

Serge Daney

LA MAISON CINÉMA ET LE MONDE

*2. Les Années Libé
(1981-1985)*



P.O.L.
TRAFIC

La Maison cinéma et le monde

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

L'Exercice a été profitable, Monsieur, 1993

Le Salaire du Zappeur, 1993

Persévérance, 1994

L'Amateur de tennis, 1994

La Maison cinéma et le monde – 1. Le Temps des *Cahiers* 1962-1981, 2001

chez d'autres éditeurs

La Rampe, *Gallimard / Cahiers du cinéma*, 1983

Ciné journal, *Cahiers du cinéma*, 1986

Devant la recrudescence des vols de sacs à main, *Aléas*, 1991

Itinéraire d'un ciné-fils, *Jean-Michel Place*, 1999

Serge Daney

La Maison cinéma et le monde

2. Les Années *Libé* 1981-1985

*Édition établie par Patrice Rollet,
avec Jean-Claude Biette et Christophe Manon*

P.O.L
33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2002
ISBN : 2-86744-907-3

www.pol-editeur.fr

PASSION DE L'IMAGE : DES *CAHIERS DU CINÉMA* À *LIBÉRATION*
ENTRETIEN AVEC SERGE DANÉY PAR MICHEL CRÉPU,
GILLES DELAUD, MICHEL MESNIL ET OLIVIER MONGIN

Aller au cinéma, se faire une toile... expressions courantes qui indiquent que le cinéma est une expérience très particulière : une épreuve corporelle étrange, un plaisir dont les pulsions demeurent une terra incognita. À l'exception de Jean Louis Schefer¹, peu de passionnés de « la salle en noir » se sont interrogés sur cette émotion esthétique ; plus rares encore sont ceux qui se souviennent comme Serge Daney que le cinéma rime depuis toujours avec enfance :

« D'abord, bien sûr, la peur. Paris, au début des années cinquante, un cinéma qui pouvait très bien s'appeler le Cyrano-Roquette et un enfant qui n'avait qu'à descendre un escalier et rencontrer une rue pour se retrouver au cinéma, planqué. J'étais cet enfant peureux.

On n'allait pas "voir un film", on "allait au cinéma". Il y avait un petit film et il y avait *le grand film*. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait "mauviétonne"), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de "Prochaine-ment sur cet écran". Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions ("Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats"), la scène – calme horreur – se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les "attractions". [...]

1. Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahier du cinéma/Gallimard, 1980.

Les attractions ne dureraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts-vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient *vers lui*.

Que faire? Quelle attitude adopter? Rentrer sous terre? Leur lancer un regard vide? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les "attractions" la partie amère de ces délices (plus tard, il dirait : leur refoulé). De toute façon, le "grand film" allait commencer, la copie la plus délabrée serait encore somptueuse, et le noir le plus beau des refuges. Le cinéma de la pauvreté nous tiendrait quittes du théâtre de la misère et la musique du générique du micro bonimenteur. Bref, on serait sauvés *irréremédiablement*. Alors, pour que l'obscurité revienne plus vite, et par peur de la lumière et de ses monstres, on donnait un peu d'argent aux "attractions". Pas beaucoup (on était pauvres, nous aussi).

Cinéphile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire². »

Tel est d'abord le sujet de cet entretien avec Serge Daney – vieux routier des Cahiers du cinéma (la Mecque de la cinéphilie...) et l'un des critiques cinématographiques du quotidien Libération –, le plaisir et la passion du cinéma, leurs résonances. Y font écho une réflexion sur l'histoire du cinéma, sur la concurrence « déloyale » de la télévision, bien sûr, mais aussi de la vidéo, etc.

La Nouvelle Vague

Michel Mesnil : Comment les *Cahiers du cinéma* ont-ils pu jouer ce rôle central, moteur, alors que c'est quand même une revue faite essentiellement par des gens qui écrivent et non par des praticiens du cinéma? Comment cette écriture a-t-elle pu déboucher si rapidement, si fortement, sur une pratique? Qu'est-ce qui aujourd'hui pourrait laisser supposer que cela pourrait se reproduire aux *Cahiers* ou ailleurs?

Serge Daney : Autrement dit : est-ce que ça s'est produit une fois, historiquement et pour des raisons précises, est-ce que ça va se reproduire ou est-ce qu'il ne

2. Serge Daney, *La Rampe*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983.

s'agit pas là d'un phénomène cyclique, propre au cinéma et qui voudrait qu'il y ait tous les dix ans quelque part dans le monde quatre ou cinq jeunes types, fous de cinéma, qui ont *besoin* de parler ensemble, d'écrire, et qui, du coup, « bouleversent la science »? Cela s'est passé en Italie à la fin de la guerre, en France avec la Nouvelle Vague, sans doute (mais déjà moins) en Allemagne il y a dix ans. Et entre le néoréalisme italien et les jeunes turcs de la Nouvelle Vague, il y aurait une quinzaine d'années et un homme comme Bazin pour faire lien. Pour lui, le néoréalisme a été une expérience fondamentale et c'est à travers lui que les *Cahiers* ont hérité de cette expérience, de Rossellini surtout. Dans le cas français, un autre facteur a joué : l'extrême sclérose du cinéma officiel, du cinéma « de qualité », la redécouverte après la guerre du cinéma américain et l'impossibilité pratique pour un jeune de faire un premier film sans passer par l'apprentissage le plus décervelant qui soit, l'assistantat. Toujours est-il qu'à deux reprises, en Europe, des gens ont pu « court-circuiter » l'accès « normal » à la mise en scène.

