

COLLOQUE

VERS UN AUTRE CINEMA :

DE NOUVELLES ŒUVRES POUR

LES SALLES DE DEMAIN

SOMMAIRE

OUVERTURE DU COLLOQUE

Page 2

Bernard FAVIER, président du Groupement national des Cinémas de Recherche
Claude-Eric POIROUX, Délégué Général du festival Premiers Plans d'Angers
Monique BARBAROUX, Directrice Générale adjointe du Centre National de la Cinématographie

TABLE RONDE I

État des lieux et mise au point sur la technique

Page 8

Modérateur : Jean Michel FRODON, Directeur de la rédaction des *Cahiers du cinéma*.

Intervenants :

Guy-Louis MIER, journaliste au *Technicien du Film*

Yves LOUCHEZ, Délégué Général de la CST

Claude-Eric POIROUX, Délégué Général d'Europa Cinéma

Eric GAUTIER, Chef-opérateur

TABLE RONDE II

Du point de vue des œuvres

Page 22

Modérateur : Anne HUET, coordinatrice du colloque.

Intervenants :

Emmanuel BURDEAU, rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*

Chantal AKERMAN, cinéaste

Vincent DIEUTRE, cinéaste

Alain BERGALA, critique, universitaire

Gaël LEPINGLE, conseiller artistique, ARCADI et Festival Némó

TABLE RONDE III

Du point de vue des salles

Page 40

Modérateur : Bernard FAVIER, Président du GNCR

Intervenants :

Catherine BAILHACHE, Coordinatrice de l'ACOR

Olivier BRUAND, Délégué Général du GNCR

Catherine CAVELIER, Exploitante, Le Cinématographe, Nantes,

Grégory GAJOS, Distributeur, Ad-Vitam

Dominique PAÏNI, Directeur du développement culturel du Centre Georges POMPIDOU

Jean-Jacques RUE, Distributeur, Co-Errances

Dominique TOULAT, Exploitant, La Ferme du Buisson, Noisiel

ANNEXE :

Liste des membres du collectif d'experts

Page 60

OUVERTURE DU COLLOQUE

VERS UN AUTRE CINEMA : DE NOUVELLES OEUVRES POUR LES SALLES DE DEMAIN

Vendredi 28 janvier 2005 (9h30-18h)

Festival Premiers Plans Angers

Colloque organisé par le Groupement National des Cinémas de Recherche, organisé avec le Festival Premiers Plans, le partenariat des *Cahiers du cinéma* et avec le soutien du Centre National de la Cinématographie.

Bernard FAVIER : Bienvenue à ce colloque dont l'intitulé « Vers un autre cinéma : de nouvelles œuvres pour les salles de demain », est clairement orienté vers l'avenir. Notre dernier colloque à Angers date de 2003, il y a deux ans maintenant, sous la présidence de Geneviève TROUSSIER et s'intitulait « Les nouveaux regards cinéphiles ». Au nom du Groupement, je remercie, Claude-Eric POIROUX et le Festival Premiers Plans d'Angers de nous accueillir. Je remercie Monique BARBAROUX pour le soutien que le **CNC** apporte à ce colloque et je remercie également les *Cahiers du Cinéma*, qui sont des partenaires au long-cour, de notre groupement. Je passe la parole à Claude-Eric POIROUX « maître des lieux ».

Claude-Eric POIROUX : Bienvenue au Festival Premiers Plans d'Angers dans une ville qui compte une salle « recherche » les *400 Coups*. Quelques mots sur le sujet qui va nous occuper dans la journée : des nouvelles œuvres pour les salles de demain. Vous savez que Premiers Plans est un festival consacré à la découverte de premiers films, d'œuvres de débutants. Nous présentons non seulement des œuvres inédites qui ne sont pas encore montrées mais aussi des auteurs inédits, des jeunes gens qui débutent et dont le nom n'a pas encore été bien repéré. C'est sans doute aussi cette double inconnue que nous allons retrouver dans la journée en parlant de nouvelles technologies. D'où viennent ces premières œuvres, de **quoi** et comment sont-elles faites ? Sur les 650 films que nous proposent les écoles de cinéma, à peu près la moitié, soit plus de 300 ont été tournés sur un support qui n'est pas de la pellicule. Sur les 30 films d'écoles qui sont sélectionnés par le festival et il y en a 10 qui ont été tournés et qui sont

diffusés sur un support numérique. La proportion est encore plus importante, puisque les films reçus en 35 mm ont peut-être été kinescopés. Si nous cherchions précisément les formats d'origine de toute cette production de débutants, nous dépasserions de loin les pourcentages énoncés plus haut. Hier soir, deux films étaient projetés aux *400 Coups*, dans le cadre des « figures libres » : *J'irai cracher sur vos tongs* de Michel TOESCA et *Point d'effet sans cause* de Rachid HAMI. Ces deux films ont été tournés en numérique avec des petites caméras. L'année dernière, *Demi-tarif*, d'Isild Le BESCO, montré et distingué en compétition, n'aurait pu se tourner sans la caméra mini DV. C'est un film qui n'a existé que grâce à cette technologie. Ce festival Premiers Plans est donc au cœur de cette mouvance et au premier poste pour la voir arriver. Mais ce n'est pas seulement une question de technologie, c'est aussi une question de contenu : quels types de films sont engendrés par cette technologie ? Ce sera une des réponses de la journée. Ceux qui ont assisté depuis une semaine aux projections du festival en ont déjà certainement une petite idée.

Pour la plupart d'entre eux, ces jeunes réalisateurs s'orientent vers la fiction. Ils raconteront des histoires destinées à trouver leur public dans les salles de cinéma. Mais d'ores et déjà, nous pouvons distinguer de jeunes cinéastes-plasticiciens qui travaillent sur des œuvres dont la diffusion sera celle des galeries, des musées et pourquoi pas des salles de recherche. Ils sont évidemment minoritaires à Premiers Plans, mais cette édition nous en a montré quelques-uns. Voilà en quelques mots comment le débat d'aujourd'hui trouve tout naturellement sa place dans notre festival.

Bernard FAVIER : Merci, je me tourne vers vous Monique BARBAROUX, le numérique fait partie d'une question récurrente dans la profession, depuis plusieurs années déjà. Et nous, le GNCR et nos partenaires, n'arrivons sans doute pas les derniers mais presque, pour évoquer cette question. Nous allons l'évoquer de façon un peu décalée. Pouvez-vous nous donner l'avis du **CNC** sur la façon dont nous allons aborder cette question ?

Monique BARBAROUX : Merci Bernard. Je voudrais d'abord remercier, remerciements d'usage mais sincères, notre hôte Claude Eric POIROUX, qui nous accueille comme toujours avec bonheur pour ce colloque avec le Groupement des salles de recherche, un salut à Geneviève TROUSSIER, puisqu'il y a deux ans c'est Geneviève qui officiait et un merci à Bernard FAVIER et son équipe. Vous l'avez dit Bernard, pour une fois, le GNCR n'est pas le premier à se pencher sur un sujet ! Le sujet du numérique, est évoqué depuis trois ou quatre ans, et même bien avant, surtout quand on parle du numérique en salle, de la diffusion numérique. Il y a donc déjà eu des moments de réflexion. Pour moi, le premier moment de débat que j'ai connu, ce fut à Auch au festival « Indépendances et création » de Ciné 32, avec Alain BOUFARTIGUES et le réseau des salles Art & Essai qui avait introduit un débat, il y a trois ans sur l'incidence de la création numérique, sur la diffusion numérique en salle par rapport au réseau des cinémas indépendants et sur les risques ou les partis à en tirer. Il y a eu l'année dernière à Cannes, la table ronde organisée par l'AFCAE, avant l'ouverture officielle du Festival, sur le numérique et aussi aux Rencontres Cinématographiques de Beaunes, le moment dominical consacré au numérique et piloté par la CST, je crois qu'Yves LOUCHEZ interviendra d'ailleurs tout à l'heure.

Vous n'êtes pas les premiers à vous poser la question, mais sauf que vous, vous la soulevez d'une façon particulièrement intéressante, vous parlez du lien entre les auteurs, l'œuvre, et la salle : comment l'auteur va s'emparer, s'empare déjà, du matériau numérique pour la création et ensuite comment va-t-il pouvoir montrer directement son œuvre dans les salles ? C'est un angle particulier et intéressant.

Vous m'avez posé la question de la position du **CNC**. La position du **CNC** évolue bien évidemment dans le temps, puisque je sais que certains, dont le GNCR d'ailleurs, nous

trouvent frileux dans nos réflexions sur le numérique en salle, peut être trop accrochés à la diffusion en 35 mm dans les salles et trop amoureux de la pellicule. C'est un peu schématique de dire ça. Nous sommes dans un sujet qui, pour nous, pose une multitude de problèmes techniques. Mais c'est vrai que la technique et les matériaux évoluent très vite. En 2004, du point de vue de la réflexion technique, à notre sens et au sens de la CST, nous avons fait trois avancées. Comme il faut bien une référence de comparaison sur le numérique en salle, la CST a mesuré la qualité de l'image 35 mm projetée en salle et s'est rendu compte que certains mythifiaient trop la qualité de la projection en 35mm. C'est un premier point, qui je pense sera développé dans la matinée.

On s'est rendu compte qu'il y avait une très belle qualité du 35 mm en salle. Mais objectivement mesuré, par rapport aux appareils de projection qui arrivent et notamment le fameux projecteur 2K, dont parlait Claude-Eric POIROUX, on s'est rendu compte que ce fameux projecteur 2K, qui est aujourd'hui sur le marché, en début de commercialisation, rend une qualité comparable à celle de la projection traditionnelle avec des copies 35 mm sur support argentique. Donc là il faut calmer un peu les débats sur la primauté un peu mythifiée du 35 mm et c'est vrai qu'avec cet appareil de projection, on est sur une qualité équivalente, objectivement si je puis dire puisqu'il y a aujourd'hui des mesures scientifiques (mais ne comptez pas sur moi pour vous développer le nombre de lignes ou de pixels...).

Enfin l'autre point technique, et là nous avons fait une avancée importante, c'est sur la question des normes. Nous avons chargé la CST en 2003 de réfléchir, afin de mettre au point une norme AFNOR sur la projection numérique, je dis bien, la projection numérique. On ne se lancera pas dans des normes AFNOR sur la projection électronique, donc sur le E-cinéma, on s'est borné là à de simples prescriptions et à une demande d'avertissement clair pour le public de ces salles. Nous sommes en ce qui concerne la réflexion sur les normes, totalement mobilisés sur le seul D-cinéma. La CST travaille pour une norme AFNOR qui sera prête dans les deux ou trois mois. Ensuite, comme vous savez, il y a une commission de type enquête publique qui dure deux ou trois mois, et la norme AFNOR sur la projection en numérique (le D-cinéma) en salle sera prête à peu près à la fin de l'année. En parallèle, ce travail se mène au niveau international avec les normes ISO international. Je voulais commencer mon propos par une information sur ces avancées sur le plan technologique ou économique en 2004 par rapport aux réflexions qu'on a pu avoir au cours des différentes rencontres que j'ai rappelées.

L'Action du **CNC**.

Elle comporte trois volets.

Je ne reviens pas sur le volet technologique, nous venons de l'aborder avec la CST et la question de l'élaboration de normes et le suivi des instances qui vont décréter ces normes puisqu'elles vont nous permettent à nous, **CNC**, de réagir et de produire des textes car actuellement nous vivons encore sur des autorisations d'exercices (la DR 12) qui sont plutôt centrées sur l'argentique.

Deuxième champ de réflexion, le volet économique, bien évidemment suivi puisque tous ces appareils ont un coût et un coût des équipements pour les salles qui est important. Et comme le **CNC** a un système de soutien automatique et sélectif aux salles, ce volet économique est d'une grande importance pour l'équilibre du compte de soutien, mais pour nous l'essentiel n'est pas seulement là. Ce n'est pas que je méprise la technique, nous travaillons très bien avec la CST, nous avons de bonnes relations avec les fournisseurs, avec les équipementiers, mais l'essentiel pour nous c'est le volet politique.

Il faut qu'au **CNC** on ne loupe pas un coche. C'est-à-dire qu'on puisse mesurer nous-même les conséquences d'un scénario du développement du numérique en salle qui sera un scénario progressif, qu'on puisse évaluer les conséquences de ce développement pour revoir et pour travailler avec les professionnels, dont vous, sur nos modes d'interventions et nos finalités.

Nous avons, au **CNC**, des objectifs, que nous appelons un peu nos « fondamentaux ».

Sur le plan politique, un de nos « fondamentaux » c'est le choix de préserver la diversité culturelle des œuvres. C'est le B.A.BA. ; le système de soutien de l'Etat est fondé sur le maintien, la progression de la diversité culturelle des œuvres. Premier « fondamental ». Deuxième credo : la protection des acteurs du cinéma indépendant. Je prends un exemple. Dans le cas du numérique, on souhaite que les acteurs du cinéma indépendant, qu'ils soient distributeurs ou exploitants, puissent maîtriser ce qui sera montré sur leurs écrans. Cela c'est la deuxième ligne qui nous conduit.

Le troisième axe c'est la répartition harmonieuse de l'offre de films sur tout le territoire. C'est-à-dire que le public, qu'il soit à Paris, à Angers, à Martigues ou à Hérouville-Saint-Clair, puisse effectivement avoir accès aux films.

La dernière ligne c'est que les œuvres puissent circuler sur tout le territoire mais également en Europe et dans le monde, notamment que les films européens puissent être vus de par le monde.

Ce sont ces objectifs fondamentaux qui nous guident et qui couvrent l'intégralité de la chaîne du soutien du **CNC**. Le **CNC** intervient en faveur des auteurs, des producteurs, des distributeurs, des exploitants et également des industries techniques, toujours dans l'optique de préserver ces fondamentaux, les piliers du soutien de l'Etat pour le cinéma.

Et c'est là que le bât blesse : on arrive dans une situation où la chaîne risque d'être très chahutée par la diffusion du numérique en salle. Elle est bousculée par exemple si on considère les rôles respectifs du distributeur et de l'exploitant. C'est clair que dans le cadre de la diffusion du numérique en salle ce sont les exploitants qui auront à s'équiper avec un matériel coûteux. Le distributeur n'aura plus à assumer tout le travail autour des copies films. J'ai pris cet exemple, mais l'exemple est identique quand vous regardez les incidences entre les autres maillons. Donc un modèle économique nouveau reste à trouver. Et l'on va y arriver ! Dans un premier temps, il y a des surcoûts mais il y aura des économies ; économies induites à mon sens à moyen terme entre les apports des différents acteurs qui interviennent sur la chaîne du cinéma. Ce que nous souhaitons, c'est que tous ces moyens restent investis dans le cinéma et retournent au cinéma. C'est cela la réflexion politique sur les conséquences d'un scénario progressif du développement du numérique. On sait que la chaîne de répartition de la valeur va être chahutée. Elle le sera, mais comment faire en sorte que cela ne mette pas en cause les « fondamentaux » auxquels nous croyons et que j'ai rappelés. D'autant plus que ce schéma est fondé bien sûr sur l'œuvre, mais aussi, et c'est un des piliers, sur le rôle primordial de la salle. La salle délivre une billetterie, qui déclenche une taxe qui elle-même est réinjectée dans la chaîne dont j'ai parlé au début. Et avec le numérique en salle, la législation est également secouée. Vous êtes des exploitants, vous savez que pour ouvrir une salle, il faut une autorisation d'exercice et qu'ensuite pour projeter un film, il lui faut un **visa** d'exploitation. Le **visa** contrairement à certaines idées qui peuvent circuler n'est pas lié à un support particulier. Il n'est pas subordonné au support pellicule. Par contre le **visa**, vous ne pouvez l'avoir que si vous avez déposé les contrats afférents à l'œuvre au Registre Public du cinéma (RPCA). Tous cela est compliqué mais c'est tout cela qui fonde l'économie actuelle de la redistribution des ressources tout au long de la chaîne.

Dans le cadre du numérique, si on le considère sur le plan de la création et du tournage, il y a une énorme souplesse qui a été donnée avec l'arrivée du numérique et de ces « petites caméras ». Vous avez beaucoup d'auteurs qui sortent des écoles (ou pas d'ailleurs) qui sont des auteurs autoproduits en numérique. Il existe déjà une difficulté d'accès énorme dans les salles pour les films réglementés, ceux qui ont un **visa**, là les difficultés vont s'additionner pour les autres.

On va se retrouver dans le cas de figure où des œuvres dont le réalisateur ou l'auteur souhaitent bien évidemment qu'elles soient montrées ; or si elles n'accèdent pas au réseau des salles de cinéma, ces œuvres vont se retrouver dans les circuits alternatifs ou parallèles,

souvent avec des vidéo-projections de piètre qualité. Il existe également le risque de voir certaines salles « traditionnelles », avec des autorisations d'exercice, dont des salles Recherche, s'équiper avec de nouveaux outils de E-cinéma — le GNCR a mené une enquête sur ce type d'équipement — et risque de se retrouver complètement en dehors de la loi (film sans visa), et en qualité dégradée (avec un public non averti). Et enfin vous avez un troisième type de lieux, aidés par les collectivités publiques, mais qui ne sont pas des salles au sens strict : c'est ce qui se passe dans les ciné-clubs, les vidéothèques, les cinémathèques ou les médiathèques. Des lieux aussi qui sont plus axés sur les arts plastiques, musées ou centres d'art qui passent également des films, d'autres lieux enfin qui sont souvent des lieux créés par des associations et aidés par des municipalités. Donc avec le débat sur le numérique en salle, lié avec la grande souplesse donnée aux auteurs pour tourner des films, on est dans une zone non pas de « non-droit » mais de droit un peu compliqué, et souvent obsolète.

À titre d'information, je vous informe que le CNC a confié une mission à Michel BERTHOD, inspecteur général de l'Administration des Affaires Culturelles, une mission sur le « non commercial » pour nous aider à y voir plus clair et nous proposer de faire évoluer notre réglementation. Avec toutes les questions que nous nous posons, nous souhaitons surtout qu'il n'y ait pas de salles à deux ou trois vitesses, et que les œuvres et leur public en pâtissent.

Le CNC n'a absolument rien contre les lieux alternatifs. Ils font souvent de l'excellent travail, qui aident et révèlent des auteurs, mais à un moment on ne sait plus forcément de quoi l'on parle et nous souhaitons qu'il n'y ait pas une anarchie telle qu'elle conduirait à un cinéma à deux vitesses et à la coexistence de circuits complètement étanches, se faisant une concurrence au détriment de la bonne exposition des films.

Voilà le débat qui nous agite en ce moment.

Ce débat est d'ailleurs porté plus par les documentaristes et notamment les documentaristes de création qui ont beaucoup de mal à ce que leurs œuvres soient diffusées et montrées à la télévision et qui essayent de les montrer dans les salles. Dans ce cas de figure, le CNC n'est pas une structure très commode parce qu'il est très étanche entre le compte du cinéma d'une part et celui de l'audiovisuel d'autre part. Alors ces documentaristes qui trouvent dans les réseaux militants ou chez des exploitants souvent GNCR, qui font un travail de fourmi par rapport au public, un débouché pour leurs œuvres. Le CNC est partagé dans le cadre de ce débat puisqu'il a d'une part ses « fondamentaux » qui sont fondés sur la salle ; comme c'est la salle de cinéma qui est génératrice de richesses par rapport à la taxe qui se répartit dans toute la chaîne de production, le CNC peut favoriser des actions contradictoires. Il aide des associations qui contribuent à la production de films qui passent dans des réseaux alternatifs. Nous savons aussi que des salles que nous aidons montrent parfois des œuvres sans visa et ce travail d'animation de ces salles permet un bonus pour le soutien Art & Essai...

Vous voyez que le panorama n'est pas simple. C'est un constat qui touche à la fois à la facilité que donne le numérique pour les auteurs et à ce débat que nous tenons ensemble, de savoir comment mieux diffuser les œuvres films pellicules sans passer par le kinescopage tout en se disant que l'équipement numérique (le D-cinéma) est encore très coûteux, peu répandu, et que ce n'est pas pour tout de suite. Certaines salles comme celles du réseau GNCR ont tendance à se lancer dans un équipement de cinéma électronique de qualité discutable, tout en sachant qu'on est dans cette période d'entre-deux, pour quelque temps encore.

Vous m'avez demandé au début de votre introduction, Bernard, la position du CNC, vous l'aurez compris nous n'avons pas de « vérité » à délivrer ; ce qu'il faut retenir c'est que nous réfléchissons avec vous, nous réfléchissons avec tous les exploitants, et que la solidarité doit toujours être là à cause de la chaîne de répartition de valeurs. Ce que nous voulons c'est le maintien, la progression de la diversité, le respect de l'indépendance de chacun des acteurs ; faire en sorte qu'un exploitant fasse son travail d'exposition du film, qu'un distributeur puisse faire son travail de diffusion du film. Concernant la répartition géographique des films, que

les films puissent être vus sur l'ensemble du territoire et toujours en arrière plan la crainte de voir s'instaurer un réseau de diffusion à deux vitesses. L'autre crainte c'est que des œuvres puissent complètement passer à la trappe, ayant « loupé le coche » du réseau de la salle. Ma conclusion, c'est que le **CNC** croit à la salle et qu'on reste persuadé que l'on va trouver un nouveau modèle économique, qu'on va pouvoir préserver nos fondamentaux et qu'un film puisse effectivement rencontrer son public dans la salle avec l'action des exploitants, des directeurs de salles et des animateurs que vous êtes. Excusez-moi, j'ai été un peu longue. Plusieurs collaborateurs du **CNC** sont là ; ils auront l'occasion de s'exprimer sur les normes, j'ai surtout voulu vous montrer comment nous travaillions sur la question au **CNC**, dans le doute, mais avec des certitudes sur les objectifs. Je reste présente avec mes collaborateurs toute la journée, Michel BERTHOD est là aussi, et j'espère que les débats éclaireront nos réflexions futures et surtout nos prises de décisions ; nous sommes à un moment charnière où nous ne devons pas loucher le coche dans nos réglementations et nous devons respecter une harmonie et ne ghettoïser personne.

Bernard FAVIER : Je vais très rapidement évoquer le concept qui a présidé à la préparation de ce colloque, le groupement, très sollicité par de nombreux réalisateurs qui tournent leurs films en vidéo, se pose aujourd'hui la question de leur diffusion. Deux films sous format du E-cinéma ont déjà reçu le soutien du Groupement : *À l'ouest des rails* de Wang BING et *Les sucriers de Colleville* d'Ariane DOUBLET. Nous prenons le risque du pari d'une transition réussie dans le grand chamboulement à venir. Et c'est bien, comme vous le soulignez, pour que ces films soient « rapatriés » en salles que nous œuvrons aujourd'hui. Mais l'affaire de ce colloque n'est pas celle du D-cinéma mais celle du E-cinéma. Nous constatons que le digital dans sa manifestation industrielle de grande diffusion concerne aussi des films dont la réalisation est déjà une réalisation en images de synthèse. Pour moi, il y a là une chaîne tout à fait cohérente, le D-cinéma trouve son origine dans la réalisation en image de synthèse, c'est un continuum qui correspond à ce qui est pour nous le digital. Mais, dans nos salles, vous imaginez bien que quand on reçoit des œuvres qui ont été réalisées par de jeunes auteurs, ils ne viennent pas avec un disque dur sous le bras, ils nous envoient une cassette BETA ou un DVD, qui sont des supports numériques. Ces supports ne sont pas du digital, mais du numérique, puisqu'il s'agit d'œuvres captées en vidéo numérique. Le Groupement qui est né en 1991, a une logique depuis ses origines, qui est celle des œuvres et des auteurs. Pour nous il y a, en effet, une logique fondamentale à aller dans ce sens et à activer des partenariats convergents sur le sujet. Après ce constat, on peut poser la question de savoir si les grands films s'évaluent en nombre de pixels ? je crois que le tout rétinien a aussi ses limites. Il y a un autre versant de réception des œuvres qui ne fonctionne pas au plus de piqué, au plus de pixels. Cela ne veut pas dire que nous sommes prêts à diffuser des œuvres aux qualités techniques médiocres. Nous estimons qu'aujourd'hui, nous nous trouvons, comme je l'ai déjà dit, dans une phase de transition. Ce que nous souhaitons pour ces œuvres qui nous arrivent sous ces formes, c'est que l'on puisse trouver un moyen rapide, souple pour les mettre sur nos écrans. Nous souhaitons aussi qu'elles soient, avec ou sans **visa**, intégrées, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui, au calcul des subventions Art & Essai. Il nous a semblé que le E-cinéma, le cinéma électronique était le meilleur vecteur pour cela. Cela nous impose par rapport à nos pratiques une remise en cause de certaines de nos croyances dans la permanence d'un modèle qui est celui de la salle en 35 mm avec tout ce que nous connaissons aujourd'hui. Enfin aussi, l'important c'est que les salles soient capables d'accueillir ces œuvres. C'est pour cette raison que l'ACOR et le GNCR, ont mené une enquête conjointe à partir d'un modèle qui a été énoncé par l'ACOR pour savoir où en étaient les salles en termes d'équipement. Est-ce que les salles sont prêtes à accueillir ces projections numériques ? Je vais m'arrêter là et laisser la place à la première table ronde.

Avant de vous rappeler l'ordre du jour de cette journée, je voudrais remercier deux personnes du collectif qui ont participé à l'élaboration du colloque et qui ne sont pas là aujourd'hui, Je veux remercier Carole DESBARAT et Patrick LEBOUTTE.

