



ACTES 1
28-29-30 novembre 1994

*Le cinéma dans la cité
et le monde rural*



PROGRAMME DES ENTRETIENS DE MARSEILLE 1994

Lundi 28 novembre 1994

- 12 H** Accueil des participants
Apéritif et déjeuner au village VACANCIEL
- 14 H** Ouverture officielle du colloque au cinéma l'ALHAMBRA
Joël BALAVOINE
Directeur de la Jeunesse et de la Vie Associative
au Ministère de la Jeunesse et des Sports
Christian POITEVIN
Adjoint au Maire de Marseille, chargé de la culture
Gérard NOCELLA
Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports
Gérard LEFEVRE
Président de l'Union Française du Film
pour l'Enfance et la Jeunesse
Jean-Jacques MITTERRAND
Délégué Général de l'Union Française du Film
pour l'Enfance et la Jeunesse
- 15 H** Projection : "Raining Stones"
de Ken LOACH (G.B. - 1993 - 1 H 30)
- 17 H** Table ronde : "Voir : une activité créatrice"
- Hubert COMTE, Critique d'art, historien d'art
- Serge TOUBIANA, Journaliste
- Jean-Jacques VARRET, Distributeur
- Gérard LEFEVRE, Président de l'UFFEJ
- 19 H** Buffet froid à l'ALHAMBRA
- 21 H** Point de vue :
Du social au cinéma à travers l'oeuvre de Ken LOACH
Philippe PILARD
Réalisateur, critique,
Président de l'Agence du court métrage

Mardi 29 novembre 1994

- 09 H** Table ronde :
"Faire : découverte de la matière cinématographique"
- Dominique ARU, Enseignante, réalisatrice, productrice
- Françoise AUDE, Enseignante, (Ass. "Les ailes du désir")
- Annick BOULEAU, Ingénieur au CNRS, Réalisatrice
- 11 H 30** Projection : Courts métrages français (voir annexe)
présentés par Antoine LOPEZ
Organisateur du Festival de Clermont Ferrand
- 13 H 30** Déjeuner à LA BRICARDE
- 15 H** Table ronde :
"Quelle exigence esthétique pour le cinéma"
- Françoise BEVERINI, Déléguée Générale du
 Groupement National des Cinémas de Recherche
- Jacques DENIEL, Montreur de films
- Pascal VIMENET, Critique
- 17 H** Projection : "Bab el Oued city"
(France/Algérie - 1993 - 1 H 36),
présenté par Saïd SMIHI et Jean-Pierre THORN (ACID)
Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion
- 19 H 30** Buffet froid à l'ALHAMBRA
- 21 H** Table ronde :
"Cinéma, lieu social, lieu de citoyenneté"
- Denise BARRIOLADE, Chef de Département à la Direction
 de la Jeunesse et de la Vie Associative du Ministère
 de la Jeunesse et des Sports
- Patrick LEBOUTTE, Critique, enseignant à l'INSAS (Belg.)
- Gérard PILET, Adjoint au Maire d'Angers,
 chargé de la Culture
- Alain ROCH, Directeur de la M.J.C. de Créteil,
 Maire Adjoint chargé de l'Enfance à Juvisy sur Orge
- Jean-Pierre THORN, cinéaste, Co fondateur
 et Président de l'ACID

Mercredi 30 novembre 1994

10 H Point de vue

- Daniel PARIS
Conseiller d'Education Populaire et de Jeunesse
Chargé de mission cinéma et audiovisuel à la
Direction de la Jeunesse et de la Vie Associative
du Ministère Jeunesse et Sports
- Jean ROY, Secrétaire Général du Syndicat de la Critique

12 H **Conclusions**

- Denise BARRIOLADE
Ministère de la Jeunesse et des Sports
- Jean-Jacques MITTERRAND
Délégué Général de l'UFFEJ

13 H 30 Déjeuner au village VACANCIEL

CLOTURE

14 H 30 En prolongement,
Réunion des conseillers techniques et pédagogiques
cinéma du Ministère de la Jeunesse et des Sports

18 H Départ

- II - TABLE RONDE

LE VOIR : UNE ACTIVITE CREATRICE

Gérard Lefèvre : Je suis donc chargé d'introduire et d'animer cette première table ronde sur le thème : "Le Voir est une activité créatrice", qui est quelque chose comme une affirmation dont nous aurons sans doute à débattre. Pour évoquer cet aspect des Entretiens de Marseille, nous avons demandé à trois intervenants de venir, et je suis heureux d'accueillir en votre nom Hubert Comte, critique et historien d'art, qui se définit joliment comme "regardeur de tableaux", Serge Toubiana, journaliste, et dont l'une des fonctions actuelles est d'être délégué général de l'Association du Premier siècle, et Jean-Jacques Varret, distributeur de films, entre autres fonctions, et responsable de festival.

J'ai envie de dire que depuis mon statut de montreur de films, comme le définit Roger Diamantis, qui est programmateur, comme vous le savez sans doute, au cœur du quartier latin au cinéma Saint-André-des-Arts, je trouve cette notion importante, montreur de films, je suis là, moi, plutôt pour être passeur entre une œuvre vue, regardée, découverte dans les conditions premières de sa représentation et les publics. C'est-à-dire un film sur grand écran, dans une salle de cinéma. Donc on parlera peut-être du film vu en salle comme d'une entité. Et, des spectateurs qui reçoivent cette œuvre dans sa durée, dans son rythme, dans ses plans, sa lumière, sa plastique, sa couleur, ses ombres, sa profondeur de champ, dans cette énumération non exhaustive, dont je n'aurai garde d'oublier ce que j'appellerais volontiers le regard hors champ, souvent guidé d'ailleurs par la bande son, l'une des intrusions de l'imaginaire. Le film vu impressionne, au sens propre et au sens figuré, et de cette impression première naissent les premières impressions du spectateur, celles à partir desquelles peuvent s'instaurer le point de vue, l'échange entre différents spectateurs. Il s'agit de saisir le film, terme que je préfère à ce moment-là à comprendre, dans toutes les incertitudes du souvenir. A partir de ces

impressions, de ce ressenti, le film peut être perçu comme œuvre d'art, comme œuvre d'essai, comme objet de culture. En ce sens, et dans cette confrontation entre œuvre et spectateur, le Voir peut être effectivement considéré comme une activité créatrice. Il renvoie à ce moment-là au statut du spectateur, à sa fonction. Regard du spectateur comparé au point de vue de l'auteur, du réalisateur, et précisément à son angle de prise de vue, à son choix du cadrage. Il nous a semblé, à la direction de la Jeunesse et des Sports et à l'UFFEJ, qu'il fallait affirmer cette primauté du Voir. Nous sommes là surtout pour affirmer la primauté du cinéma, et en l'occurrence, dans le cinéma, la primauté du Voir, de la découverte de l'œuvre. Et c'est à partir de là, peut-être, que je vais demander à Serge Toubiana de commencer à nous parler de cette notion extrêmement importante pour le cinéma et pour nous.

Serge Toubiana : Merci de m'avoir invité à ces rencontres, dont l'enjeu me paraît important. Ces «Entretiens de Marseille» vont, je l'espère, être au cinéma et à l'image ce que sont les fameux «Entretiens de Bichat» au monde médical. Je préfère également le mot *cinéma* au mot *audiovisuel*. Il serait utile qu'à l'heure où le cinéma célèbre son premier siècle, ces rencontres nous permettent de scruter, sur le mode scientifique et médical, le phénomène cinéma.

Pour commencer, j'avais penser remonter en arrière, sans pour autant prétendre à un regard d'historien. N'étant ni historien ni théoricien, c'est juste le point de vue d'un bricoleur, qui a envie de se faire sa petite pelote de laine pour se tenir au chaud l'hiver. Il y a quelques mois, j'assistais à un colloque organisé par l'Unesco et le C.N.R.S., sur le cinéma et l'audiovisuel. Une des meilleures interventions était celle d'une historienne des idées, Monique Sicard, qui essayait d'élargir notre horizon purement cinéphilique. Elle évoquait 1895, année de l'invention du cinématographe avec la fameuse projection publique payante des Frères Lumière le 28 décembre dans le Salon indien du Grand Café, en inscrivant la naissance du cinéma parmi toutes les inventions, les découvertes scientifiques et techniques, les bouleversements politiques et intellectuels à la même période. Elle faisait ainsi une sorte d'inventaire de tout ce qui, dans le champ des idées, dans le champ scientifique, médical, politique ou même artistique, était survenu, en parallèle de l'avènement du cinéma.

Les Lumière inventaient le dispositif de la projection publique, tandis que d'autres inventent le rayon X, le pneu Michelin... Au même moment, Freud succède à Charcot, on dégrade le Capitaine Dreyfus, et c'est l'enterrement en grandes pompes du génial Pasteur, phénomène médiatique avant l'heure. On pourrait allonger la liste de ces événements d'ordre symbolique, ajouter que c'est aussi l'année où paraît *Le gai savoir* de Nietzsche... Vers la fin du XIX^e siècle, nous sommes entrés dans l'ère du Voir : voir l'invisible, la molécule ou la particule, scruter l'inconscient, saisir le corps en mouvement, guérir la maladie. Jusque-là, on se contentait d'exposer les fous et les malades sur une scène,

comme au théâtre, alors qu'avec l'invention de l'image, on entre dans une intimité autre, dans un espace imaginaire né de la projection. Ainsi, l'œil humain acquiert un pouvoir à la fois intellectuel et spectaculaire. 1895 ouvre une ère nouvelle, qui rompt avec le positivisme, cette croyance du siècle dernier qui voulait que tout soit montrable, de l'ordre des effets immédiats pour la société, pour le bien de l'homme. Avec le cinéma et l'image en mouvement, la sphère de l'intime et du secret est propulsée hors d'elle-même, à travers de nouveaux dispositifs, psychologiques, visuels et spectaculaires. Le cinéma naît pour montrer la société, ou les micro-sociétés, *jeter un regard sur*.

Aujourd'hui, qu'en est-il ? Chacun d'entre nous se pose des questions sur le rôle du cinéma, en rapport avec son expérience propre ou son désir : qu'est-ce le cinéma nous a permis de faire ou de voir ? Comment nous permet-il de voir le monde, de nous mettre en relation avec lui ? A-t-il autorisé une «nouvelle manière de voir» ?

C'est la question qui nous importe aujourd'hui. Est-ce que l'ère audiovisuelle, dans laquelle nous sommes, nous propulse différemment vers le monde, nous permet de mieux le voir ou le comprendre ? Est-ce que le cinéma nous a permis de mieux comprendre le XX^e siècle ? Comment a-t-il fait de nous des spectateurs du monde ? Comment s'est fondée la tant décriée «société du spectacle» ? Comment concilier la critique de la société du spectacle avec l'amour du cinéma, avec une cinéphilie fondée indéniablement sur le plaisir, sinon la jouissance solitaire du spectacle ? Il suffit de visiter le Musée Henri Langlois, à Chaillot, et de s'arrêter devant le kinetoscope d'Edison, mis au point avant 1895 : il est frappant de voir à quel point cette machine dans laquelle il fallait glisser des pièces pour voir les images en mouvement, évoque la télévision sous sa forme la plus sophistiquée : celle du *Pay per view*.

Ce qui est paradoxal, c'est que l'invention d'Edison n'a pas été labellisée par le temps, par l'histoire. Ce sont plutôt les frères Lumière qui, avec leur brevet, obtinrent une sorte de légitimation publique. Sans doute parce que le cinéma appartenait dès l'origine à **l'espace public**. Aujourd'hui, comme le suggère André Labarthe, nous sommes peut-être plus proches de l'invention d'Edison que de celle de Lumière. Peut-être sommes-nous déjà les contemporains de la défaite des Lumière et du déclin du cinéma comme espace public, lieu de confrontation des imaginaires et des expériences humaines. C'est une hypothèse, qu'il est justement paradoxal de poser ici, dans cette salle de cinéma restaurée et prête à accueillir un public, prête à ce que l'on projette un film sur un écran.