Ce qui a nourri cette génération de la Nouvelle Vague, c'est un curieux mélange d'élitisme et de populisme (qui me paraît très français). C'est un fil que l'on peut suivre tout au long de l'histoire des *Cahiers* et que l'on peut critiquer, bien sûr. Moi, je me sens évidemment pris là-dedans, dans cette difficulté à s'intéresser à la voie moyenne. Bon. Qu'est-ce qui était « élitiste » dans cette attitude? Que des gens qui avaient une culture plutôt littéraire, mais pas très poussée (le bac, à peine plus), aient « défendu » la partie la plus *écrite* du cinéma français : Renoir, Bresson, Cocteau et même Guitry et Pagnol, contre le « cinéma de qualité » qui était fondé sur une conception académique de l'« adaptation littéraire ». Les têtes de turc de Truffaut à ses débuts sont les deux grands *adaptateurs* de l'époque, Aurenche et Bost. Or, pour les gens qui ont fait les *Cahiers*, et cela à toutes les époques, il fallait que le cinéma prenne le texte littéraire à bras-le-corps, que l'image se coltine le verbe en passant par-dessus la médiation de l'adaptation. Les gens de la Nouvelle Vague, une fois passés derrière la caméra et même quand ils se sont nécessairement éloignés les uns des autres, ont fait et font encore aujourd'hui un cinéma où l'écrit, la parole, le texte, le verbe et ses accents sont essentiels. Rohmer, Rivette, Eustache, Godard sont, même en puissance, de grands écrivains. Demy est un parolier génial. Ils pensaient tous qu'il était aberrant de séparer scénario, adaptation, dialogues et mise en scène. Tout cela devait venir d'un même mouvement et se lier organiquement. En ce sens, ce sont de vrais « auteurs ». Et en ce sens, ils sont élitistes. En ce sens, seulement.

Pour ce qui est du populisme, il faut aller voir du côté de l'Amérique. C'était aimer dans le cinéma américain la partie mineure, méprisée, « prolétarisée », la

série B, les films où des cinéastes avaient réussi à imprimer quelque chose de personnel, de singulier, dans des conditions de travail à la chaîne où le rôle du « directeur » était pour le moins très minorisé. Les gens de la Nouvelle Vague n'aimaient pas trop Wyler, Huston, Zinnemann, Stevens, Wise ou même Ford (mais pour ce dernier, ils avaient tort), et ils découvraient Nicholas Ray, Samuel Fuller, Anthony Mann, Douglas Sirk. Ou alors, ils valorisaient à l'extrême des cinéastes considérés comme des marchands de soupe, comme Hitchcock, ou de bons faiseurs, comme Howard Hawks. On faisait comme s'ils étaient aussi importants que, disons, Chateaubriand ou Heidegger. Pure provocation !

Élitisme et populisme

Michel Mesnil : Comme l'étude de la littérature elle-même, celle du cinéma dans les universités est devenue de plus en plus formelle. Or, pour moi, ce sont les *Cahiers* qui, les premiers, ont appris aux gens que le cinéma était avant tout de l'ordre du formel. Ne constate-t-on pas qu'aux États-Unis, où, de toute façon, il n'y avait pas eu, avant l'underground, de cinéma élitaire, celui-ci et même tout cinéma « intellectuel » est impossible ? Dans ces conditions, comment aurait-on pu aller chercher ce qui était intéressant ailleurs que dans le cinéma qui ne singeait pas l'intellectualité, le plus dépourvu d'intentions autres que commerciales ? Comme si l'Amérique était vouée au cinéma populaire et la France, parce qu'elle a une certaine structure mentale, vouée au contraire à un autre cinéma ?

Serge Daney : Ce n'est pas tout à fait incompatible parce que si l'on prend l'exemple des films de série B américains, plus ils sont B, plus ils sont fauchés, et plus ils sont contraints de s'inventer des codes très stricts pour raconter *quand même* des histoires. Un film d'Allan Dwan, c'est très intellectuel, dans le sens où il y a un travail intellectuel intense dans le bricolage, dans la gestion d'une économie de la pauvreté, dans la résolution très rapide des problèmes concrets. Un peu le cinéma que fait Luc Moullet aujourd'hui. En ce sens, les *Cahiers* post-Nouvelle Vague ont anticipé sur une pratique qui a ensuite fait des ravages à l'université : étudier des films de série, hypercodés, les décoder et dire : regardez comme ils sont beaux. D'un côté, on saisit le cinéma dans ses expressions les plus conscientes, les plus « artistes », Cocteau, Bresson, Visconti, l'Europe, et de l'autre on le surprend à être très compliqué dans ses expressions les plus mineures, mercantiles, inconscientes.