Je vous rappelle l'ordre du jour de cette journée :

La première table ronde s'intitule « État des lieux et mise au point sur la technique ».

À 11h30 nous verrons des films tournés en vidéo numérique.

À 14h15 nous poursuivrons avec la table ronde autour des œuvres.

Enfin, à 16h15, la dernière table ronde qui sera celle du point de vue des salles et l'on terminera avec une courte conclusion du colloque.

TABLE RONDE 1

ÉTAT DES LIEUX ET MISE AU POINT SUR LA TECHNIQUE

Qu'est-ce que le d-cinéma, le e-cinéma ?

Etat de la réglementation en France.

Tour d'horizon sur l'équipement et les pratiques dans les autres pays.

Modérateur : Jean Michel FRODON, Directeur de la rédaction des *Cahiers du cinéma*.

Intervenants :

Guy-Louis MIER, journaliste au *Technicien du Film*

Yves LOUCHEZ, Délégué Général de la CST

Claude-Eric POIROUX, Délégué Général d'Europa Cinéma

Eric GAUTIER, Chef-opérateur

Jean-Miche FRODON : À cette table, dans l'ordre dans lequel ils vont intervenir, Guy-Louis MIER, qui est journaliste au *Technicien du Film* qui est également réalisateur et qui collabore avec la CST ; Yves LOUCHEZ, Délégué Général de la CST ; Claude-Eric POIROUX qui a changé de casquette (ou plutôt de panama dans son cas) et qui porte celui du Délégué Général d'Europa Cinéma, c'est-à-dire qu'il est sûrement l'une des personnes les mieux placées pour prendre un peu de recul par rapport à la situation française et nous dire ce qui se passe dans les salles de cette Europe particulière qu'il construit et qui s'étend au-delà de l'Oural maintenant. Nous dire aussi des choses en rapport avec l'international, non seulement par rapport au cinéma mais aussi aux idées du cinéma telles qu'on essaye de les défendre ici à Angers, ici au GNCR et ici aux *Cahiers du Cinéma*. Et enfin, Eric GAUTIER, chef-opérateur, pour réagir dans un deuxième temps à ce qui aura été dit par les trois premiers intervenants. Réagir comme homme de création, comme partie prenante du processus de création et comme technicien qu'il est aussi. Et pour réfléchir d'un autre point de vue à ce qu'on va essayer de dire aujourd'hui. Notamment pour interroger une idée qui a été évoquée ce matin et qui serait la question d'une continuité ou d'une rupture entre les technologies du tournage, les technologies de la projection et la pertinence de poser cette question ou pas. Ce matin, on va essayer, de façon aussi factuelle que possible, de partager ensemble un certain nombre d'informations au moins dans un premier temps.

À cette table des gens savants, beaucoup plus que moi, qui sont là comme dépositaires d'une information de savoir sur ces choses dont on parle. Quelqu'un a parlé de « fantasmes » tout à l'heure, il y a beaucoup de fantasmes dans le numérique, notamment autour de la projection. Essayons de sortir de la fantasmagorie et essayons de savoir techniquement à **quoi** nous avons à faire quand on parle de E-cinéma et de D-cinéma, ainsi que de l'ensemble des appareils et des dispositifs auxquels on se réfère. À partir de là, essayons de construire une réflexion critique et problématique comme ce à **quoi** nous invite Monique BARBAROUX. Sachant que cela ne résout rien de disposer de ces données techniques mais que si on ne les a pas, on parle dans le vide.

Guy-Louis MIER : La thématique E-cinéma (E pour électronique) et D-cinéma (D pour digital, c'est-à-dire numérique), repose sur la distinction de deux classes de matériel de diffusion sur grand écran d'images qui ne sont pas stockées sur support argentique, sur pellicule. En fait c'est un peu plus compliqué : s'il existe une distinction technique, avec de nombreux paramètres en jeu que nous allons détailler un peu plus loin, la distinction est également réglementaire.

Pour l'industrie cinématographique en général et donc en France pour le **CNC** et la CST, le D-cinéma est un mode d'exploitation équivalant au 35 mm. Tant au niveau qualitatif qu'au niveau du suivi qualitatif réglementaire. Cela signifie que ce matériel et son utilisation, en France, répondent à des spécifications précises, publiées par la CST (recommandation CST-RT-002-P-2001), qui assurent le respect de l'œuvre et la conformité des normes d'exploitation.

Les matériels dit E-cinéma ne sont pas normalisés et leurs caractéristiques extrêmement variables ne permettent pas de certifier l'identité de présentation d'une œuvre, d'une salle à l'autre, même s'il existe des matériels de E-cinéma de très grande qualité.

En clair un film 35 mm aura la même apparence avec un projecteur 35 Kinoton ou Cinémeccanica, s'ils sont réglés de façon équivalente. Il en est de même pour un film en HD projeté avec un Barco DP 100 ou un Christie CP 2000. Mais il en va différemment avec des projecteurs E-cinéma dont les résolutions vont horizontalement de 640 pixels à 2048 pixels, les rapports de contrastes de 350 pour 1 à 6000 pour 1, les espaces colorimétriques (la capacité de reproduire la couleur) de 250 niveaux à 32 000 niveaux par couleur, les puissances de 600 à 4500 lumens. De plus, les imageurs peuvent être des LCD, des DLP, etc., utilisés à un ou trois exemplaires et dont les rendus varient. Où est le respect de l'œuvre ?

En clair cela veut dire que le matériel E-cinéma, dans le cadre d'une exploitation cinématographique professionnelle, réglementée, normée, normalisée, contrôlée, n'a pas sa place.

Or, nous sommes ici dans un colloque des Cinémas de Recherche, et ce cinéma est souvent — de plus en plus — basé sur des solutions techniques, des moyens d'acquisition qui ne sont pas ceux du cinéma classique 35 mm. De fait on se retrouve avec un format qui était une norme de télévision, c'est-à-dire une image qui fait 720 pixels de large sur 576 de haut (480 si c'est un film tourné pour les USA ou le Japon) et qui aujourd'hui empiète sur le territoire du cinéma, sur le monde de l'exploitation en salle.

Cette résolution est une norme de fait. Des matériels aussi différents que la vidéo 8, le DV, le DV Cam, le DV C Pro, le SX, le Beta numérique, offrent tous une image comparable de 720 et 576 pixels ; s'il existe des différences qualitatives mesurables, objectives, *en pratique* elles sont mineures. Le nombre de films tournés en DV et diffusés à la TV l'illustre bien. Le numérique a fait exploser le cadre économique de la production, rendu possibles des films qui n'avaient autrefois aucune chance d'exister, ouvert des champs d'expression nouveaux, économiquement et techniquement..

Avec les DV par exemple, la camera stylo n'est plus un fantasme : elle le reste en 35 mm. Grâce au kinescopage, et des laboratoires français ont une grande renommée en ce domaine (Eclair, Scanlab, etc.), il est aujourd'hui possible de sortir en salle en 35 mm un film tourné en DV. Arte avait montré la fiabilité et la viabilité de cette filière dès l'an 2000, avec l'initiative « Petites caméras ». Les cinq films produits ont été tournés en mini DV avec des budgets très faibles, de l'ordre de cinq MF, présentés à l'antenne et exploités en salles. Esthétiquement et techniquement, ces films sont équivalents à du 16 mm.

La HDV (DV Haute Définition), déjà disponible dans la grande distribution, permet aujourd'hui d'envisager des recherches ou des exigences esthétiques qui sortent de l'univers habituel du DV, souvent fondé sur une esthétique de la nécessité ou de la pauvreté. La HDV est une approche économique de la HD. Une part croissante des œuvres qui ressortent des cinémas de Recherche sera produite en HD. Ces œuvres sont en position de pouvoir réclamer légitimement une diffusion en salle. Comment ? Avec des projecteurs vidéo qui ne

respecteront pas leur qualité ?

Le kinescopage est techniquement un bon compromis. Il élargit considérablement le nombre de points de diffusion potentiels. Abordable pour un court-métrage, il réclame toujours un budget conséquent pour un long-métrage. Pour des films « alternatifs » au budget réduit, le poste reste lourd : on ne saurait mettre en balance le coût de quatre cassettes BETA numérique ou de 9h11 de report 35 mm pour un film comme le *À l'ouest des rails* de Wang Bing.

Projeter le document électronique est donc logique. Or aujourd'hui on se trouve devant une alternative difficile : se tourner vers un D-cinéma présentant une offre réduite et chère ou faire fi des règles et se tourner vers un équipement non standard... qui risque de se trouver vite obsolète compte tenu de l'arrivée de la HD !

Le E-cinéma et le D-cinéma diffèrent par :

- La qualité : résolution, espace colorimétrique, contraste
- La normalisation
- Le système de gestion d'exploitation : récepteurs, lecteurs, serveurs, systèmes de protection
- Le réseau

En ce qui concerne la résolution : le E-cinéma utilise des vidéo-projecteurs courants. Certains de faibles puissances, comme ceux qui sont utilisés en *home cinéma* ou en institutionnel, d'autres de très grande puissance comme le Barco R9, très onéreux et qui permet de couvrir de très grands écrans. Ces appareils utilisent des résolutions informatiques qui vont du VGA (640x480, la résolution de la télévision américaine) au SXGA pour le R9, c'est-à-dire à 1400 pixels de large sur 1050 de haut : largement plus que la vidéo normale, mais quand même moins que la vidéo HD, ou le cinéma 2K. Outre la résolution et la luminosité, ces vidéoprojecteurs varient par leur restitution du contraste. Beaucoup sont faits pour s'accommoder d'une salle semi obscure, ce qui est logique pour une utilisation institutionnelle, et présentent des noirs peu denses.

Si la filière E-cinéma n'est pas normalisée, cela signifie aussi qu'elle n'intègre pas la problématique de la gestion d'exploitation, du mode de distribution et de stockage, les supports (lecteurs, supports cassette, DVD, DVD HD, disques durs ?), les circuits d'acheminements ; qu'elle ne gère pas la problématique de la protection : protection physique des copies, du signal, codage, *watermarking*, gestion des droits, des autorisations etc. Tout ce qui concourt à une exploitation professionnelle.

Qu'offre le D-cinéma ?

Le D cinéma utilise une image normalisée de 1920 x 1080 pixels. L'industrie (en fait Disney, MGM, Fox, Paramount, Warner, Sony et Universal réunis dans le Digital Cinema Initiative) décide et impose, et elle a choisi la technologie DLP Texas Instrument, même s'il y en a d'autres, très performantes elles aussi (I-DLA JVC, Sony SRX111 à 4096 x 2160pixels).

Cette solution assure :

- une qualité au moins équivalente au 35mm... mais qui reste parfaite au fil de l'exploitation
- un très haut contraste (1700 :1 minimum avec les *black chips*), c'est-à-dire des noirs profonds que n'offrent pas les projecteurs E-cinéma
- la parfaite reproduction des couleurs. L'espace colorimétrique de ces projecteurs est au moins équivalent à celui des meilleures pellicules actuelles et des procédés de prise de vue numérique Viper, Dalsa Origin, Arri D20, Panavision Genesis. Notons que la TVHD a un espace colorimétrique plus réduit.
- un standard.

Si elle semble une démarche restrictive, voire liberticide, la normalisation est un bien. Elle a été fondamentale dans l'histoire du cinéma. Aujourd'hui encore, réglementations de sécurité pour les projections nitrates mises à part, un film 35 mm d'il y a un siècle peut passer dans nos salles. Cela a été une chance fabuleuse pour la diffusion du cinéma. Autour de la

polémique E-cinéma / D-cinéma se développe en ce moment une problématique de refus de la normalisation qui comporte un danger réel.

Cela dit, cette normalisation en 2K est assez longue à se mettre en place en France puisqu'il y a très peu de salles équipées. Une seule salle propose la pleine résolution cinéma numérique 2K, elle est à Lomme au Kinépolis. Quatre autres salles sont en D-cinéma première version, avec un imageur ne restituant que 1280 pixels en largeur alors que l'image en comporte 1920. Elles sont deux à Paris, une à Grenoble et l'autre à Lyon, plus le système itinérant utilisé pour diffuser le *Saraband* de Bergman

La CST accorde pour le moment une tolérance pour les installations en résolution 1,3K. Il est probable que des systèmes 4K et plus vont se développer à la prise de vue mais il est aussi plus que probable stratégiquement que la projection en restera au 2K, largement suffisant. Ceux qui ont vu *Shreck 2* à Cannes ou des extraits de *Le gant* à la démonstration de la CST au MK2 en juin dernier en sont bien convaincus. Autant il était aventureux de s'équiper en 1,3K — même si beaucoup prétendent que c'est suffisant dans une salle moyenne-, autant un équipement en 2K est raisonnable en terme de durée de vie.

La logique économique et technologique veut que le cinéma migre vers cette norme D-cinéma. Il y a de très bonnes raisons à cela.

La filière est en effet pensée pour l'exploitation professionnelle. Cela implique :

- la tenue des réglages dans le temps et une grande fiabilité
- les moyens de l'exploitation

Outre le projecteur, les moyens d'exploitation englobent un récepteur satellite ou informatique ou un lecteur de disque (dur ou optique), pour transférer le film sur le serveur, un serveur pour le stockage des films et leur diffusion, des systèmes de protection anti-piraterie (la version Digital Cinéma de Dolby est surtout orientée protection), le réseau de distribution. La diffusion peut être automatisée, programmée, éventuellement décidée par le diffuseur et pas par l'exploitant (et cela est un des problèmes de fond).

Ce n'est pas tout : en assurant la pleine résolution, normalisée, la filière du D-cinéma permet au créateur de contrôler ce qu'il filme et la façon dont cela va être transmis sur l'écran. Cela revient à appliquer à l'image le contrôle de la qualité que connaît déjà la filière son. Toute la chaîne d'élaboration du son, du mixage à la diffusion en salle est normalisée et contrôlée, fondée sur des niveaux de référence. Tous les mixeurs ont les mêmes références de façon à ce que le film sonne de la même façon dans les salles.

Pouvoir appliquer des normes communes au niveau de la diffusion de l'image est très important, ne serait-ce que pour le respect des œuvres que nous présentons.

L'alimentation du réseau est actuellement le point faible de la filière : peu de films sont disponibles en numérique 2K (Fox a distribué *The Day after Tomorrow* à une cinquantaine de salles) mais il ne faut pas oublier que les équipements 2K ont une compatibilité descendante : une cassette béta ou un DVD sont magnifiés sur de tels matériels munis de *scalers*, des systèmes qui agrandissent l'image au format HD.

Face à cela, la filière E-cinéma n'est pas plus organisée en France. En Hollande le Dutch Film Fund subventionne un programme d'équipement, de production et de diffusion en vidéo (Docuzone). L'initiative a débouché sur CinemaNet Europe qui équipe des salles dans huit pays, diffuse et produit des documentaires. La HD étant déjà devenue un mode normal de production dans le documentaire, la philosophie initialement E-cinéma basculera inéluctablement vers le D-cinéma.

Si le D-cinéma est pour le moment quasi inexistant en France, rappelons qu'il y a 12 salles équipées de projecteurs en pleine résolution en Belgique. 20 à Singapour. Au Royaume-Uni, le *UK Film Council*, a lancé un programme d'équipement de 250 salles dans la meilleure qualité, c'est-à-dire en 2K (des Christie CP2000), avec un réseau et un vrai projet de répertoire. L'Inde est en voie d'équipement avec un réseau de 1000 salles d'ici fin 2005, avec

des projecteurs 2K moins puissants que les Christies ou les Barco : des NEC IS 8. Les responsables ont fait le calcul du coût des copies 35 mm : 70 000 roupies, et de leurs acheminements à travers un pays immense, comparé au coût de six heures de canal satellite (10 000 roupies), pour alimenter toutes les salles : il n'y a pas photo.

Une dynamique D-cinéma est en marche.

Je voudrais en conclusion vous livrer quelques pistes de réflexions, qui conditionnent vos choix ultérieurs d'équipements.

- Sur le plan patrimonial, la production en SD, c'est-à-dire en vidéo numérique normale, est condamnée pour tout ce qui est susceptible d'entrer dans un catalogue et d'avoir une vie longue. À terme, un catalogue risque de se dévaloriser si ses œuvres ne sont pas en haute résolution (le flux est moins touché, mais qui aurait donné une valeur patrimoniale à Dim Dam Dom, il y a 40 ans ?).

- Les créateurs indépendants viendront au HDV comme ils sont venus au DV

- La vidéo HD et le cinéma numérique ont aussi vocation à se rapprocher au niveau de l'exploitation même si il n'y a pas encore de cadre légal pour cela, grâce à leur compatibilité technique. Pour vous, cela peut potentiellement enrichir le répertoire diffusable en salle, particulièrement dans le secteur Art & Essai et Recherche.

- La post-production numérique en HD ou en 2K concerne déjà plus d'un tiers des longs-métrages français. C'est-à-dire que les films tournés en 35 sont numérisés en résolution HD et ensuite, après étalonnage, reportés sur 35 mm, mais les masters numériques existent. Ce matériel ne restera évidemment pas indéfiniment inutilisé. Et des entreprises sont sur les rangs. Ainsi XDC, membre du groupe EVS, propose aux exploitants des solutions complètes qui comprennent non seulement la location du matériel (projecteur, serveur, antenne et récepteur satellite) mais aussi la fourniture des copies numériques, au minimum 50 films par an. XDC se charge de la fabrication des supports, leur distribution et leur récupération. Ce n'est qu'un exemple. Tout cela signifie qu'il y a une potentialité de développement de la filière de projection en 2K

- La HD arrive dans les foyers. Elle est déjà disponible par satellite, arrivera par la TNT à la fin de l'année et l'on trouve des rétroprojecteurs d'excellente qualité en résolution HD mini (1280 x 720 pixels) pour moins de 3000 euros. C'est la résolution des bons projecteurs E-cinéma. Il sera difficile d'attirer les spectateurs en salle si c'est pour voir une image pas meilleure qu'à la maison.

- Les projecteurs E-cinéma actuels seront vite obsolètes avec l'arrivée de la HDV et des HD-DVD.

Tout cela plaide plutôt pour l'équipement en D-cinéma.

Inversement, le prix des matériels D-cinéma baisse, mais reste très élevé.

Il n'y a toujours pas de filière de distribution alors que les copies HD existent.

Les solutions serveurs ne sont pas encore compatibles, même si elle peuvent le devenir dans l'année. Le marché n'a pas encore choisi une chaîne complète standardisée d'exploitation.

Il existe des projecteurs non D-cinéma officiellement, mais qui offrent une qualité strictement équivalente, chez JVC, Hitachi, pour des prix très inférieurs aux solutions de types Barco, Christie, mais importants quand même, de l'ordre de 20 000 à 30 000 euros. Ils sont utilisables dans de petites salles avec des écrans de trois à quatre mètres de base.

Enfin, il n'est pas nécessaire d'acheter des serveurs spécialisés et onéreux pour diffuser en HD. Aujourd'hui avec un PC un peu puissant, vous auriez pu — mais ce n'est pas exactement le registre du cinéma de recherche — passer *Taxi 3* en HD, puisque le film a été diffusé en DVD HD et qu'il est lisible avec un PC équipé d'un système Windows Média 9. Le système gère -de façon propriétaire — le son et l'image mais aussi toute la problématique, et c'est important sur le plan professionnel, de gestion des droits, de protection.

Donc en ce moment l'exploitation se trouve à un moment de transition, beaucoup plus qu'on

aurait pu l'imaginer ne serait-ce qu'il y a un an.

Choisir l'option E-cinéma, c'est probablement se couper du futur de l'exploitation et de ses pratiques. Sans compter que le **CNC** qui promeut le D-cinéma n'a aucune raison d'aider l'équipement en E-cinéma. Dans ce contexte, si s'équiper en E-cinéma peut être tentant, si cela peut correspondre à un besoin, c'est forcément un choix sur le court terme.

Jean-Michel FRODON : On va continuer à peu près dans le même registre. Yves LOUCHEZ peut-être plus en détail, de manière spécifique, sur les matériels aujourd'hui existants dans les salles et les possibilités d'évaluation que peut en faire la CST. Peut-être aussi un mot sur le cadre financier dans lequel il est possible d'envisager les évolutions de ce qui va être disponible, souhaitable ou en tout cas recommandé par l'organisme de prescription et de contrôle qu'est la CST ?

Yves LOUCHEZ : D'abord merci à Guy-Louis d'avoir assumé la lourde tâche de la présentation technique, ceci va m'éviter d'avoir à y revenir. Je ne vais pas vous imposer à nouveau le discours sur les pixels, les lignes, les volumes de fichiers. On va gagner du temps.

Jean-Michel FRODON : On a évoqué la formule au moins dix fois depuis ce matin, le 2K c'est **quoi** ?

Yves LOUCHEZ : Cela veut dire 2000 pixels par ligne. C'est l'allusion aux 1980 points par ligne que Guy-Louis vient de faire. C'est-à-dire qu'on a une image dont la définition est de 2000 points par ligne alors que s'il n'y a que 1300 points, l'on parlera de 1,3K et lorsqu'une image, et pour l'instant en diffusion, c'est un peu douteux, mais certains appareils permettent de capter des images en 4K, dans ce cas-là, la machine de captation enregistre 4000 points par ligne. C'est une façon de nommer le standard de qualité d'une image par l'intermédiaire de sa définition. Aujourd'hui nous travaillons dans la définition qualitative technique d'une image selon trois critères.

- Le premier c'est sa définition, c'est-à-dire la qualité de rendu des points, la proximité des points les uns des autres.

- Le deuxième critère c'est le contraste, Guy-Louis y faisait allusion, c'est-à-dire la capacité à enregistrer ou à rendre un grand étalement entre les blancs et les noirs. Et en particulier d'aller le plus possible dans les noirs. En projection, il est relativement facile de faire du blanc : on met peu d'éléments entre la lanterne et l'écran et bien évidemment on rend du blanc puisqu'on projette de la lumière sur un écran blanc. Par contre se débarrasser de la lumière c'est un problème un peu plus difficile, si on veut empêcher la lumière d'aller sur l'écran, comme elle sort de la lanterne, cette lumière, a tendance à vouloir aller quelque part. Piéger la lumière, la capter et empêcher qu'elle apparaisse sur l'écran, c'est finalement assez difficile. En pellicule, on travaille sur le traitement des sels d'argent pour essayer de faire que cette pellicule soit la plus opaque possible. Avec les systèmes de vidéo projection utilisant les petits micro-miroirs, il faut que les miroirs renvoient la lumière ailleurs que vers l'écran. Et mieux les machines arrivent à bloquer la lumière, meilleur sera le contraste sur l'écran et meilleur sera le rendu de l'image.

- Troisième élément de classification des machines, c'est ce qu'on a appelé l'espace colorimétrique, je ne vais pas vous submerger de définitions techniques, je crois que vous avez tous vu les jeux vidéo. Je pense qu'on est tous à peu près d'accord pour dire que l'espace colorimétrique d'un jeu vidéo est assez faible. Lorsqu'on a vu *Tess* par exemple, pour citer un grand film, ou un film plus récent comme *La jeune fille à la perle*, on prend conscience que l'espace colorimétrique n'est pas le même. Il n'y a pas le même étalement de couleurs, la même variation, les mêmes nuances, sur une même couleur. Notre souhait, si

demain les projections numériques se développent, est que l'espace colorimétrique soit le plus large possible.

Je vais essayer de partager avec Monique Barbaroux un mot qui est aujourd'hui à la mode qui est celui des « fondamentaux ». À la CST actuellement sur le dossier de la norme du cinéma numérique, on essaie nous aussi de se placer dans deux fondamentaux :

- Le premier c'est le respect de l'œuvre. C'est-à-dire le respect d'un produit qui est un travail collectif. Un film c'est une œuvre collective, dans laquelle des gens se sont investis pour faire une qualité de lumière, de cadre, de son, de dialogue et le rendu d'un certain nombre d'éléments qui constituent une œuvre. Le rôle de la CST est de faire en sorte que cette œuvre soit rendue dans sa complexité et dans sa totalité. L'ensemble de la démarche technique que nous menons pour déterminer les normes du cinéma numérique, c'est d'une part le respect de l'œuvre et d'autre part le respect du spectateur : faire en sorte que le spectateur dans sa relation à cette œuvre soit dans les meilleures conditions possibles et éventuellement lui donner l'occasion de progresser dans la compréhension de l'œuvre par l'intermédiaire de la qualité technique de la projection.