Chaque fois que l'on m'interroge sur la fameuse mort du cinéma, je ne peux m'empêcher de répondre, par pur réflexe, que je n'en sais rien. Mais qu'il est sûr que ce qui ne peut pas mourir, c'est le dispositif de la projection, la trace du faisceau lumineux, qui fait de nous des spectateurs silencieux, attentifs, émerveillés, bousculés entre le chaos du monde et l'enfance de l'art. Cette invention centenaire est de celles qui ont marqué notre civilisation, après Gutenberg. Je ne crois pas qu'elle puisse être en crise, au sens où

l'on parle régulièrement de crise du cinéma, de crise de la fréquentation. Cette plainte n'arrive pas à entamer mon optimisme, fondé sur la croyance que le cinéma, c'est d'abord une écriture du visible et de l'invisible, de la lumière et de l'ombre, du blanc et du noir, du temps et de l'espace. Cette invention a été fondée sur un désir incroyable de récit : celui d'écouter, dans le noir et le silence de la salle, la voix *intérieure* de quelqu'un qui nous dit quelque chose à l'oreille. Dès Méliès, dès avant la mise en place d'une véritable industrie du spectacle, ce dispositif cinématographique était porteur d'un message : *vois ceci, regarde !* Puis le cinéma a pris conscience de lui-même, de ses effets, il est devenu langage, et même culture, ou porteur d'une volonté culturelle... Jusqu'à quand le cinéma a-t-il véhiculé une culture triviale, à base de mythes, à destination d'un public de masse et indifférencié ? A partir de quand a-t-on commencé à séparer les films entre eux, les bons et les mauvais, les films d'auteur et les autres ? A partir de quand le cinéma s'est-il fondé comme culture artistique ? Même si une critique «artistique» du cinéma commence avec Delluc avant guerre, c'est dans l'après-guerre que le cinéma prend conscience de son histoire, de ses effets culturels, que les polémiques commencent, que le désir impose d'établir des hiérarchies, en terme de goût.

Nous en sommes encore là. Et plus tout à fait là. L'audiovisuel modifie la donne et nous fait perdre de vue le dispositif de base : la salle de cinéma, le faisceau lumineux, la position du spectateur, le rituel de la projection. Commence à disparaître ce sentiment unique de la projection, cette violence symbolique qui nous prend quelque chose d'indéfinissable, pour nous en donner une autre et nous transporter *ailleurs*. L'audiovisuel fait disparaître la notion de *plan*, au profit de *l'image*. Il n'y a qu'à voir, plus personne ne parle de plans à propos d'un film, il n'est question que de l'image ! Cette contamination du langage est la preuve de la contamination du cinéma par l'audiovisuel (pardon d'employer cette métaphore médiacale !). Récemment, lors d'un colloque de l'A.R.P. à Beaune, Gaston Kaboré, cinéaste du Burkina-Faso, tenait un propos émouvant et lucide sur la place du cinéma africain dans le monde. Il nous reprochait d'évoquer les fameuses «autoroutes de l'Information», de célébrer le centenaire du cinéma, alors que lui n'était pas certain de l'existence même du cinéma africain. Il devient intéressant et important de nous interroger : est-ce que nous, cinéphiles, nous allons prendre ces autoroutes, ou bien suivre les voies plus risquées mais ô combien plus excitantes d'un cinéma de brousse ? Il existe bien une ligne de partage entre le cinéma de brousse, qui prend son temps pour exister, pour regarder le monde et venir jusqu'à nous, et ces autoroutes de l'Information dont la stratégie consiste à enfermer le monde à l'intérieur d'un même moule, à nous montrer des images «déjà vues», toujours au même rythme.

Ce sont les questions que nous devons nous poser aujourd'hui : qui tient le volant sur l'autoroute des images ? A quel rythme ce nouveau monde d'images nous conduit ? Et vers quoi ? C'est avec ces questions-là qu'il faut interroger les politiques de l'audiovisuel,

celles des industriels de l'image comme celle des pouvoirs publics. L'audiovisuel veut des produits, tandis que le cinéma *produit* des films. Parler de produit, c'est ne plus parler de *plan*. Or le plan est essentiel au cinéma, sans quoi il disparaît, dans le langage et dans la réalité. Le danger avec cette nouvelle industrie du «Voir» qu'est l'audiovisuel international, c'est la possible disparition du cinéma comme art spécifique, lié à la notion de plan et de regard subjectif. Car, qu'est ce que le Voir du visuel ? C'est un voir qui nous montre ce qui est déjà de l'ordre du visible. C'est un voir issu directement de la pub. La publicité a été la matrice, le fourgon esthétique, de nouveaux dispositifs pour ce qui est du Voir. Et puisque ces Rencontres concernent le monde de l'enfance, je dirai honnêtement que pour l'enfant d'aujourd'hui, le monde des images sans la pub serait un monde bancal, auquel il manque quelque chose d'essentiel. Une télévision sans la pub donnerait du monde une image inachevée ! La publicité fait partie de l'environnement quotidien, du plaisir quotidien des jeunes. Elle crée des habitudes, des signes, des effets de reconnaissance, constitue une sorte d'infra-langage séduisant et détestable, dont les messages s'usent à grande vitesse. Sauf qu'ils apprennent aussi à lire. Et d'une étrange manière ! La publicité a pris un essor économique considérable, mais elle a aussi su créer, de manière assez sophistiquée, son propre univers d'images. Critiquer la pub, même si cette critique se fait sans illusion, c'est apprendre d'une certaine manière à mieux comprendre ce qu'est le visuel, ce nouvel ordre mondial du visible.

Je reviens au premier siècle du cinéma, donc aux Lumières. Ce qui est fondamental dans la démarche des Lumières c'est ce geste d'aller vers le monde, d'aller à la découverte du monde pour en ramener des traces visibles. Vous allez voir ce que vous allez voir ! Oui, mais vous ne savez pas à l'avance ce que vous allez voir ! Le cinéma repose sur cette inconnue, l'effet de déplacement : la projection, le voyage. Ou l'envie de l'homme, depuis le siècle dernier, de se voir plus grand, plus loin, de tester sa puissance de regard. Les centaines et les centaines de films (ou de «vues») Lumières constituent un trésor unique, comme un long parchemin sur lequel s'est écrit la première ère du cinématographe. Montrer ces films Lumières constitue un pari excitant, à l'heure du Tout Visible. C'est l'idée que nous avons proposée à France Télévision : diffuser une vue Lumière chaque jour de l'année 1995. Ce n'est pas grand chose, mais cela compte, par les échos, les demandes ainsi créées. Cela permet également de mettre à jour et de faire vivre ce fonds d'images, ce stock de plans qui ne se réduit pas à *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ou à *La Sortie des usines*. Cela aide à comprendre pourquoi le cinéma, dès sa naissance, a eu envie du monde, avant même de devenir une industrie du spectacle, avant même de concevoir le spectateur comme un client potentiel. Les opérateurs Lumières ont sillonné le monde, des pyramides d'Égypte aux rues des grandes villes, à Londres, Madrid, Saint-Petersbourg... Des souks de Tunis aux déserts d'Asie... Et ces plans sont vivants, ne sont pas des cartes postales ou des publicités avant l'heure ! Là s'est joué quelque chose qui ressemble à la mission du cinéma : regarder le monde, enregistrer ses

bruissements, transmettre les émotions. Il y a à l'origine même du cinéma comme un miracle, comme un désir vif et instantané de constituer une encyclopédie folle, faite de vues du monde entier. Comme si le cinéma était un art et une technique tellement fragiles que ceux qui en étaient les premiers opérateurs et les premiers réalisateurs, s'empressaient de faire le tour du monde pour en ramener la géographie exacte ! De peur que *ça s'arrête* ! Peut-être que les Lumière ont eu raison d'aller vite, sachant inconsciemment que le cinéma allait être un art éphémère.

La télévision, qui existe depuis plus d'un demi siècle, n'a pas repris ce flambeau. On a beau chercher dans l'acte fondateur de la télévision : rien de semblable ! Aucun geste symbolique d'une telle puissance ! Que s'est-il passé dans l'histoire de la télé depuis 50 ans ? C'est vrai, Léon Zitronne a commenté en direct le mariage de la Reine d'Angleterre, en 1953. C'est-à-dire qu'il a fait de la radio. La *scène primitive* de la télé c'est quand même la radio. Est-ce que cela a changé depuis ? Est-ce que la machine audiovisuelle d'aujourd'hui est fondamentalement différente ? Le génial Rossellini est quand même celui qui s'est le plus fourvoyé, ou du moins qui nous a aidés à nous perdre, à cause de son idée selon laquelle la télévision allait devenir l'instrument encyclopédique pour connaître le monde. Rossellini a opté pour l'hypothèse la plus généreuse, sauf qu'il s'est lourdement trompé. La télévision ne dispose d'aucun faisceau de lumière pour balayer le monde et nous le donner à voir, elle ne dispose d'aucun moyen d'écriture propre. Contrairement au cinéma. L'autre hypothèse, c'est que la télévision semble condamnée à reproduire un peu partout les mêmes jeux, les mêmes rituels, comme l'a dit Serge Daney dans ses chroniques de télévision. Et cela crée une sorte de culture de village à l'échelle du monde, où il entre : de l'information (mais quelle information ?), de la pub, des jeux, la météo, du sport, des films, etc. Avec la télévision, la société nous désigne les objets, les images et les signes qu'il faut voir, comme appartenant à cet ordre du visible. Il n'existe pas de scène primitive, pas de scène originelle, aucun âge d'innocence, qui nous ferait croire à autre chose que ce que nous voyons déjà. Sans compter qu'il n'est pas sûr que cela n'aille pas vers du pire !

Sous nos yeux, l'audiovisuel éclate, se ramifie de manière plus subtile en autant de canaux différents, spécifiques, sous l'effet des nouvelles technologies. Cela crée un paysage brouillé, différent de celui auquel nous étions habitués, qui brouille notre propre culture de cinéphiles. Mais je crois que le bon réflexe consiste à se dire que nous avons eu la chance d'avoir été les enfants du cinéma, que le cinéma a catalysé nos vies, qu'il nous a permis de penser et de grandir, de nous situer dans le monde et face au monde. Et qu'il a inventé, sous nos yeux, des figures inoubliables : Charlot, Keaton, Fred Astaire en train de danser, et tant d'autres... Et nous avons le sentiment, la croyance même, que seul le cinéma peut faire naître cet émerveillement et ces effets sidérants de beauté, ces gestes qui d'un point du monde à l'autre, suscitent le même regard et le même enchantement.

G. L. : Serge Toubiana posait comme question, au début de son intervention : le cinéma a-t-il été une nouvelle façon de voir, de voir différemment, d'avant la peinture. Il nous a semblé opportun, sur un tel sujet, d'interroger un regardeur de tableaux, donc la parole est à Hubert Comte.

Hubert Comte : Par précaution, pour être sûr de pouvoir la terminer bien, j'avais préparé la dernière phrase de ma causerie. Comme elle me brûle les lèvres depuis un moment, je me jette à l'eau, je ne sais pas ce que je vous dirai en terminant, mais en commençant, je sais quoi. C'est cette fameuse phrase que les uns attribuent à Rabelais cette semaine dans *Le Monde*, et d'autres à Montaigne dans des livres de citations, que je transforme un peu mais qui est celle-là : "enseigner, ce n'est pas remplir un vase, c'est allumer un feu". Alors, voir, pour moi, ce n'est pas du tout remplir un œil, c'est l'allumer.

Les œuvres d'art forment un immense anneau au-dessus de la terre, en dehors de nous, en dehors de notre monde à nous. Il y a notre monde réel où nous sommes, là, et il y a le monde des artistes. Un monde complètement en dehors de l'Histoire, complètement imprévisible, arrivant soudainement dans nos vies. Louis XIV n'a pas connu la grotte de Lascaux, alors est-ce qu'elle était avant lui ou après lui ? Rubens n'a pas connu Mi Fou, un peintre chinois, est-ce qu'il doit être mis dans les livres d'histoire avant lui ou après lui ? Cet anneau, il est comme les anciennes représentations du ciel, vous savez, les cartes avec les planètes, le Bélier, le baudrier d'Orion, ces constellations, et il est sans histoire au sens où Michel-Ange est complètement inattendu, complètement imprévisible. La pauvreté de Rembrandt, à la fin, son dessin génial, ses traits griffés, etc., ils sont complètement imprévisibles, aucun professeur ne lui a jamais appris ça. Personne ne lui a dit : petit, le jour où tu sauras faire ça, tu seras bon, déchire tous les dessins qui ne sont pas comme ça. Alors, cet anneau, qui est là, je suis content d'être parmi vous parce que je veux vous en parler, et je veux vous y emmener.

Je veux vous le faire partager, je ne veux pas vous donner une théorie, je n'en ai pas. J'ai simplement su le faire, j'ai essayé sur les enfants, j'ai essayé sur les livres, j'ai essayé avec des éditeurs, j'ai reçu quelques claques, j'ai reçu des succès, et ça a marché. Alors ce que je vais vous donner, c'est une boîte à outils, simple. J'ai fait aussi une thèse sur les outils, ça se rejoint. En moi, c'est une chose simple. On a deux handicaps. Le premier handicap, il est de taille, c'est l'œil. L'œil est le cheval emballé le plus monstrueux qui soit, c'est le mustang qu'on monte à gauche et qui part à droite, qui rue dans les brancards, qui est déjà parti, qui a tout embrassé et rien étreint, qui vous fait tout rater. Alors on arrive au Louvre, on est Japonais, on contrôle d'un coup d'œil, c'est ce premier œil, on lit : « Le sacre de Napoléon », il pose la couronne sur la tête de Joséphine, on contrôle rapidement, le tableau a beau mesurer dix-huit mètres carrés, c'est égal, on balaye, on est sûr, oui, c'est bien lui, il est là, ça va, c'est comme l'or de Fort-

Knox, c'est bon, et on passe. Et qu'est-ce qu'on a vu ? Rien du tout. Alors, qu'est-ce qu'il va falloir faire ? Peut-être écouter la peinture.