Je me souviens de mon premier voyage aux États-Unis, avec la politique des auteurs bien en tête et l'intention de ramener des *scoops* pour les *Cahiers* jaunes. Tous, que ce soit McCarey, Hawks, Brooks, Tourneur, disaient la même chose : « Je

raconte une histoire, je veux toucher le public, il faut que l'histoire soit bonne, que les acteurs jouent bien, qu'il y ait du mouvement, de l'émotion... » Déprimant. On avait le sentiment que les hommes qui avaient fait des films qui nous semblaient très élaborés, qui jetaient sur leur pays un drôle de regard en coin, au bord de la dissidence (Ray, Fuller) ou de l'exil intérieur (Tourneur, Sirk), ne pouvaient pas entrer dans notre discours. Il y avait là un gigantesque malentendu, presque drôle. En y repensant, je me dis, comme Rivette, qu'en art ce sont les malentendus qui sont productifs et que c'était « bien » comme ça. Aujourd'hui, ce malentendu n'existe plus (sauf pour Jerry Lewis) : à la limite, le dernier film de Fuller peut très bien faire la une du *Monde*.

Michel Mesnil : Ne peut-on dire cependant que les jeunes qui n'ont pas fait une expérience du type de celle de la Nouvelle Vague (que je crois unique dans l'histoire du cinéma) et qui ont fondé aux États-Unis la production indépendante (Coppola, Spielberg, Lucas, etc.) paraissent tout de même infiniment plus « intellectuels » que ne l'étaient leurs aînés et tiennent des discours assez différents lorsqu'ils parlent de leur film ? Comme s'ils avaient été convertis aux *Cahiers*, à l'américaine, bien sûr, et vingt ans après...

Serge Daney : Là, on peut dire que la boucle est bouclée. Les cinéastes dont je parlais ne savaient pas ou ne pouvaient pas ou ne voulaient pas parler de leurs films avec d'autres critères que ceux de l'épreuve de vérité que représente la carrière commerciale d'un produit aux États-Unis. Je revois encore Cukor, un homme très rusé cependant : impossible de lui faire admettre que *Sylvia Scarlett* était son plus beau film pour la simple raison qu'en 1935 ce film n'avait pas marché. On avait le sentiment qu'il le faisait un peu exprès, qu'il se moquait de nous. Mais vingt ou trente ans après, les Spielberg, Coppola, DePalma ont digéré la culture européenne de cinéma. Ils ont intégré un héritage-*Cahiers* revu et corrigé par eux pour refaire un cinéma américain des derniers jours, c'est-à-dire archaïque. *La Guerre des étoiles* ou *E.T.* sont des films mythologiques. C'est l'Amérique blanche qui se reconstitue en ce moment, sous nos yeux. Il suffit de voir un homme comme Paul Schrader (qui a écrit un livre très intellectuel sur Ozu, Bresson et Dreyer) requinquer, grâce aussi à ce savoir, toute la grande machine puritaine de la fiction américaine, bien-pensante et cochonne. Oui, la boucle est bouclée.

Bazin et le rapport à l'Histoire

Michel Mesnil : Au fond, les *Cahiers* ont joué un rôle vraiment extraordinaire. Ce n'est pas seulement une boucle qui se boucle par hasard, il y a tout de

même une influence réelle, étonnante, des *Cahiers*, et qui dépasse très largement ce qu'on attend généralement d'une revue. Les gens qui se retrouvaient là-dedans, comment ont-ils formé cette espèce de creuset?

Serge Daney : Là, on est dans la mythologie parce que cela, je ne l'ai pas vécu.

Olivier Mongin : Mais qui était donc André Bazin et comment a-t-il conçu l'aventure des *Cahiers*? Il devait être un peu charismatique sur les bords pour qu'on en fasse le père de la Nouvelle Vague...

Serge Daney : Je ne sais pas. C'est plutôt vous qui l'avez connu, à *Esprit*.

Michel Mesnil : Bazin était un charismatique, je crois. Il insufflait son feu sacré pour le cinéma à tout le monde. Mais en dehors de ça, la politique des auteurs était d'abord une politique, une stratégie concertée...

Serge Daney : Il faut oser le dire tout de suite, les *Cahiers* ont eu de l'influence en tant qu'ils ont toujours été tentés par le dogmatisme. Pour le meilleur et pour le pire. Disons qu'il y avait toujours une « idée » du cinéma (à défendre ou à faire) au cœur de ce creuset. Ce qui est intéressant, c'est que ce dogmatisme n'a jamais constitué à chercher une sorte de pureté du cinéma (une « spécificité », si l'on veut) mais plutôt à confronter le cinéma avec ce qui se passait à côté de lui ou dans ses marges. Il y a une histoire de ces marges. À l'époque de Bazin, c'était le rapport cru à l'Histoire parce que l'Histoire était encore tiède, et ce rapport, Bazin l'a pensé et théorisé d'un point de vue radical et spiritualisé. À l'époque de la Nouvelle Vague, lorsque Rivette a commencé à écrire, par exemple son texte admirable intitulé « Lettre sur Rossellini », où il dit avoir découvert que la télévision aussi est un langage, il y a eu cette intuition que le cinéma pouvait bien, comme dirait Duras plus tard, « aller à sa perte » mais qu'il entretenait un dialogue de plus en plus serré et passionnant avec les autres arts et les autres médias. Cela n'a jamais cessé d'être présent chez Godard. Bon, aujourd'hui il est possible que l'influence directe de la Nouvelle Vague sur le cinéma qui se fait soit résorbée : le cinéma dominant en France veut revenir à la « qualité », à la division du travail entre « cinématographique » et « littéraire », à un académisme certain...