- Second fondamental : nous travaillons sur la salle de cinéma, la salle d'exploitation cinématographique. Nous ne posons pas actuellement la question des lieux, dits « alternatifs » divers et variés, nous nous situons bien dans le cadre de la salle qui reçoit tout un dispositif d'aides et de soutiens en particulier du CNC. Nous travaillons en ce moment à la détermination des critères de projection des œuvres en cinéma numérique, en D-Cinéma. Le E-cinéma utilise les technologies numériques, mais nous appelons D-cinéma (Digital cinéma) pour faire la différence avec le E-cinéma qui est un cinéma de moins grande performance. Essayons d'être tous d'accord sur cette normalisation linguistique et technique qui est en train d'arriver. Le E-cinéma c'est la partie basse de la technologie numérique et le D-cinéma c'est la partie haute du cinéma numérique. À la CST, et dans les organismes de normalisation internationaux, l'objectif est de définir à quel endroit se situe le passage de la partie haute à la partie basse, et donc par conclusion, le E-cinéma va se définir par défaut du D-cinéma. Une fois que nous aurons défini le D-cinéma tout ce qui n'appartient pas au D-cinéma sera du E-cinéma. Maintenant le travail sur lequel nous sommes c'est de déterminer la qualification du support 35 et d'ajuster le D-cinéma sur la qualification du support 35 mm en essayant de faire en sorte qu'avec l'arrivée de cette technologie, ni l'œuvre ni le spectateur ne soient pénalisés. Nous souhaitons même que l'on puisse être très légèrement au-dessus de la projection 35 mm habituelle de très bonne qualité des salles. Nous ne prenons pas comme référence la copie de série, encore moins la copie usagée qui peut circuler, mais nous prenons ce qu'on appelle une copie zéro, c'est-à-dire une copie à sa sortie de laboratoire dans les premières générations de tirage. C'est notre référence et nous allons essayer de faire en sorte que la norme qualifie les projections numériques au-dessus de cette qualité du 35 mm. Donc on a déterminé que la définition devait être au minimum du 2K ; on a déterminé que le contraste devait être supérieur ou égal à 2000. Il n'y a donc pas d'unité de mesure puisque c'est un rapport entre une quantité de lumière en pleine lumière et une absence de lumière. Ce contraste c'est 2000. Et nous avons déterminé un procédé de mesure de l'espace colorimétrique qui s'appelle en coordonnées XYZ. Ceci nous permet de déterminer le D-cinéma et de le déterminer à l'échelon international. Pour ce qui est de la France, nous fournirons dans les semaines à venir un dossier entier récapitulatif de la norme que nous remettrons à l'AFNOR (l'Agence Française de Normalisation). L'AFNOR va faire son travail de validation de cette demande et ensuite la France va se trouver avec une norme possible à utiliser. Ces normes peuvent être prises en compte ou non par les industriels. Dans votre quotidien, vous êtes confrontés à cela. Quand vous achetez une machine à laver le linge, il y a une estampille marquée norme NF. Si vous ne voulez pas acheter la machine de la norme NF, il en existe qui ne sont pas estampillées, c'est votre choix, c'est le choix des industriels. On peut donc envisager demain,

certaines salles de cinéma n'acceptant pas la norme NF, qui n'auraient pas à l'entrée l'estampille NF et c'est au consommateur, au spectateur de décider s'il veut aller dans une salle qui est aux normes ou pas. Cela peut aussi être la décision du CNC de dire, puisque la salle n'est pas conforme à la normalisation, elle ne bénéficie pas du système d'aides... Notre rôle consiste exclusivement à donner les éléments de composition de cette norme. Nous ne travaillons pas uniquement à l'intérieur de l'espace franco-français, la semaine prochaine nous avons une réunion à Cannes avec le module technique de l'EDCF, c'est-à-dire l'European Digital Cinema Forum, qui est une structure qui rassemble des industriels, des institutions et des organismes de normalisations européens. Guy-Louis le disait, les Américains ont déjà pris position sur le contraste, la définition et l'espace colorimétrique. Nous allons pour la fin de l'année 2005 vers un accord international de normalisation des images en matière de projection numérique. Il nous reste aujourd'hui un secteur qui doit être un peu débroussaillé, c'est celui des sources. Car il faut bien faire la différence entre l'outil de projection et en cela, qui peut le plus peut le moins. L'outil de projection de bonne performance va pouvoir recevoir des sources de qualification différentes, c'est-à-dire qu'on va pouvoir envoyer des signaux qui font moins de 2K si l'œuvre a été tournée avec des appareils de captation de faible performance. Comme cet appareil est le plus performant, l'œuvre sera respectée et le spectateur ne sera pas placé devant une projection de faible qualité. Il nous reste à définir les supports d'exploitation dans les salles. Il est assez clair que l'on va vers des appareils appelés « serveurs » qui sont des disques durs d'ordinateurs plutôt que vers des supports physiques du type cassette ou DVD. Il restera à définir les processus de compression, mais cela c'est de la cuisine interne, c'est un petit peu comme si vous voudriez connaître dans quels bains ont été traitées les pellicules 35 mm, cela n'a jamais concerné les spectateurs. Il y a un moment où il ne faut pas trop descendre dans les cuisines, c'est comme au restaurant !

Jean-Michel FRODON : On va en venir assez vite et fort heureusement à parler aussi des œuvres et pas seulement des appareils. Je crois que parmi les objets marquants cette année dans l'histoire de la projection en numérique dans les salles, il est clair que *Saraband* et quelques autres comme *À l'ouest des rails* de Wang BING sont des événements importants. Donc sur *Saraband* qui donne l'impression d'avoir joué un rôle important — notamment grâce au Festival Premiers Plans d'Angers puisque c'est ici qu'est née la perspective de sortir en salle en France, et seulement en France le film de BERGMAN. On peut évoquer en deux mots l'effet *Saraband* pour ce qui est de l'équipement des salles ?

Yves LOUCHEZ : Nous avons fait une petite enquête qui vaut ce qu'elle vaut puisque c'est un effet de loupe. L'année dernière *Saraband* était projeté en HD avec un projecteur 2K à Angers, je crois pour la première fois en Europe. Il y a eu une assez grande mobilisation du secteur culturel cinématographique pour essayer de convaincre BERGMAN que ce film pouvait être projeté en salle. Bergman posait comme condition de ne pas faire de transfert du support numérique vers du 35 mm, il fallait envisager la diffusion en numérique. Pour rester dans le cadre de ce que nous souhaitions faire (rester dans le cadre du 2K), le distributeur Rezo Films a accepté d'étudier un dispositif un petit peu complexe qui était de dire : je fournis le film sur un support numérique et je fournis l'équipement de diffusion, c'est un kit complet. Bon le kit est un petit peu volumineux, ce n'est pas une petite boîte mais néanmoins on amène le projecteur, on l'installe, on fait le réglage dans la salle de cinéma. On apporte le fichier, on fait la projection du film. Nous sommes devant un film assez exceptionnel qui a bénéficié d'un effet de presse. Une salle où le projecteur a été installé, le coût d'installation du projecteur a été facturé à l'exploitant, 600 euros pour la semaine. Le distributeur a pris 50% comme dans les conditions normales lorsqu'il fournit une copie 35 mm sans le projecteur.

Eventuellement il y a des efforts à faire du côté du distributeur car effectivement, la charge n'est pas la même pour l'exploitant. La charge de 600 euros est, bien évidemment, due au transport et à l'installation ; plus le nombre de semaines s'étalerait et plus ce coût sur l'installation et le réglage serait amorti sur la durée. À cela s'ajoutent 60 centimes prélevés par le fournisseur de la machine pour se récupérer les frais d'utilisation du projecteur. Sur une semaine, il y a eu 2000 euros de recettes pour l'exploitant. Cette petite expérience ne se présente pas comme un « business model » comme il est dit dans la profession : on peut penser que l'exploitant fait environ entre 400 et 500 euros de recettes nettes pour la semaine. Ce qui est effectivement assez faible, mais on voit que sur une situation qui est quand même la plus lourde d'un point de vue économique, il y a des possibilités de remontés financières.

Jean-Michel FRODON : On met en place des éléments qui ne s'enchaînent pas forcément tous les uns avec les autres, mais qui contribuent à dessiner l'ensemble du paysage auquel, je crois, on est confronté avec l'arrivée de l'ensemble de ces nouvelles techniques. Claude-Eric, on a déjà dit un mot de l'international, alors peut-être à partir du savoir dont tu disposes comme président d'Europa Cinémas, si tu peux dire où nous en sommes, à l'échelon européen tout du moins, de l'installation et de la réflexion sur la projection numérique.

Claude-Eric POIROUX : Pour ne pas répéter les propos de Guy-Louis MIER, je ne vais m'étendre sur la question géographique que pour le continent européen. Lorsqu'on se déplace et qu'on voit les différentes expériences dans les pays, les trois questions qui reviennent concernent les matériels, les contenus et les financements. Cette problématique ne se résout pas de la même façon dans tous les pays.

Question équipement et matériel, il y a des pays précurseurs. Les Suédois ont commencé il y a quelques années à équiper en numérique des salles de la partie du pays au-delà du cercle polaire pour éviter le transport des copies dans des conditions rendues difficiles par le climat. Leur but n'était pas de changer de contenu mais de programmer des films *mainstream* plus facilement. La difficulté, c'est que les compagnies américaines, par peur du piratage, n'ont quasiment fourni que des films en 35 mm et l'expérience jusqu'à l'année dernière, n'était pas probante surtout pour des équipements subventionnés par l'Etat. La situation évolue aujourd'hui puisque ces mêmes compagnies ont commencé à fabriquer des copies numériques, la plupart du temps de films américains et à les offrir aux salles de cinéma déjà équipées. C'est le cas aussi des "Utopolis" au Luxembourg, qui avec trois salles sur dix parfaitement équipées (appareils 2K) projettent régulièrement des copies numériques quasi exclusivement américaines. Un seul film européen leur a été proposé l'année dernière. En général, ces équipements déjà installés avec ou sans subventions publiques ne sont que faiblement utilisés, donc pas amortis, faute de films proposés en numérique par les distributeurs.

En Grande-Bretagne, le Film Council se prépare à investir 15 millions d'euros pour équiper 250 salles de toutes natures, indépendantes ou bien multiplexes. Un de leurs objectifs, c'est de faciliter la programmation de films européens, très peu présents jusqu'à aujourd'hui sur leur marché. Le Film Council pense que le numérique va supprimer les obstacles matériels coûteux qui freinent les distributeurs à sortir des films européens. Grâce à cette nouvelle technologie, ces films pourraient entrer plus facilement sur le territoire et circuler de façon plus adaptée sur l'ensemble du pays. En fait, aujourd'hui, rien ne garantit que ces salles préféreront dans les années à venir les films européens aux films US, mais l'équipement aura quand même été financé sur des fonds publics.

Une autre expérience en cours est née en Hollande avec EuroDocuZone, qui s'appelle aujourd'hui Cinemanet Europe. Ce qui est intéressant dans la démarche, c'est que les exploitants sont partis du contenu pour décider de s'équiper en numérique. Le contenu, c'est le documentaire, rarement tourné en 35 mm et donc disponible sur support numérique. Pour

programmer ce type de films, les exploitants se sont équipés avec le soutien de fonds publics et diffusent régulièrement des documentaires en plus des films traditionnels en 35 mm. Ce programme s'est élargi à l'Allemagne, un peu en Espagne, en Slovaquie et en France. Les appareils utilisés sont la plupart du temps de type E-cinéma de bonne qualité, suffisants pour ce type de films dans des salles petites ou moyennes.

Quant aux nouveaux pays entrants, on y trouve des problématiques assez différentes. Dans certains cas de petites villes de province, le recours à la projection numérique compenserait une exploitation défailante faute d'équipements adaptés. En revanche, dans certains multiplexes de grandes villes de Hongrie ou de Slovaquie, plusieurs salles peuvent être équipées en numérique pour projeter des programmes complémentaires de type commercial. À Zagreb, j'ai constaté que le premier multiplexe d'une douzaine de salles était équipé en 35 mm et en numérique. Ce matériel n'était pas de grande qualité et servait probablement à la publicité, à la retransmission d'événements sportifs ou à l'accueil de conventions pouvant avoir lieu le matin avant les projections.

Dans l'ensemble, nous pourrions dire que les équipements numériques déjà installés n'ont que très rarement les caractéristiques du D-cinéma. La plupart du temps, il s'agit d'équipements complémentaires au 35 mm, destinés à des compléments de programmation commerciale. Les distributeurs américains qui exigent des équipements de type 2K ne fournissent d'ailleurs que très peu de programmes en numérique. Nous sommes donc dans une période où chacun sait que le 2K va devenir la référence de l'exploitation commerciale mais ignore quand et comment les salles devront investir dans cette technologie coûteuse. Il y a quelques années, on équipait une cabine avec un Cinemeccanica pour 30 000 euros et pour 20 ans. Aujourd'hui, comme le disait Yves Louchez, le numérique coûte plus que le double pour probablement deux fois moins de temps d'utilisation. Europa Cinemas n'a pas pour mission de résoudre ces équations mais d'accompagner les exploitants de son réseau dans leur démarche vers le numérique en leur proposant des modèles économiques adaptés, comme le signalait tout à l'heure Monique BARBAROUX. Mais surtout il s'agit pour nous de chercher comment ces nouvelles technologies vont améliorer ou pas la diffusion du film européen en salles. Nous sommes conscients qu'aujourd'hui le numérique ouvre plutôt des alternatives de programmation pour des salles qui se soucient de proposer à leur public plus d'animation et de diversité. C'est dans ce cadre que nous sommes intéressés par la problématique de ce colloque, tout en sachant que très vite, le numérique va embarquer tout le monde dans une logique industrielle où il faudra défendre notre indépendance et notre liberté de programmer.

Jean Michel FRODON : Eric GAUTHIER on a compris en écoutant les intervenants précédents, qu'on s'approche d'un effet de seuil ou de cliquet, à la fois technique et économique. À un moment il va falloir faire un choix qui va engager un passage, rendre difficile tout retour en arrière. Peut-être même à assez brève échéance, on sera face à une difficulté, de maintenir les deux solutions, la solution argentique et la solution numérique. Du point de vue de la création, du point de vue de la fabrication des films, quelle est la liberté de manœuvre dont disposent aujourd'hui les chefs opérateurs, les cinéastes, les producteurs éventuellement, au moment de choisir comment ils vont faire un film ?

Eric GAUTHIER : Je n'ai aucun discours savant, ni technique, ni économique comme ceux que l'on vient d'entendre. Je veux donner juste quelques réflexions. N'hésitez pas à me reprendre ou à m'aider à approfondir. Je suis un peu comme les exploitants mais moi je suis au tout début de la chaîne. Ce qui me trouble le plus c'est cette accélération, l'idée que cela va très vite. Il nous manque des repères pour appréhender la question de l'évolution des technologies, et ce dès la fabrication des outils, dès le début de la chaîne. On a parlé de choses très techniques, de nombre de points, etc. Tous ça c'est très bien, il faut cette rigueur-là, une

rigueur scientifique, mais après quand on fait un film, ce ne sont pas les questions qu'on se pose. Bien sûr qu'il faut qu'on ait des outils fiables. Quand on prépare un tournage, la question qu'on se pose c'est : qu'est ce que va être le film, qu'est-ce qu'on va découvrir de lui en cherchant, en creusant, en l'inventant ? J'aime faire des films très différents. J'ai fait des films très différents formellement. En travaillant la texture du film par exemple. Cela veut dire que mon rapport à la pellicule, ça va être de savoir qu'elle a été fabriquée dans une certaine norme, parce qu'il faut qu'elle serve à faire tous types de films tournés dans différentes conditions, et que je vais la détourner de cette norme pour obtenir un rendu de couleur particulier, la « triturer », travailler dans les basses lumières ou au contraire dans les hautes lumières. Ainsi on invente un style propre au film. Par exemple : l'image du film *Intimité* de Patrice CHÉREAU, dont le rendu des bleus, des rouges est très saturé. J'ai utilisé la même pellicule pour le film d'Olivier ASSAYAS *Clean*, et j'ai obtenu des résultats très différents avec le même support (tons désaturés, noirs peu profonds), par exemple. D'où l'idée de la bidouille, de la chimie. Bien sûr que ça n'intéresse personne mais c'est comme la cuisine, c'est quand même bien de savoir qu'il y a des gens intéressants qui la font.

Il y a beaucoup de choses à dire. Les nouveaux outils avec lesquels on tourne : avec quelles caméras, numériques, HD, etc. Je n'y vois pas de révolution. On a toujours utilisé des outils différents, dans le but d'obtenir des résultats différents, faire autre chose. Il y a des longs-métrages qui ont été tournés en super 8, puis gonflés en 35 mm, et c'est très beau. Et là, peu importe le nombre de lignes ou le grain, on a une texture particulière. Je suis convaincu que ces nouveaux supports permettront d'inventer des images différentes, de raconter les histoires autrement. Par exemple, Lars Von TRIER, quand il tourne *Les Idiots* avec des caméras DV. On ne peut pas obtenir la même liberté en tournant avec une caméra film. Dernier exemple en date : *Saraband*. Je trouve la projection numérique magnifique. C'est un très grand film qui a une matière particulière, une autre approche. Les plans sont assez larges, assez longs, c'est quelque chose qui est fait pour la télévision, comme BERGMAN en a toujours fait (*Fanny et Alexandre* et d'autres grands films).

Les outils... Soit il y a le côté expérimental avec les petites caméras, c'est comme le super 8 ou l'apparition des caméras 16 mm sonores dans les années 50, c'est très bien. Cela marche très bien, on en fera toujours quelque chose pour leur diffusion. Maintenant ce que je n'arrive pas à comprendre c'est quand on nous propose des grosses caméras haute définition, et qu'on nous dit que ça va être aussi bien que le film, et que ça va le remplacer. Je ne vois pas tellement l'intérêt puisqu'on a le film et il y a toute une chaîne qui marche très bien. Donc pour moi, et c'est pareil pour les exploitants, il faut se demander « qu'est ce qu'on fait d'autre avec ça » ?

Est-ce que la modernité a un rapport avec ces outils-là ? Je ne sais pas, je n'ai pas de réponse. Je n'ai pas encore vu. Les outils changent trop vite. Il me semble que l'on commercialise des prototypes qui sont obsolètes deux ans plus tard, remplacés par une nouvelle génération. Pourtant, il est indispensable de prendre le temps de les utiliser, de les connaître. L'expérience seule permet de faire des choix audacieux qui peuvent s'avérer d'une grande justesse pour le film en projet. Il faut s'en emparer et s'en servir pour travailler autrement les couleurs, par exemple. Peut-être que Jacques DEMY, aujourd'hui, au lieu de repeindre tous les volets de la place de Rochefort, se servirait du numérique pour travailler le rendu des couleurs.

Il me semble qu'aujourd'hui, quand on veut faire un film et qu'on a une ambition de style, de structure d'image, la solution la plus souple reste le 35 mm. Ce qui a été le cas avec *Clean* par exemple. C'est un film qui au final est projeté en scope, et qui a une certaine tenue formelle. On a travaillé de façon très légère, avec une petite équipe, peu de moyens techniques, peu d'éclairage. J'ai utilisé une caméra 35mm qui n'est pas plus grosse qu'une caméra S16mm. Les pellicules modernes, il faut en parler aussi. Elles ont énormément évolué en finesse, en sensibilité, en contraste. Il n'y a pas que dans le domaine de l'électronique ou du numérique

que les progrès sont rapides. Toute la chaîne de film classique a évolué elle aussi. Les objectifs par exemple. Aujourd'hui, on peut encaisser des contrastes extraordinaires que pour l'instant les caméras haute définition sont absolument incapables de faire, mais elles vont y arriver bien sûr.

La plus grande souplesse pour arriver à fabriquer et structurer l'image d'un film, reste la pellicule. Et si on se dit que l'idée de modernité du cinéma a un rapport avec la légèreté du tournage, alors là encore, la pellicule est loin devant le numérique... pour l'instant.

Jean-Michel FRODON : Tu t'es concentré sur le tournage pour lequel tu es un avocat absolument convaincant des usages de la pellicule. La question, c'est de savoir si toi, tournant en 35 mm, ça te pose des problèmes, des inquiétudes, éventuellement des rejets, l'idée que cela puisse ensuite être projeté avec des outils qui ne seraient pas, eux, les outils du support argentique mais les outils de la projection numérique ?

Eric GAUTHIER : Absolument pas. Je trouve, par exemple, que voir un film sur support DVD c'est formidable. Le problème est celui de la maîtrise de la chaîne de fabrication. Un exemple très simple : une fois que j'ai fait l'étalonnage du film, on va tirer les copies. On travaille sur des éléments intermédiaires qui vont permettre de tirer ces copies. Je vérifie ces copies. Une première copie est tirée et ensuite, si je la valide — quitte à faire une petite modification parce qu'elle est un peu trop dense par exemple, on tire ensuite les copies de série qui vont être distribuées. Pour le DVD, je fais le transfert sur support numérique aussi. C'est tout un travail d'étalonnage, c'est très long, il faut retravailler tous les plans. C'est ce travail qui va être diffusé par les télévisions également. Mais la suite m'échappe. Je ne sais même pas comment le DVD est fabriqué. Il faudrait que je puisse voir le premier DVD pour voir si cela correspond bien à ce que j'ai étalonné et qu'ensuite on lance la fabrication. La technique devient très complexe, d'autant que la fabrication se fait dans différents lieux où on peut changer les paramètres de réglages. Comment rester fidèle à la texture initiale, conserver l'atmosphère d'une histoire jusqu'au bout ? Tant mieux si demain on diffuse à partir d'un support numérique, le problème c'est comment faire en sorte que ce qui va être projeté soit fidèle à ce qu'on a travaillé et qu'on ait le contrôle, nous les opérateurs, qui sommes responsables de ce qui a été tourné mais aussi et surtout de ce qui est projeté. Comment avoir ce contrôle-là ? Si c'est intéressant du point de vue économique, tant mieux, c'est toujours bien. Le problème c'est que tous ces outils, tous ces appareillages, coûtent beaucoup plus cher que ceux de la chaîne film classique. Et ce que l'on ne dit pas assez, c'est qu'ils sont obsolètes très rapidement, contrairement aux autres. Un Cinemeccanica, projecteur de film classique, même après 20 ans, restauré et nettoyé, projettera toujours aussi bien. Alors que les nouveaux appareils de projection numérique seront périmés dans quelques années, et peut-être même que dans 10 ans ils ne pourront plus projeter les nouveaux supports, les nouveaux standards qui existeront alors. Mais, une fois encore, j'ai vraiment apprécié la qualité de projection numérique exceptionnelle de *Saraband*.

Jean-Michel FRODON : On a un peu rattrapé l'énorme retard qui nous a été légué au début de cette table ronde, je voudrais quand même vous proposer de réagir. On donnera ensuite très brièvement et très injustement la parole à la salle pour une dizaine de minutes et ensuite on pourra regarder les films qui nous seront présentés.

Guy-Louis MIER : En complément de ce que disait Eric, cela montre bien la nécessité de se fixer autour d'une norme, et la problématique E-cinéma en ce moment est en train d'augmenter la variabilité et le non contrôle et la non-identité des qualités de projections. La

profession globalement essaye de se rallier autour de cette norme qui initialement a été proposée voire imposée par les américains, on parle déjà au niveau de la prise de vue et seulement de la prise de vue de systèmes d'acquisition qui sont encore de bien meilleure qualité. Ce n'est pas un problème au niveau de l'exploitation. C'est-à-dire qu'on peut parfaitement imaginer que les technologies permettant d'arriver à ce qui est le D-cinéma évoluent, que les prix changent mais que l'on garde cette norme qui est une norme suffisante pour être équivalente à une copie 35 mm. Et c'est vrai que le niveau de qualité du 35 mm, c'est finalement imposé au fil du temps, il y a eu mieux, il y a eu le 70 mm, le 70 ne s'est jamais imposé de façon évidente sur la surface de la planète pour une raison de coût mais aussi pour des raisons de non-différentiel évident pour les spectateurs. Le différentiel était évident au niveau du son, il n'était finalement pas évident au niveau de l'image et quelque part avec la norme 2K on a quelque chose qui est viable. Maintenant les technologies qui vont la servir peuvent bouger, mais si effectivement un opérateur a élaboré une image et ne la retrouve pas parce que le système de projection ne restitue pas son travail, c'est un problème de fond. Le respect d'une norme est fondamental.

Jean-Michel FRODON : Est ce qu'il a des réactions à ce qui a été dit, dans la salle ?

Question du public : Le projecteur qui tourne à l'heure actuelle concernant *Saraband* c'est un projecteur 2K ou un projecteur 1,4K ?

Yves LOUCHEZ : C'est un 1,4 K.

Même personne : Je signale cela, parce que tout à l'heure vous avez fait une allusion à la qualité du film *Saraband*. La question que je voulais poser c'est que face à ce que j'ai entendu, est-ce qu'on ne risque pas pendant cette période de transition, si les positions sont relativement rigides de se retrouver avec un secteur alternatif, évoqué précédemment par Madame BARBAROUX. Un secteur alternatif, associatif qui fait de la vidéo projection, et de l'autre côté effectivement un certain nombre de multiplexe type le Kinopolis de Lomme, qui eux font du 2K, est-ce qu'on ne risque pas au niveau des cinémas qui sont entre les deux, de ne pouvoir réussir à avoir des films, ni d'un côté ni de l'autre ?

Jean-Michel FRODON : C'est la problématique. C'est la question de la cassure du cinéma, des circuits à deux vitesses. Quels sont les dispositifs techniques, pratiques, administratifs, les décisions juridiques, les choix économiques, qui permettent d'affronter cela et qui permettent de l'éviter ? Vous venez effectivement à juste titre de le souligner, c'est le grand danger dont est porteur, au-delà des changements de toutes natures concrètes, le passage, inévitable à une échéance plus ou moins brève, d'une projection à partir d'un support pellicule à une projection à partir d'un fichier numérique.

Geneviève TROUSSIER (*Café des Images*, Hérouville-Saint-Clair) : Pour aller dans la droite ligne de ce qui vient d'être dit et pour situer notre interrogation aujourd'hui, je voudrais qu'on soit sur une réflexion qui s'interrogerait sur comment gérer cette transition. Je ne pense pas qu'il y ait contradiction dans le fait de se poser cette question y compris en envisageant l'inquiétude d'un circuit à deux vitesses. En même temps on a des missions sur des auteurs, qui produisent aujourd'hui, là, maintenant et que si on a pas les moyens de présenter leurs œuvres, ce sont des créateurs qui n'arriveront jamais à exister. Donc il y a une urgence. Le fait même de se préoccuper de ces œuvres sur un format électronique, avec tout le côté insatisfaisant, et nous sommes les premiers à le vivre au quotidien et c'est la mort dans l'âme qu'on est amené parfois à les projeter dans des conditions moyennes. Je pense qu'il est quand

même de notre responsabilité d'envisager le moyen de le faire et que c'est aussi une préparation psychologique pour un certain nombre d'exploitants de les amener aussi à envisager le numérique dans son haut niveau de qualité. J'aimerais qu'on ne soit pas dans une opposition.