Ecouter la peinture, là, vous êtes alors dans le pétrin. Parce que la peinture ne parle pas. Malraux nous a volé à tous le titre du bouquin *Les Voix du Silence*. Les tableaux sont silencieux, les sculptures sont muettes. Il n'y a que les jardins de Versailles qui ont écrit une fois, par l'intermédiaire de Louis XIV, *Manière de visiter les jardins de Versailles*. C'est un petit livre intéressant et bien écrit. Mais c'est tout. Goya ne vous a jamais dit : regardez mes tableaux de telle façon, La Tour ne vous a jamais dit : tenez une bougie devant mon saint Joseph parce que vous le verrez mieux et vous croirez que c'est le reflet de la bougie qui est sur le tableau, ou autre chose. Non, c'est le silence. Alors le résultat de l'œil qui va trop vite et du silence, c'est, quand on a quatre ans, les glissades dans le musée, quand on a treize ans, on se bat avec sa sœur, quand on a trente ans, on refuse d'y emmener ses enfants parce qu'on sait qu'on ne pourra pas répondre aux questions, et quand on a soixante-dix ans, on cherche les toilettes et on attend le casse-croûte. Je l'ai vu, ça, je ne l'invente pas, je ne l'invente pas pour faire rire, j'en pleure. Mais c'est vrai. En plus, j'ai vu au Japon des glissades dans tout le musée parce que les enfants avaient juste l'âge où c'est permis. Six mois après, on les fouettait, mais là ils avaient juste le droit de glisser. Ils ont sept ans et demi, c'est le dernier âge où ils peuvent le faire.

Alors qu'est-ce qu'on va faire ? Qu'est-ce qu'on va faire avec ces deux handicaps terribles ? Il y a des petites méthodes, des petites méthodes « boîte à outils », simples. Il y a une méthode que j'aime, qui est brutale et qu'on ne peut pas expérimenter beaucoup, qui est la colle. On met quelqu'un devant la Joconde, on lui met de la colle sous les pieds, et on vient le libérer au bout d'une heure. Et menteur comme il est, il vous dit : "vous m'avez fait rester drôlement longtemps devant la Joconde, j'étais déjà venu". On dit : "oui, je vous ai vu tout à l'heure, avec mon chronomètre. J'ai regardé, vous êtes resté deux fois une seconde et demie". Et c'est vrai. Et quand je dis aux gens "qu'est-ce qu'il y a derrière la Joconde ?", les gens me disent "il n'y a rien, derrière la Joconde, puisqu'elle est devant un mur". Je leur dis "quel mur ? il y a deux paysages et encore un troisième paysage". Les gens me disent "ah non, ce n'est pas la même Joconde, alors". Et quand je leur décris les paysages qui sont derrière, les trois, les gens sont épatés.

Donc, puisqu'on n'a pas de méthode de colle, et qu'on va se faire chasser du Louvre par monsieur Rosenberg, on va utiliser le jeu. Le jeu, comme on peut faire avec un enfant. Combien y a-t-il de personnages dans ce tableau de Poussin ? Ah, on croyait qu'il y en avait trois, et puis on s'aperçoit qu'il y a quelqu'un qui regarde derrière la porte. Qui y a-t-il dans ce *Bœuf écorché* de Rembrandt ? Personne, un bœuf écorché. Eh bien si, il y a une femme qui montre son museau à un endroit, parce que Rembrandt peignait dans la cour du boucher pendant qu'on était en train de fendre le bœuf, et elle se disait "qu'est-ce qu'il fait, celui-là ? Il est chez nous, il ne découpe pas le bœuf, il n'en

achète pas, qu'est-ce qu'il fait ?". Et elle passait son nez de temps en temps. A la fin Rembrandt se dit "zut, c'est la troisième fois que cette femme montre son nez, elle a un joli petit nez, je vais le mettre". Et il y est. J'espère que vous le verrez, quand vous irez au Louvre, vous regarderez, il y est, je ne l'invente pas. Derrière la Joconde, des paysages. Un paysage minéral, avant la création du monde. Sans doute truqué par Léonard de Vinci. Pour des raisons matérielles, il n'a pas pu le peindre in situ. Il a pris trois morceaux de silex, il les a posés sur le bord de sa fenêtre, il les a agrandis et ça donne ça. Ça devient une peinture chinoise, extraordinaire. Qu'est-ce que ça voudrait dire ? Ça voudrait dire le monde sans l'homme. Et alors l'homme qui arrive, qui est-ce ? Qui est cet homme qui va être devant ce fond-là, cette création seule ? Qui ça va être ? Eh bien Léonard de Vinci lui-même, l'homme avec un grand H, l'homme qui est universel, qui peut peindre, ça c'est la moindre des choses, qui peut faire des sous-marins, vous connaissez la lettre au Duc Sforza, "je sais aussi faire ceci cela, je sais faire des bombes, je sais faire des canons, je sais aussi peindre". C'est un homme qui sait faire des ponts, qui sait faire des routes. Et derrière la Joconde, il a mis d'un côté un pont, de l'autre côté une route. Qu'est-ce que c'est que les ponts et les routes ? Les ponts et les routes, c'est ce qui est victorieux des séparations entre les hommes.

Vous imaginez les premiers hommes préhistoriques arrivant devant la Loire ou devant le Rhône, bon, c'est foutu, ils ne peuvent pas aller de l'autre côté. Les rennes traversent, et eux, à moins de tailler une pirogue, d'avoir le bois, d'avoir l'outil, c'est flambé. Donc ils rêvent d'un pont, et le pont fera passer les armées peut-être, mais aussi les contrebandiers, les chanteurs, les poètes, les civilisations, etc. Simplement en regardant le tableau, nous avons appris beaucoup. Parce qu'on aura su rester devant.

Alors on peut continuer cette combinaison. Avec les sculptures, je conseille de tourner autour. Elles sont faites pour ça... On arrive chez Michel-Ange, et on dit : mais tout ça est inachevé, qu'est-ce que ça veut être ? Il n'a jamais rien fini, mais comment ça se fait ? Ce n'est pas un paresseux, pourtant. Et ces statues, on le payait, il ne les finissait pas... On ne peut pas avoir quinze statues inachevées. Ça doit être de l'inachevé achevé, ça doit être voulu. Alors on réfléchit, on tourne autour, on va au Louvre, et là on voit que la statue de *l'Esclave endormi*, la plus achevée des deux, elle est l'histoire d'une statue. Je vous jure. En bas, il y a la trace du pic du carrier, c'est-à-dire le type qui a extrait le bloc à Carrare. Ensuite, il y a la pointe de Michel-Ange, on voit, il dégrossit. Ensuite, il y a la gradine de Michel-Ange, qui fait des espèces de griffures rayées sur le bras, etc. Et puis l'endroit où Michel-Ange sort le profil de la cuisse et du mollet de l'esclave du bloc qui est encore derrière, on voit un pointillé. On s'approche. Qu'est-ce que c'est que ce pointillé ? C'est du trépan, c'est-à-dire une chignole. On fait des petits points, et puis peu à peu ça va casser, ça va faire une ligne. Et puis, plus loin, on devine un outil plus fin, et puis sur le bras et sur le visage, on voit la trace de la poudre abrasive, de la poudre de pierre que Michel-Ange a frottée avec un chiffon mouillé sur le marbre pour obtenir le poli.

Autrement dit, on a toutes les étapes d'une statue racontées par elle-même. Simplement parce qu'on a su rester devant.

Vous en voulez encore un ? A l'entrée de la grande salle des Rubens au Louvre, vous avez *Les Parques filant la destinée de la reine*. Trois femmes qui sont en l'air, en haut vous avez Jupiter, il y a un paon, il y a absolument tout ce qu'il faut, le paradis, etc. Et ces femmes, si vous les regardez bien, au bout d'un moment vous vous apercevez qu'elles volent dans l'air, mais elles font plus que voler, elles tournent. Et là, vous regardez mieux, et vous voyez le fil au milieu. Elles sont comme situées autour d'un fil. Je viens de faire le geste. Et si on les rapprochait, elles se combineraient les unes dans les autres pour créer une sorte de forme comme un œuf. Elles appartiennent donc peut-être à une seule forme, qui elle, explose en tournant. Qu'est-ce que c'est qu'un fil ? Un fil, c'est quelque chose qu'on tourne, et qui tient parce qu'il peut être centrifuge, si vous le tournez comme ça, il fait exploser le monde, etc. Et cette destinée, elle est à la fois centrifuge et centripète, et Rubens l'a parfaitement montré. Alors j'ai expliqué cela un jour à quelqu'un qui avait des ordinateurs. Il m'a dit "on va voir si vous dites vrai". Il a mis les trois femmes que j'avais sur une photo, on les a découpées, il les a mises dans une sorte de volume, et effectivement, elles s'assemblaient les unes dans les autres, un bras de l'une passait au dessus de l'épaule de l'autre, etc.

Et alors là, il y a la question que j'allais poser. Les gens me disent "alors Rubens, il a fait ça exprès". Non. Rubens est Rubens parce qu'il fait ça. Parce que quand on lui demande de faire des femmes qui filent, tout d'un coup il voit cela, une destinée, et de façon cosmique. Et alors c'est le monde entier qui est en train d'être filé, qui tourne autour d'un axe. Voilà.

Alors, donc, on a vu un certain nombre de choses, on a vu que simplement en regardant les œuvres, en prenant le soin de faire des choses même anodines, on peut s'amuser à compter le nombre de mains qu'il y a dans un Georges de La Tour, parce que le tricheur a une main dans le dos, on peut regarder où vont les regards dans un tableau de Tintoret, et on s'aperçoit que chaque bourreau de la *Crucifixion* regarde le suivant, mais que le Christ regarde ailleurs, etc. On peut s'amuser à faire ça, si bien qu'on est resté devant les tableaux. Et qu'au bout d'un moment, ils ont, disons, pénétré en vous, et ils vous ont créé. C'est ça. Parce que ce n'est pas nous qui créons en face des tableaux, nous nous créons nous-mêmes, nous créons de l'être. Nous créons quelque chose de vivant, et quand je disais tout à l'heure une boîte à outils, maintenant, au point où nous en sommes de cette conversation, nous l'avons, la boîte à outils, et maintenant nous travaillons sur nous-mêmes, c'est-à-dire nous allons savoir faire.

Et cette lecture que nous savons faire, cette lecture profonde, et qui mérite de l'être, parce qu'aucun peintre ne se serait échiné à peindre six mois s'il n'y avait pas mis tout le sens possible. Et quand on me dit "il y a là une montre, mais le peintre l'a mise par hasard", je dis "non, il n'y a pas de hasard, c'est tellement embêtant à peindre, une

montre en détail, etc., s'il a mis cette montre là, c'est qu'il l'a voulu, c'est pour ça, et à cause de cette raison". Tout a un sens, tout a été voulu, le peintre est un metteur en scène exactement comme un metteur en scène de cinéma. Dans le grand tableau du Louvre, *Les Noces de Cana*, vous avez, disons, quatre-vingts personnages qui ont été habillés, placés, décidés, colorés, mis les uns derrière les autres ou en avant des autres, par quelqu'un qui s'appelle Véronèse au lieu de s'appeler Orson Welles, ou quelqu'un d'autre. Donc on trouve cette mise en scène, on trouve cette volonté. Donc la peinture, donc l'art est parfaitement respectable. Donc on ne risque pas de rester trop longtemps devant pour rien.

Et cette fameuse objection qu'on me fait de temps en temps en me disant "vous y voyez trop de choses", je dis "halte-là, mes enfants, je ne suis pas en train de trouver des symboles là où il n'y en a pas, je vous apprends à démonter un tableau en neuf carrés ou neuf rectangles, et à regarder ce qu'il y a dans chacun". Et à avancer ou à reculer. Parce que ça, on y a droit aussi. Tout tableau du monde, quel qu'il soit, a été peint à la distance du bras et de l'œil. Et dans ce cône de lumière du travail de l'artiste sous contrôle de l'œil. C'est ça, pas plus loin. Et de temps en temps, le peintre recule. Et nous, nous avons le droit d'approcher. Et alors là, ô merveille, qu'est-ce qu'on découvre ? Des tableaux dans le tableau, qui de loin sont des effets, sont des masses, ont leur importance, c'est-à-dire qu'on ne pourrait pas mettre du blanc à la place, ils sont utiles pour un équilibre, mais, de près, se révèlent être des tableaux. Je pense, par exemple, dans le grand retable de Grünewald à Colmar, vous avez pour la Résurrection un soldat qui a été renversé, qui est tombé à terre, et qui a l'air d'un énorme insecte de métal renversé, et qui est tout seul. Il est tout seul, vous pouvez en faire une carte postale, rien ne dépasse, rien ne le touche, il n'est pas lié au reste du tableau, il est seul. C'est un tableau que le peintre a voulu faire dans le tableau pour nous, quand nous nous approchons.