Retour à la mythologie

Michel Mesnil : C'est ce que j'appelle le « retour du narratif », c'est-à-dire le retour à un code de narrativité complètement stéréotypé. C'était Cayatte et aujourd'hui c'est Boisset, Lelouch.

Serge Daney : L'influence de la Nouvelle Vague est néanmoins énorme. Par exemple, la « Politique des auteurs » a eu un tel succès qu'elle continue à être pra-

tiquée alors que de vrais auteurs, il y en a quand même assez peu. Il faut s'attendre à un retour de bâton anti-intellectualiste, anti-auteurs, y compris de la part de ceux qui croyaient bénéficier de ce label galvanisé et que l'organisation de la production remet aujourd'hui dans des rôles d'exécutants ou, plus simplement, de « réalisateurs ».

Et puis, l'influence de la Nouvelle Vague, c'est peut-être ailleurs qu'il faut la chercher, à la télévision par exemple. C'est très curieux de voir que beaucoup de trucs (Bresson filmant le dos de ses acteurs, Godard faisant exprès des faux raccords, le son direct déchaîné de Rivette) qui étaient des façons violentes, même volontaristes, de dire « non » au cinéma ancien sont devenus des automatismes inconscients, une partie normale de la rhétorique télévisuelle. Les influences s'exercent toujours de biais.

Cela fait réfléchir à ce qu'on appelle par commodité « l'histoire du cinéma ». Il y a une partie du cinéma, une petite partie, qui nous est essentielle, vitale, parce que nous avons grandi à son rythme et que, comme nous, elle a une « histoire ». Moi, par exemple, les deux films qui m'ont le plus profondément ébranlé lorsque j'ai commencé à me sentir « cinéphile », c'est *Hiroshima mon amour* et *Pickpocket*. Je sais que ces films ont changé ma vie et changé aussi le cinéma. Et en même temps, je me demande si le cinéma n'est pas, dans sa masse, un art sans histoire ou du moins avec une histoire à temporalité très lente. Les formes ont une histoire. Les cinéastes qui changent les formes font rarement les grands succès commerciaux mais, en revanche, influencent *tous* les autres cinéastes : Eisenstein, Welles, Rossellini, Bresson, Godard. Mais le cinéma « normal » repose sur l'acteur et il y aura toujours beaucoup de gens pour aller voir tel corps de tel acteur, quel que soit le médium. C'est indépassable. Il y a une histoire des styles de jeu, une histoire des corps même, mais ce n'est pas la même que celle des « formes ». En ce sens, il n'y a pas de différence fondamentale entre *L'As des as* et un sous-Feuillade des années dix. Tout ce qui est du domaine de la « performance » échappe forcément à une histoire propre du cinéma et reste impur.

C'est pourquoi la question que les gens commencent à se poser n'est pas celle du devenir du cinéma mais de la mort éventuelle de cette (petite) partie du cinéma qui, elle, a une histoire, qui transmet la secousse sismographique de ce qui se passe ailleurs, au même moment, dans le « réel ». Je prends un exemple récent : la Pologne. Bon, tout le monde verse des larmes, les journaux font des numéros hors-série (comme *Libération*), on ne parle que de ça. Voilà que Wajda, qui est un bon cinéaste et un vrai opportuniste, fait *L'Homme de fer* et que le film

est couronné à Cannes. Une fois distribué, le film est un échec commercial. Relatif, mais un échec quand même. Donc, un témoignage-document à chaud sur la Pologne, filmé par le cinéaste-vedette de ce pays, laisse indifférent. Un an plus tard, même chose avec *Travail au noir* de Skolimowski, film très aimé de la critique à Cannes, à mon avis très supérieur à celui de Wajda, réaction à chaud d'un artiste polonais au drame de son pays qu'il reconstitue de l'extérieur. Même semi-échec. Qu'est-ce que cela veut dire? Que le show télévisé de Reagan en mondiovision est la seule transcription ressentie comme contemporaine de l'événement, mais pas les films.

N'est-ce pas le symptôme qu'on n'attend plus du cinéma qu'il travaille et qu'il soit travaillé, à chaud, par l'événement? Est-ce que c'est la télévision qui gère l'événement? Est-ce que ce que l'on attend du cinéma c'est, du côté américain, un retour à la mythologie (la mythologie comme culture) et, du côté européen, la gestion culturelle de luxe, genre Gaumont (la Culture comme mythologie)?

Michel Crépu : Est-ce que ce n'est pas une question de vitesse de communication? Si on reprend l'exemple de la télévision, les gens attendent que l'événement arrive le plus vite possible sur eux. Avec le cinéma, il faut attendre.

Serge Daney : Et encore, je parlais de Wajda qui est presque un cas-limite, quelqu'un qui a été capable d'être sur l'événement. Je ne parle pas de ce qu'on n'ose plus appeler le « tiers-monde », du cinéma d'Afrique noire, par exemple, parce qu'il paraît évident qu'il n'y aura jamais de cinéma là-bas. Des films oui, mais pas de cinéma. Une bonne partie des choses qui se passent sur terre n'est plus vouée au cinéma.

Gilles Delavaud : Il y a peut-être un symptôme du même phénomène : il y a un certain nombre de fictions, depuis sept ou huit ans, qui prennent comme objet l'événement et les médias, qu'il s'agisse du film de Schlöndorff sur le Liban ou des films américains qui parlent de la télévision, etc. Cette médiation opérée par la télévision devient un enjeu et un objet fictionnel.