Yves LOUCHEZ : Je vais donner une réponse en essayant de ne pas être trop dogmatique, mais si norme il y a dans 12 à 15 mois, évidemment, il faudra étudier les systèmes de transition, c'est-à-dire que la norme n'est applicable qu'au moment où elle est définie. Les projecteurs qui auront été installés précédemment devront être pris en compte et l'on devra leur donner un certain laps de temps pour se mettre au niveau de la norme. Je crois que c'est un aspect qui ne pose pas de problèmes. Maintenant je viens du courant des ciné-clubs et j'ai appris le cinéma avec les projections 16 mm où on changeait les bobines en cours de route et où on avait le bruit du projecteur dans la salle et je n'ai pas la sensation d'être moins inculte pour ça en matière cinématographique. Ce qui m'étonne juste en ce moment avec l'arrivée de ces nouvelles machines, en réponse à Eric GAUTIER, c'est que nous sommes sous la pression des industriels. C'est clair : ce sont les industriels qui mènent la danse, il faut le rappeler. Ce qui m'étonne en ce moment, c'est que ces industriels, via un certain nombre de dispositifs de commercialisation, soient d'un seul coup extrêmement intéressés à équiper les salles d'exploitation cinématographique. Autrefois, si mes souvenirs sont bons, les gens qui projetaient du 16 mm n'avaient aucune intention de concurrencer les salles de cinéma et il n'y avait pas de volonté à promouvoir des nouveaux auteurs. Je découvre cela, je m'étonne et je me dis que la France est bien partie puisque les marchands veulent installer des salles de cinéma avec du bon matériel pour promouvoir les jeunes créateurs.

Jean-Michel FRODON : L'interrogation de Geneviève TROUSSIER sera au cœur de la troisième table ronde à laquelle participeront Jean-Jacques RUE de Co-errances qui a demandé la parole mais je lui demande d'accepter d'attendre cet après-midi pour ne pas trop dépasser l'horaire.

Bernard FAVIER : Nous avons choisi trois films. Un film de Philippe KATERINE, *1 km à pied*, qui dure 12 minutes. Les petites caméras donne des envies de plan plutôt que de cinéma. Un plan qui est inséré dans un long-métrage, *Peau de cochon*. On enchaîne avec un film de Anne PENDERS, *Net*, qui est une plasticienne.

Vincent DIEUTRE : J'ai tenu à présenter ce court-métrage de Danielle ARBID, *Conversations de salon* parce que justement il est assez symptomatique de ces œuvres à plusieurs utilisations, ces œuvres ouvertes. C'est un film qui en tant que court-métrage a obtenu le Léopard d'or à Locarno, qui est au départ un projet d'installation et qui va donner lieu à une création sonore pour France Culture. On est tout à fait dans ce type de nouvelles œuvres qui cherchent à être difficile à cerner et qui veulent être, un peu complexes et par rapport à un discours esthétique sur le film, on pourrait revenir sur cette idée de désir de plan, désir de cinéma. Il y a assez peu de plans dans le film et je crois qu'il est né d'un désir de plan. Et ensuite puisqu'il s'agit d'une cinéaste, elle les a organisés dans l'espace puisqu'il s'agit d'une installation et dans le temps pour la projection pour qu'elle devienne une œuvre de cinéma. Donc à vous de juger. Moi c'est un film que j'aime beaucoup et qui évidemment n'aurait pas pu exister sans les petites caméras numériques. C'est un film de famille.

TABLE RONDE II DU POINT DE VUE DES OEUVRES

Panorama de ces nouvelles œuvres, du point de vue d'un critique de cinéma.

Témoignages et réflexions de cinéastes, de programmeurs et de sélectionneurs.

Les éditions DVD : évolution des regards et des pratiques

Modérateur : Anne HUET, coordinatrice du colloque.

Intervenants :

Emmanuel BURDEAU, rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*

Chantal AKERMAN, cinéaste

Vincent DIEUTRE, cinéaste

Alain BERGALA, critique, universitaire

Gaël LEPINGLE, conseiller artistique, ARCADI et Festival Némó

Anne HUET : Bonjour à tous, nous reprenons nos travaux de la journée. Comme Bernard FAVIER l'avait annoncé, la deuxième table ronde sera centrée sur les œuvres dont nous avons parlé ce matin. Je rappelle que nous avons aussi vu trois films avant le déjeuner.

La table ronde va s'effectuer de la façon suivante : je vais passer très vite la parole à Emmanuel BURDEAU, rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*, son intervention portera sur des éclairages et interrogations au sujet de ces œuvres. Libre à lui de réagir ou d'intégrer des éléments en fonction de ce qui s'est dit ce matin. Ensuite je donnerai la parole aux deux cinéastes qui sont présents avec nous cet après-midi : Vincent DIEUTRE, cinéaste et programmeur de Point-ligne-plan et Chantal AKERMAN. Un dialogue suivra entre tous les intervenants autour du travail de Chantal AKERMAN. Puis Alain BERGALA interviendra sur le DVD et la programmation en salle. Nous terminerons avec Gaël LEPINGLE, lui aussi bénéficiaire d'une double casquette, ARCADI et le Festival Némó. Nous préciserons ce qu'est ARCADI et le festival Némó. Cela nous permettra de faire un pont entre notre table ronde et la troisième, qui se situe du point de vue de la salle. Nous garderons un temps suffisant pour un moment d'échanges entre la salle et le public. Sans plus attendre comme on dit, je passe la parole à Emmanuel BURDEAU.

Emmanuel BURDEAU : Cette table ronde porte comme titre ou sous-titre, « autour des œuvres ». Il n'est pas inutile de préciser d'emblée que la perspective est différente de celle de ce matin. Il s'agit maintenant de s'interroger sur la façon dont ces œuvres sont reçues, sur la façon dont elles sont regardées et éventuellement évaluées par la critique et par les spectateurs.

Trois remarques en guise d'introduction, afin de décrire la situation actuelle face à ce que cette journée a décidé d'appeler « nouvelles œuvres ». Situation cruciale, sans doute encore nouvelle, face à laquelle il s'agit simplement de disposer les termes d'un problème. Comme l'a rappelé ce matin Monique BARBAROUX, les colloques — ou symposiums, selon le mot de Jean-Michel FRODON — se multiplient depuis quelques années sur cette question. Cela dit, on est encore en train de commencer à réfléchir à la manière dont les salles et la critique sont affectées par ces « nouvelles œuvres ». Pour ma part, et pour celle des *Cahiers du Cinéma*, je considère comme tout à fait heureuse et comme une chance critique, cette situation qui nous met au début de quelque chose, face à quelque chose qui est en cours, avec toutes les hésitations, toute les hâtes que cela peut supposer. Mais une journée comme celle-ci n'existerait pas si l'on ne constatait pas aussi une gêne, un malaise, une interrogation face à ces œuvres numériques que sont les documentaires dits de création, les prototypes ou les « ofni ». Il y a une réticence de notre part à tous, et peut-être prioritairement de la part des exploitants. Un mélange de curiosité et de malaise. On ne sait pas si cette nouvelle donne est un renouveau heureux pour ce qu'on appelle encore le cinéma

et dont on disait il n'y a pas si longtemps qu'il était mort, en train de mourir ou mort depuis sa naissance ; ou si cette nouvelle donne signifie une dangereuse ou délicate sortie du cinéma hors de ses limites traditionnelles. Au fond, on ne sait pas si on doit considérer cette nouvelle donne comme un phénomène marginal ou comme une redéfinition en profondeur du cinéma. On en est là, malgré la qualité unanimement saluée de certaines de ces œuvres – en particulier ce film que beaucoup considèrent comme le plus important du cinéma récent, *À l'Ouest des rails*. D'une certaine manière, nous sommes réunis sous le signe du film de Wang BING. Mon rôle n'est pas de condamner, d'encourager, ni même de dissiper ce malaise ; il est simplement d'ouvrir. Il me semble que ce questionnement répond à la façon dont la critique, spécialement les *Cahiers* dans les années 50, a fondé notre rapport au cinéma selon une perception unitaire ou unifiée. L'arrivée de ces nouvelles œuvres pousse à demander si elles ne menacent pas une chose consubstantielle à cette approche du cinéma : à savoir qu'il y a un art qui s'appelle le cinéma, éventuellement avec une majuscule, un art qui possède une unité, un nom unique. Face à ces œuvres, on pose souvent des questions d'appartenance, d'annexion. Des questions de limites territoriales. On se demande si elles doivent recevoir, ou non, le nom de cinéma. Je voudrais simplement dire ceci : il ne peut y avoir de journée comme celle-ci sans remise en cause de cette approche totale du cinéma comme territoire unifié. Première remarque.

Quel est ce mélange de curiosité et de malaise face à ces nouvelles œuvres ? Sans doute peut-il s'éclairer – deuxième remarque – à travers le rôle joué ici par le petit mot d'« œuvre ». L'évidence est qu'il s'agit d'une notion divisée, ambivalente. Elle marque une limite, un seuil. Si on parle d'œuvre, c'est d'abord, sans distinction de domaines artistiques, pour marquer une certaine dignité, une certaine hauteur, comme si on voulait signifier qu'on ne prenait en compte que ce qui se présente sous la forme complète, achevée, cohérente. On dresse ainsi une sorte de poste-frontière. À cet endroit-là, la seule question qui s'impose, c'est qu'il est étrange de demander à des films de satisfaire tous les réquisits d'une œuvre tout en les espérant « nouveaux ».

Tourné autrement : le mot d'œuvre tente un réglage délicat et pour ainsi dire impossible entre ce qui serait intérieur et ce qui serait extérieur au cinéma, ce qui serait inclus et ce qui serait exclu. À travers ce mot d'œuvre est désigné moins et plus qu'un film. Moins qu'un film, autre chose qu'un film, puisque c'est ce mot-là de film qu'évite l'intitulé. Mais plus qu'un film dans la mesure où le mot d'œuvre n'est pas propre au cinéma mais emprunté au domaine de l'art en général, et que son emploi traduit deux choses : une proximité nouvelle entre le cinéma et l'art contemporain ; une extériorité beaucoup plus ancienne du cinéma à l'égard de cette notion peut être trop noble pour lui.

Reste évidemment — troisième remarque — à identifier le problème qui se pose alors à la critique. Je le répète, les problèmes qui se posent à nous ne sont pas des problèmes de reconnaissance ou de labels, il ne s'agit pas de dire : cinéma, pas-cinéma. Ce sont d'abord des problèmes de description ; c'est la fameuse définition que DANEY donnait de la critique : il s'agit avant tout d'un « *bien décrire* ». Qu'est-ce que c'est ? À quoi ça ressemble ? Comment ça marche ? On en revient toujours là. Exigence critique de base, sans doute, mais il n'est pas inutile de la rappeler.

Dans *Saraband*, ce qui frappe, c'est son aspect extrêmement contemporain. Que le film ait été tourné et soit diffusé en haute-définition entretient un rapport direct avec le fait que BERGMAN procède dans ce film une grande mise à plat des images. Vous vous souvenez qu'il commence dans une grande pièce où Liv ULMAN brasse des photos. *Saraband* tout entier est construit sur ce modèle de l'image, c'est lui qui commande la mise en scène, notamment la façon dont le film passe, sans transition et sans aucun respect de la grammaire cinématographique, de l'intérieur à l'extérieur de la maison, d'une photo à un plan de paysage. À toutes choses BERGMAN confère la même profondeur, la même platitude.

À l'Ouest des rails : on peut évidemment parler de la durée du film, neuf heures, durée inconcevable en 35 mm. Face au film de Wang BING, on voit bien qu'il y a comme une étrange, pour moi tout à fait passionnante, proximité ou intimité entre les reflets métalliques du numérique et le sujet lui-même, la chute d'un empire de pierre et de métal. Comme si le numérique avait été inventé pour consigner cette fin-là et, c'est l'extrême beauté du film, pour éloigner et peut être différer cette fin.

Un tiers des yeux : je ne pense pas que tout le monde ici ait vu ce film. Comme de plus en plus de gens, Olivier ZABAT vient du domaine de l'art, il fut étudiant aux Beaux-Arts de Grenoble. Peut-être est-ce un élément pour comprendre pourquoi on assiste dans son film à une reconsidération à peu près complète d'un passage obligé du documentaire : l'entretien, le témoignage.

Encore un mot. De la même façon qu'on a été habitué à avoir une sorte de perception unique du cinéma, on a été habitué à écrire sur les films en s'adressant directement ou indirectement à un spectateur dont on suppose que son expérience était ou sera très étroitement comparable à la nôtre. Autrement dit, la critique de cinéma se dresse sur le fond d'une scène commune, celle du spectateur dans une salle. En écrivant, on s'adresse à des gens ayant sensiblement la même expérience dans un même type de lieu et le même type de regard. Avec ces nouvelles œuvres, nouvelles aussi par leur destination (salle, musée, etc.), cette adresse unique de la critique commence à tomber en ruines. Il y a ici une réflexion très profonde à entamer. Mais là encore, c'est une chance critique. La critique a tout intérêt à essayer d'inventer des gestes, tout aussi multiples, variés et différenciés que le sont de plus en plus les œuvres qui arrivent. Je vous remercie.

Anne HUET : Il y a beaucoup de choses sur lesquelles peut-être Vincent tu voudras déjà réagir ? En tout cas si ça ne se fait pas spontanément, on essaiera de revenir, si vous le voulez bien Emmanuel, sur un certain nombre de points évoqués, Vincent :

Vincent DIEUTRE : Je voudrais repartir de ce que disait Emmanuel ; je crois que c'est dans l'idée de « nouvelles œuvres » que se situe le nœud de ce dont nous parlons aujourd'hui. Qu'est ce qui est « nouveau », qu'est ce qui est « œuvre » ? Il faut revenir sur les termes eux-mêmes. Pour resituer un peu mon intervention, je préciserais qu'elle mêle deux expériences : celle que j'ai comme réalisateur, mais aussi celle de spectateur et de critique ; c'est peut-être ça qui fait l'originalité d'une initiative comme Point-ligne-plan. Il s'agit en fait, de projections que nous organisons chaque mois à La Fémis et qui ont pour but de recenser un petit peu, de défricher, si je puis dire, cet énorme continent qui est en train de se dessiner et d'où proviennent, semble-t-il, ces nouvelles œuvres. Alors nouvelles ou pas je l'ignore, mais en tout cas, quelque chose se passe et comme disait Cocteau : « Puisque ces plaisirs nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs ». Je sais bien que cette mutation du cinéma aura lieu de toute façon, mais il reste cette fiction utopique qui serait d'arriver à brasser, à collecter ces formes, très différentes, qui partent dans toutes les directions, pour affirmer l'aspect réjouissant de cette théorie de nouveaux films qui nous arrivent. On a le sentiment d'être au début de quelque chose et c'est une situation qui me semble inédite à plusieurs niveaux. Comme réalisateur, j'avoue que « les années 90 commencèrent plutôt mal ». C'est le constat que j'énonçais dans mon second film, *Leçons de Ténèbres* : un sentiment d'isolement, la sensation que le cinéma ne faisait que se perpétuer. Il s'agit bien sûr d'une impression : je ne veux pas porter un jugement critique général sur cette période... Mais moi je l'ai vécu comme ça, comme quelque chose de douloureux : un moment où l'on ne savait plus trop ce qui nous portait, ce qui nous faisait tenir. Et puis, petit à petit, je me suis rendu compte que c'était effectivement du côté de l'art contemporain ou de cinéastes qui jusqu'ici avaient été confinés dans l'auteurisme, que venaient les bonnes nouvelles : tout ça avait donc encore une

raison d'être et produisait de la beauté, quelque chose qui moi me stimulait et me donnait envie de continuer. Point-ligne-plan est un petit peu né de ça, parce que j'ai été invité à montrer mon premier long-métrage, *Rome Désolée* à Point-ligne-plan, j'ai constaté qu'il y avait beaucoup de gens bienveillants qui venaient regarder ces films, pas seulement avec un intérêt critique, mais aussi avec une espèce d'adhésion tendre. Il y avait aussi d'autres cinéastes qui venaient aux projections et ça a créé une espèce de dynamique qui m'a beaucoup aidé à continuer. Au-delà de la fonction pédagogique, parce que j'aime beaucoup enseigner, c'était une forme de complicité, de solidarité qui se créaient entre différentes personnes qui venaient effectivement d'horizons assez divers. Chantal qui est ici (qui faisait déjà des installations) venait nous voir. Alors je ne sais pas si c'était par hasard ou si quelque chose était programmé, mais en tout cas des choses nous liaient : pas seulement une lassitude, mais aussi le rejet d'un certain type de cinéma qui se perpétuait comme une fatalité, pour alimenter une machine commerciale, la nourrir. Et ces postures d'artistes, disons, un peu radicales, séduisaient et surtout produisaient un nouvel impact. Tout ça s'est développé énormément et vous imaginez combien l'apparition des petites caméras DV, du montage virtuel, du cinéma que l'on peut faire pratiquement chez soi, a complètement fait exploser cette offre balbutiante. Il faut dire qu'on visionnait systématiquement ; il y avait beaucoup d'étudiants des Beaux-Arts, de la fac, qui venaient nous montrer des choses... et pas uniquement à Paris. Je me souviens d'une projection à Limoges où nous avons été montrer des films et d'où nous sommes repartis avec des tonnes de cassettes, de DVD : les gens apportaient des choses dont certaines étaient vraiment intéressantes.

Cela dit, je crois qu'il est nécessaire, comme le disait Emmanuel, de ne pas céder forcément à l'enchantement béat, du genre « c'est formidable, tout le monde va faire des films ». On s'aperçoit très vite qu'il y a des choses moins bonnes que d'autres, mais aussi que ce n'est plus dans les critères traditionnels de la critique cinéphilique, telle qu'on avait pu la pratiquer jusque-là, qu'on peut les évaluer. Par exemple, les grandes réflexions qui présidaient dans les années 80 (« *c'est du cinéma, ce n'est pas du cinéma* » ?) étaient obsolètes. « Dans ce film, il n'y a pas de plans »... Des questions comme celles-là, ne correspondaient plus à ce nouveau type de pratique et ne me satisfaisaient plus non plus en tant que réalisateur. Nous n'avions plus envie de penser en ces termes. Petit à petit Point-ligne-plan a pris corps, on a commencé à montrer d'autres films, d'autres cinéastes, parfois en revenant en arrière et en remontrant des œuvres qui n'avaient pas encore été vues dans cette nouvelle optique, et qui prenaient une force toute différente. Et puis c'est devenu un rendez-vous récurrent ; c'est quelque chose de très important : un lieu où je l'espère, on se retrouve, où l'on brise l'isolement, où se fomentent parfois des projets. Finalement, au bout de cinq, six ans, je me rends compte que nous avons vraiment balisé un territoire ; par exemple, la plupart des films qu'Anne a montrés ce matin, ont déjà été montrés à Point-ligne-plan.

Nous avons aussi accompagné la sortie de *À l'ouest des rails*. Ce sont tous des films qui nous ont beaucoup impressionnés. Notre démarche s'inscrit de plus en plus dans un phénomène général qui aujourd'hui dépasse largement la petite chapelle de Point-ligne-plan. La preuve, nous sommes ici, à Angers, pour en parler, pour défendre ces films qui viennent de ce que moi j'appelle le *tiers-cinéma*, on pourra y revenir.

Je voudrais que l'on dépasse un petit peu la question du cinéma numérique ou pas numérique. Je crois que nous sommes bien au-delà, même s'il est évident que les petites caméras, les bancs de montage Final Cut, tout cela a complètement joué en faveur de cette dynamique. Mais il faut aborder cette autre problématique que l'on peut appeler la transdisciplinarité, c'est-à-dire le fait que les domaines culturels commencent à s'interpénétrer (dans plusieurs sens !). À l'époque dont je parle (le milieu des années 90) beaucoup de propositions venues de plasticiens m'ont semblé très passionnantes. Je repense au film de Sophie CALLE, *No sex last night* ou à des démarches de cinéma comme celle d'Ange LECCIA ou Dominique

GONZALEZ-FOERSTER. L'énergie, le désir et parfois la beauté étaient là. C'était quelque chose du cinéma qui traversait l'art contemporain ; et c'est ça qu'il faut comprendre : l'art contemporain a connu, tout autant que le cinéma, une grande crise qui l'a amené d'un art de l'objet, vers un art du récit et que ce n'est pas un hasard si tous les artistes marquants de ces dernières années ont tous plus ou moins tourné autour du cinéma. Plusieurs formes d'appropriations se sont affirmées. Certaines ont été rejetées en bloc par le public du cinéma, mais elles ont toutes, à leurs manières, fécondé le cinéma officiel. Le cinéma et les arts plastiques sont des milieux très autonomes et il est encore difficile de glisser de l'un à l'autre ; même si Chantal, elle, a maintenant une pratique régulière, et d'installations, et de cinéma. D'une manière générale, cela reste dans le cadre institutionnel français quelque chose qui ne fonctionne pas très bien et c'est dommage parce que certains auteurs seraient à même de, peut-être pas régénérer, mais en tout cas de proposer de nouvelles formes et de nouvelles solutions. Quoi qu'il en soit, cette appropriation du récit cinématographique par d'autres « catégories » est stimulante. Les trois films que l'on a vus tout à l'heure caractérisent assez bien la diversité de ce cinéma des artistes, si je peux l'appeler comme ça, même si Danielle ARBID vient du « vrai » cinéma et Philippe KATERINE, plutôt du rock. Philippe KATERINE se réapproprie le cinéma grâce aux petits instruments DV, il refait le chemin pour aller à son école. On peut parler là d'un cinéma de la performance aussi, qui est bien sûr issu de l'art contemporain et qui se développe beaucoup. Le film de Danielle ARBID est un happening familial, mais qui basculerait vers le documentaire, vers la fiction ; il ouvre énormément d'horizons esthétiques. Vous en avez vu-là, la version filmique, mais Danielle a aussi pensé *Conversations de salons* dans l'espace (les trois conversations en même temps sur trois écrans et la possibilité de se noyer dans le flot de paroles en buvant un thé à la menthe). Le troisième film en revanche se tenait peut-être plus dans ce que l'on appelle couramment le film d'artiste : un photographe qui utilise la DV comme une espèce de prolongement de sa démarche plastique...

Il ne s'agit pas pour Point-ligne-plan de substituer le cinéma des artistes au cinéma traditionnel. Je pense que ce n'est absolument pas la question ; mais il s'agit plutôt de voir en quoi cette liberté absolue qu'amènent à la fois les positions d'artistes, mais aussi les techniques nouvelles et cette autonomie qu'apporte la petite DV, finissent par questionner la fiction, le récit, l'actorat, et tout notre régime cinématographique. Tout est un petit peu contaminé par le questionnement de ce type de démarche. Il nous a paru tout à fait salutaire d'en rendre compte. Dans notre domaine, celui du cinéma, ici, à Angers, je pense qu'on réalise que la plupart des structures traditionnelles du cinéma ont été bousculées : nous avons parlé du scénario, mais on voit bien aussi que la différence entre fiction et documentaire est à repenser. La DV, comme vous l'avez vu, permet d'arracher au réel des moments et de les faire fictionner sans passer forcément par la scénarisation ou l'actorat. Et de même, aujourd'hui, toute une part de ce cinéma émergent reprend la fiction et la travaille comme convention pure : tout a été un petit peu décalé, bousculé par cette lame de fond et je trouve ça tout à fait réjouissant.