Alors arrive une autre objection qu'on peut me faire, et qu'on aurait raison de me faire, c'est de me dire "oui, mais vous, vous arrivez à ça parce que vous avez lu des livres, parce que vous avez vu beaucoup de tableaux, vous avez écrit des livres, vous avez étudié, etc." Non, pour la plupart de mes livres, je n'ai pas étudié beaucoup de livres. Je me suis souvent mis devant les tableaux durant des jours, jusqu'à ce qu'ils me parlent, jusqu'à ce que je démonte tout. Je me suis mis devant *La Bataille* de Paolo Uccello jusqu'à ce que je découvre que si on mettait les trois morceaux de la fameuse *Bataille de San Romano*, celui de Florence, celui de Londres et celui de Paris les uns à côté des autres, ce que j'ai fait chez moi sur ma table, on s'apercevait que le fond de la bataille avait un seul point de fuite, qu'il y avait donc une unité entre les trois. C'est donc dommage qu'ils soient séparés. Mais que chacune des batailles avait son point de fuite à elle, et que celui que nous avons au Louvre, ou celui qui est à Londres, je ne sais plus, je crois que c'est celui de Londres, a au premier plan, entre les jambes des chevaux, toute une série de lances brisées, qui témoignent de la fureur du combat. Et ces lances brisées,

manque de chance, si on les regarde bien, alors les critiques d'art vous diront tous qu'il y a des lances brisées parce que les lances se cassent, on le sait, ça faisait d'horribles blessures, on le sait, etc. Seulement si vous regardez mieux, le peintre Paolo Uccello, malicieusement, pour cette raison que je vous disais tout à l'heure, c'est-à-dire que quand on entreprend un tableau, autant y mettre le plus de sens possible, puisque c'est tellement long et qu'on y pense tout le temps, le peintre, malicieusement, les a disposées quelque peu en damier. Ah ! Il se trouve que les chevaux de Paolo Uccello, vous le savez tous et toutes, ressemblent, on les compare éternellement à des percherons et même à des chevaux de bois. Ce n'est pas faux. Et alors, tiens, qu'est-ce que c'est que des chevaux de bois sur un damier ? Ça s'appelle un jeu d'échecs, avec le cavalier. Et on s'aperçoit que le prince manipule les gens, etc., qu'on fait battre Sienna contre Florence et tout, et que, pendant ce temps, la campagne continue à être aussi paisible, il y a des paysans qui labourent et des gens qui chassent. Ça donne un tout autre sens au tableau si on l'a regardé complètement.

Maintenant on me dit "alors, il faut savoir beaucoup de choses". Je dis non. Je prends l'exemple du Bouddha. Vous arrivez, nous arrivons ensemble dans un pays inconnu, où il y a une statue en marbre au milieu d'un musée, d'un homme qui a les jambes croisées, qui a un vêtement sur l'épaule, qui a les yeux baissés, qui a les cheveux en petites boucles et une sorte de toute petite couronne, un tout petit diadème sur la tête, qui est nu, qui est pauvre sans doute, dépouillé mais pas pauvre, pas riche sans doute, il n'a pas un beau manteau, etc., il est assis sur une fleur, il a donc une espèce d'union avec le monde, il a les yeux baissés, il a les yeux bridés, alors il est Asiatique. Il est modeste, il est en train de méditer, il est seul, il n'y a personne autour de lui, il n'est pas distrait, il émane de lui une paix, une question, quelque chose relevant de l'humain et pas du divin, il n'est pas comme la sainte Thérèse du Bernin à Saint-Pierre de Rome, il n'est pas en train d'attendre quelque chose qui va venir de haut, la foudre ou quelque chose comme ça, il est fermé en lui-même, et il est solide, il est dur, il est clos. Bon, vous allez regarder le cartel, l'étiquette, et on vous dit "statue du Bouddha". Alors, si vous ne savez pas du tout ce que c'est que le Bouddha, vous avez envie de l'apprendre, à ce moment-là, puisque vous avez compris déjà tellement de choses. Et j'insiste sur cette notion de compréhension vécue, plutôt que la compréhension livresque. Livresque, c'est plaqué. Vous risquez de l'oublier le lendemain, vous ne saurez plus. Tandis que si vous avez fait la démarche de creuser ce qu'était le Bouddha, le Bouddha déjà vous appartient, il ne reste plus qu'à mettre le nom, ce n'est pas difficile. Alors ou vous le savez, ou vous ne le savez pas. De toute façon, vous retournez voir le dictionnaire, et puis vous vous apercevez que c'est le prince Sakyamuni, de Kapilavastu, de moins 500 avant Jésus-Christ, etc., de l'Inde, voilà. Donc, simplement en observant, on a déjà déduit beaucoup de choses. En observant avec modestie, avec ses yeux à soi.

Nous sommes ici dans un colloque de films, on m'a demandé de parler du Voir.

Je n'aurai pas l'outrecuidance de ne parler que de mon Voir de peinture et de sculpture, mais bien évidemment, vous l'avez tous compris déjà, ce que je viens de vous décrire, c'était des films. Cette façon de conduire son regard. Si vous voulez que votre regard soit créateur, il faut le conduire. Eh bien, nous avons conduit notre regard successivement dans le ciel de la création de la destinée de la reine pour Rubens, dans le paysage du fond qui était derrière la Joconde, et nous avons regardé le Bouddha, nous avons tourné autour d'une statue comme on doit faire, et puis on a vu aussi, tracée sur l'épiderme et le derme de l'esclave de Michel-Ange, l'histoire du travail d'un homme qui ôte la matière, qui épluche le marbre en excédent pour arriver à trouver la statue qui est à l'intérieur. Et comme m'a dit un jour un enfant : "et comment il le sait, qu'elle est dedans ?". J'ai dit : "c'est parce qu'il s'appelle Michel-Ange".

Il me reste à vous dire, vous qui êtes dans le film jusqu'au cou, qui êtes passionnés de films, etc., voyez les films sur l'art, ayez des films qui vous donnent des mots. Parce qu'on a besoin de mots. On ne peut pas se parler en face des œuvres d'art si on n'a pas de mots. On a une immense habitude des mots, et le simple déroulement de la caméra devant le marbre de Michel-Ange, c'est très émouvant, mais il faut que le critique ou le commentateur ait le courage de dire un mot, parce que ce mot servira à faire une comparaison. Et la comparaison, c'est la richesse. Dans un de mes livres, j'ai mis une dizaine de pages à exploiter le thème de l'annonciation. Vous verriez, c'est d'une richesse extraordinaire. J'ai cité d'abord le texte de l'Evangile disant "l'Ange arriva et dit à une jeune fille : tu seras la mère de l'enfant. Elle dit : mais moi, je n'ai pas de mari", etc. C'est tout, il y a quelques lignes. On voyait Grünewald, qui peint un général d'armée qui entre par une porte vitrée qu'il a fracassée, avec un bâton à la main, et avec une telle violence et animé d'une telle force donnée par Dieu, que son manteau rouge est déjà en train de passer au-dessus de la pauvre petite Sainte Vierge qui était en train de lire et qui est tout étonnée. Vous avez Fra Angelico avec l'ange et la Vierge qui sont à peine reconnaissables l'un de l'autre tant ils sont jumeaux, tant ils sont modestes, tant ils sont écrasés, tant ils sont identiques, c'est seulement au bout d'un moment d'inspection, avec mon fameux regard qui découpe en carrés, qui surveille tout, que vous vous apercevez qu'un des deux personnages a des ailes. Vous avez des Annonciations avec des anges féminins, vous avez des Annonciations avec des anges étranges, il y a des sortes de séraphins qui sont presque des animaux fantastiques du paradis terrestre ou de l'enfer, et puis vous avez la fameuse Annonciation du musée de Dijon. C'est le facteur. Un type qui entre, il dit "la Sainte Vierge, c'est là ? Il y a un mot pour vous". Et il tend un petit papier fermé avec un papier collant autour. Il est un peu costaud, celui-ci. Donc on a vu ça, et on a vu qu'à la fois la modestie et l'attention nous permettaient d'arriver, qu'on arrivait à créer.

Je vous ai donné la phrase de ma fin tout à l'heure, et maintenant il m'en vient deux, alors je vais commencer par en donner une. C'est qu'il faut faire des films sur l'art.

Il faut faire des films courts, qui nous donnent des mots, qui apprennent aux gens à se rapprocher des peintures et à s'éloigner, à voir un détail et à retrouver l'ensemble, à voir comment ce détail disparaît dans l'ensemble et comment il l'anime au contraire. A voir comment ces choses-là sont mariées, comment une œuvre est profondément musicale, profondément bâtie et serrée, vous voyez, c'est noué, c'est tissé. Si le cinéma montre ça, je trouve que c'est merveilleux.

Et puis la dernière chose, elle est modeste, c'est que ma boîte à outils, et ce que je vous ai dit de ma passion pour l'art, et de la passion que vous avez certainement pour l'art, la peinture, la sculpture, etc., ne doit pas nous emmener uniquement dans les musées. Il faut que lorsque nous allons à Amsterdam et que nous prenons le bus en sortant du Rijksmuseum, nous croyions voir des collerettes au cou des gens qui sont autour de nous, quand nous sortons du musée d'Orsay, que les peupliers se reflètent dans la Seine d'une façon différente que Monet nous aura apprise à voir, et encore plus modestement, et ça c'est de Léonard de Vinci, que peut-être les simples taches d'huile au soleil nous révèlent des arcs-en-ciel, et puis les simples taches tout court sur les trottoirs, des signes pour nous, des animaux fantastiques et des choses de création et d'imaginaire.

G. L. : Voir, apprendre à voir, nous indiquions dans le programme que, comme le souhaitait Serge Daney, il faut peut-être aller voir quelque chose « plutôt que d'y aller voir ». L'intervention de Hubert Comte, à son début, me faisait penser à ces touristes qui, au lieu de voir quelque chose, font. "J'ai fait l'Egypte, cet été j'ai fait les pyramides". Combien de fois a-t-on entendu cette phrase... Il nous a semblé que Jean-Jacques Varret, distributeur de films, qui assure en premier, dans la chaîne de la diffusion, le rapport entre l'œuvre créée et les publics qui la verront, pouvait terminer, en ce qui nous concerne ici, cette introduction sur le Voir.

Jean-Jacques Varret : Je suis très impressionné de parler après deux interventions aussi brillantes. Cependant, je pense qu'une idée forte nous relie ; celle du « Voir comme activité créatrice ». Cette idée, j'ai envie de l'appliquer à moi-même. Avec tout le respect que je dois à mon père et à ma mère, je pense que le cinéma a participé à la constitution de ma personnalité. Je suis persuadé que jusqu'à aujourd'hui, c'est à travers certains films que j'ai désiré, compris et aimé la vie.

Vous m'excuserez pour deux ou trois détails "biographiques". Dans le quartier où je suis né, il y avait cinq salles de cinéma. Un peu comme Daney le relate dans « Persévérance » (un livre formidable), ma mère m'emmenait tous les mercredis soirs, à partir de 7 ou 8 ans je ne sais pas exactement, voir un film. Tous genres confondus avec cependant, une nette préférence pour les grandes épopées. Mais c'était insuffisant, je voulais aller encore plus souvent au cinéma. Je me souviendrai toujours de cette penderie au fond de l'appartement, où j'allais piquer une pièce de cinq francs dans la poche du

costume de mon père. Le cinéma devenant un fruit défendu, forcément une transgression et par là, avait un sérieux goût d'aventure. Au passage, j'ai découvert la culpabilité.

Mon père ne m'a jamais rien dit, je pense qu'il n'était pas dupe et finançait finalement plus ou moins consciemment, ma formation professionnelle. Quelques vols mineurs dans les supermarchés, quand ma mère m'envoyait faire les courses, finissaient de financer cette passion dévorante. Bien sûr, pour les films interdits comme *Et Dieu créa la femme*, je m'arrangeais pour entrer par la porte de secours.