Serge Daney : La question est donc : le cinéma a-t-il aujourd'hui les moyens de faire la critique de la télévision? Cette critique peut-elle intéresser un vaste public? Les inventeurs de formes d'aujourd'hui sont plutôt des cinéastes du deuil. Syberberg, Godard, même Ruiz. Ils ont fait leur deuil de « l'intervention à chaud ». Le cinéma est peut-être bien placé historiquement pour faire ces deux choses en même temps : analyser la télévision et saisir l'Histoire dans sa dimension de deuil immédiat. La question de savoir s'il faut filmer Barbie à la télé devient, du coup, très intéressante.

Olivier Mongin : Le paradoxe, c'est que le film de Boisset (*Le Prix du danger*) est un succès, celui de Schlöndorff aussi, l'un et l'autre dénonçant le voyeurisme de la presse ou de la télé. La dénonciation du voyeurisme paie.

Serge Daney : On aime ces films parce qu'ils sont déjà datés et qu'ils pathétisent un problème qui a été, en gros, celui de Rossellini puis de Godard. Aujourd'hui, on soupçonne que l'évolution des médias va être telle qu'elle peut ne pas déboucher nécessairement sur les jeux du cirque. Pour Bazin, les jeux du cirque c'était l'horizon ambigu de sa théorie du cinéma : à la fois horreur et jouissance, un peu de la vérité du cinéma, la situation-limite où filmer devenait une affaire de morale. S'il y a les jeux du cirque, où mettre la caméra ? S'il y a des bourreaux et des victimes, faut-il filmer les victimes de face et les bourreaux de dos ou le contraire ? Cette question revient depuis vingt ans dans les films de Godard. Alors Boisset... il nous ramène à Cayatte ou, si on veut être gentil, à Kazan lorsqu'il faisait *Un homme dans la foule*. Mais là-dessus, les Américains sont à la fois en retard et en avance : en retard parce qu'ils sont bien-pensants mais pas moraux, en avance parce qu'ils aiment vraiment le spectacle et qu'ils savent donc le démonter mieux que nous. En ce sens, Welles aura toujours un siècle d'avance sur tout le monde.

De 1968 au front culturel révolutionnaire

Michel Mesnil : Pour en revenir un peu aux *Cahiers*, pourriez-vous essayer de nous faire comprendre ce qui s'est passé quand les *Cahiers* se sont mis à délirer ?

Serge Daney : Bon, il y avait déjà ce mélange d'élitisme et de populisme dont j'ai parlé. Ensuite, il y avait l'absence de culture politique des gens des *Cahiers* et la gestion étrange de ce que j'appellerais « l'héritage bazinien ». Je crois que les *Cahiers* ont oscillé plusieurs fois entre plusieurs façons d'hériter de Bazin, plutôt à droite (et même très à droite avec l'épisode de la publication des textes « macmahoniens ») au début des années soixante, et plutôt à gauche (puis carrément gauchiste) au début des années soixante-dix. On a parcouru la plus grande amplitude possible entre deux pôles qui, je crois, sont chez Bazin ; qui venaient du fait que s'il était un éducateur passionné et un critique nuancé, il était aussi un penseur radical, quelqu'un qui aimait les images, comme un catholique pervers peut les aimer, et qui sait, au fond de lui, ce que c'est que d'aimer les images.

Moi, j'avais commencé à publier des textes dans les *Cahiers* dès 1964, mais en tant que pigiste périphérique. 1968, je l'ai vécu différemment des gens des *Cahiers*

(qui étaient, il me semble, assez réformistes ou « révisos » comme on disait alors), d'une façon très radicale, déstabilisante, presque hippie. Je suis parti en voyage, j'ai été malade et pendant un temps je n'ai plus très bien suivi la revue. Quand je suis revenu à Paris, j'ai recollé aux *Cahiers* comme si rien ne s'était passé, et cela au moment où, après un court flirt avec le PC (lequel devait beaucoup à la médiation hystérique de *Tel quel*), la revue devenait maoïste. J'ai donc vécu cette époque, puis j'en ai hérité, puis je l'ai gérée et j'ai même pensé y perdre pas mal de plumes.

Il y a des gens qui ont beau jeu de rappeler cet épisode de l'histoire (déjà chargée) des *Cahiers*, mais ils oublient en général de dire qu'il n'y a jamais eu d'adaptation de nos goûts de cinéma à notre ligne politique de l'époque. Il y a eu de la schizophrénie là-dedans, je ne vois pas d'autre mot. Politiquement, on s'intéressait à des groupuscules d'extrême gauche pro-chinois et même, à l'intérieur de ces groupuscules, on représentait la tendance la plus dogmatique : on était plutôt marxistes-léninistes (m-l) que « maos », et le résultat fut que nous qui étions d'assez mauvais pédagogues nous sommes retrouvés avec un projet qui était aux antipodes de ce qu'on savait faire : un projet d'animation ! Le délire a dû durer un an et a abouti au projet d'un « Front culturel révolutionnaire » (dit Front Q), qui s'est vite effiloché au premier contact (à Avignon en 1973) avec ce qu'on appelait à l'époque les « éléments-relais », situés entre nous, concocteurs de théories, et les masses qu'il fallait éduquer. Et en même temps, nous n'avons jamais écrit une ligne de complaisance sur le cinéma qu'en bonne logique nous aurions dû aimer, soit le cinéma chinois, soit les films que tous les militants maos nous suppliaient d'aimer : les Costa-Gavras, les Elio Petri, les Boisset, les Rosi, qui nous sortaient par les trous de nez. À Vincennes et à Censier au début des années soixante-dix, on disait aux étudiants révoltés qui passaient leur vie en AG que les seuls films « matérialistes » étaient *Vent d'est* de Godard et Gorin ou *Non réconciliés* de Straub ou, à la limite, certains vieux Eisenstein ou Vertov que nous avions découverts à ce moment-là.