Ensuite, reste à interroger la notion d'œuvre. Ce ne sont peut-être que des questions de termes, mais ce qui me fait me sentir assez proche des artistes (en tous cas de ceux que je connais et qui pratiquent le cinéma), c'est la notion de démarche, de l'œuvre non plus en tant que film unitaire, mais dans le sens de *faire œuvre*, d'arriver à ce que chaque film qu'on fait soit partie prenante d'un projet général, quand le cinéma traditionnel vous amène beaucoup à fonctionner film par film ; c'est-à-dire, à faire des *coups* et à les placer les uns à la suite des autres. Je crois que l'opportunité qu'a maintenant un cinéaste d'aller voir du côté de l'installation sonore, audiovisuelle, par le biais notamment, de la commande publique, est une donnée importante. Vous avez vu le film de Philippe KATERINE : il est inscrit dans une collection de cinq « portraits ». Cette idée de la collection, de la commande, nous a beaucoup

aidé à y voir clair, à risquer. Je pense aussi à La Lucarne sur Arte, qui peut très bien être envisagé dans le registre d'une collection publique d'art contemporain. On parle souvent de démarche d'artiste, et bien pour moi, Danielle ARBID est une cinéaste qui a une démarche. C'est-à-dire qu'elle fait parfois des fictions dans le champ du cinéma traditionnel, qu'elle travaille aussi du côté de l'installation, mais que ce n'est pas du coup par coup, tout cela fait sens pour elle et Danielle pose ainsi un vrai défi à la critique, celui de ne plus penser ou évaluer film par film mais d'essayer au contraire de réfléchir à la démarche d'un cinéaste dans sa complexité. Tout cela engendre une espèce de désordre, on se perd un peu dans les appellations, dans les changements de signification et les nuances. Il en résulte une méfiance critique qui est évidemment légitime. Il ne s'agit pas de passer dans l'enchantement incantatoire du « tout beau, tout nouveau » car il reste tout un travail critique à faire et que nous faisons à notre échelle à Point-ligne-plan. Mais je suis persuadé que tous les exploitants et les distributeurs présents ici se posent un peu les mêmes questions : en quoi ce nouveau type d'œuvres, puisque je reprends ce terme, appelle conséquemment, une autre façon de montrer les films. Ce n'est pas limité à la question technique de la projection vidéo et du nombre de pixels, etc. même si elle est importante, mais je crois que ces films demandent un investissement réel à celui qui présente les films. Je ne parle pas d'une simple muséologie, car cela prendrait un sens un peu mortifère, mais d'une façon originale de faire vivre ces films, de les contextualiser, ce qui représente un vrai travail. Je pourrais déjà citer des exemples très concrets de personnes qui le font, et cela peut s'approcher un peu du travail de quelqu'un qui organise un festival. Je parle de redonner à des œuvres parfois un peu minimales, délicates, qui ont du mal à faire sens par elles-mêmes, en repensant la notion de programme, de discussions, d'arriver à rendre publique l'émotion qu'on a éprouvée, en les mettant dans une nouvelle lumière qui atteint les spectateurs. Il me semble que c'est quelque chose qui va devenir un enjeu aussi important que de trouver les moyens techniques pour projeter ces films. Évidemment cela amène aussi les médias critiques à réfléchir et je constate qu'aux *Cahiers du Cinéma*, c'est une réflexion qui a déjà été entamée depuis un certain temps. Cela va peut-être amener certains critiques à se pencher de façon presque plus singulière, à se concentrer sur une de ces œuvres, un de ces auteurs et à le suivre, l'accompagner dans sa complexité. Ce refus du « c'est bien — c'est pas bien » hebdomadaire, rappelle bien sûr la critique d'art.

Beaucoup de petits déplacements s'opèrent de façon fragmentaire, un peu partout en France et je trouve cela tout à fait passionnant, d'autant plus que, comme je vous l'ai dit, je suis aussi réalisateur et toute cette effervescence transdisciplinaire nourrit mon propre langage de cinéma. Je ne sors heureusement pas indemne de toutes ces expériences, de tous ces gestes. La notion de geste redevient, d'ailleurs, très importante comme celle d'œuvre, devant la diversité incroyable de ce que font tous ces gens avec une caméra. Cette notion de *geste* refléure aussi bien dans le milieu du documentaire et du documentaire de création, que dans celui des arts plastiques. Au-delà, je rencontre des gens, du côté de la danse notamment, qui sont en train aussi d'expérimenter des formes, des gestes de cinéma tout à fait étonnants (Wim VANDEKEYBUS, Jan LAUWERS) et qui ne peuvent que nous enrichir. Il y a aussi de bonnes nouvelles sur le front de la littérature, même si l'échange avec le cinéma n'y est pas tout à fait nouveau, mais quelqu'un comme Hervé GUIBERT par les films qu'il a réalisés, et plus récemment des gens comme Pierre ALFIERI ou, dans un autre genre, comme Emmanuel CARRÈRE se frottent volontiers au film. Dans une certaine mesure, il se trame une espèce de convergence autour de l'outil cinéma qui me semble très réjouissante. Reste pour nous, à savoir la montrer, à pouvoir en faire profiter tous les publics, et ce travail de monstration et de réflexion dont je parlais est une urgence. Reste surtout à conserver notre plaisir, notre désir de voir des films, d'être étonnés ; surpris ; et en ce qui me concerne, à toujours m'en nourrir pour faire les miens. Je vous remercie.

Anne HUET : J'aimerais maintenant que l'on ait le point de vue de Chantal AKERMAN, puisque comme je lui disais, lors de nos réunions de préparations ou même lors du séminaire, en amont de ce colloque, le nom de Chantal AKERMAN revenait très régulièrement. Nous évoquions votre travail, puisque comme l'a dit Vincent DIEUTRE, Chantal AKERMAN, vous glissez d'un monde à l'autre, d'un univers à l'autre. Je suppose que cela doit vous faire sourire quand on parle de nouveauté, vous qui avez toujours navigué entre la fiction et le documentaire, la comédie... Vous avez toujours essayé de visiter des univers différents, maintenant des supports différents en allant jusqu'aux installations. Qu'est-ce qui motive votre démarche pour reprendre le terme employé par Vincent ?

Chantal AKERMAN : Je ne sais pas quoi vous dire, parce que j'ai l'impression que ce dont Vincent parle est un tout petit peu ce qui est arrivé à la fin des années 60, début des années 70, aux Etats-Unis dans le cinéma expérimental. Il s'agissait des films montrés dans les galeries de « nouveaux vidéastes » ou artistes, s'inspirant et copiant, en souvent moins bien, ce qui a été fait dès les années 70. Que ce soit par Jonas MEKAS, par Michael SNOW, par Andy WARHOL. Il y a beaucoup de choses qui sortent de WARHOL et j'ai l'impression, excusez-moi, mais je ne veux pas avoir l'air plus vieille que je ne suis, mais que c'est moins bien, souvent et que quand il y avait WARHOL et tous ces gens-là, on ne sentait pas la pression du marché derrière ces artistes. Maintenant, on prend un jeune type, il a fait un petit truc, on lui donne un immense espace, il fait cinq petites vidéos, que moi je trouve particulièrement inodores et incolores, mais il est soutenu par quatre énormes galeries dans le monde entier et il est beau garçon, par exemple, il vient d'un beau pays, etc. Ce qu'il fait n'est pas grand chose, mais c'est ça que vont copier d'autres gens en pensant que c'est ça l'art en ce moment. Mais il y a des artistes qui ne sont pas dupes de ce qui leur arrive et qui disent, par exemple, « moi je crache par terre et on appelle ça une œuvre d'art ». Je ne dis pas tout ça pour faire du poujadisme, mais lorsque j'ai commencé à faire des installations et qu'on m'a dit, vous êtes une artiste, je me suis interrogée. Pour moi le mot artiste est un mot plus grand, plus impressionnant que celui de metteur en scène qui était plus prosaïque, disons. Pour moi, les artistes, ce sont VAN GOGH, RIMBAUD..., ce n'est certainement pas moi. Par la suite, j'ai commencé à comprendre comment tout cela fonctionnait : dans le système cinématographique, qui est terrible, c'est vrai, on fait un film, il coûte tant d'argent, il faut toucher tant de gens et souvent malheureusement, c'est par le plus petit dénominateur commun qu'on touche le plus de spectateurs. Je trouve que c'est un système souvent horrible, mais il y a au milieu de ça des films qui y échappent, qui parfois ne touchent pas beaucoup de monde, parfois touchent plus de monde, qui sont « hors système » mais qui sont quand même du cinéma. Je trouve qu'il y a plus d'honnêteté, je dirais dans tout ça, que dans le monde de l'art. Même si un film mauvais attire beaucoup de gens, d'une certaine manière, il y a moins de duperie. Il y a moins de duperie dans le cinéma que dans l'art. Bon je m'égare...

Vincent DIEUTRE : Mais c'est important

Anne HUET : Oui, c'est lié

Chantal AKERMAN : Par exemple, j'étais la semaine dernière à Madrid où on expose une de mes installations et la jeune femme qui était l'assistante de la galeriste, racontait qu'elles avaient exposé des vidéos ou des films, je ne sais pas comment on peut les appeler, de SOUKOUROV. Je lui dis : mais ce sont des films qui sont passés sur Arte ! et elle me répond : et alors ? Ils ont été vendus à des gens qui les ont achetés. Cela veut donc dire qu'ils ne passeront plus jamais ni sur Arte, ni nulle part. Il existera, trois ou cinq éditions de ces

films, que quelques personnes, d'une manière fétichiste, même pire que ça, posséderont. Et alors ? Je ne trouve pas ça bien. Quand je suis rentrée dans le monde de l'art, c'était « aux innocents les mains pleines » et j'avais l'impression qu'au contraire il y avait plus d'ouverture, mais finalement je ne suis pas certaine. En effet il ne faut plaire qu'à trois personnes ou dix. Il y a dix personnes qui décident dans le monde de l'art. Alors il suffit sur ces dix personnes, de plaire à deux d'entre elles et on vend et l'on devient un « grand artiste ». Ce n'est pas le cas dans le cinéma, il y a une lutte qui est plus... enfin, c'est presque héroïque je dirais de faire des films, par rapport à une pièce.

Anne HUET : Mais vous en tant qu'auteur, de quelle manière vous y trouvez votre compte ?

Chantal AKERMAN : Je m'amuse bien. Je ne veux pas rabaisser en disant que je m'amuse bien, j'y trouve mon compte. Pour ma part je suis rentrée dans le monde de l'art tout à fait par hasard, je n'avais jamais pensé faire de « l'art plastique » ou des installations, si on ne me l'avait pas demandé, jamais. Ce n'était pas pour rester coincée dans le cinéma ou ne faire qu'une seule chose, à la fois, j'écrivais aussi. D'ailleurs, je ne vois pas pourquoi on ne devrait faire qu'une seule chose dans la vie, au contraire, c'est pour ça que j'essayais de me coltiner différents types de films. J'essaye de ne pas me répéter, sans doute à tort. Je pense que je me suis fait beaucoup de souci pour rien, mais ça c'est autre chose... Donc c'est pour ça que j'ai essayé de « travailler » plusieurs genres de cinéma. Ce qui fait que je dis toujours que lorsque j'ai vu les premiers rushes de *La Captive*, je me disais, tiens, ça ressemble quand même aux rushes de *Jeanne Dielman*. Je me suis dit, tout ce temps où je me suis battue pour ne pas refaire *Jeanne Dielman*, bien que ça n'ait rien à voir, mais c'est vrai une fois que j'ai eu fini *Jeanne Dielman* ou deux films après, presque tous mes autres films ont été de se battre contre ce film. Pour ne plus le recommencer parce qu'il était au fond ce que j'avais atteint et je me disais, je n'irai jamais plus loin. J'ai passé ce sentiment une fois que j'ai fait par exemple, *D'Est*, là je me suis dit, c'est pas loin, mais ce n'est pas tout à fait pareil.

Donc, c'est quelqu'un qui s'appelle Michael TARANTINO qui m'a demandé à plusieurs reprises de faire des installations et j'ai plusieurs fois refusé, parce que je n'avais pas le temps, parce que j'aurais bien aimé le faire si j'avais eu le temps par rapport au cinéma que je mettais toujours en avant. Et puis finalement il a convaincu une dame d'un musée de Boston de venir me voir et elle m'a dit : « moi je m'intéresse à l'histoire » et je lui ai répondu que je m'intéressais aux langues. Et comme cela faisait au moins 20 ans que je voulais faire un film sur l'Europe de l'Est et que nous étions en 90, je lui ai dit que je voulais bien faire une installation, si elle me laissait faire un film, pensant qu'elle payerait le film et que l'on verrait ensuite pour l'installation. Ça ne s'est pas du tout passé comme ça. C'est-à-dire qu'ils n'ont ni trouvé l'argent pour l'installation, ni pour le film, mais qu'entre temps j'avais très envie de faire le film et que j'ai trouvé, avec mon producteur, l'argent moi-même pour le faire et j'étais très contente du film. Et puis trois ans après, tout d'un coup, on me téléphone pour m'annoncer qu'ils avaient l'argent pour faire l'installation. C'est arrivé par accident et au départ je n'ai pas pris ça très au sérieux, parce que je ne me sentais pas non plus une artiste. J'ai commencé à travailler sur cette installation, j'y ai pris du plaisir, cela m'a fait vibrer, mais je ne pensais pas continuer et c'est là qu'est intervenu encore une fois le monde de l'art et des marchands qui m'ont poussé à continuer, ce que je ne regrette pas non plus, tout en mettant prioritairement les films.

La première fois où j'ai fait un vrai geste, c'est lorsque j'ai pensé à faire le film qui s'appelle *De l'autre côté*. Avant de le faire, j'avais rencontré le responsable de la Documenta Kassel. Il m'a demandé si j'avais déjà une idée et ce jour-là je me suis dit je vais faire *De l'autre côté*, et là c'était un geste d'artiste. Je prendrai un morceau de ce film que je projeterai sur un grand écran, dans le désert, à la frontière et disons que c'est la première fois, en fait vraiment que je

suis sortie du cinéma et ça, c'était pensé avant que le film soit fait, parce que sinon tous les autres ça a été fait après les films. Je pense que le jour où j'ai pensé ça, je suis vraiment passé du côté de l'art, parce que tous les autres c'est beau à voir, mais c'est un prolongement du cinéma je dirais, là c'est plus un geste d'artiste pensé avant que le film soit fait. Pour reprendre le sujet, et la question de la nouveauté, quand vous dites que c'est nouveau parce que dans un documentaire, il n'y a pas d'interview, je l'avais fait avec *D'Est* des années avant.

Emmanuel BURDEAU : Je parlais d'une manière de concevoir les films.

Chantal AKERMAN : Ah ! une manière de concevoir les films, là je ne sais pas.

Anne HUET : Il y a une chose sur laquelle j'aimerais vous interroger et dont nous n'avons pas encore parlé ou en creux, c'est la question du public. On entend souvent les exploitants dire, ou en tout cas désirer que la salle de cinéma reste un lieu privilégié de rencontre entre un auteur, son film et son public. Or il semble que ce qui change aussi énormément dans les installations c'est ce rapport au public. Il n'y a plus le dispositif de la salle scindée en deux : un public et un écran. Pour vos installations le public doit se déplacer, circuler et finalement voir les choses différemment, en se désaxant.

Chantal AKERMAN : Oui, mais ça c'est exactement comme si vous alliez au Louvre, vous passez d'un tableau à l'autre, vous revenez, au fond ce n'est pas si loin que ça, donc ça reste la même chose dans les galeries et pourquoi pas. Et en plus on a la possibilité, le désir de rester un moment, même si souvent les installations sont traversées au pas de course. Mais je pense que même le Louvre, si on le visite au pas de course, on en garde quelque chose, moins, mais il reste quelque chose. Évidemment plus on y donne de son temps plus on en reçoit quelque chose. Je préfère quand même quand les gens sont dans une salle et qu'ils subissent le temps tel que vous l'avez imaginé pour eux, c'est vrai.

Anne HUET : Et vous quand vous accompagnez vos films dans les salles, est-ce important de rencontrer le public ? Est-ce que le retour est le même pour les installations, certainement pas ?

Chantal AKERMAN : Il n'y a pas tant de retour que ça dans les salles, non plus. Non, ça, ne joue pas tellement. Ce qui joue c'est que quelqu'un qui rentre dans une galerie, crée son propre temps et c'est parfois frustrant et en même temps, parfois il y a une personne qui s'assied ou qui ne s'assied pas et tout d'un coup, on se dit, tiens c'était pour cette personne-là l'installation. Mais c'est similaire pour les gens qui voient les films, certains les voient à un niveau, à deux niveaux, trois niveaux, ils pensent à autre chose, on ne sait pas ce qui se passe dans la tête des gens pendant le film, à part qu'ils sont assis et qu'ils restent la plupart du temps. Sauf quand ils ne payent pas, alors ils ont davantage tendance à sortir des films.

Anne HUET : Dernière question, je vais monter à rebours sur le tournage et sur le matériel. *De l'autre côté* a été tourné en vidéo...

Chantal AKERMAN : Il a été tourné en quatre formats différents : il y a ma petite caméra avec laquelle j'ai fait pas mal de plans. Il y a une grande caméra vidéo, la PD 500 et il y a des images en super 16 et des images recopiées faites par le service d'immigration. Et enfin les *boarder patrol* qui, elles, ont été tournées en NTSC avec les caméras de télévision BETA. Ce qui m'a le plus frappé, comme j'ai tourné pas mal d'images moi-même, c'est que certains

plans, jamais je n'aurais pu les expliquer à un chef opérateur. Notamment ceux qui ont été faits à la main, je ne savais pas ce qui allait arriver et je ne savais pas ce que j'allais filmer. Donc j'étais dans un camion au-dessus, dans la nuit et je bougeais comme je le sentais, c'était impossible à transmettre et ça je pense que je n'aurais pas pu le faire avec une caméra 16 mm, parce que c'est trop lourd et puis les dix minutes que contient un magasin sont trop courtes. Ce que je me suis dit c'est que je tournerai de plus en plus moi-même, toute seule.

Anne HUET : Parce que vous filmez aussi beaucoup, il y a énormément de rushes, ça permet ça aussi ce matériel ?

Chantal AKERMAN : Ce que je veux dire c'est que j'ai beaucoup filmé sans chef opérateur, pas tout le temps, parce qu'il y a des choses que je ne saurais pas faire. Mais ce qui est difficile c'est de donner sa propre pulsion puisqu'on filme les choses au moment où elles arrivent, c'est pour ça que finalement je mettais la caméra sur pied, je faisais un plan fixe..., parce que le peu de chose que le chef opérateur tournait lui-même je pouvais être certaine que j'allais jeter.

Vincent DIEUTRE : Je voulais juste ajouter quelque chose par rapport à ce que Chantal a dit et qui est très juste : le milieu de l'art ne voit pas d'un bon œil tout ce qu'on est en train de se dire ici et tout ce qui se passe. Par exemple, en montrant un film d'artiste à Point-ligne-plan, nous montrons une œuvre qui a une valeur. Et c'est certain qu'il y a cette grande différence avec le cinéma et qu'il existe à ce propos une grande brutalité dans le monde de l'art ; il est vrai que certains artistes qui amènent, de notre point de vue, quelque chose au cinéma sont parfois soulagés d'être libérés de la pression du monde de l'art, qui ressemble beaucoup au milieu du rock d'ailleurs, ou d'un seul coup quelqu'un peut être surévalué, ou détruit. Or, dans une salle de cinéma, ou ici, dans un festival, on prend le temps de regarder, de calmer le jeu, parce qu'il n'y a pas cet enjeu de la valeur d'une cassette ou d'un DVD en tant que pièce d'artiste unique. Effectivement, que certains cinéastes, en difficulté dans le système-cinéma, aillent vers cet autre système de valeur est quelque chose d'aussi inquiétant qu'intéressant. Mais parfois, je vois aussi des cinéastes invités à faire des installations dans des musées qui le font un peu comme ça, juste pour remplir un contrat, alors qu'il faudrait que cela corresponde à un souci d'auteur effectif. Le marché de l'art entretient à dessein cette brutalité et cette violence qui sont celles de la mode ; il a le même rythme saisonnier avec les salons : FIAC, Bâle, etc. Ce qui est passionnant dans ce qui se produit c'est que le cinéma accueille les rescapés de cette violence-là et qui ont besoin de ce temps du cinéma, de la réflexion à la fabrication, alors que les vidéos d'artistes, on doit les faire en une nuit et que justement, leur valeur naît du fait que l'œuvre est très spontanée, soi disant. Nous devons donc faire aussi un travail critique des milieux, des champs sociaux, comme disait BOURDIEU, que ce soit celui de l'art ou celui du cinéma. Il n'est pas du tout antinomique d'accueillir ce qu'il y a de passionnant dans ces formes « arty » ou documentaires et de ne pas être dupes des pressions du marché de l'audiovisuel ni de celles du marché de l'art.

Chantal AKERMAN : Ce que je trouve étonnant, je vais reprendre l'exemple de la Documenta Castle, où j'ai découvert un film, enfin justement, ce n'était pas un film puisque c'était une œuvre ! C'était un court-métrage de 19 minutes, mais c'était une œuvre avec le nom d'un « grand artiste » et je le trouvais mal monté. Un professeur à la Fémis ou ailleurs aurait dit : « aller remonter votre film, ce n'est pas fini, il y a des complaisances ! ». Et pourtant dans ce cas présent, tout le milieu de l'art s'esclaffait. Mais quand même, il ne s'agissait que d'un film de 19 minutes, qui valait 200 000 \$ ou 300 000 \$ l'édition dont il n'y avait que cinq éditions.

Les gens sont portés au pinacle et on n'y touche pas sous prétexte que c'est de l'art !

Vincent DIEUTRE : Il y a aussi des films qui sont mal faits exprès, ça peut aller jusque là parce que le discours critique du cinéma sur ces objets-là ne doit pas pouvoir prendre donc on va tout faire pour...

Anne HUET : Alain BERGALA avant de passer à votre intervention vous souhaitez peut être réagir par rapport à ce qui s'est dit ?

Alain BERGALA : En fait je vais être très imprudent et dogmatique, par manque de temps, en affirmant que le cinéma existe et qu'il y a du « hors cinéma ». Je pense qu'aujourd'hui tous les discours qui consistent à brouiller les frontières, à dire qu'il n'y a plus de territoire, que tout est poreux, sont politiquement dangereux. Cela sert des causes douteuses et que l'on peut affirmer qu'il existe du cinéma et du non-cinéma sans être réactionnaire.

Alors qu'est-ce que ça serait le cinéma ? Il y a des artistes qui font du cinéma, des installations, des photos, etc. mais cela ne prouve rien. Chantal AKERMAN vient d'en parler : en tant que cinéaste qui fait une installation, elle sait qu'elle n'est pas à la même place que quand elle fait un film. Et du point de vue du spectateur aussi : quand je vais au cinéma, je ne suis pas le même que lorsque je me rends dans un musée pour voir une installation. Le fait qu'il y ait des transversalités ne veut pas dire qu'il n'y a pas de frontières ou des territoires séparés. On le sait très bien, en tant que spectateur, quand il y a du cinéma et quand il y a autre chose. Quand je vais au musée, je ne me branche pas sur le même régime que lorsque je rentre dans une salle de cinéma ou quand je suis chez moi et que je regarde un DVD. Il y a un réglage simple que nous faisons tous et je sais très bien, lorsque je suis devant une installation, de KIAROSTAMI ou de Chantal AKERMAN ou de Van Der KEUKEN, que je ne suis pas devant du cinéma, je suis devant autre chose, je me mets automatiquement dans une autre posture. Ça serait un peu la première catégorie : qu'est-ce que c'est qu'être spectateur de cinéma ? C'est se mettre dans une certaine condition de réception socialement réglée : aller dans une salle pour voir un film avec des gens à côté de moi et dans un temps que j'accepte comme étant contraint. Même si je sors au bout d'un quart d'heure, j'accepte au moins la contrainte du temps linéaire de la projection et j'ai le désir d'aller voir ce film avec des inconnus, d'autres gens de la cité qui ont eu le même désir, ce soir-là, d'aller voir le même film et ça c'est quand même très spécifique.

Deuxième critère pour qualifier le cinéma, c'est un critère dont je suis sûr par expérience intime qu'il existe, c'est le critère ontologique. Si je vois quelque chose sur un écran, peu importe que cela dure dix minutes ou une heure trente ou neuf heures, je sais que c'est du cinéma ou pas. Je vais prendre un exemple, le troisième film que l'on vient de voir à midi : je sais tout de suite que ce n'est pas du cinéma. Ce n'est pas un jugement de valeur mais pour moi, il s'agit d'art plastique, quelque chose qui est une autre expérience, je sais que je ne suis pas dans le cinéma à ce moment-là. Le support n'a aucune importance pour ce critère ontologique : on peut être devant du cinéma avec quelque chose qui est tourné en DV, en BETA SP ou en cinéma et inversement, on peut se sentir devant quelque chose qui n'est pas du cinéma devant quelque chose qui est tourné en 35 mm. Le critère n'est pas là, il ne peut pas être là.

Le troisième point est capital. Qu'est-ce que c'est, pour un objet de ce type, qu'appartenir au cinéma ? C'est quand l'objet à la capacité de se tramer avec un passé qui est le cinéma. C'est quand il y a un point de tramage possible entre cet objet-là et ce qui existe depuis 110 ans sous le nom de cinéma. Quelque chose qui ne trouve aucun tramage à aucun endroit par rapport au cinéma comme corps d'œuvres n'est plus du cinéma, cela appartient à une autre expérience. C'est clair que lorsque je vois les films de ZABAT : je sais au bout de deux

minutes, même si c'est très radical par rapport au cinéma ambiant, que ça se trame parfaitement avec ce qu'a été le cinéma, le passé du cinéma, mais le passé en tant qu'il n'y a pas d'art qui existe sans passé. Cette possibilité de tramage constitue pour moi le critère premier de l'appartenance à un territoire, un champ, que l'on pourrait délimiter comme étant le cinéma. Et là je pense que la Recherche — au sens où le GNCR est un organisme de recherche — ne concerne pas que le présent, et qu'aujourd'hui, politiquement, une des fonctions du GNCR devrait être d'essayer de retramer le tissu du cinéma, qui est faible, de ce point de vue-là. Comme tous les autres objets culturels les films sont de plus en plus jetables, les objets apparaissent comme de plus en plus divers et le passé est quelque chose qu'il faut sans arrêt reconstruire et réinventer. Le passé, on le sait très bien, est toujours à reconstruire : pour que des auteurs et des films continuent d'exister il faut qu'il y ait de l'écrit et de la parole qui les reprennent. Je suis tombé l'autre jour à la télévision sur *Le Dieu noir et le diable blond*, aujourd'hui plus personne n'a la moindre idée de l'importance que Glauber ROCHA a eu dans l'histoire du cinéma. Je parle de lui, mais il y en a pleins d'autres, cela veut dire que s'il n'y a pas cette capacité de remonter et de reparler, de retramer ces films-là avec ce qui se fait dans le présent, il y a des pans entiers du cinéma qui disparaissent. Il n'y a pas que les espèces animales qui disparaissent, il y a aussi des pans entiers de culture qui disparaissent, et c'est aussi grave pour l'humanité, même si cela n'alerte pas grand monde. L'un des rôles du GNCR devrait être de repenser beaucoup plus le retramage entre le passé et le présent du cinéma, car aujourd'hui c'est là où ça va très mal. Raccrocher le présent à un territoire ample qui est celui du cinéma c'est un travail d'urgence absolue pour maintenir quelque chose du cinéma dans sa totalité.