J'ai donc des souvenirs cinématographiques précis. L'un, est la somptueuse poitrine de Claudia Cardinale dans *Cartouche*, ma marraine ne comprenait pas pourquoi je voulais voir et revoir ce film, et l'autre, *Lawrence d'Arabie* que j'ai vu quatre fois à la suite. Ce film a déclenché en moi un goût immodéré des voyages et inconsciemment, le fait que je ne pouvais jamais me séparer du cinéma. J'étais fou des films de capes et d'épées, *Le Bossu*, *Le Capitain*, *Le Capitaine Fracasse*, étaient mes références.

A travers ces films, quelle que soit leur valeur cinématographique, c'est quand même l'idée de l'acte gratuit, l'idée que l'argent n'est pas méprisé mais sans importance et que les yeux d'une femme, pour ne pas dire plus, valent tous les combats qui animent ces films. Par là, ils me structuraient comme jeune spectateur et surtout, comme adulte en formation.

Le voir est une activité créatrice. De même, j'avait adoré *Blanche de Bourgogne*, ma mère me disait, ce sont de véritables tableaux. Il y avait donc quelque chose d'intéressant aussi, du côté de la peinture. J'ai continué à avancer comme ça, le cinéma art et essai avait du mal à pénétrer le 19^{ème} arrondissement où je vivais.

Cependant, une semaine, a été projeté *Les Oiseaux vont mourir au Pérou* d'après le livre de Romain Gary. C'est certainement une « croûte » épouvantable mais elle m'a fait passé des films de cape et d'épée à autre chose. On me parlait de la vie d'une manière plus contradictoire, je grandissais avec d'autres besoins d'images.

Cantonné dans mon 19^{ème} arrondissement, je n'avais jamais passé la barrière du quartier latin. C'est grâce à Pierre Sorlin et à son unité de valeur « Histoire et Cinéma » à Vincennes en 1964-1970, que j'ai découvert un autre monde cinématographique. En étudiant le néo réalisme, c'était des images sur l'injustice et la nécessité de la combattre qui entraient dans ma tête. *Sciussia* ou *Le Voleur de bicyclette* pour faire définitivement voir le monde autrement.

Ça tombait bien parce qu'à Vincennes, on préparait la révolution qui, bien sûr, était pour demain. Les débats sur Godard et Costa Gavras, sur la position du spectateur et sa liberté, nous faisaient parler finalement d'une chose, la démocratie. Comment les images nous donnent sans nous imposer.

Décidément, le voir est une activité créatrice.

Gérard Lefèvre me disait un jour, que Roger Diamantis lui avait dit que « la vie et le cinéma jusqu'à 50 ans, c'était la même chose ». J'en ai 45 et compte bien dépasser

cette barrière. Je crois profondément que certains films nous aident à vivre. Ils nous aident à regarder le monde différemment, à entretenir un dialogue avec lui et à rompre notre solitude. Jeune et enfant, je ne pouvais analyser pourquoi le cinéma était si fondamental pour moi. Cependant, j'ai vite découvert que j'aimais certains films et pas d'autres. J'ai découvert ainsi en ayant simplement recours à la pédagogie de l'offre, qu'il existait des familles de cinéma, pas forcément des écoles. Certains films m'aidaient à me positionner, d'autres non. Personne n'est venu me dire comment je devais analyser tel plan, tel éclairage ou tel mouvement de caméra. En fait, je crois à une approche littéraire du cinéma.

Je reviens sur *Persévérance*, le dernier livre de Serge Daney. A un moment, il nous dit que c'est à partir de *Nuit et brouillard* et des films de Rossellini, que s'est constitué son regard et sa manière de voir. C'est émouvant et encourageant de lire comment sa recherche morale, sa manière d'être, ce sont pour partie, élaborées à partir de ces œuvres cinématographiques.

Alors, il ne reste qu'une chose à faire : donner à d'autres ces moments privilégiés. Comme distributeur, rechercher et mettre en évidence ces cinéastes qui mettent en résonance ce qui est le plus noble en nous. Dans un monde standardisé et formaté, qui donne 15 % de voix à Le Pen, certains parlent de résistance. Cela évoque pour moi un peu trop les fusils. J'ai seulement envie d'affirmer : « Il suffit qu'il existe un Denis Gheerbrant ou Abbas Kiarostami ou Michel Hanneke pour être rassuré. C'est nous qui avons raison ».

Parfois, sous la chape de plomb des petites compromissions, il faut une bonne dose d'arbitraire, d'intolérance ou de mauvaise foi, pour faire entendre la musique de la différence. Montrer à des enfants de C.E.S., en complicité avec des enseignants qui travaillent sur le prix de la vie, *La Vie est immense et pleine de dangers*, c'est être à contre courant, mais pas tant que cela puisque c'est faire appel à l'émotion, à l'amour que même le dernier des derniers, a au fond de lui-même.

Un enfant de 8 ans qui dit simplement, « j'aime la vie, j'aime que l'on m'aime », chacun peut l'écouter. Parler sereinement de la mort et de la maladie, chacun peut l'entendre.

Dans un autre ordre d'idée, j'avais montré à des enfants, *L'Homme d'Aran*, simplement pour leur dire que pour se saisir de la beauté, il fallait prendre le temps de regarder.

Distribuer *La Ferme des animaux*, c'est une manière d'attirer l'attention chez des enfants en leur disant de se méfier du discours des démagogues. A me poser à moi-même une question sans réponse. Combien de gens qui, pendant des années, ont échangé le pain et le sel, échangent maintenant des coups de mitraillettes ?

Après la projection, les enfants étaient un peu secoués, se rendaient compte que la vie était plus compliquée que ce qu'on voulait bien leur dire dans *Aladin* ou chez

Dorothée. Si l'image de César, partout à l'abattoir laisse quelques traces, Orwell, et John Halas, n'auraient pas perdu leur temps.

Pierre Assouline disait du marchand de tableaux qui avait fait connaître Braque, Picasso, Juan Gris, etc..., qu'il ne considérait pas son travail comme un sacerdoce mais comme un apostolat La différence est de taille.

Avec certains films, nous protégeons cet art cher à Jacques Attali ; dans *La Vie, éternel roman* : l'art de distinguer, celui de voir autrement et de créer de l'insoumission. J'ai dit au début de mon intervention, que pour moi, la vie et le cinéma, c'était à peu près la même chose. Si le cinéma s'arrêtait, ça deviendrait très compliqué pour moi... Je vous remercie.

G.L. : Je voudrais rappeler que ce festival s'appelle "Festival pour éveiller les regards".

LE VOIR : UNE ACTIVITE CREATRICE

Débat

Gérard Lefèvre : La parole est à la salle, c'est-à-dire à vous-mêmes. Jean-Jacques Mitterrand a des micros portatifs, donc il est prêt à vous les tendre.

Françoise Audé : Je préside une association, l'ANEPCCAV - Les ailes du désir (Association Nationale des Enseignants et Partenaires Culturels des Classes Cinéma et Audio-Visuel) d'enseignants et de partenaires qui enseignent le cinéma et l'audiovisuel dans une centaine de lycées en France et dans des îles lointaines. Ma question c'est tout simplement que c'est formidable de Voir. Je partage ce goût très absorbant, qui prend beaucoup de temps et qui demande une attention, qui fatigue aussi, mais l'accès aux films n'est pas assuré. Comment pouvons-nous voir ? Nous justement, enseignants qui voulons montrer à nos élèves certains films pour leur constituer cette espèce d'imaginaire que nous estimons valoir la peine d'être, eh bien ces films-là, nous ne pouvons pas les avoir. Et quand par hasard, on arrive à les dénicher, les copies sont parfois tellement lamentables... Il y a un problème institutionnel, de prise de conscience, je crois, de la profession. Evidemment, pas des gens qui sont ici, je le sais bien, mais il faut cesser quand même de nous solliciter, nous qui sommes complètement navrés de montrer d'autres films que ceux que l'on voudrait et des copies hors d'usage... Je ne vais pas donner d'exemples, il y en a trop. Cette année, on a eu trop de déceptions sur l'état des copies, et puis sur l'impossibilité de choix. Il a fallu un après-midi pour trouver finalement *La Soif du Mal* : on ne se plaint pas, mais ce sont sept films noirs, des thrillers américains des années quarante qu'on a pleuré et qui n'étaient pas en distribution... Donc je pose la question de l'accès aux films. Qu'est-ce qu'on peut voir maintenant, avec un accès aux films tellement réduit ?

Jean - Jacques Varret : J'aurais quand même envie, puisqu'on répond là-dessus, et

là-dessus comme distributeurs, je pense que, dans le rapport qu'on a au public, c'est un peu ennuyeux d'entretenir de la plainte, de se plaindre, quoi. C'est-à-dire que je voudrais qu'on se mette un peu dans la tête qu'on a une chance inouïe, en France, par rapport au nombre de films que l'on peut voir, de pays complètement différents, de cinématographies complètement farfelues, différentes et passionnantes, et que si on allait faire un tour du côté de l'Allemagne, du côté des pays nordiques, etc., on n'aurait rien à voir avec ça. C'est une donnée. Ce que moi, personnellement, je demande, c'est que déjà, c'est vrai qu'en tant que distributeur je sors à peu près dix films par an, qu'il y a quand même des mécanismes qui se mettent en place, on peut le voir, qui sont certainement imparfaits, certainement, mais qu'il y a une manière, une possibilité de montrer, et dans des formats originaux, dans ce qui s'appelle le cinéma, pas de la vidéo, des choses incroyables.

Je pense aux rétrospectives qui se sont mises en place, etc. Et quand même il faut savoir, c'est une anecdote, je me souviens que La Lanterne avait passé, grâce à un travail qu'avait fait la salle de recherche, l'intégrale des films de Visconti. Et puis il y a des Italiens qui sont venus, ils passaient à Paris, ils sont venus jusqu'à Courbevoie, il y en a qui connaissaient, ils disaient : "c'est formidable parce que moi dans mon pays, Visconti, je le vois en vidéo. Je n'ai pas vu ça, c'est formidable, *Senso*, ou *Le Guépard*, en cinéma, je n'ai jamais vu ça, c'est incroyable". Et aujourd'hui, le cinéma était rendu à quelque chose, comme si un jour on avait dit : "vous savez, maintenant on peut fermer les musées, parce qu'il y a des catalogues". Donc ils étaient dans cette situation-là. Pour moi, quand je veux dire ça, on peut en discuter sur tel titre ou tel titre, il y a quelque chose qui s'appelle de la passion, et je crois qu'on a une chance inouïe en France, c'est de pouvoir montrer tout ce que l'on veut.

F.A. : Certes, nous sommes le meilleur pays au monde. Il y a un seul pays au monde où existe un enseignement du cinéma, il n'y en a pas d'autre sur la planète. Je ne sais pas si vous en trouverez un au Kazakhstan ou ailleurs, certes nous sommes les meilleurs, ça va de soi, mais nous ne sommes pas les meilleurs sur la longueur. Dans les années soixante-dix, c'était bien beau de se dire qu'on pouvait voir des films de tous les pays du monde ! Mais dans les années soixante-dix à Paris, il y avait trente salles qui en passaient. Alors bon, ce n'est pas un rôle de pleureuse que j'ai ! Je n'accepte pas qu'il y ait rétrécissement de la possibilité de l'ouverture du regard, et si je ne l'accepte pas, eh bien je me bats pour. Mais je ne pleure pas, ça non, j'attaque, il faut être clair.

Pierre Azuelos, conseiller Jeunesse et Sports : Un petit mot de vocabulaire. Je crois que le Voir est une activité créatrice. Je voudrais même dire qu'on s'est, un petit peu, fait piéger les uns et les autres par nos collègues animateurs de théâtre, de danse et de musique, avec le concept de spectacle vivant, sous-entendu « nous, nous nous occupons du reste ». Et je voudrais remercier Jean-Pierre Daniel qui, dans sa présentation de

l'Alhambra, a dit que le cinéma était aussi un spectacle vivant. Il suffit d'avoir été dans une salle pour une projection, dans de bonnes conditions, un petit peu bien préparée, où les enfants et le public attendent quelque chose, pour s'apercevoir que c'est extrêmement vivant. Et j'aimerais qu'on se réapproprie, nous, ce terme de spectacle vivant, et qu'on ne le laisse pas aux danseurs, aux musiciens et aux gens de théâtre.

Richard Desnoux : J'ai une salle de cinéma à Nice, que l'on va rouvrir dans peu de temps, et je souscris complètement à ce que disais Jean-Jacques Varret. Pour l'anecdote, moi c'était l'argent de la messe que je détournais pour aller au cinéma. Je n'ai pas changé, d'ailleurs. Je ne suis pas sûr aujourd'hui que les enfants aient la même possibilité. La question est là, c'est peut-être l'objet du débat.