Olivier Mongin : Est-ce que ça n'a pas été sans une chute de lecteurs de la revue et est-ce qu'un public traditionnel n'a pas lâché ? Parallèlement, est-ce que ce fut l'occasion d'un procès de la première période, est-ce qu'André Bazin et sa vision du cinéma ont été mis en cause ?

Serge Daney : Oui, j'ai fait un texte à l'époque qui essayait de voir en quoi Bazin était idéaliste, par rapport à ce que j'imaginai être une conception matérialiste des choses. En fait, j'étais juge et partie parce que j'exorcisais le fil par lequel je tenais moi-même au cinéma, fil qui passe plus par Bazin que par Eisenstein.

À cette époque, c'est-à-dire avant la période pur-mao, il y avait eu une période théoricienne qui était synchronisée avec ce qui se faisait autour de *Tel quel*. Période farfelue et finalement intéressante où certains textes d'Oudart, de Comolli ou de Bonitzer possèdent une vraie fureur théorique à l'endroit du cinéma. Pour construire un modèle matérialiste de film, il fallait passer par des choses comme le montage, la discontinuité, l'effet de réel, la place du spectateur, etc. Et pour cela il y avait un grand besoin de psychanalyse lacanienne, un peu d'Althusser, de Barthes, mais pas beaucoup de sémiologie.

Évidemment, la revue perdait les lecteurs. Mais comme, jusqu'en 1969, c'était Filippacchi qui la gérait, personne dans la rédaction ne devait s'occuper du chiffre d'abonnés ou de celui des ventes. Les *Cahiers*, c'était un peu la danseuse de Filippacchi, qu'il avait rachetée par amour du cinéma et dont il avait dû accepter bon an mal an qu'elle ne progresse pas. Il l'avait fait ressembler un peu plus à un magazine, c'est tout. En 1969, il n'y a plus tenu, il s'est mis en grève et a mis le titre en vente.

Grâce à des alliés de toujours, grâce à Truffaut, on a pu réunir la somme et les *Cahiers* sont redevenus indépendants. Cela a malheureusement correspondu à un moment où, vu le discours politique ambiant, on n'a pas bien mesuré le prix de cette indépendance. En 1973, on ne paraissait qu'un mois sur deux, sans un mot pour les films qui sortaient, sans photos, avec seulement des rapports sur des réunions d'animateurs culturels...

Gilles Delavaud : Tu parles des alliés de toujours, mais je crois qu'il faut aussi prendre en compte le noyau de lecteurs qui a pensé que malgré tout il fallait continuer à s'abonner à cette revue : il y a plein de gens qui n'ont pas pu se désabonner.

Serge Daney : Le nombre des abonnés a dû tomber à 2000 ou même moins. Et encore, ce chiffre devait inclure 500 universités américaines ou canadiennes qui continuaient à se réabonner tous les ans et qui mettaient ça sur une étagère à Montréal ou à Seattle. Si nous n'avions pas été les *Cahiers* mais disons *Cinéthique*, une revue sans aura, sans passé, sans abonnements internationaux, je crois que nous aurions coulé. Sans même nous en rendre compte. Nous avons été sauvés par le titre et par les gens qui se sentaient encore concernés par ce titre (sans compter ceux qui ne voulaient pas renoncer à leur collection complète des *Cahiers*).

À partir de 1973, les deux rédacteurs en chef (Comolli et Narboni) n'ont plus pu continuer. Comolli a voulu faire son film (*La Cecilia*) et Narboni a participé à un film collectif (*L'Olivier*). Je me suis retrouvé, sans bien mesurer ce que cela voulait dire, au centre de la revue en perdition. Mais il n'y a eu aucune rupture. C'est

un scénario digne des Taviani : une histoire de « frères » qui vivent ensemble le passage brusque à une croyance déraisonnable, puis, toujours ensemble, le retour de cette croyance au « bon sens ». Et tout cela sans se fâcher, sans même (trop) se perdre de vue en cours de route – histoire sans doute de faire circuler en silence le reproche du passé commun. Cela, finalement, s'est « bien » passé, la revue n'est pas morte, elle marche bien et tout indique qu'elle va durer encore au moins dix ans...

Olivier Mongin : À propos de cette période 69-73, je pensais qu'elle avait permis de s'outiller sur le plan des sciences humaines... ce qui n'est peut-être pas totalement négatif.