Par rapport à ça, je vais venir au sujet que j'avais proposé, la production actuelle des DVD. Elle est jeune, totalement sauvage, anarchique, il n'y a aucune politique d'ensemble ni aucune régulation de la part des éditeurs. Le CNC a une politique de soutien, mais pourquoi est-ce que sortent huit MIZOGUCHI et rien sur BUNUEL ou un autre cinéaste indispensable ? La seule loi est celle des droits et du marché. En tout cas quelque chose est en train d'émerger, de façon absolument sauvage pour le moment, d'une possibilité de restructurer quelque chose du passé. Par rapport à ça (et chacun sait que je travaille beaucoup avec les salles du GNCR), il me semble, je le dis en toute amitié, que le passé vu par le GNCR est très académique, c'est vraiment la culture basique, les films incontournables de l'histoire du cinéma, etc. Le GNCR n'a pas encore pris en compte l'apport passionnant des DVD en ce qu'ils permettent, au hasard des publications, de réinventer une histoire moins académique de l'histoire du cinéma. Grâce aux DVD, par exemple, on a pu revoir d'un seul coup plein de films de Dario ARGENTO, ce qui m'a permis, en tant qu'ancien Antonionien, de réaliser à quel point les recherches formelles de Dario ARGENTO étaient, presque année par année, du même ordre que celles du canonisé ANTONIONI. Ce travail-là, je le fais individuellement, pour mes recherches, mais il me semble que les salles Recherche pourraient articuler beaucoup plus le marché sauvage des DVD avec une vraie politique repensée du cinéma, de ses hiérarchies, de son histoire. L'œuvre intégrale de MONTEIRO est sortie dans un coffret de DVD : quelle est la réponse des salles de Recherche ? Faut-il se dire : ce n'est pas la peine qu'on s'en occupe puisque le producteur des DVD l'a fait. Qu'est-ce qui se passe lorsque huit MIZOGUSHI sortent en DVD ? Là, il va y avoir 14 FASSBINDER, mais en l'occurrence ils sortent en salle puisqu'il y a simultanément des tirages de copies donc sollicitation. En tout cas je trouve que là, il y a une passivité un peu académique de continuer à penser que la Recherche concerne les films nouveaux et que la culture, ce sont les grands films classiques, déjà bien à leur place dans un patrimoine immuable, sur lequel le présent n'agirait plus. Ce qui me paraît le plus important c'est : comment est-ce que l'on retrame un peu quelque chose entre le présent et le passé et comment du coup, si on fait ce retramage ; on va très vite voir ce qui est hors champ du cinéma, ce qui ne veut pas dire que ce n'est pas bon, mais ce qui n'est pas du

cinéma.

Je me suis battu, depuis plusieurs années contre ce discours libéral qui consiste à dire le cinéma se dilue, qu'il est partout et nulle part, qu'il passe dans la photo, dans les installations, etc. Ceci est à mon avis un discours réactionnaire, c'est le discours de tous les dangers de confusion, de non-pensée. Il me semble que l'attitude courageuse est de se dire : on va s'intéresser à tout ça (je pense aux *Cahiers* par exemple, c'est normal que les *Cahiers* s'intéressent à ce qui est hors cinéma et qui a des communications avec le cinéma), mais sans tenir le discours branché confusionniste. On ne dirait pas d'un écrivain qui est travaillé par le cinéma, par exemple, que son livre c'est *du* cinéma, pour prendre un exemple simpliste. Or on le dit de tas d'objets qui ne sont pas du cinéma et que l'on annexe de façon molle au cinéma. Personnellement je continue à plaider sur le fait qu'il doit rester une identité cinéma et qu'elle ne passe surtout pas par les supports, je dis ça par rapport au débat d'aujourd'hui. Voilà c'était juste un début de profession de foi.

Anne HUET : Avant de donner la parole à la salle, nous allons écouter l'intervention de Gaël LEPINGLE, qui fera certainement le lien entre notre table ronde et la troisième qui va suivre. Je vous laisse donc présenter le festival NémO et ARCADI. pour lesquels vous travaillez.

Gaël LEPINGLE : Je tiens à préciser que je travaille à l'aide à la post-production à ARCADI., mais que le responsable du département cinéma et du Festival NÉMO est Gilles ALVAREZ, qu'il n'a pas pu venir aujourd'hui, mais je vais me faire son porte-parole. Pour contextualiser, ARCADI. c'est l'Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Ile-de-France, ex-Thécif, et aussi NémO, dont la 7

ème

édition du festival aura lieu

du 5 au 10 avril au Forum des images à Paris. NémO fait partie du dispositif cinéma d'ARCADI, et en un sens est une prolongation de la politique développée au niveau de la post-production, à savoir de travailler sur tous les possibles de diffusion des films et en particulier sur les supports numériques : en festival, via l'édition DVD (il y aura un DVD de films expérimentaux qui sera édité par la revue *Repérages* au moment de NémO), en salles (il y aura une décentralisation du festival dans différentes salles et en particulier des espaces culturels multimédia), par Internet, etc.

Plus spécifiquement, NémO se veut une version moderne du cinéma expérimental. Il y a encore des films super 8 ou de grattage, mais l'idée du support numérique est importante : on s'appuie avant tout sur les nouvelles technologies, en tant qu'elles entraîneraient une nouvelle grammaire formelle et narrative. On va montrer toutes les techniques nouvelles, du 3D au Vijaying, des films en doublon version linéaire / version installation, des jeux vidéos d'artistes, des performances, et même ce qu'on appelle les Machinima qui sont des films de fiction créés à partir de moteurs graphiques de jeux vidéos.

Emblématique de cette situation et de ce mariage mixte entre cinéma et nouvelles technologies, les deux films aidés par ARCADI en compétition nationale au festival de courts-métrages de Clermont-Ferrand (*Le Régulateur* et *Obras*), sont deux films aidés non pas par la post-production, aide classique, mais par le département multimédia d'ARCADI. L'idée principale de NémO c'est que les images, c'est plus que le cinéma. Les nouveaux supports numériques permettent la continuation du cinéma sous d'autres formes. C'est l'idée que de la technique nouvelle, naissent des écritures nouvelles. On n'est plus dans le cas où l'arrivée du son, de la couleur, du cinémascope, l'arrivée des caméras 16 mm sonores ont pu faire avancer le cinéma en son sein même. Ici, la révolution technologique sur laquelle s'appuient ces écritures peut les amener à sortir du cinéma.

NémO est donc à la fois un festival de cinéma et à la fois un festival où l'on sort du cinéma et cette impureté-là est revendiquée. Il nous semble important qu'il y ait cette cohabitation-là,

parce que l'interaction entre les nouvelles technologies, le multimédia et le cinéma se retrouvent dans les deux sens. Si on prend un des plus beaux films du cinéma de ces dernières années, qui est *Elephant* de Gus VAN SANT, il s'agit d'un film qui est beaucoup travaillé par la grammaire même du jeu vidéo. La grammaire cinématographique n'est pas seulement constituée par le temps mais par l'espace. Or la question du temps c'est quand même la question du cinéma classique alors que celle de l'espace c'est la grammaire image du jeu vidéo : au lieu d'un découpage en plan lié à des contraintes narratives temporelles, là on suit les personnages jusqu'à ce qu'une action arrive, et quand elle arrive on change de séquence. C'est une grammaire proche du jeu vidéo, cela peut être une inspiration, d'autant que Gus VAN SANT s'y réfère explicitement dans ses interviews.

Sur le festival lui-même il y a à peu près trois types de continuations ou d'interactions entre le cinéma et les nouvelles technologies.

Les premières concernent les documentaires. Prenons l'exemple de *Surplus* d'Erik GANDINI, un film suédois, symptomatique de cette capacité à citer la technologie numérique pour s'emparer d'un genre documentaire : en l'occurrence un sujet très typé documentaire puisque c'est sur la mondialisation et la société de consommation. Le film utilise le sampling, des jeux visuels et rythmiques qui n'appartiennent pas au langage cinématographique *stricto sensu*, en tout cas tel qu'on a l'habitude de le connaître et encore moins dans ce type de contenu, de sujet engagé, militant tiers-mondiste, où la misère représentée doit trouver un écho dans une morale de la représentation. Idem dans *Exil and empire*, un film canadien sur la guerre en Irak, l'approche plastique prend le pas sur la subjectivité d'un JE documentaire qui serait traditionnellement garant d'une espèce de morale. On a l'impression que les films s'autonomisent par rapport à un devoir de compte à rendre.

La deuxième de ces continuations, c'est le mariage avec le multimédia, l'exemple type c'est *Obras*, d'ailleurs montré ici, qui fait appel à des logiciels multimédia mais dont une version 35 mm est montrée ici et là et est même distribuée au MK2 Bibliothèque, je crois. Mais autant ce film-là utilise les multimédias pour constituer sa grammaire de cinéma, autant il y a évidemment l'inverse, c'est-à-dire que ce sont les jeux vidéos qui utilisent les principes mêmes de l'écriture cinématographique : la question du point de vue et la question du réalisme. C'est pour ça qu'on montre aussi des jeux vidéos d'artistes. Par exemple, *Fahrenheit*, sur des meurtres en séries, joue avec la multiplicité des points de vue, le tueur, les détectives, et puis ça nous apparaissait intéressant par rapport aux moteurs de jeu développés pour l'occasion, qui cherchent vraiment à donner une restitution du mouvement la plus juste possible, donc d'être vraiment dans un effort de réalisme qui est emprunté aux codes cinématographiques.

La troisième et dernière déclinaison de cette interaction entre les nouvelles technologies et le cinéma sur lesquelles on travaille est quelque chose dont il a été question avant : ce sont ces films objets, ou films de plasticiens en tout cas à la lisière entre les deux. Par exemple : *Secret for sale* de Sabine MASSENET, une installation interactive filmée où un visiteur est amené à confier et à vendre un secret personnel et la réalisatrice intervient en tant que performeur pour négocier le prix de cet achat selon l'intérêt qu'elle lui trouvait. Mais là on est dans quelque chose qui est du concept, de l'installation filmée. On a des films qui à l'inverse reposent sur une idée de cinéma et qui le transforment complètement en film : Exemple, *Sylvia Krystel-Paris* de Marion de BOER, montré à Marseille et *Britania* de Marjoleine BOONSTRA, montré à Rotterdam. Sylvia CRYSTEL raconte deux fois son arrivée et sa vie à Paris, à un an d'intervalle, sur des images de Paris qui sont sensiblement les mêmes. Il y a une idée au départ qui apparaît comme étant juste un concept mais qui prend complètement corps. On est dans un processus irréfutablement cinéma tographique. *Britania* est un film sur les réfugiés irakiens à Sangatte qui sont interrogés devant un miroir. La personne qui les interroge est derrière eux et ils se parlent à eux-mêmes. Il y a l'idée d'une installation (d'ailleurs une

version du film a parfois été montrée comme telle dans des galeries), mais là aussi ça prend corps. Il y a une dimension formelle et narrative qui fait basculer ce principe conceptuel dans un film de cinéma. On a quelque chose avec ces deux exemples, d'assez ambigu effectivement, mais il y a un critère subjectif de dire, est-ce que c'est un film, est ce que c'est un concept filmé où le concept l'emporte sur le cinéma ou le cinéma l'emporte sur le concept ?

Je vais clore sur l'aide à la post-production : dans cette espèce de masse énorme de films qui nous parviennent, cette aide est presque une aide à la diffusion. En effet, il s'agit d'une aide au kinescopage, à l'édition DVD, au mastering vidéo pour les films tournés en numérique si et seulement s'il y a une sortie en salle. Donc en fait c'est presque une aide à la diffusion, mais une aide à l'œuvre directement, et non pas à l'exploitant ou aux distributeurs, sauf si c'est un distributeur-producteur. Ce qui est important, parce que c'est le dernier moment où les œuvres existent encore pour elles-mêmes avant d'être récupérées... mais c'est normal, pour qu'elle existent, il faut bien en passer par ces histoires de promotions, de collections, de lignes éditoriales. Même si à force de légiférer sur leur appartenance à ceci ou cela, parfois le discours sur les films a tendance à trop prendre le pas sur les films.

Pour finir, je voulais juste dire que dans cette espèce de grande évolution du paysage audiovisuel et cinématographique où l'on ne sait plus très bien ce qui est de l'ordre du cinéma ou ce qui ne l'est pas, où l'on a envie de légiférer sans trop savoir comment et jusqu'où, l'idée exprimée par Alain BERGALA, d'un point de tramage pour savoir ce que c'est que le cinéma, l'idée du critère ontologique c'est quelque chose qui nous traverse. Dans *Atomic Park*, de Dominique GONZALEZ-FOERSTER, l'aspect anti-narratif du film et son travail plastique, rythmique pourraient l'apparenter à une installation s'il ne citait lui-même le cinéma comme un territoire encore proche : la voix de Marilyn, le grain et le plan large qui appelle le grand écran. La fixité du plan finit progressivement, par le jeu des chorégraphies et l'exercice du regard qu'il sollicite, par rappeler les vues des frères LUMIÈRE. Est-ce un retour à l'origine du cinéma, pour mieux repartir ailleurs ou au contraire pour revendiquer, s'ancrer dans une filiation ?

Sur cette idée-là j'avais relevé dans une interview d'Arnaud DESPLECHIN une petite phrase qui m'avait fait le plus grand bien, je ne sais pas si elle est décalée par rapport à tout ce que je viens de dire, mais il parlait du cinéma moderne puisque c'est bien de cela dont il s'agit, il parlait de « construire encore et toujours les fondations d'un cinéma moderne : celui qui saura aimer le cinéma classique sans affectation, parce que si le cinéma, des frères LUMIÈRE à 2004, n'est pas encore et toujours un art trop jeune, incurablement classique, à quoi bon ? ».

Anne HUET : En tout cas si l'ambition de cette table ronde était de définir la notion d'œuvre ou de films ou d'objets, dont on parle, je crois que l'on a un peu échoué ! On voit bien que le spectre est très large. Nous allons tenter à présent de répondre aux questions qui se posent peut être dans la salle. Si vous souhaitez revenir sur les interventions des uns et des autres, vous êtes les bienvenus :

Danielle JAEGGI : J'ai apprécié ce qu'a dit Alain BERGALA sur le tramage parce qu'entre autres activités cinématographiques, j'enseigne à l'université Paris 8 Saint-Denis-Vincennes, et l'autre jour plusieurs étudiants, alors que je projetais *Vertigo* m'ont dit, alors que j'avais dit d'écouter le son, que c'était un film trop calme. Trop calme ? Pourquoi trop calme, ai-je répondu ? Il n'y a pas beaucoup de son, il y a des sons qui viennent de temps forts, comme les vagues, mais il n'y a pas beaucoup de sons et puis les plans sont longs... Alors j'ai essayé d'en savoir plus et je me suis rendue compte qu'aujourd'hui les films sont tellement bruyants, enfin la perception a changé pour exciter les gens, il faut qu'il y ait du bruit sans arrêt et c'est pour ça que cette nécessité de faire connaître l'histoire du cinéma me paraît essentielle. Et j'ai

beaucoup aimé le côté « pieds dans le plat » de l'intervention de Chantal AKERMAN sur l'art.

Chantal AKERMAN : Je voudrais juste dire que ce qui a été dit précédemment par Gaël LEPINGLE sur le film, *Elephant*, n'est pas juste. Il y a toujours eu dans le cinéma des travellings avant et des travellings arrière. Ce sont davantage, les jeux vidéos qui se sont inspirés du cinéma que l'inverse. C'est là justement où l'on se rend compte que des gens comme vous (se tournant vers Gaël LEPINGLE) ne connaissent pas assez le cinéma pour dire des choses comme ça.

Gaël LEPINGLE : C'est un film qui s'en inspire forcément, il s'inspire d'une esthétique.

Chantal AKERMAN : C'est le contraire. Si on veut plaire aux jeunes, en effet, mais alors c'est du marketing pur ! Il y a des films qui sont liés aux jeux vidéo, mais on ne peut pas dire qu'*Elephant* soit le meilleur exemple pour ça.

Anne HUET : Geneviève TROUSSIER voulait intervenir dans la salle :

Geneviève TROUSSIER : Je voulais lier les deux interventions à certains égards de Vincent DIEUTRE et Alain BERGALA et je trouve que ce que vous appeliez contextualiser me semble dans nos salles, dans notre responsabilité de programmeur, un élément essentiel et qu'il faut essayer de ne jamais oublier. Alors après, il y a beaucoup de contingences qui malheureusement, ne nous laissent pas toujours les moyens de mettre en œuvre cette contextualisation. Je voulais aussi rebondir un peu sur ce qui disait Alain BERGALA, que j'ai trouvé un peu sévère par rapport aux salles du GNCR. On n'est pas là pour se faire des compliments, donc il n'y a aucun problème, ce n'est pas ça la question, mais simplement rappeler que pour faire cette contextualisation et pour cette référence à l'histoire du cinéma et aux œuvres qui ont jalonné l'histoire du cinéma et qui pour moi ont une espèce de nécessité vitale, pour moi-même et par voie de conséquence, pour les spectateurs, j'imagine qui viennent dans nos salles, la plupart du temps n'a pas du tout les moyens de le faire pour la seule et simple raison que les copies ne sont plus en distribution. Elles existent éventuellement en cinémathèques et là c'est le parcours du combattant pour y avoir accès, et qui imposent d'autres complications de mise en place, donc on n'a pas les moyens. Quand tu évoquais, Alain, l'édition un peu sauvage et dont on cherche le lien logique de l'édition DVD on peut dire la même chose de rééditions. Alors je vais peut-être choquer notamment un distributeur qui fait bien son travail et qui se trouve dans la salle et qui lui aussi travaille sur la réédition, mais je m'interroge pourquoi tout d'un coup dans les copies films, on voit resurgir telle ou telle œuvre, on s'en réjouit toujours parce qu'on est toujours contents de voir la réédition d'œuvres du patrimoine, mais j'aimerais connaître sur quels critères sont choisies ces rééditions qui la plupart du temps ne créent pas des corpus qui permettent cette contextualisation. C'est juste ce que je voulais rappeler des conditions de notre travail pour le faire.

Alain BERGALA : Ce que je voulais supposer c'est que de toute façon, de plus en plus, la restauration de négatifs ne se fera plus. De plus en plus on restaurera un master pour une édition définitive de DVD. Cela veut dire qu'il y aura un master qui sera, en plus l'édition de l'auteur, parce que ça se passe comme ça, l'auteur pense que sur la sortie en salle il a été un peu brimé et qu'il peut se rattraper sur la sortie DVD. Rien ne dit d'ailleurs qu'elle soit meilleure, parce que parfois les contraintes de la sortie en salle font que la version dite d'auteur du DVD est parfois décevante car le cinéma se nourrit aussi de contraintes de

production. En tout cas ce que je veux dire c'est que le travail de restauration et je parle-là de tout le patrimoine, va se faire de plus en plus en master digital et cela veut dire que ces masters digitaux existeront, donc il y aura des projections digitales pour lesquelles il faudra trouver un raccord avec le CNC pour passer légalement ces films et à ce moment-là vous aurez accès à tout MIZOGUSHI et ce raccord il ne faut surtout pas le rater.

Geneviève TROUSSIER : Tout à fait, c'est essentiel, absolument.

Vincent DIEUTRE : À ce sujet, je rappellerais juste que ce que nous faisons à Point-ligne-plan ne se limite pas à semer la confusion entre les champs ; justement, je crois que le travail que nous faisons est un travail de définition au sens où nous tentons d'établir un peu les choses face à une confusion. Si ce désordre a un côté réjouissant et nécessite des lieux festifs comme Némou où tout se téléscopent, cela appelle à long terme un travail de fond, de recensement, de mise à plat qui demande de voir calmement toute sorte de propositions filmiques. Pour nous le critère de la projection en salle est très important : les salles restent fondamentales, le tiers-cinéma passe par la salle. C'est dire qu'il ne s'agit pas de montrer des installations et de les comparer aux films, mais de voir si certaines expériences, une fois montées en forme film, passent l'épreuve du cérémonial de la salle, un lieu où l'on se rend et où l'on paye sa place. C'est très important. Il n'y a là aucune contradiction.

Je voulais ajouter aussi, par rapport à ce qui s'est dit ensuite de cette idée du hors cinéma que si nous, cinéastes, sommes de plus en plus poussés à aller regarder hors cinéma, c'est en toute connaissance de cause. Il ne faut pas oublier aussi la violence économique que subissent les auteurs et leurs films. Le cinéma bien identifié comme étant du cinéma, nous laisse de plus en plus seuls face à des problèmes pas seulement de visibilité, mais de survie, j'insiste.

N'oublions jamais l'impact du flux permanent des images, des jeux vidéos à la télé-poubelle ; le fait que *Vertigo* puisse être pris aujourd'hui par un ado comme un film trop lent ou trop silencieux, ne m'étonne pas outre mesure. La brutalité première exercée contre le cinéma vient du marché, du centre-même du cinéma, de son épicerie symbolique et c'est une chose que nous devons toujours garder en mémoire. Nous avons l'air de chipoter sur des définitions, alors qu'on oublie l'état de danger absolu et les difficultés dans lesquelles nous nous trouvons tous, que ce soient les salles, les auteurs et les artistes, enfin ceux qui ne sont pas happés par les sirènes du marché. C'était quelque chose à préciser, quand même.

Alain BERGALA : C'est vrai que ça a toujours existé quand même, quand MEKAS a commencé à faire ces petits bouts de films par opposition au grand marché du cinéma américain. Il n'empêche qu'avec ces petits bouts de films, il fait du cinéma, c'est indiscutable.

Vincent DIEUTRE : La comparaison va aussi dans le temps, on ne montre pas seulement des objets naissant, il y a aussi tout ce qui est du cinéma d'art mais qui n'a jamais été montré en salle à l'époque et qui est un cinéma de musée. Parlons de WARHOL, moi je suis venu au cinéma par WARHOL, donc après cela vient du milieu de l'art. Après c'est le problème des salles, du DVD, d'un accompagnement du cinéma et on participe à ce travail, disons, à la petite semaine.

Chantal AKERMAN : Je trouve quand même que le DVD, je dis bien quand même, est une chance, parce que où peut-on aller voir tous les MONTEIRO ou MIZOGUSHI ? Je vais sortir mes films par décennie. Ce n'est pas possible que je m'achète une salle et que je passe mes films avec une bonne copie pour que les gens, même le peu de gens qui viennent, puissent les voir. Au bout de 2500 DVD vendus, même s'ils sont très bien faits et avec des bonus intelligents, on récupère déjà de l'argent. Donc on doit juste toucher 2500 personnes.

Cela doit se trouver en France, pour beaucoup de metteurs en scène et après il y a éventuellement un surplus d'argent pour faire d'autres choses. Je pense qu'il ne faut pas cracher sur les DVD au contraire. Et les bonus permettent parfois d'imaginer des choses qui peuvent être très intéressantes et plus libres que quelque chose que l'on montrerait dans une salle, d'ailleurs il n'y aurait pas de place. Sur *News from home*, je voudrais aller refilmer les plans que j'ai fait à New York pour montrer comment New York est maintenant. Mettre ça en bonus, se sera un nouveau film, mais personne ne va me le prendre dans une salle. Ou si on me le prend dans une salle se sera une semaine et l'argent qu'il faut mettre dans l'attachée de presse, etc. ça ne les vaut pas.

Alain BERGALA : C'est le petit système d'Agnès VARDA. Elle fait *Les glaneurs et la glaneuse*, après elle continue à filmer et après elle fait le DVD avec le bonus et après il sort en salle, ce qui est exceptionnel.

Chantal AKERMAN : Ah ! après, elle le sort en salle ? Si on a de la chance cela peut finir comme ça.

Alain BERGALA : Mais elle, elle est très forte, parce qu'elle a ouvert une petite boutique sur la rue et elle vend elle-même ses DVD.

Chantal AKERMAN : Oui, elle a beaucoup d'énergie, moi pas.