Pour les choses plus générales, je reprends le début des discussions, je crois qu'il y a une notion importante dans l'irruption du cinéma par rapport aux autres formes artistiques à la fin du XIXe siècle, c'est l'irruption du réalisme, en fait, par rapport au spectacle. Je ne suis pas trop le débat sur le spectacle vivant ou pas, la notion c'est simplement des gens vivants sur la scène, le public est vivant, chaque fois qu'il y a un public, il est vivant. C'est un faux débat. Ce qui est important, c'est qu'au début du siècle, on a vu quelque chose de réel qui intervenait sur un écran. Ça bougeait, ça bouge. C'est cette notion-là qui me semble fondamentale, beaucoup plus que la notion de création, dans un premier temps. C'était nouveau, enfin le monde communiquait, et d'ailleurs l'essentiel de ce qu'on a au niveau de l'historique du cinéma, c'est aussi ces documents, la notion de document. Ça me semble important, l'irruption du réel dans le spectacle. On n'a pas besoin d'y aller. Tant mieux si ça crée des voyages, mais on n'a pas besoin d'y aller, on reçoit, on peut recevoir. Ça c'est important.

Ensuite il y a une chose importante qu'on n'a pas dite ici, c'est que c'est quand même, on voit, on regarde, je préfère le mot regarder, j'ai noté plusieurs fois la différence. Ce qui m'importe aussi, c'est que c'est collectif, c'est-à-dire qu'on est plusieurs, enfin j'espère, dans les salles, on est plusieurs à voir la même chose, donc on a une espèce de communauté du spectacle. C'est vrai pour tous les spectacles, mais par rapport à ce qu'on appelle l'audiovisuel, que j'aimerais bien, moi, évacuer, il y a une grande différence. Je crois que là il y a une espèce de communauté qu'ailleurs il n'y a pas. On parlait de réactions des enfants, malheureusement le public adulte est devenu complètement amorphe. Sans nostalgie, moi j'ai fait le coup de poing à des moments dans la salle, ça m'est arrivé.

Ensuite, je crois qu'au niveau de l'histoire, il y a eu transgression très rapidement entre le réel et un certain nombre de gens qui se sont approprié ce réel pour en faire un faux réel, et qui est devenu l'interruption de l'imaginaire. Je pensais à un certain nombre de gens. Tout de suite, dès le début, il y a eu ce mélange, qui a perduré encore longtemps, qui perdure encore un peu, mais qui malheureusement a été repris par l'audiovisuel, pour certains.

Ensuite, je crois que c'est aussi une notion historique, ça ne l'est plus, le cinéma, quand il a été créé, c'est devenu rapidement un spectacle populaire, je crois que c'est important, qui s'adressait à tous, contrairement à l'opéra, contrairement à la musique, etc., d'office ça a été quelque chose de populaire. Je crois que c'est une notion importante dont on n'a pas parlé. Et ensuite, bon marché. On peut avoir des nostalgies sur le prix du cinéma des années antérieures, il faudrait faire le rapport, l'évolution, etc., mais aujourd'hui ce n'est plus bon marché. Aujourd'hui, le théâtre subventionné, c'est quasiment le même prix, tout au moins en province, pas à Paris. Tant mieux pour les provinciaux, ils n'ont pas que des désavantages, c'est quasiment le même prix. Donc des séances de cinéma à cinquante francs, on peut trouver des spectacles à soixante, soixante-dix francs. C'est quand même très proche. Ce n'est plus bon marché, aujourd'hui ce n'est plus un spectacle familial. Les exclusivités à Nice, c'est cinquante francs au Pathé.

Ensuite, ce qui me semble aussi, ce qui a un peu changé aussi dans la relation qu'il y avait à l'image, ce qu'on a à l'image ou au spectacle de cinéma, c'est cette notion du réel. Autant auparavant peut-être que l'analyse qu'on en faisait, c'était un rapport au réel, à la réalité, et au spectacle, aujourd'hui on se demande dans quelle mesure l'irruption de cette inondation d'images, s'il n'y a pas une espèce d'effet pervers dans lequel on a inversé, en fait, les rapports. C'est-à-dire que ce n'est plus le réel, le cinéma. C'est, tu disais formateur, etc., c'est autre chose, il y a manipulation, il y a autre chose derrière. Je crois que ça mériterait une discussion.

Ensuite, j'ai bien entendu tout ce que vous avez dit sur l'art, ça me rappelait des choses. Par contre, je ne vous suivais pas du tout sur, par exemple, la peinture ne parle pas. Moi, elle me parle, à mon imaginaire. Vous le disiez après, mais dans un premier temps vous avez dit : elle ne parle pas, bon, elle parle, elle parle à l'imaginaire qu'on a, en fonction de celui qu'on a. D'ailleurs, l'imaginaire est revenu à chaque fois. Il a été absent du discours, mais il revenait à chaque fois. Je crois que ce qui était important, c'est qu'en fait à chaque fois, face au spectacle, l'imaginaire, qu'est-ce qu'il devient ? C'est ça. Et j'ai beaucoup aimé la notion de passeur.

Hubert Comte : Ma réponse est toute simple, ce n'est ni de la philosophie, ni une comparaison, ni rien. J'ai le souvenir que lorsque j'étais matelot d'équipage à Toulon, et que j'emmenais périodiquement un copain voir le musée d'Antibes, tous me disaient les uns après les autres "ça ne me dit rien, ça ne me parle pas", et que je n'ai jamais vu de peinture qui parlait. Je suis dans un musée, je n'entends rien, c'est tout. Je dis ça, c'est la vérité, alors que, excusez-moi, le cinéma parle. Je dis que le cinéma qui parle parle, et que la peinture est silencieuse, comme une chose, et que c'est peut-être bête à dire, mais c'est vrai, et que si des gens bloquent leur silence en face du silence de la peinture, silence plus silence égale, comme je vous le disais, ennui et départ. Parce que la peinture ne parle pas naturellement à quelqu'un.

Serge Toubiana : En écoutant l'intervention de Françoise Audé et celle de Monsieur, je me disais que si j'avais été un élève de lycée, je n'aurais pas aimé que mon professeur se plaigne de ne pas trouver de copies. Ce qu'a dit tout à l'heure Jean-Jacques Varret, chacun peut le traduire à travers sa propre expérience d'enfant, ses propres souvenirs de lycée. Je me souviens de mon prof de lettres, lorsque j'étais en Terminale au lycée Champollion à Grenoble : Jean-Louis Leutrat. Il incitait quelques-uns d'entre nous à aller voir *L'Année dernière à Marienbad*, *Hiroshima mon amour*, ou les films de Godard. Je lui dois beaucoup. Il m'arrive de revoir cet homme, prof de cinéma à l'Université, dont j'ai édité cette année un ouvrage sur le cinéma fantastique, en constatant que la relation a évolué. J'ai grandi, fait mes choix, mais je n'oublie pas ma dette à son égard. S'il s'était plaint de ne pas trouver de copies, sans doute m'aurait-il moins influencé !

En France, il existe de nombreux dispositifs de soutien au cinéma : dans les régions, les lycées et collèges, etc. Ces dispositifs font leur preuve, même si tout système est en soi perfectible. Mais nous ne pouvons pas nous en contenter, ni nous contenter d'être des missionnaires à l'ancienne, censés d'apporter la bonne culture aux enfants ou aux défavorisés. La jeunesse a changé, les enfants d'aujourd'hui sont « produits » de manière différente par la société moderne, ils sont « formatés » différemment et échappent à ce formatage par des voies souvent mystérieuses. Du même coup : comment orienter les jeunes, leur montrer des images de cinéma qui ne ressemblent pas au formatage industriel de la télévision ? C'est la question que se posent professeurs, pédagogues, psychologues, etc. Il me semble que le cinéma est encore un plaisir qui permet d'échapper à l'emprise des parents. Il nous est arrivé de voler de l'argent dans la poche de nos parents pour aller voir un film. En pensant d'ailleurs que ce vol est légitime : pour la bonne cause ! Nous préférons parfois ces « pères symboliques » que furent Fritz Lang, Renoir, Bergman ou Bresson, qui nous ont raconté de belles histoires, plus mystérieuses, plus envoûtantes et plus sexuelles que celles qui ne se disent pas en famille !

Le cinéma est venu à nous pour nous libérer un peu de l'emprise de la famille. Il se peut que pour la génération d'aujourd'hui, ce soit de la télévision qu'il faille se libérer ! Le cinéma a été cet *oncle bizarre* qui nous a guidés vers un ailleurs familial, qui est venu à nous pour nous dire à l'oreille quelques secrets, à la fois tordus et pervers. Aujourd'hui, la télévision encadre la famille et prend en charge les enfants. Elle transmet un certain nombre d'horreurs ou d'images insipides, sans que nous sachions vraiment par quels processus mentaux ces images sont assimilées-rejetées par les jeunes téléspectateurs.

Cette nouvelle logique, que nous devons comprendre, n'a rien à voir avec celle qui nous a formés. Fils d'institutrice, j'ai été formé par l'école laïque, adhérent d'un ciné-club, puis organisateur d'un ciné-club dans mon adolescence, formé sur « le tas » du cinéma. Dans ce processus, il y a souvent, pour ne pas dire toujours, un intercesseur, une sorte de passeur, en l'occurrence pour moi, un prof de Lettres. Avions-nous plus facilement accès aux copies dans les années 60 qu'aujourd'hui ? Je ne sais pas, et d'ailleurs nous ne nous posons pas la question. Les copies de films étaient gérées par les

Fédérations de ciné-clubs. Aujourd'hui, les réseaux ne sont plus les mêmes, mais il existe la télévision, le câble, les vidéocassettes, les jeux vidéo, etc. Ce n'est pas l'absence d'images qui caractérise notre monde, mais plutôt le désordre d'un accès aux images *tous azimuts*, à travers un véritable brouillage visuel. Alors, il faut peut-être accepter d'être minoritaire et entrer dans une logique de résistance, même si le mot est lourd à porter... Je préfère me dire que s'il y a quelque chose à dire à l'oreille des enfants, à côté de tout ce qui fonctionne dans la société, à côté de tout ce qui est normatif, en premier lieu la télévision ou le fait de prendre son goûter à heure fixe et d'écouter ses parents, eh bien ! ce quelque chose existe, et c'est le cinéma. Cette bizarrerie, cette petite folie qu'on appelle Film, qui n'appartient à aucun programme, qui est un peu hors la loi, y compris hors la loi de l'audiovisuel. Ce n'est vraiment pas le moment de nous plaindre. Nous avons été gavés de cinéma, heureux de l'aimer, d'être formés par lui. Combien de fois m'arrive-t-il de me dire que cet amour du cinéma est un privilège, qui nous autorise à *perdre notre temps*, tandis que d'autres vont à leur travail ou assument de vraies responsabilités. Comment se plaindre alors qu'il s'agit d'un merveilleux cadeau ? Nous devrions plutôt avoir le désir d'être, auprès des jeunes des lycées et collèges, ces *oncles bizarres*, pour nous substituer aux parents et tenter de déjouer la logique standardisée de l'audiovisuel.

J.-J. V. : On a besoin aujourd'hui, d'affirmer des choix en prenant le risque qu'ils soient contestés.

Les enfants ont besoin de propositions claires sur lesquelles ils se déterminent. On parlait tout à l'heure, de l'oncle bizarre ; il faut qu'il assume sa bizarrerie. J'ai eu quelques problèmes avec les adultes lors de visionnements. Par exemple, *Krysar*. La peur des rats était telle chez certains, qu'ils refusaient de montrer le film aux enfants. J'ai même vu des projections où c'était des enfants qui venaient rassurer les instituteurs. J'ai été obligé de refuser les pré-visionnements.

Je connais très peu les jeux des enfants « Game boy » et autres. La seule chose que je connaisse à peu près, c'est ce que moi je peux essayer de leur apporter.

Patricia Osganian : Ce que je voulais dire, c'est que j'étais quand même assez surprise, voire choquée, par le ton des interventions. Je vous trouve tous extrêmement pessimistes, voire catastrophistes. J'ai l'impression que c'est vraiment la célébration de la mort de Dieu, à part le monsieur, que je connaissais pas, monsieur Varret, à part lui... Ce que je voulais dire, c'est que, en ce qui concerne la culture télévisuelle de la jeunesse, elle a beaucoup plus de vitalité que vous ne semblez le dire. Et je vais citer une anecdote, mais qui me semble tout à fait illustrative. Peut-être que ce n'est pas vrai nationalement, mais en tous les cas, sur la région parisienne, c'est assez significatif.

On a sur Paris, organisé un concours départemental vidéo, qui s'adressait au départ à des jeunes de seize à vingt-cinq ans. Ce concours existe depuis trois ans. Pendant deux ans on a eu des films, puisqu'il ne faut pas parler de productions audiovisuelles

mais de films, on a eu des films qui étaient relativement intéressants. On a cette année ouvert ce concours vidéo à des jeunes, des adolescents de douze-quatorze ans, je ne sais pas si on dit pré-adolescents ou adolescents, je ne sais plus très bien à quel âge ça commence, et on a eu des films assez remarquables de la part de ces jeunes dont vous dites qu'ils subissent l'influence de la télévision que vous considérez comme une forme de sous-culture. Je pense qu'il y a beaucoup plus de résistance et de vitalité chez les téléspectateurs, c'est-à-dire chez les gens qui regardent, et a fortiori quand ils sont très jeunes, que vous ne semblez le dire.