Serge Daney : Ce que j'ai pu apprendre intellectuellement, même philosophiquement, je l'ai appris dans le cadre de cette histoire-là. Avant, je disposais d'une culture littéraire moyenne et d'une culture cinéphilique, mais soudain j'ai lu les *must* de l'époque : Foucault, Barthes, Lacan, Althusser, Derrida, Deleuze. Paradoxalement, les *Cahiers* ont toujours eu une image très « intello », mais Rivette, Truffaut, Godard étaient presque des autodidactes et même notre génération s'était cultivée un peu « à la sauvage ». Cela a toujours donné des résultats mi-cocasses mi-déplaisants. Lorsqu'on s'est mis à lire Lacan, il fallait aussitôt qu'on le cite dans une notule sur un film bulgare de huitième ordre. Ça a choqué – à juste titre – les vrais universitaires. Mais aujourd'hui on se dit que ça a quand même été une force : que le cinéma soit fait (ou écrit) par des gens qui prennent aussi peu de précautions, c'est peut-être moins inquiétant que quand ça devient un département à l'université.

Michel Mesnil : Je suis universitaire, et c'est vrai que la tendance à l'exégèse sclérosante m'inquiète, mais ce qui m'inquiète encore plus chez nombre de mes collègues, c'est l'académisme le plus total, l'ignorance du cinéma la plus absolue encore aujourd'hui, à part à Vincennes, Censier, etc. Mais j'envie un peu cette époque des *Cahiers*, où l'on pouvait carburer intellectuellement sans être bardé de diplômes.

Serge Daney : Il est certain que je n'écrirais pas aussi librement dans *Libération* s'il n'y avait pas eu d'abord chez moi tous ces textes pas écrits, mal écrits, avortés, un mauvais rapport à la production de texte pendant longtemps aux *Cahiers*. Car en général ceux qui écrivent aux *Cahiers* écrivent *pour* les *Cahiers*. C'est mauvais parce que ça crée des phénomènes de myopie, d'oubli du lecteur, de manque de curiosité. Mais c'est ça qui maintient la revue comme institution. Petite mais très intéressante : trente ans dans le siècle, déjà !

Des Cahiers à Libération

Michel Mesnil : Comment s'inscrit cette institution au milieu de la pullulation actuelle des revues de cinéma ?

Serge Daney : À part *Cinématographe* qui existe depuis quelques années et *Première* qui est une revue de cinéphilie de masse (et qui marche très bien), toutes les revues de cinéma sont à peu de choses près aussi vieilles que les *Cahiers* (et même, dans le cas d'*Image et son*, plus vieille ; *Positif* a démarré quelques années après les *Cahiers*). Je crois qu'il y a une fatigue des revues culturelles de cinéma. *Positif*, qui a beaucoup de mal à exister, est devenu une revue d'études spécialisées sur le cinéma, sérieuse, utile, mais sans problématique à elle. *Cinéma*, *Image et son*, *Jeune cinéma* restent des publications liées au phénomène ranci des ciné-clubs.

D'une façon très surprenante (pour moi le premier), dans ce paysage qui stagne, les *Cahiers* non seulement tiennent le coup mais c'est la seule revue qui possède une économie autonome et même en expansion. Je tiens à dire que si j'y ai contribué, c'est sans le faire exprès, simplement en tenant bon (en faisant le dos rond) pendant quelques années. C'est plutôt Toubiana qui, très vite, a eu les pieds sur terre et qui a peu à peu créé les conditions pour que la revue soit de nouveau considérée comme lisible, donc achetable, donc vendable. Évidemment cette expansion tient aussi au fait que la revue a, comme on dit, « mis de l'eau dans son vin » et que son discours actuel est très en retrait par rapport aux grands emballements théoriques et doctrinaires d'antan. Mais c'est que l'époque ne s'y prête pas. L'époque est plutôt faible, question pensée. Cela dit, les *Cahiers* sont quand même le seul lieu où l'on n'a pas perdu le souvenir qu'une revue n'est faite que pour essayer de frayer quelque chose.

Michel Mesnil : Est-ce que cette expérience-là est passée dans la critique de cinéma à *Libération* ? En quoi le fait d'être un des principaux animateurs d'une revue, de la plus grande revue de cinéma française, connue partout, influence-t-il ce que vous faites à *Libération* ? Avez-vous l'impression de vivre dans deux mondes différents ? Est-ce que l'un s'oppose à l'autre ? Est-ce que vous faites dans *Libé* des choses que vous ne feriez jamais dans les *Cahiers*, ou inversement ?

Serge Daney : Quand j'ai arrêté les *Cahiers*, *Libération* se présentait un peu naturellement. J'y avais un peu écrit dans le temps et l'on a décidé, July et moi, de faire un essai. Il y avait sans doute quelque chose qui avait été enfoui (protégé) dans ma collaboration aux *Cahiers* : le désir d'écrire des choses à l'emporte-pièce, à la première personne, une sorte d'exhibitionnisme d'écriture qu'on ne se permet

pas aux *Cahiers*. Quand on écrit pour un quotidien, on sait qu'on ne réussit qu'un article sur trois ou sur cinq, mais on apprend à ne pas trouver ça tragique, alors que le rythme du mensuel alourdit l'écriture, l'angoisse. Sur le contenu, il n'y a aucun changement. La seule différence entre les *Cahiers* et *Libération*, c'est qu'il faut faire parfois six feuillets sur *Coup de torchon* de Tavernier et essayer de voir comment on s'y prendrait pour essayer d'expliquer à quelqu'un pourquoi Tavernier c'est moins bien que Straub ou Mocky. C'est une bonne discipline.