Anne HUET : On va prendre une dernière intervention dans la salle :

Quelqu'un dans la salle : Je voulais remercier Chantal AKERMAN pour son rapport à la réalité et puis BERGALA comme d'habitude sur le cadrage du cinéma. Parce que le nouveau cinéma fait partie de l'histoire intégrante du cinéma. On n'a pas beaucoup parlé, à part Chantal AKERMAN et notre chef opérateur, ce matin, des contingences financières. C'est-à-dire qu'il ne faut jamais les oublier aujourd'hui, c'est même incroyable qu'on ne commence pas par là. Je suis en fin de production du nouveau film de Lâm LÊ. Il faut dire d'abord que les choix des caméras sont des choix financiers : quel argent a-t-on ? Comment finance t-on et comment va-t-on pouvoir le faire ? et l'on s'adapte, le réalisateur s'adapte, en tout cas s'il le souhaite. Je dois ajouter que nous tournions en studio à Cologne et sur un volcan et à Java et que Lâm était prêt à s'adapter pour des raisons de financement, pour pouvoir revenir au cinéma, avec des petites caméras, mais à Munich les gens qui sont les plus pointus sur la chaîne numérique nous ont vite convaincu que Lâm LÊ ne trouverait pas la qualité d'image pour tourner à Java dans les conditions extérieures en petites caméras. Il y a beaucoup de choix qui se font pour des raisons financières. J'ai tendance à dire que quand on voit *Le plus beau jour de ma vie*, et les comédies françaises aujourd'hui à l'écran en 35 mm, on se dit que bientôt Philippe GARREL et les autres vont tourner en petites caméras. C'est le marché et c'est avant tout le marché et l'on s'adapte et l'on est obligé de s'adapter, maintenant on connaît GODARD, on connaît WENDERS, on connaît le film de Benoît JACQUOT, *Tosca*, on peut utiliser quand on a les moyens, les différents supports, les différentes images pour travailler avec. Mais cela reste aujourd'hui pour la plupart des cinéastes une obligation financière. Deuxième chose, on a réussi à ce que Lâm puisse tourner en super 16, choix qui n'est pas neutre et qui est un choix artistique qui était de dire : « moi je veux compter les mètres de pellicule et je veux des contingences, je veux être obligé de ne pouvoir faire que deux prise ou trois prises, et savoir que quand je filme ça me coûte, ça coûte de l'argent et du temps et je maîtrise davantage de filmer comme ça ». Chaque cinéaste à son discours et c'était une partie de son discours en disant, j'aime savoir au-delà de la qualité de la pellicule, j'aime

avoir des obligations, des contingences et pouvoir dessiner mes plans, savoir que je ne vais pouvoir filmer que tant de mètres et savoir que là je serai obligé d'arrêter et je ne tourne pas avec une petite caméra comme ça. Ça veut dire que le type de caméra que l'on choisit induit un style.

Merci à Chantal parce que soit disant par rapport à des pratiques qui sont hors champ du cinéma, il faut garder raison et aujourd'hui quand on voit le discours de Canal +, quand on voit le discours de la télévision, il faut être plus que jamais résistant.

Chantal AKERMAN : Par rapport à la manière dont les gens utilisaient la vidéo justement pour faire des documentaires, j'ai un peu vu quand je donnais des cours avec des élèves, quelles étaient leurs pratiques. Ils ramenaient 100 heures de matériaux de leur tournage, alors je demandais : « et ça pourquoi avez-vous filmé ça ? ». Sur ces 100 heures, il y avait eu moins 95 heures où il n'y avait pas eu vraiment de décision sur les raisons pour lesquelles ils filmaient. Et c'est vrai que de ne pas sentir l'argent qui passe peut-être à la fois une liberté et n'importe quoi. Ensuite, les films se faisaient au montage, ce sont d'ailleurs plus des films de monteurs que de metteurs en scène. Évidemment avec 100 heures on peut toujours trouver des choses à monter. J'oblige les élèves à tourner en 16 mm et non pas en vidéo et avoir très peu de pellicule pour qu'au moins ils choisissent ce qu'ils font.

TABLE RONDE III DU POINT DE VUE DES SALLES

L'équipement des salles en France (synthèse de l'enquête menée par le GNCR et l'ACOR)

Les pratiques et les lieux de diffusion

Le rôle des salles de Recherche

Modérateur :

Bernard FAVIER, Président du GNCR

Intervenants :

Catherine BAILHACHE, Coordinatrice de l'ACOR

Olivier BRUAND, Délégué Général du GNCR

Catherine CAVELIER, Exploitante, Le Cinématographe, Nantes,

Grégory GAJOS, Distributeur, Ad-Vitam

Dominique PAÏNI, Directeur du développement culturel du Centre Georges POMPIDOU

Jean-Jacques RUE, Distributeur, Co-Errances

Dominique TOULAT, Exploitant, La Ferme du Buisson, Noisiel

Bernard FAVIER : Troisième table ronde, celle qui va traiter du point de vue des salles.

Autour de cette table, Grégory GAJOS, (distributeur, Ad-Vitam), Jean-Jacques RUE

(distributeur, Co-errances), Dominique TOULAT (exploitant, La Ferme du Buisson à

Noisiel), Catherine CAVELIER (exploitante, Le Cinématographe à Nantes), Dominique

PAÏNI (Directeur du développement culturel du Centre Georges Pompidou), Catherine

BAILHACHE (Coordinatrice de l'ACOR), Olivier BRUAND (Délégué Général du GNCR).

On a vu ce matin les questions techniques, on vient de parler des œuvres, et maintenant on va essayer de voir comment les réflexions des deux précédentes tables rondes peuvent alimenter la discussion sur les salles. J'ai retenu quelques petites choses, à savoir que la salle de cinéma est peut-être le lieu de la légitimation du film. Je pense que les uns et les autres nous partageons cette opinion. Il a été dit que les musées pouvaient présenter des œuvres mais que les personnes qui regardaient ces œuvres étaient plutôt mobiles, qu'elles circulaient. Je parle des œuvres qui sont montrées en installation, je ne parle pas des musées qui ont des salles de projection. La salle donc comme un lieu clos, où l'on voit les films ensemble et dans leur

continuité. Cela me semble très important. Ensemble et en Grand. Quelle que soit la qualité du DVD, par exemple, il restera un objet destiné à être vu sur un écran de télévision. C'est Dominique PAÏNI qui va lancer cette table ronde. Nous avons tenu à ce que tu sois présent à cette table car tu as été exploitant, distributeur, tu es de la famille.

Dominique PAÏNI : Je voudrais prolonger la réflexion d'Emmanuel BURDEAU et tenter difficilement de passer de la question des oeuvres à la question de la salle.

Je voudrais parler de deux événements et faire des réflexions générales sur « technique et esthétique ». Je souhaiterais également me poser des questions comme si j'étais encore exploitant aujourd'hui.

Les deux événements qui de mon point de vue ont été porteurs d'avenir, ce sont évidemment *Saraband* et *À l'ouest des rails*. *Saraband*, c'est un chef d'œuvre absolu de BERGMAN, un peu comparable au dernier FORD, *Seven Woman*. J'y ai beaucoup pensé, dans la façon dont BERGMAN s'enferme, comme FORD s'était enfermé. J'espère bien sûr que ce ne sera pas le dernier de son auteur. Comme aussi le récent ROHMER. Ces artistes « vieux » se permettent tout. Le deuxième aspect de *Saraband* serait de dire qu'au fond, le degré zéro du cinéma ne réside évidemment pas dans la pellicule, c'est avant tout un dispositif « spectatorial ». Ce dispositif est collectif, il y a projection, il y a un faisceau lumineux qui vient de derrière soi et ce dispositif-là il n'est pas nouveau, il ne date pas de l'invention du cinéma. Il a sans doute été rêvé avant qu'il ne s'incarne réellement par les salles de cinéma. Il suffit de relire DIDEROT. En 1763, DIDEROT raconte à ses amis GRIMM la manière dont il a « raté, manqué », ce sont à peu près ses mots, un tableau du Salon. Un tableau de FRAGONNARD. Il dit l'avoir rêvé et il décrit son rêve : faisceau lumineux derrière lui, des gens l'accompagnent dans une salle noire, une porte qui bat à gauche et où les gens ne cessent de rentrer et de sortir et une image lumineuse qui s'anime au fur et à mesure, un tableau en processus d'élaboration. Ce dispositif-là, il a vraiment été inventé un peu avant la Révolution Française avec les projections de « lanternes de peur » auxquelles DIDEROT a assisté.

C'est cela au fond que rappelle et démontre, le film de BERGMAN. L'idée qu'on voit intensément, on pense intensément quand on est plusieurs. Pellicule analogique ou disque-cassette numérique : peu importe ; ce n'est pas ce qui fait la différence entre le cinéma et ce qui ne l'est pas ou plus...

La solitude nécessaire de sa relation à l'œuvre film ne s'accomplit que collectivement. La tradition des bibliothèques ne dit pas autre chose. On pense bien, on lit bien, on a la relation la plus forte, la plus vive avec un livre lorsqu'on lit un livre dans une bibliothèque lorsqu'on est entouré de 500 lecteurs qui font silence. Car ce silence-là... on l'entend.

Le jeune, le très jeune BERGMAN avait quelque chose à nous envoyer comme message de ce point de vue-là. Qu'est ce que le cinéma ? C'est bien ce dispositif « spectatorial », collectif qui permet d'être seul avec le film.

Deuxième événement, c'est *À l'ouest des rails*. Je voudrais y revenir par rapport à la salle.

Neuf heures de film donc, avec à la clef, une prise de conscience comparable à celle que je viens d'énoncer pour BERGMAN, avec une charge d'évidence encore plus forte. Je veux dire que c'est ensemble, collectivement, que le public a le mieux senti ce long film chinois, plutôt que chaque spectateur seul face à un DVD où dans une petite salle de musée où l'on passe trop rapidement. Le choix de neuf heures pour Wang BING n'est pas une avalanche gratuite d'images mais là aussi, comme chez Bergman, une démonstration nécessaire, dans la durée, la durée de la dissolution d'un monde, la rouille, dans la poussière. C'était vraiment neuf heures qui étaient nécessaires. Je veux dire que le « temps-vidéo » de ce film, le public l'a senti d'une manière singulière. Le temps-vidéo n'est pas initialement un « temps-cinéma », mais maintenant il devient du temps cinéma, le temps-vidéo a réintégré le temps cinéma. Le temps-cinéma l'a avalé et a fait avec le temps-vidéo du cinéma à nouveau, du nouveau cinéma. Le

temps-vidéo incarne formellement chez Wang BING la rouille, la rouille des usines métallurgiques. C'est le temps-vidéo qui fait exister la rouille en train de s'accomplir et je dirai que les pixels légers de la haute définition entretiennent dans ce film une relation métaphorique avec la poussière généralisée qui envahit les images de ce film.

Je crois que le film a rencontré son public, malgré et grâce à la fois, son exception. Le film a engendré une convivialité de programmation. De par sa durée, les spectateurs se retrouvaient, et cela a été vécu aussi comme ça au Jeu de Paume où il a été montré. Les spectateurs avaient l'impression d'avoir vécu quelque chose ensemble, un voyage. En tant que tel, le film est à lui seul une programmation. On pouvait penser à l'expérience de *Heimat* d'Edgar REITZ (All., 1981-1984, durée : 15 heures 40), qu'on a vécu un peu de manière comparable à une époque révolue ou bien sur à *Shoah*, ou encore lorsqu'il a été montré deux fois à Paris à *Berlin, Alexanderplatz* de FASSBINDER (All., 1979/80, durée : 15h30). Voilà pour les événements porteurs d'avenir de mon point de vue.

Quelques considérations techniques et esthétiques mêlées.

Il y a eu des précurseurs avec ce qui s'est passé récemment avec Wang BING et avec BERGMAN. Un(e) des précurseurs, c'est Chantal AKERMAN. Cela tombe bien puisque Wang BING la place au-dessus de tout dans son panthéon personnel. Une grande partie de sa décision de faire ce qu'il a fait est motivé par la vision des films de Chantal AKERMAN, de *Jeanne Dielman* (1975), qui fut une expérience comparable d'un « vivre ensemble un temps-cinéma » et seule la salle permet ça. Ce film donc et d'autres travaux de Chantal Akerman ont offert fréquemment cette expérience de la durée et ce sentiment que le film relève d'une « installation » — le mot n'était pas si répandu à l'époque. *Jeanne Dielman* pour beaucoup de gens à l'époque était quelque chose qui se vivait déjà comme une « installation » même si cela ne se disait pas ainsi. C'est-à-dire, un film imposant son environnement spatial à la salle. Je veux dire que le temps dilaté d'une telle œuvre-film, engendre un espace concentriquement mental à l'intérieur de la salle. Cela engendre comme une salle d'exposition dans la salle de projection. Si vous revoyez le film aujourd'hui, vous ne pourrez pas le vivre de la même manière en le voyant en DVD. Car le film se retourne et vous regarde, c'est ce que disait DANÉY à l'époque de ce film. Le film prend le temps de faire front et cela fut perçu précocement, bien avant que des gens redécouvrent le film récemment et envisagent de « l'installer » dans un musée.

Chantal AKERMAN avec des films comme *Toute une nuit*, a distillé des choses qui ont fait leur petit bout de chemin parmi les dispositions mentales et perceptives du spectateur de cinéma : une expérience de la reprise, de la répétition sérielle. Autrement dit, ce qu'on appelle maintenant dans l'art contemporain, la « boucle ». La boucle plastique, ce sentiment que tout à coup le film répète la même chose, qui s'impose, qui s'oppose à la soumission que le spectateur a toujours connu en cinéma : à la dramaturgie de type aristotélicien — début, développement, fin —, c'est à dire un cinéma où il faut que ça raconte. Soudain, avec AKERMAN, le pur événement d'image devenait acceptable. Tout à coup ce qui arrive aux images devenait aussi important, si ce n'est plus important, que ce qui arrivait aux personnages. (Souvenez-vous de *Toute une nuit*, des personnages se rencontrent, s'embrassent, dansent un peu, se quittent. On a vraiment l'impression qu'il ne se passe rien, que rien n'évolue dans leurs histoires d'amour). AKERMAN offrit une des premières fois, en salle, pas en musée, l'expérience de ce dont nous parlons aujourd'hui. C'est en salle que cela s'est vécu initialement, pas au musée. Et c'est depuis ce moment que certains artistes et critiques ont commencé à penser le « cinéma exposé ». Mais c'est la salle qui nous l'a fait découvrir avec des cinéastes telle que Chantal AKERMAN. Pour la première fois avec elle, on observait l'expérience d'une rivalité entre un récit et un dispositif. Entre fiction et installation. Entre dramaturgie et plasticité. Évidemment, c'est à cela, pour partie, que toutes nos salles de recherche, et nos programmations vont être confrontées de plus en plus

fréquemment à l'avenir. J'attire votre attention sur ce phénomène d'évolution esthétique, qui s'est élargi au cinéma de caractère hollywoodien puisque LYNCH, aujourd'hui, a totalement intégré l'effet-boucle. Il suffit de voir *Lost Highway*, ou *Mulholland Drive*, ce dernier étant une sorte de film -installation. J'avais un léger désaccord avec Chantal tout à l'heure. C'est vrai que le jeu vidéo a emprunté au travelling, c'est vrai aussi que les travellings de Gus VAN SANT dans *Elephant* ce ne sont pas des travellings comme Chantal les faits ou comme RENOIR les faisait, ils ont quand même à voir avec le jeu vidéo. Là où je suis d'accord avec Chantal, c'est que cet effet de l'effet d'avancement d'une caméra dans le réel, ne vient pas des jeux vidéo, ça vient à l'origine du cinéma.

Mais l'effet vidéo était déjà là, avant la vidéo. Dans *Toute une nuit* par exemple et dans *Jeanne Dielman*. Dans la manière dont Chantal tentait d'en découdre avec l'autonomie du chargeur film. Parce que c'est ça aussi le sujet du film. Le suspense n'est pas dans ce que raconte *Jeanne Dielman*, il est aussi dans cette question technico-esthétique, cette capacité ou non de s'affranchir de l'autonomie d'un chargeur de film. Est-ce que l'intensité va tenir jusqu'au bout du chargeur. On est pleinement dans des questions que la vidéo va se poser 15 ans plus tard.

L'image numérique n'est pas seulement une technique pour reproduire les images. La pellicule seule ne définit pas le cinéma (ce vitrail percé par la lumière qui définirait ainsi le cinéma). L'image numérique engendre une image-temps encore moins soumise à certains types de téléologies dramatiques, aux condamnations à devoir se fixer une fin... pour en finir. L'image numérique, de ce point de vue-là, fait bouger quelque chose. Bien sûr GODARD a déjà réfléchi la-dessus. Bien sûr un film comme *Je t'aime, je t'aime*, d'Alain RESNAIS s'en est déjà préoccupé, il y a longtemps, de cette question de la non-soumission à des récits hiérarchisés comme des pyramides en continuant l'expérience de ROSSELLINI. *Paisa*, en particulier avec sa série de sketches, et cette manière de construire l'épisode de *Florence* sur une répétition de seuils à franchir et comme une ballade touristique en pleine guerre. Ou encore *Voyage en Italie*, fondé sur cinq visites touristiques, au cours desquelles Ingrid BERGMAN fait la même chose, avec des guides différents mais elle fait la même chose. La sérialité a donc frappé assez tôt sur le romanesque. Je crois que l'autonomie faible des chargeurs de pellicule, le montage à la main, constituaient un frein à ce que j'appellerais une « temporalisation plastique » à laquelle on assiste avec Wang BING par exemple. Une « temporalisation plastique » qui touche tout le cinéma, y compris le cinéma industriel. Bien évidemment il faut citer quelques autres passionnés de la durée, comme Béla TARR.

Je voudrais faire une petite incise sur une question qui m'est venue en écoutant la discussion précédente et notamment l'intervention d'Emmanuel BURDEAU. Est-ce qu'au fond derrière le tournage en vidéo, derrière aussi la restitution de la projection en HD, est-ce qu'il n'y aurait pas un nouveau régime de visibilité qui allait apparaître ? Une nouvelle esthétique documentaire et non pas une nouvelle esthétique *du* documentaire. Le filmage numérique et sa restitution projetée en salle peuvent-ils engendrer des objets-films qui devraient chercher antérieurement au tournage et devraient élire dans la réalité, des objets déjà artistiques ? Des objets aisément « artistisables », excusez-moi du néologisme. Des objets déjà porteurs d'une forte plasticité. Devenus déjà potentiellement des objets d'art avant d'être filmés. Par exemple les usines abandonnées, menacées de ruines chez Wang BING, qui sont déjà des objets d'art, acceptables comme objets d'art aujourd'hui. Wang BING en Chine, il sait comme les spectateurs européens, que la photographie a été marquée par des courants telle que la « photographie plasticienne », qui élève la ruine industrielle à l'échelle de la sculpture ou de l'installation. *Les Cahiers du cinéma* ont fait un article sur les photographes BECHER, qui sont actuellement exposés au Centre Georges POMPIDOU, des artistes qui regardent des restes d'architectures industrielles d'une époque révolue, et ils les instaurent en objets de sculpture, en objets d'art. Les BECHER tentent de faire en sorte que soit expurgé tout effet

d'art : froideur, cadrage anonyme, pas de cadrage du tout, les photos sont pourtant irrémédiablement des objets d'art car c'est le référant qui est déjà pensé, imaginé, comme objet d'art. Wang BING n'est pas très éloigné de cette attitude. C'est aussi la question critique que j'ai envie de poser à Wang BING. Un cinéma qui aurait pour finalité d'ériger le monde ou de le réduire au régime de l'installation, Wang BING c'est aussi un peu ça. Un regard cinéma qui « artistise » le réel. Qui n'y observerait que du dispositif, que de l'agencement. Ce serait une très inattendue extension du concept deleuzien d'agencement à l'ensemble de la réalité. Le disque DVD contre les bobines.

La cassette entretenait encore avec la bobine de film une ultime relation mimétique. C'était quelque chose qui avait encore à voir avec la bobine. Le disque maintenant est plus désincarné, plus éloigné encore de l'apparence physique de la bobine. Le déroulement d'une bande magnétique avait encore quelque chose à voir avec la bobine. L'inaccessibilité des bobines dans la cabine avait aussi à voir avec la pesanteur, avec la monumentalité de la bobine. Il y a un sentiment déstabilisant avec le DVD : celui de la grande image depuis un tel petit support. Il y a une profondeur visuelle qui est restituée par un objet sans profondeur. La bobine était épaisse, la bande longuement enroulée et néanmoins le DVD produit la même profondeur.

Il faut aussi se poser la question de la fixité de l'image. Avec la projection numérique moins de « souplesse ». Avec le cinéma ça bougeait de haut en bas et on avait intériorisé ce mouvement infime.

La sortie en salle ? Aujourd'hui je me dis que la sortie en salle d'un film c'est le bonus de son édition DVD. Aujourd'hui ce qui est frappant, c'est de voir une belle copie sortir en salle et qui est finalement moins bonne que le DVD : regardez *le Fleuve Sauvage*. C'est moins « beau » sur le grand écran courbe des Actions que sur le DVD, mais ce qu'on vit avec la projection en salle du *Fleuve sauvage*, ce n'est pas pareil. Mes questions, elles sont au nombre de cinq. Je les pose :

Est-ce qu'il existe des « sans-parts de marché » qui vont s'emparer du numérique pour s'emparer du cinéma ? Avec la volonté de se faire entendre. Avec par ailleurs les réactions négatives de ceux qui ont déjà accès au marché. Côté négatif : devenir des artistes à peu de frais, pour en faire partie seulement.

À partir de ce qui se passe en ce moment, de ce qui émerge, quelle diversité réelle dans un pays comme la France ? À l'étranger, c'est très différent, car il n'y a pas cette extraordinaire politique comme en France, qui fait déjà circuler beaucoup de films avec énormément d'aides dans un tissu de salles qui pour l'instant a encore un peu de cohérence. Mais qu'est-ce que cela va produire ? Est-ce qu'on ne va pas créer un système super militant où l'on pourra cantonner les films encore plus difficiles ? Pour lequel le numérique sera une aubaine. D'un point de vue économique, des exploitants américains essayent de s'entendre avec des majors sur un partage des frais d'implantation des projecteurs numériques. Au fond dans tout ça, aux USA en tout cas, c'est les distributeurs qui ramassent. En France, les exploitants attendent que cela se décante. Les exploitants de France attendent toujours que ça se décante. Ils attendent toujours, très longtemps pour se calquer sur les américains. Mais c'est déjà pas mal.

Que deviendront les salles petites et moyennes qui ne seront pas équipées les premières si les gros films ne sortent plus qu'en numérique ? Est-ce que demain les grosses machines ne vont pas être éditées en numérique sur 1000, 1200 copies ?

Dernier point : que deviennent à terme les petits distributeurs si les producteurs, en direct, essaient de se distribuer eux-mêmes chez l'exploitant ?

Bernard FAVIER : Tu as facilité mon travail en posant un certain nombre de questions. Dans le gros processus actuel des quinze films par semaine, est-ce que l'un ou l'autre vous avez des réponses et Grégory GAJOS ce que je souhaiterais que tu nous dises c'est

concernant le processus d'approche du film de Wang BING et la décision de le sortir dans les conditions où tu l'as sorti. Au départ nous étions un peu inquiets du principe d'une sortie Paris et d'une sortie province, et finalement j'ai l'impression que cela a été plutôt un bonus pour le film. Cela s'est plutôt bien passé ?

Grégory GAJOS : Pour répondre aux questions de Dominique PAÏNI, on a essayé, il y a de cela maintenant cinq ans avec Alexandra HENOSCHBERG (Directrice de la société Ad-Vitam), de travailler sur un certain type de cinéma. On se pose toujours la question de savoir comment faire exister les objets un peu différents. Il se trouve qu'en France, il y a une politique au niveau de la production et de la distribution ou de l'exploitation, il y a moyen, du fait de l'aide de l'Etat et en particulier du CNC, de pouvoir travailler sur ses œuvres-là. Je ne pense pas que les producteurs puissent décider, sur un objet, sur un film, de faire à la fois le travail de production et le travail de distribution, de le mettre en salle. Cela a existé, cela existe encore et cela existera peut-être toujours, mais c'est très compliqué. On ne se passera jamais de distributeurs, aussi petits soient-ils, c'est un vrai travail. Par rapport à Wang BING, cette œuvre dure neuf heures, nous l'avons divisée en quatre parties, ce n'est pas une première, il y a eu des œuvres plus longues, qui ont été distribuées, que l'on distribue encore aujourd'hui. Je sais qu'un des films de Béla TARR a été distribué, il y a un an, dans des conditions particulières et d'autres encore sont distribués. Il n'y a pas, de notre part, d'acte héroïque, je pense que cela va continuer. Il y aura toujours, à un moment donné, un objet qui émerge de manière incroyable et des distributeurs qui ont envie de s'en emparer et des exploitants qui ont envie de le projeter et des spectateurs de le voir. Pour revenir un peu sur l'historique de la diffusion du film de Wang BING puisque c'est un peu l'objet de mon intervention, c'est un film dont on a vu la première partie à Berlin car il y avait été projeté dans le cadre du Forum. Moi mon travail consiste à faire l'acquisition des films, et la première partie du film était très longue, je crois que je suis resté 50 minutes dans la salle en me disant, c'est bien mais bon, on verra plus tard. Il y avait quelque chose d'assez fascinant, mais le film est passé et je ne m'en suis pas vraiment préoccupé. Ensuite je l'ai revu chez Jean-Pierre REHM au FID à Marseille. Wang BING était là, et c'était *Vestiges* qui passait et en fait c'était coupé au milieu car il y a eu un problème technique. Là j'avais été assez fasciné par l'objet et je n'avais qu'une envie c'était de voir les parties précédentes. Et ensuite Alexandra qui faisait partie d'un jury de la Cinéfondation m'a dit : « j'ai vu un truc incroyable, un type qui a fait un film de neuf heures sur la désindustrialisation d'un site en Chine », je lui ai dit que j'en avais vu des parties et que je trouvais ça formidable. Elle me dit qu'il faut absolument s'en occuper et, en fait, cela s'est finalisé à Nantes au Festival des Trois Continents quand les trois films sont passés. Il y a eu, comme disait Dominique PAÏNI, une prise d'inconscience. « On va y aller, on va voir comment cela va se passer, mais prenons le pari de diffuser ce film ». Je crois qu'aujourd'hui, en distribution, ce qui est important, d'autant plus pour des objets un peu particuliers, c'est de créer une forme d'événement. C'est d'arriver à trouver l'œuvre qui fait acte de moment fort ou d'événement. Il y avait en face de nous un film monumental, quelque chose d'assez exceptionnel, donc on a réfléchi. Un distributeur, c'est quelqu'un de relativement simple et il se pose des questions simples. La première question c'est la question économique et est-ce que le spectateur va accepter de passer neuf heures dans une salle pour voir ce film ? La première chose qu'on a faite c'est de diviser le film en quatre séances pour qu'il soit compatible avec quatre séances « classiques » de cinéma. On restait dans une forme de séances valables en termes d'exploitation. On a été voir Wang BING, on lui a soumis l'idée, il était tout à fait d'accord, et à partir de là, on a décliné la question économique. On a décidé de prendre une copie, de faire une BETA numérique du film, de trouver une salle dans Paris, ce qui n'était pas simple. Le film est sorti aux Reflets Médicis, programmé par Simon SIMSI. On s'est dit : « le film, on va le sortir en juin en comptant sur le phénomène de presse

et en espérant faire l'été ; quatre séances par jour et si ça ne marche pas trop on passera à une séance ». Au final tout s'est très bien passé. En allant dans la salle, on s'est rendu compte que les gens, dès le départ achetaient les billets pour les quatre parties, ce qui nous paraissait absolument improbable. Mais le bouche à oreille et l'enthousiasme ont constitué le processus d'événement autour de ce film. On a également fait des rencontres, notamment Vincent DIEUTRE est venu avec Point-ligne-plan pour un débat un soir. L'été est passé, et le film a fait 9000 entrées jusqu'à mi-novembre à Paris ce qui est énorme. Et on a encore aujourd'hui des retours. Ensuite il y a eu la diffusion en France. Je voudrais souligner le travail fait au Cinématographe de Nantes, c'était en avril ou en mars, avec l'ACOR, il y a eu un vrai travail de fait, avec Wang BING, Alain BERGALA était là également.