Janine Bertrand : Je suis responsable d'une fédération de ciné-clubs qui s'appelle Inter-films. Je voulais juste répondre à notre ami de Nice qui, comme beaucoup de gens, a entendu parler de la mort des ciné-clubs. Il y a beaucoup de ciné-clubs qui sont morts, il y a beaucoup aussi de salles qui ont disparu, il y a aussi beaucoup de films qu'on ne fait plus. C'est vrai que la crise du cinéma, on se demande par quel miracle elle n'aurait pas atteint les ciné-clubs. Les ciné-clubs n'ont pas été peut-être suffisamment aidés, des fédérations tout à fait illustres ont disparu, il reste un nombre important de ciné-clubs en France et, ce que je crois encore beaucoup plus encourageant, c'est qu'ils se manifestent une volonté, un appétit comme disait monsieur Balavoine, absolument extraordinaire.

Je ne vous raconte pas de blagues, dans mon bureau, il y a un mois et demi, à la rentrée scolaire, il y a eu le même jour quatre jeunes qui sont venus me voir pour créer des ciné-clubs. Et je rejoins madame Audé pour dire que, à ce problème-là, il est difficile de répondre, c'est vrai qu'il y a une très très grosse difficulté de l'accès aux films, et c'est quand même une raison fondamentale. Mais on n'est pas ici pour parler du débat sur les ciné-clubs, peut-être qu'on pourra en parler. Je veux rester dans la ligne de notre débat d'aujourd'hui et simplement dire qu'il me semble qu'on est tout à fait dans sujet, nous les ciné-clubs, avec celui d'aujourd'hui, c'est-à-dire le Voir, parce que c'est souvent que je me pose la question, ou qu'on me la pose, de savoir quelle est en définitive, quelle a été, et quelle est la motivation d'une activité ciné-club, qui demande tout un engagement, tout un militantisme, du temps, de l'énergie, des risques.

On se demande des fois, pourquoi ils font du ciné-club, ces gens-là, puisqu'ils n'en ont pas besoin pour gagner leur vie, et que c'est un luxe. D'ailleurs il y a beaucoup de gens qui pensent que les ciné-clubs, c'est un commerce de luxe. Et il me semble que là, j'ai eu la réponse, aujourd'hui. C'est qu'en fait il me semble que les animateurs de ciné-clubs sont un petit peu comme vos visiteurs de musée à qui on mettrait peut-être des semelles de plomb pour voir les films d'une autre façon, et il me semble que si le concept de Voir est illustré quelque part mieux peut-être que partout ailleurs, c'est justement bien dans les ciné-clubs.

Odette Mitterrand, Jeunesse et Sports Ile-de-France : Je trouve très très intéressante, très importante, cette convergence des arts. Et j'ai beaucoup aimé la peinture et la

sculpture qui nécessitent la dynamique du regard, et le cinéma en tant qu'art qui a l'entraînement du regard pour laisser une empreinte et un tableau vivant. Je voudrais aussi souligner combien je trouve importante cette création vivante qui est en fait le premier temps de l'imaginaire, et c'est cet imaginaire qui, renforcé culturellement par la suite, entraîne aussi cette dynamique, comme l'a montré Jean-Jacques Varret, de la profession, c'est-à-dire de l'ouverture à la vie, et en plus de la dynamique de vouloir avoir cette démarche vers les autres pour qu'il y ait au moins, peut-être dans chaque famille, on peut rêver, un oncle marginal. Et c'est ça que je voulais souligner. Je trouvais ça très important, ce premier temps d'imaginaire, et donc souligner combien pour nous, dans notre profession, il était aussi important de pouvoir donner cet accès aux enfants.

Luc Bonfils (Association Gros Plan à Quimper) : Je crois que ce qui nous motive à montrer des films, tant au niveau d'une salle commerciale art et essai que d'un ciné-club, c'est d'abord le plaisir, plaisir de voir et revoir, c'est fondamental (la notion de plaisir).

Je rejoins ce que disait Jean-Jacques. On ne peut communiquer que ce que l'on aime. A Quimper on travaille au niveau scolaire (avec Guy Aubart et toute l'équipe de Gros Plan), de la maternelle à l'université. Notre objectif, effectivement, est de montrer des films que nous aimons et avons envie de soutenir. Des films dont on est profondément convaincus de la qualité : qualité cinématographique, qualité de l'image, qualité de l'histoire, qualité de son imaginaire.

En proposant nos choix aux enfants, choix auxquels ils adhèrent ou non, nous développons leur regard critique. Je suis convaincu que l'essentiel de notre travail, est de développer ce regard critique. Ça ne les empêche pas d'aller voir des films comme *Les Visiteurs*, d'aller voir ce que les écrans commerciaux proposent, nous n'avons pas de censure à faire dans leur démarche individuelle.

Quand vous parlez de boîte à outils, image que je vais réutiliser, je pense qu'il faut leur donner ces outils qui leur permettent de s'approprier les choses à leur niveau. Nous n'avons pas de "leçon" à donner, par contre nous avons à montrer, c'est-à-dire partager. Chaque enfant, évoluera dans cet univers de l'audiovisuel. La télévision fait partie intégrante de notre vie. Elle est là, présente au quotidien. Aujourd'hui, vouloir pratiquer un phénomène de résistance contre ce média, me paraît désuet et ce n'est pas mon combat. Mon combat, ma volonté, c'est de développer ce regard critique, tant au niveau du cinéma que de la télévision, et avoir ce geste citoyen de « couper » et se dire "je coupe, parce que j'estime que ça ne m'intéresse pas". Il fait ainsi son choix parmi une ou des propositions.

Dans le cadre de programmation hors temps scolaire, la démarche est identique, à la différence qu'elle n'est plus dans un système organisé et de groupe. Sa démarche est individuelle. Dans la programmation proposée, il y va seul, avec des copains mais également un des objectifs est de retrouver un public familial le dimanche. L'enfant devient vis-à-vis de ses parents ou amis, porteur d'envies. Il peut ainsi partager avec

d'autres, le plaisir de la découverte et de la rencontre cinématographique. On peut espérer également que cela puisse engendrer d'autres relations au sein de la cellule familiale et provoquer des discussions. Le cinéma devient alors un vecteur d'ouverture sur le monde, de confrontation d'idées.

Je crois que notre travail doit être fait dans ce sens. Si je suis à l'UFFEJ, si je travaille avec Gérard, et d'autres personnes, c'est parce qu'on est dans cette perspective et cette vision du monde.

Jean-Pierre Daniel : Qu'est-ce qui fait qu'à un moment on dit là c'est du cinéma, et là ça n'en est pas ? Je dis que par rapport à cette question-là, l'interrogation que j'ai, est : qu'est-ce que c'est qu'une salle de cinéma ? Il me semble qu'il faut arriver à parler du cinéma en mêlant ce qui se passe sur l'écran, et le fait que ça se passe dans un lieu spécifique. Et cette relation essentielle, par rapport à ce que disait Serge Toubiana tout à l'heure, presque comme si c'était une figure de base, une scène primitive, j'ai l'impression qu'on n'a pas assez travaillé cette nécessité de ce lien. Les enfants, quand ils vous parlent, ils disent "je vois un film à la télévision". Et qu'est-ce que ça veut dire de voir un film à la télévision et de venir le voir dans une salle ?

Pourquoi faire cette démarche de venir dans une salle, et est-ce que n'importe quel écran accroché n'importe où, crée une salle ? Est-ce qu'une salle a besoin d'être rêvée d'une certaine façon ? Je peux vous dire : vous êtes dans une salle que j'ai rêvée. C'est-à-dire qu'elle a été dessinée. Vous êtes assis comme on a voulu que vous soyez. Je voudrais arriver à comprendre, dans ce moment du voir, dans cette expérience de la découverte de l'écran, de la découverte du film de Denis Gheerbrandt sur cet écran et dans cette salle, et pas à la télévision, ce n'est pas simplement le changement du titre. Je crois qu'il y a quelque chose de plus complexe que ça. Ça ne veut pas dire non plus qu'on a besoin d'être cent cinquante dans une salle pour que d'un coup la salle existe. Il y a des moments où on peut faire des projections complètement magiques si on est trois ou quatre dans une salle, et on ne le voit pas de la même manière que si on était ailleurs. Si vous voulez, il me semble qu'il faudrait approfondir beaucoup plus que cela la liaison de la découverte, de la notion du Voir, avec un espace tout à fait particulier qui a besoin d'être, à mon avis, de plus en plus identifié.

D'autre part, je ne crois pas qu'on puisse aujourd'hui faire n'importe quelle projection n'importe où. D'une certaine façon, projeter un film dans de mauvaises conditions, c'est presque comme projeter avec un vidéoprojecteur. Et ce n'est pas parce qu'on projette un film « chimique » qu'on fait du cinéma. De ce point de vue-là, je me fais une autre réflexion, ce lieu est aujourd'hui en particulier pour les enfants, le lieu de la découverte d'un certain cinéma normatif. Ils identifient la salle au dernier grand film américain qu'ils ont vu. La salle est en train de se transformer, de ce point de vue-là aussi.

D'une certaine façon, on est en train aussi de faire bouger le cinéma par rapport à ça. Et donc l'oncle, j'aimais bien cette idée de l'oncle un peu bizarre, c'est à la fois

quelqu'un qui a envie de montrer *L'Homme d'Aran*, c'est vrai, et de le montrer dans une salle où *L'Homme d'Aran* sera projeté sur un immense écran, en son THX, même si effectivement le son n'est pas le même. J'ai l'impression que derrière le mot « le Voir », il faudrait qu'on travaille beaucoup plus cette idée de l'expérience du regard sur un film dans un certain contexte dont on n'a pas beaucoup parlé. On se dit, bon, c'est dans une salle de cinéma. Mais je ne sais pas si nous sommes allés plus loin que ça, et si ça ne serait pas intéressant de travailler sur l'émotion, sur l'obscurité réelle, sur la dimension... Il y a la grandeur de l'écran, mais souvent on a un peu réduit le problème du cinéma à la grandeur de l'écran, et qu'il faudrait travailler plus loin que ça si on veut essayer de comprendre ce sur quoi on a envie de se battre pour rester des oncles bizarres, effectivement ce sont des oncles bizarres qui ont envie de montrer certaines choses, mais de ne pas les montrer n'importe où.

J.-J. V. : Il faut habituer les spectateurs à respecter le lieu cinématographique et c'est en même temps un apprentissage de la vie sociale.

Quand les gens parlent au cinéma, je rouspète et comme j'ai une grosse voix, cela s'entend.

Serge Toubiana : La question est importante et nous n'y n'apportons pas de réponse. Je me souviens que Jean Eustache était sensible à la différence entre le fait de *découvrir* un film en salle et de le *revoir* à la télé. Contrairement à ce que dit madame, je ne pense pas être pessimiste : être critique ne veut pas dire que l'on soit pessimiste. D'ailleurs, nous sommes très peu critiques face à la télévision et à la culture audiovisuelle. Où trouver un espace critique des émissions de télévision, par exemple ? Très peu dans la presse écrite. La télévision est un incroyable vecteur d'uniformisation sociale, ce qui est assez désolant. Or la télé est faite pour qu'on la critique : on peut en dire tout le mal qu'on veut, elle est indestructible. Vous avez beau la détruire ou la piétiner chaque soir, elle sera là le lendemain ! Autant en profiter ! Quand vous critiquez un film, c'est autrement plus fragile : il risque même de disparaître !

Pour ce qui est de la diffusion des films à la télé on pourrait reprendre l'analyse marxiste : un film aurait sa *valeur d'usage* dans les salles et sa *valeur marchande* à la télévision. Au cinéma un film rencontre son spectateur. Question de désir : je vais vers un film de mon choix. A la télévision, avec toutes les chaînes dont nous disposons, les films s'additionnent, deviennent des marchandises ou des produits qui entrent dans des cases de programmation. Le cinéma à la télévision c'est tant d'heures par jour : un *temps social* occupé (saturé ?) par le défilement d'images de fiction. La télé diffuse et rediffuse. Mais pour quel le spectateur ? Chacun de nous et personne. Pour un spectateur qui accepte que mon désir de cinéma soit justement programmé. Peut-on alors parler de désir ? Le cinéma repose sur un acte, un désir collectif : on vient voir un film, on paye sa place, on voit un film et d'une certaine manière, on est vu par lui.