Témoin des images du monde

Gilles Delavaud : Cette coexistence d'objets quand même un peu disparates dans *Libération*, est-ce que ce n'est pas aux *Cahiers* de s'en saisir et de la théoriser ?

Serge Daney : On peut avoir la tentation (moi, je l'ai parce que je suis éclectique et que j'aime les voyages) de partir de ce que les gens voient massivement, donc de la télé. Bon. Mais ce n'est pas parce que les gens sont avant tout soumis à la télévision que le cinéma est moins important. Au contraire, ça donne au cinéma une place qu'il n'avait pas avant : *il n'est plus le témoin du monde, mais le témoin des images du monde*. Effectivement, si l'on veut s'interroger sur le destin et l'évolution des discours dogmatiques, il ne faut pas regarder Mauroy à la télé mais regarder Syberberg, Ruiz ou le *Out One : Spectre* de Rivette qui est ressorti récemment. La nouveauté, c'est que le cinéma est la caisse de résonance symbolique du reste des images. En tant que tel il est devenu important *au moment même* où il a beaucoup perdu de son ampleur géographique. Parce que si l'on prend le cinéma en tant qu'imaginaire brut, en tant qu'il capte à vif la vie des gens, on voit bien qu'il est plutôt à la baisse dans les pays riches et qu'il ne démarre toujours pas dans les pays pauvres. (Même s'il y a un « cas français », un peu particulier.) Le cinéma irrigue moins la vie concrète des gens, mais il contribue à *fonder* leur imaginaire. Historiquement c'est le muet qui a dû correspondre à un véritable raz de marée mondial d'images de cinéma, presque simultané. Mais à partir du parlant, ça a commencé à rétrécir.

Michel Mesnil : Ma thèse est un peu différente. Je crois qu'en fait nous vivons la fin d'un processus, dans la mesure où, tout de même, il y a une recrudescence de la fréquentation cinématographique, surtout en France. Quand je vois *Libération* consacrer un numéro entier à *E.T.*, cela veut tout de même dire quelque chose pour le cinéma. Le cinéma comme médium, ne serait-ce que parce qu'il a un grand écran – et c'est fondamental pour moi – et à cause du fait qu'il se déroule dans une salle obscure, constitue tout de même un art branché sur l'imaginaire

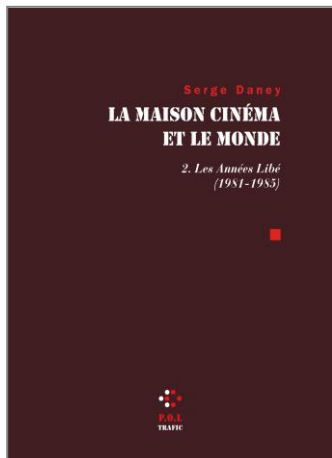
HARGNE SANS LA HAINE, 918. – *ROLAND-GARROS 1983*, 920. – LE TENNIS FÉMININ EN LIBERTÉ, 920. – ASSIS LES PRIVILÉGIÉS!, 922. – LES JOUEUSES SONT LUCIDES, 923. – *WIMBLEDON 1983*, 925. – BYE-BYE LES ARROGANTS, LES INDIENS ET LE FANTÔME BLANC, 925. – BYE-BYE BILLIE ET À L'ANNÉE PROCHAINE, 926. – *ROLAND-GARROS 1984*, 928. – DÉMONS ET MERVEILLES, 928. – *JEUX OLYMPIQUES DE LOS ANGELES 1984*, 930. – LES « GAYS » FÊTENT L'OUVERTURE SANS CÉRÉMONIE, 930. – JIM MCKAY, LE CHAMPION DE TOUS LES JEUX TÉLÉVISÉS, 931. – UNE LARME SOUS L'ŒIL DE LA TÉLÉ, 935. – CARL LEWIS, LE HÉROS QUI VEUT ÊTRE UNE STAR, 935. – JEUX DE VILAINS, 939. – E.T. SHOW À L.A., 941.

13. ABC..... 945

1. TECHNIQUES DE CAMOUFLAGE, 947. – 2. LE SAINT DES SAINTS, 949. – 3. LE BEAU, LA PUB ET LE BIEN, 951. – 4. L'ŒIL, LA MAIN ET LE PIED, 952. – 5. VEDETTES AMÉRICAINES, 955. – 6. UN PENSEUR NÉGATIF, 956. – 7. LA MEILLEURE FAÇON DE FILMER, 958. – 8. HISTOIRE D'UNE IMAGE, 960. – 9. PLAGE PRIVÉE, 962. – 10. CAMÉRA DE FOND, 965. – 11. LA PHOBIE DE L'IMPRÉVU, 967. – 12. LA TÉLÉ N'ÉTAIT PAS LÀ, 969.

Index..... 973

Achévé d'imprimer en octobre 2002 dans les ateliers
de Normandie Roto Impression s.a.s à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1792 – N° d'imprimeur : 021038 – Dépôt légal : octobre 2002
Imprimé en France



Serge Daney
**La Maison cinéma
et le monde**

Cette édition électronique du livre
La Maison cinéma et le monde de SERGE DANÉY
a été réalisée le 2 janvier 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en octobre 2002
par Normandie Roto Impression s.a.s
(ISBN : 9782867449079 - Numéro d'édition : 2654).
Code Sodis : N46393 - ISBN : 9782818009352
Numéro d'édition : 230859.