A la télévision, il n'y a *personne*. Là est la différence entre le cinéma et l'audiovisuel. Cela ne m'empêche pas d'être ravi de voir ou de revoir des chefs-d'œuvre sur le câble. Pourquoi s'en plaindre ? Mais il faut être précis : j'ai revu *Voyage en Italie* cette semaine, mais je ne l'ai pas découvert. Sans doute que beaucoup de jeunes gens découvrent le film de Rossellini à la télévision. Tant mieux pour eux, mais aussi tant pis, car c'est tellement plus impressionnant de découvrir un film en salle ! Le cinéma à la télévision c'est une fonction : il remplit l'imaginaire fictionnel de la télévision, qui en manque sérieusement ! C'est une sorte de fonction sociale accomplie par l'audiovisuel. De manière visible, le cinéma appartient de plus en plus à la *part maudite* de notre société. Il existe, c'est une dépense d'énergie et de temps qui, à la limite, ne remplit plus aucune fonction. Sinon celle d'exister. Sauf que cette part maudite se retrécit comme peau de chagrin. En fait, le cinéma a échappé au contrôle social (il appartient à la sphère du désir), tandis que l'audiovisuel est entièrement sous contrôle. Si bien que c'est par la télévision que nous assistons au formatage des individus, obligés de voir ce que la société veut que nous voyons. Le cinéma appartient à une expérience *autre*, qui conçoit chaque spectateur comme différent. Wim Wenders rêvait que le cinéma puisse rendre le monde meilleur. De ce point de vue-là, c'est vrai, c'est l'échec. C'est même patent : le cinéma n'a pas réussi son coup !

Jean-Jacques Varret : Pour prolonger ce que dit Serge Toubiana, je pense qu'aujourd'hui, seul le cinéma a suffisamment de respect pour ce qu'il produit. Par là même, il permet à des gens, d'être reconnus comme créateurs.

Trois exemples :

César Paès qui a fait un film formidable *Angano Angano* pour la télévision, tourne en Betacam. Il n'a pu le sortir en salle. Aujourd'hui, il veut tourner en super 16, son prochain film et peut-être ainsi, être reconnu.

Yolande Zaubermann a touché à la télévision, 800.000 personnes avec *Classified people*, mais ce sont les 6.000 entrées à Paris et les 50 contrats en province qui lui ont permis d'être reconnue comme cinéaste.

Denis Gheerbrandt fait du cinéma depuis 1978. Il n'existait que pour les professionnels. Avec la sortie en salle de *La Vie est immense et pleine de dangers*, s'appelant à la télévision, *Un enfant est malade* et réduit à 50 minutes, Denis Gheerbrandt compte parmi les regards portés sur l'homme. Nous comptons sur lui pour nous aider à comprendre la vie.

Annie Piquemal, Fédération des Ciné-Clubs de la Méditerranée : Beaucoup de choses qui viennent de se dire depuis que j'ai le micro ont fait que je ne parlerai pas beaucoup, parce vous les avez dites, en particulier Jean-Pierre Daniel, sur ce qui est relatif à la salle. Quand on vient de dire tout ce que vous avez dit sur la façon de nous créer par le Voir, je crois qu'il y a dans le cinéma, dans cette relation du spectateur au cinéma, sur écran, je

m'entends, dans la salle avec tous les facteurs que vous avez développés par rapport à la grandeur de l'écran, à la salle et tout ça, je crois qu'il y a quelque chose qui fonctionne dès qu'on met quelqu'un par rapport à ça.

Je veux dire que les enfants, bien sûr que si nous jouons les oncles bizarres, nous le faisons, que ce soit dans les ciné-clubs, dans l'enseignement, en tant que formateurs et tout ça, nous le faisons, et je comprends très bien cette notion, mais par ailleurs, bien souvent on n'est pas en position de le faire, c'est-à-dire qu'on crée des séances où les enfants sont amenés par des enseignants qui leur ont dit deux ou trois mots parce qu'on leur a passé quelques documents, mais ils ne sont pas vraiment des oncles bizarres, eux-mêmes ne savent pas trop pourquoi ils amènent les enfants au cinéma, sinon qu'ils pensent d'une certaine manière que ça doit être bien de le faire. Mais sans plus.

Et lorsque les enfants sont dans une salle, on est frappé de leur attitude. Leur attitude physique, déjà, par rapport aux enfants devant la télévision. Regardez la place qu'ils tiennent dans le fauteuil. Ce n'est pas la même place. La qualité de leur regard. L'intensité variable de leur écoute. Tout ça dénote une relation à ce qui se passe sur l'écran qui fonctionne en dehors de tous les parents, oncles, ce que vous voudrez, et qui, et ce n'est pas étonnant, on vient de le dire et ce n'est pas la première fois que je le constate, est lié, pour la joie du cinéma et du spectateur du cinéma, à quelque chose qui est de l'ordre de la transgression. Je suis persuadée que la force du cinéma est là-dedans. Et que donc, la force du cinéma étant là-dedans, je ne crois pas qu'on puisse nous enlever ça. Je crois que c'est ça, mon optimisme est fondé là-dessus.

Daniel Charlot (Enseignant et Co-responsable d'une association en région parisienne, Arts Sports Entraide) : Deux courtes remarques aux intervenants. D'abord Jean-Jacques Varret. Je crois que c'est vous qui avez parlé tout à l'heure d'avoir fait des compromis avec votre maman pour aller voir des films de cape et d'épée, et elle vous emmenait voir des trucs qui vous plaisaient moins. Je pense que vous pourriez avoir, en tant que tonton bizarre, un petit peu la même réaction avec les enfants de maintenant qui sont, comme l'a dit votre voisin, formatés différemment, c'est-à-dire tonton même si les « game boy » et autres choses ne vous conviennent pas et que vous n'en ayez rien à foutre, ce que je conçois aussi, parce que c'est mon cas. Mais je pense que peut-être les enfants formatés maintenant tels qu'ils le sont, eux aussi dans les « game boy », ou peut-être même dans la télé, ils voient peut-être quelque chose que nous on ne voit pas encore, ou qu'on ne voit plus, et peut-être qu'en faisant l'effort, comme votre maman, d'aller vers eux et les « game boy », ils iront peut-être aussi vers le cinéma que vous leur proposez.

Une autre remarque, pour monsieur Toubiana. Vous avez dit que vous n'étiez pas pessimiste, mais vous regrettez quand même vivement votre prof de lettres. Ce n'est pas du pessimisme, mais moi, je ne vais pas plagier, mais des enseignants passionnés, ils existent, j'en ai rencontrés, et même des quantités, peut-être qu'ils n'ont pas tous les moyens qu'ils souhaiteraient, mais ils en ont largement assez pour valoriser le cinéma,

entre les ciné-clubs qui existent toujours, il y en a peut-être moins qu'avant, bien sûr, mais il en existe, entre les cinémas d'art et d'essai, surtout qu'on a, nous, la chance d'être en région parisienne où il y en a peut-être un petit peu plus qu'ailleurs, et en cherchant bien on trouve, et de toute façon, il existe, sur la quantité de films qui passent, je parle toujours de l'Ile-de-France, une quantité de films suffisamment intéressants pour que des enseignants passionnés arrivent à y emmener des élèves et à travailler avec. Que ce soit sur le découpage de l'image ou sur les thèmes qu'ils veulent aborder. Et ça, ils y arrivent et ils le font très bien.

J'irais même plus loin, c'est que dans des films qui passent à la télévision, ils arrivent à dire à leurs élèves, en préparant avant, "il va passer tel film, on ne peut pas le voir sur les écrans, il faut que vous le regardiez". Je ne sais pas s'ils regardent bien assis dans un fauteuil ou en mangeant une glace ou quelque chose, mais en tout cas, parce qu'ils savent qu'ils vont en parler en classe après, ils regardent ce film. Donc la télévision nous sert quand même, même pour développer un petit peu ce qu'on veut développer, et après, le lendemain, les profs travaillent avec. C'était pour revenir sur quelques-uns de vos propos.

Claude Lioult (Jeunesse et Sports) : En écoutant ce qui se disait à propos du cinéma par rapport à la télévision, je me demandais s'il n'y avait pas un rapport possible entre le phénomène du musée et de la reproduction d'art pour tout le monde, et de la fréquentation des musées, et ce problème-là. Je m'explique. Depuis maintenant pas mal d'années quand même, on dispose de reproductions de très grande qualité, que n'avaient pas les gens des générations précédentes, pour les œuvres d'art. Alors logiquement, on pourrait se demander si les musées n'auraient pas dû se vider parce qu'après tout, quand on a de très bonnes reproductions, pourquoi aller voir les originaux ?

Or, au fur et à mesure que les cinémas se vidaient, les musées se remplissaient, et on n'a jamais vu autant de succès pour les grandes expositions, notamment à Paris pour les principaux musées, et si on observe le comportement des gens, on pourrait se dire : après tout, ils pourraient aller simplement au comptoir de vente des reproductions du musée, et se dispenser d'aller voir les œuvres elles-mêmes. Or ils ne le font pas, ils visitent. Donc on peut se demander s'il n'y a pas eu plutôt un effet d'entraînement du fait de cette qualité des reproductions, et que ça a donné envie à beaucoup de gens d'aller dans les musées. Parce que ce n'est quand même pas tout à fait la même chose, de voir par exemple une diapositive où les dimensions sont complètement écrasées, où tout est réduit à la même taille, c'est très embarrassant, il faut avoir fait l'expérience pour saisir tout ce qu'il y a de gênant là-dedans, et encore plus pour la sculpture, ou pour l'architecture, bien sûr, que pour la peinture.

Mais même la peinture, si on fait l'expérience, si on dit aux gens de le faire, ils s'aperçoivent que ce n'est pas du tout la même chose de voir l'original et de voir une simple reproduction, surtout si elle est en noir et blanc. Je me demande si on ne peut pas

pousser un peu cette analogie, et dire que dans la mise en scène qu'il y a dans le cinéma, comme le disait Jean-Pierre Daniel et d'autres personnes, dans le fait que c'est un lieu unique, etc., je me demande s'il n'y a pas une analogie possible avec le musée, qui a une histoire, qui est un lieu. De plus, on peut rappeler que certaines œuvres, les œuvres majeures c'est souvent le cas, étaient constituées pour un lieu précis, et on l'oublie trop souvent quand on se contente de regarder des reproductions. Voilà, je pose cette question et je rappelle quand même cette formule, que la crise du cinéma a correspondu exactement au succès phénoménal des musées depuis, disons, une quinzaine d'années à peu près, en France et dans d'autres pays.

Hubert Comte : Je peux faire une petite remarque. Les cartes postales et les reproductions de tableaux sont très souvent des objets qui incitent à la collection et qui incitent à aller voir les œuvres d'art réelles. J'ai été directeur artistique d'une maison de reproduction de tableaux un certain temps, et j'ai vu à quel point les gens étaient très rapidement éduqués, fins, et exigeants, et disant "vous comprenez, j'ai deux reproductions que vous avez publiées à dix ans d'intervalle du même *Bouquet de soleils* de Van Gogh, il y en a une qui est plus jaune-rouge, et l'autre plus jaune acide, alors j'ai envie d'aller voir le tableau pour savoir laquelle des deux est vraie".

Et puis il y a quelque chose qui est arrivé, c'est le phénomène des grandes luttes aux enchères internationales pour avoir les tableaux, qui ont fait de tous les tableaux qui ont été libres à un certain moment donné, avant d'entrer dans un musée, des sortes de grandes vedettes internationales du monde des milliardaires, et les gens, j'allais souvent au musée de New York, on voyait les gens aller voir *Aristote contemplant le buste d'Homère* parce qu'ils savaient que ce Rembrandt-là avait eu une histoire mystérieuse, avait été acheté par un riche Vénitien, ou de Sicile, et que le musée s'était battu les flancs pour trouver l'argent pour l'acheter, etc.

Vous voyez, il y avait ce phénomène de vouloir voir cette œuvre unique. Et puis troisième chose, très rapidement, c'est que toutes les biographies de peintres, que ce soit celles de Perruchot ou celles de Van Gogh, ou les autres, ou les films sur les peintres, ont fait entrer les peintres et leur vie, quelquefois tragique et émouvante, dans la vie quotidienne des gens, et il y a des gens qui vont devant des tableaux en pensant à Van Gogh et en disant "je vois devant moi une chose qui a touché la main de Van Gogh".

Gérard Lefèvre : Je n'aurai pas l'outrecuidance de vouloir conclure, on restera sur tout un tas de questions qui vont cheminer dans cette session, au cours de ces trois journées. Dès ce soir même, je pense, avec l'intervention de Philippe Pilard, et dès demain, dans la poursuite de ce travail sur, cette fois-ci, le Faire, qui est une autre face et une autre manière d'aborder finalement le même sujet. Merci et à très bientôt.