Quand on est distributeur, on se pose la question de savoir si le public va aller voir le film. Alors, on a commencé à parler du film, c'est un film compliqué, il dure neuf heures, il est en quatre parties, il n'existe qu'en Beta numérique ou SP. Il faut le prendre tel qu'il est. Peut-être que j'avais le beau rôle, mais je trouvais que c'était intéressant pour une salle de se confronter à ce genre de défi. Là vous aviez cette possibilité de dire « faites-nous confiance, on va vous proposer quelque chose d'assez incroyable ». Et alors cela se met en place. C'est vrai que c'est assez lent, on va pas le cacher, le film, à ce jour, n'est passé que dans douze lieux en France. En même temps, j'ai des retours, à Nantes, à Poitiers, au Théâtre de Poitiers qui a organisé un week-end très intéressant et qui a bien fonctionné. Et puis ça va continuer. Je sais que d'autres gens sont intéressés. C'est donc une œuvre qui aura un parcours totalement atypique. Effectivement le DVD est sorti par MK2, je pense qu'il y a des gens qui vont peut-être en découvrir une partie chez eux et cela les incitera à découvrir les autres parties en salle. Je pense qu'il y aura un aller-retour plutôt intéressant autour du film, et en ce qui me concerne, cela me va complètement. Encore une fois, ce sont des objets assez marginaux en termes économiques et en termes de diffusion aussi. 9000 entrées Paris, 1000 entrées France, il n'y a pas à en être triste, c'est comme ça, le film circule, il vit sa vie. Il faudrait créer un système de diffusion en vidéo, je pense que c'est très compliqué. On savait qu'en province ce serait délicat. La vie de ce film va continuer.

Bernard FAVIER : Je me tourne vers toi Jean-Jacques, on comprend que le film reste dans son format d'origine, vu sa durée, pour vous, chez Co-errances, comme cela a été le cas pour *Pas assez de Volume*, il arrive que vous décidiez que le film reste aussi dans son format d'origine ?

Jean-Jacques RUE : Ce que je voudrais développer c'est le fait que la diffusion numérique représente pour nous, au-delà d'une contrainte économique, un vrai enjeu politique, aussi bien à travers le E-cinéma qu'à travers le D-cinéma.

Co-errances c'est un statut très particulier, qu'on a eu du mal à faire reconnaître car on est distributeur, on a une carte de distributeur, mais on est une coopérative de diffusion. Au départ, ce sont des éditeurs de revues, de livres, de films qui se sont réunis : *Vacarme*, *Cassandra*, *CQFD*, *Les éditions Homnispères* qui éditent le livre de Peter WATKINS, Pierre CARLES, Patrick WATKINS via son association « Rebond pour la Commune », etc.

Tous ces gens se sont réunis, il y a deux ans pour faire le constat simple qu'il y avait en France un vrai problème autour de la diffusion culturelle qui comme chacun le sait est tenue par certains marchands d'armes. On n'avait pas forcément envie de travailler avec ces gens-là et donc au niveau de la diffusion des revues et, des bouquins, on refuse de travailler avec la FNAC par exemple. Au niveau du cinéma, on refuse toutes les logiques de concentration qui vont d'UGC mais qui vont aussi jusqu'à MK2, on ne travaille pas avec ces gens-là.

Concrètement la première expérience de cinéma c'était la sortie de *Pas assez de volume*, notes sur l'OMC, le documentaire de 2h20 de Vincent GLENN. C'est un documentaire tourné dans

une économie totalement artisanale, sans aucune chaîne de télé, etc.

Il nous paraissait tout à fait logique, c'est une contrainte économique, mais c'est aussi une affaire de « cohérence », de le sortir dans son support initial car cela aurait été complètement ridicule de le faire kinescoper. On n'avait pas les moyens et on trouvait ça franchement ridicule tout en sachant que nous c'est pas notre leitmotiv de ne sortir que des films sur support numérique parce que mercredi prochain vous aurez l'occasion de découvrir *Edvard Munch* sur vos écrans et d'ailleurs les exploitants m'appellent en me disant on voudrait bien le film mais vous n'avez que de la vidéo. Non nous ne faisons pas que de la vidéo.

Pour développer un peu :

Pour nous la diffusion numérique est un très gros enjeu politique, pour les salles aussi.

Le premier niveau c'est que quand on diffuse un film fragile sur un support numérique, cela permet au film fragile, d'être présent dans plein d'endroits à la fois ce qui serait impossible sur support argentique. Pour nous il nous apparaît important, qu'au même moment, que ce soit une salle à Paris ou une salle en province qui veut faire un travail sur ce film, qu'il n'y ait pas de hiérarchisation dans les sorties. Avec *Edvard Munch*, c'est différent puisque c'est sur support argentique. Pour nous, la diffusion vidéo, ce qu'on appelle le E-cinéma, que l'on défend, va dans le sens d'une diffusion réellement démocratique. Ce qui est complètement à l'opposé de ce qu'on a appelé le D-cinéma puisque se pose le problème de l'équipement qui est très coûteux et qui va créer de fait, au moins pendant un temps, une hiérarchisation entre les salles qui en auront et les salles qui n'en auront pas. D'autres part, ça pose la question de savoir qui contrôle les tuyaux. Dominique PAÏNI l'a évoqué, si c'est comme aux USA, avec Microsoft, c'est-à-dire, faisons des ordinateurs pas chers et ensuite faisons payer les gens sur les logiciels, qu'on impose par ailleurs, je ne vois pas où est le progrès. À priori il n'y a aucune raison que ce ne soit pas le cas pour la diffusion D-cinéma. Ce matin, j'ai été ravi d'apprendre que par exemple, la première salle équipée en numérique en France, c'était le Kinopolis de Lomme, tout de même. Un énorme symbole qui a écrasé complètement toutes les salles de la périphérie ouest de Lille et qui est tenu par deux frères qui émargent au Vlaams Blok, c'est formidable, c'est très proche du GNCR à mon avis... Donc je ne sais pas si c'est vraiment le modèle. On a aussi parlé de la Grande-Bretagne... pays extraordinaire. Moi je suis en train de négocier les droits de *Punishment Park*, mais les pauvres malheureux *Punishment Park* en Angleterre personne n'en veut. C'est très difficile de trouver des salles. Mais à côté de ça, on va équiper 250 salles en numérique, en D-cinéma. On a aussi parlé de la Belgique qui est aussi un pays extraordinaire où le seul cinéma qui reste, qui défend des choses, est tenu par des bénévoles qui est le Nova à Bruxelles. La Belgique étant quasi entièrement tenue par les majors. Si c'est ça le modèle politique qu'on veut nous imposer, je préfère changer de pays.

Il y a cette dimension démocratique au niveau du mode de diffusion et aussi la vision politique qu'on peut avoir de ce qu'est une salle de cinéma. Alors effectivement c'est se retrouver ensemble, dans le noir, dans des circonstances particulières, d'accord, mais la question qui se pose c'est de savoir si à l'avenir, la salle de cinéma va se définir par rapport à des considérations techniques, les plus parfaites possibles. À ce moment-là pour quelques dizaines de milliers de francs et si vous avez un grand salon, vous pouvez organiser un petit cinéma chez vous.

Sinon, on a qu'à développer des Géodes un peu partout en France et là on aura des conditions techniques optimales.

Pour moi la salle de cinéma et le rapport que j'ai avec la salle de cinéma, c'est l'endroit dans lequel on amène sa copine quand on est adolescent pour la tripoter dans le noir. C'est un lieu de rencontre. Pourquoi les cinémas existent encore ? Et pourquoi on ne reste pas tous chez nous avec des homes cinémas, c'est parce qu'on aime se retrouver ensuite dans un rapport convivial pour partager une émotion, pour en parler, pour rencontrer des gens, etc.

Moi objectivement, les émotions les plus fortes que j'ai par rapport au cinéma, ça n'a pas grand chose à voir avec des prouesses techniques, c'est d'avoir vu *La petite vendeuse de soleil* à Ouagadougou, c'était quand même pas les conditions techniques les plus irréprochables. C'est Boris LEHMAN venant avec ses bobines 16 mm sous le bras pour *Babel*, ce n'est pas des conditions techniques époustouflantes, mais c'est ça l'émotion que procure le fait d'aller au cinéma. Donc, de fait et en conclusion, entre le E-cinéma et le D-cinéma, notre choix, il est rapidement fait. Nous on travaille sur *Pas assez de Volume* avec des groupes ATTAC, on essaye déjà de leur dire « on voudrait que vous travaillez avec une salle à côté de chez vous », après si vraiment il n'y a pas une salle dans un rayon de 80 km on leur demande de trouver une lieu et de faire une vidéo-projection correcte.

Bernard FAVIER : Donc pas forcément une salle de cinéma ?

Jean-Jacques RUE : Sur la diffusion de *Pas assez de volume*, dans la mesure du possible, on l'a passé dans les salles de cinéma. Parfois des groupes voulaient passer le film et aucune salle ne voulaient en entendre parler, et bien on a fait 12 000 entrées dans les salles, plus 25% de séances totalement non-commerciales dans un cadre qu'on souhaitait optimum. Pour répondre à cet enjeu, je pense qu'on devrait encourager le développement du E-cinéma dans le maximum de salles publiques possibles, la notion de service public est quelque chose qui pour nous est fondamentale. Travailler avec des privés, ce n'est pas notre truc. J'étais très choqué d'entendre Yves LOUCHEZ de la CST dire qu'en gros, il y aurait les salles qui seraient la norme et les autres non. En gros, vous faites du boulot autour d'œuvres atypiques, vous ne gagnez rien au niveau de la recette, parce que ce sont des films qui ne sont pas forcément avec une billetterie CNC et en plus maintenant on va vous dire, « vous êtes une salle qui êtes à la norme, vous pourrez toucher des subventions en passant *Harry Potter* en D-cinéma, et en même temps si vous allez vous défoncer sur des documentaires ou des films expérimentaux, »

Bernard FAVIER : Je te coupe car avant la partie dont tu parles, il y a le changement total du parc et si pour ce changement total du parc, il n'y a pas accès au fond de soutien, il est évident que cela n'arrivera jamais.

Jean-Jacques RUE : Pour finir, la réflexion politique que nous avons, plus largement, sur l'économie du cinéma en général, renvoie à une logique de décroissance raisonnée. À tous niveaux. Politiquement on se positionne sur une politique militante de décroissance et nous sommes pour la même chose au niveau du cinéma. Face à l'inflation des technologies, etc. on défend *l'arte povera*. On a 100 000 mille fois plus d'émotions devant Jonas MEKAS que devant Jean-Pierre JEUNET, il n'y a pas photo. Quand on travaille sur des films, on le fait sur la durée. On est dans une logique de rotation lente des œuvres. Je suis en désaccord avec Grégory GAJOS, l'événementiel on s'en fout un peu. Nous ne créons pas d'événements, on fait vivre des œuvres.

Bernard FAVIER : La transition, je la ferais avec Dominique TOULAT. Peux-tu nous parler de la façon dont, dans ta salle, tu utilises le E-cinéma à des fins de transversalité.

Dominique TOULAT : Je n'aime pas beaucoup ce mot, mais je ne sais jamais lequel utiliser. Deux mots pour vous dire ce qu'est la Ferme du Buisson, c'est un lieu situé dans une ville qui s'appelle Noisiel, en Seine et Marne qui est un département à l'est de Paris. C'est une Scène Nationale dont la mission est de présenter les créations contemporaines dans différentes activités artistiques : cinéma, arts plastiques, théâtre, musique.

Nous avons deux salles de cinéma qui fonctionnent de façon permanente. Deux salles labélisées Recherche et effectivement on essaye que toutes ces disciplines artistiques ne soient pas juste posées les unes à côtés des autres mais on essaye d'imaginer comment il peut y avoir des croisements entre les publics entre les œuvres et les artistes.

Je pense que cette question-là, des salles face à l'émergence de ces nouveaux supports, ne peut pas être détachée des autres questions, notamment la question des œuvres. Les techniques numériques ont accru leur contrôle sur le monde des images ces dernières années. Que ce soit dans la conservation, on n'en a pas parlé, dans la production, la reproduction, la diffusion, le montage, la photo, la télé, etc. Le lancement de la TNT (télévision numérique terrestre) peut soulever aussi des questions pour les salles de cinéma.

Je ne vais pas relancer le débat sur ce « qu'est-ce qui est du cinéma et qu'est ce qui n'en n'est pas », je serais en peine d'y répondre, mais je crois qu'on a intérêt, nous, exploitants de salles de cinéma, à regarder ce qui se passe dans ce domaine dit des arts plastiques ou des arts visuels. On voit que l'émergence de ces nouvelles technologies dans ce milieu ne fait pas consensus, loin de là. Que ce soit entre les artistes, les marchands, les critiques, les institutions et les amateurs. Ce qui est vrai dans les arts plastiques l'est aussi aujourd'hui dans le domaine du cinéma. Il ne faudrait pas donner l'illusion qu'on est tous, dans un consensus qui serait « oui on va tous s'équiper en D-cinéma, dès demain », Je pense que c'est plus complexe que ça, qu'il y a plus d'oppositions, de contradictions qu'on ne pourrait le croire. Alors même que l'intérêt des créateurs pour ces nouvelles technologies ne cesse de croître, Emmanuel BURDEAU, l'a très bien dit, il y a encore une certaine rareté dans l'appréhension de ces questions-là dans l'enseignement mais aussi dans la réflexion critique, esthétique et historique. À mon avis, nous avons besoin aussi de resituer cela dans une histoire.

Pour revenir aux salles, je pense que mon travail et celui de mes collègues, c'est d'essayer de créer les conditions d'une rencontre entre des œuvres, des artistes, et des publics. Pour revenir à la question soulevée par ce colloque, ce qui m'intéresse c'est de m'interroger sur l'apparition et le développement de ces outils technologiques nouveaux, notamment numériques, et de savoir s'ils créent de nouvelles œuvres, de nouvelles écritures. De savoir si, d'une part, ils fondent de nouvelles pratiques de spectateur et d'autre part s'ils initient de nouvelles conditions de cette rencontre entre les œuvres et les spectateurs qui est à priori notre travail.

En ce qui concerne les œuvres, ce qu'a dit Emmanuel BURDEAU est tout à fait passionnant et juste, mais je pense qu'il faut rappeler qu'il n'y a pas d'automatisme. La technique prédispose, mais ne détermine pas. Ce n'est pas à cause de l'apparition d'une nouvelle technique qu'il va y avoir forcément un nouvel art et de nouvelles écritures. Par contre cela fait surgir les conditions d'une apparition possible de nouvelles écritures et d'un nouvel art. Mais il n'y a pas d'automatisme. Un accès large à ces nouveaux outils numériques n'induit pas forcément l'émergence de nouvelles écritures ou d'un nouvel art.

On le remarque notamment dans le cinéma. Ainsi de l'exemple cité ce matin de la collection Petites Caméras initiée par la chaîne Arte : ces films étaient à peu près dans la continuation du cinéma argentique avec d'autres outils, d'autres moyens. Très peu de cinéastes avaient essayé de travailler à des spécificités d'écriture et d'esthétique avec ce nouvel outil et c'était un peu la continuation de la même chose par d'autres moyens. Ce sont des considérations économiques plus qu'esthétiques qui avaient motivé le recours à ces petites caméras.

Je pense que les exploitants ont intérêt à suivre un peu ce qui se passe dans les arts plastiques, car regarder ces artistes-là, ces œuvres-là, peut nourrir notre vision du cinéma. Aussi, car dans l'histoire des arts plastiques, l'utilisation de technologies autre que la pellicule, 35 mm, 16 mm ou super 8, est d'abord apparu dans ce domaine-là avant d'apparaître dans le cinéma. Les créations avec ordinateur ou avec de la vidéo dans l'art vidéo, ce n'est pas une question nouvelle dans le secteur des arts plastiques alors qu'elle l'est peut-être dans le domaine du

cinéma. Il est frappant d'ailleurs que dans les années 70, assez peu de cinéastes, hormis GODARD, se soient intéressés à cet outil.

Il me semble également que ce qui définit le statut des œuvres c'est souvent la « case » pour reprendre un terme de télé, ou l'espace de diffusion plutôt que l'œuvre elle-même. Telle œuvre est diffusée dans des galeries ou des centres d'art donc cela est du domaine des arts plastiques, telle autre dans une salle de cinéma, donc c'est du cinéma. Par exemple, les films de Valérie MREJEN, de Dominique GONZALES-FOESTER, de Ange LECCIA, se retrouvent diffusés et programmés dans des festivals de cinéma, de court-métrage, ce qui n'était pas le cas avant. Pourquoi d'un seul coup, ces artistes-là sont devenus cinéastes alors qu'ils ne l'étaient pas avant, je pense qu'il faut se méfier du moment où on définit une œuvre par rapport à son espace de diffusion.

Depuis plusieurs années, la Ferme du Buisson, s'est toujours attachée à présenter des artistes de ce type-là. Il y a quelques années, nous avons proposé une formidable rétrospective Michael SNOW, qui était une collaboration entre le centre d'art contemporain et le cinéma. Cela a été le cas plus récemment avec des artistes comme Pierre GINER ou Irit BATSRY. On a la chance aussi à la Ferme du Buisson, d'avoir des espaces différents donc de pouvoir réfléchir sur quel endroit sera le plus adapté pour l'œuvre. Ne pas forcément faire rentrer les choses au chausse-pied dans une salle de cinéma si cela n'est pas adapté ou dans une salle de centre d'art si cela n'y était pas adapté non plus.

Je prends l'exemple d'un festival que nous allons accueillir qui est un festival de films numériques, un festival qui a lieu à Londres depuis huit ou neuf ans, et qui est consacré à la création numérique dans des formes très diverses, ça passe par le film d'animation, par le clip, par le jeu vidéo, par le documentaire, par les films expérimentaux, etc.

L'année dernière on l'a présenté dans la salle de cinéma et l'on s'est rendu compte que ça ne fonctionnait pas, que ce n'était pas le « rituel » qui convenait à ce type d'œuvres. Des diffusions successives dans une même salle, en étant assis, sans bouger ne convenait pas au type de rapport qu'il devrait y avoir entre le spectateur et ces œuvres-là. Cette année, on prend les choses différemment. Cela ne se passe pas dans la salle de cinéma. On recrée des conditions de projections mais dans d'autres espaces en essayant de réfléchir à la circulation des publics. C'est vrai qu'il faut à partir des œuvres s'interroger sur comment les présenter, je pense que c'est ça la vraie question. Je ne suis pas sûr qu'il y ait une réponse unique pour tous les types d'œuvres et plus particulièrement pour ces œuvres qui utilisent de nouveaux supports de diffusion. Je voulais signaler aussi qu'il y a quelques incohérences institutionnelles. Je vais prendre un exemple : au niveau du CNC, il y a une commission qui s'appelle le DICREAM qui aide à la création et la production d'objets, d'œuvres, qui doivent faire travailler ensemble des artistes de plusieurs disciplines. Mais une fois ces œuvres créées si vous les diffusez dans une salle de cinéma, ce n'est pas considéré par le même CNC. Donc ce n'est pas pris en compte dans tout ce qui peut être dossier de classement Art et Essai. Donc on est dans une certaine incohérence qui sera réglée, je l'espère, suite à la mission que l'on nous a annoncée ce matin sur le non-commercial. De même, pour revenir sur ce que disait Alain BERGALA, sur ce qui est du cinéma ou ce qui n'en est pas, il n'est venu à l'idée de personne de dire que *Tropical Malady*, distribué par Ad-Vitam, n'est pas du cinéma. Or c'est quand même aussi un film qui a été produit par une société de production issue d'un centre d'art contemporain, le Consortium à Dijon, d'un artiste qui avait aussi travaillé sur des installations et qui a été également soutenu par la DAP, la Délégation aux Arts Plastiques, or cela a été envisagé, appréhendé comme un film de cinéma. Donc là aussi, je crois qu'il y a des frontières qui sont toujours un peu difficiles à établir et qu'elles me semblent bien poreuses. La question serait alors est-ce que ces nouvelles œuvres entraînent de nouvelles pratiques de spectateurs ? Le DVD soulève un certain nombre de questions intéressantes, pour nous salles de cinéma ; des questions économiques, sur la question des publics et sur les films eux-

mêmes. J'ai été frappé par la rapidité avec laquelle le DVD a submergé le marché. Je crois que c'est l'outil domestique qui a intégré les foyers le plus rapidement dans l'histoire du 20^{ème} siècle. En un an, la cassette vidéo a disparu. Et, personnellement je ne me suis pas mis au DVD par choix, mais parce que je n'avais plus le choix car on ne trouve plus de cassettes vidéo. Il y a un marché aussi qui nous a poussé à cet équipement. Et je pense qu'il faut réfléchir à comment ce marché peut nous pousser à investir pour l'équipement des salles de cinéma sur le support numérique.

Sur la question du rapport des spectateurs. Je suis assez frappé par le nombre de personnes qui organisent des séances en invitant du monde à parler du film autour du DVD. J'ai un ami qui a créé chez lui un petit festival, alors ce sont les amis, la famille, etc. mais il est équipé en vidéo projection, il choisit un thème et chaque soir il présente des films en été, dehors devant cette quarantaine d'amis. Évidemment en parfaite illégalité et il m'a demandé de présenter les films. Alors je ne sais pas si c'est une bonne ou une mauvaise chose, c'est un constat.

J'entends beaucoup d'exemples comme celui-là d'utilisation du DVD et des vidéo-projecteurs domestiques pour lancer cette pratique collective. J'ai tendance à trouver cela intéressant en tout cas, je ne peux pas juste le balayer en me disant c'est potentiellement de la concurrence pour ma salle. Je pense qu'il faut aussi qu'on y réfléchisse. Qu'est ce que ça veut dire dans le désir des gens que de se retrouver à plusieurs et d'accompagner le moment de la projection de la parole avant ou après le film ? Je trouve que c'est quelque chose de plutôt intéressant. Je ne sais pas si ce sera une évolution pérenne ou si cela est dû à la nouveauté (comme ce fut le cas aux débuts de la télé lorsqu'on se retrouvait nombreux autour d'un même poste pour finir aujourd'hui seul devant son écran). De même pour le DVD, les bonus, qui peuvent être tout à fait passionnants, cela a répandu un désir très fort. Nous, exploitants, on doit s'interroger : Est-ce que cela remplace la rencontre dans la salle avec le créateur, avec le critique, avec le journaliste, avec l'historien et en même temps qu'est-ce que nous pouvons dégager de cette envie-là, de ce désir-là des spectateurs pour proposer quelque chose de différent dans nos salles ? Est-ce qu'on ne peut pas avec ces mêmes outils numériques, ces petites caméras qui existent dans certaines salles, que ce soit pour mener des ateliers avec le milieu scolaire notamment, est ce qu'on ne peut pas imaginer, et c'est ce qu'on va essayer de faire à la Ferme du Buisson, de tourner quelque chose avec les cinéastes ? De proposer un plus, à certaines séances autour du film et qui serait quelque chose qu'on ne pourrait pas trouver ailleurs. Qui serait comme le bonus de la salle. Même si je n'aime pas le mot.

Sur la question des films eux-mêmes, sur le DVD, on n'a pas tellement parlé du patrimoine. Je suis ravi que Dominique PAÏNI vienne d'en parler car c'est vrai qu'on a l'opportunité de voir des films qu'on n'avait plus l'opportunité de voir en salle, ou très rarement. Un autre problème c'est que beaucoup de restaurations de films se font pour la sortie DVD. Sorties DVD qui sont précédées d'une sortie en salle en 35 mm sans qu'on soit forcément au courant qu'un mois ou deux mois après, le même film va sortir en DVD. On a l'impression que la sortie en salle va servir de publicité pour la sortie de DVD. Le plus ennuyeux encore c'est qu'un certain nombre de ces films sont restaurés pour une diffusion en DVD et pas en cinéma. C'est-à-dire qu'on restaure le master numérique et pas le négatif ou les éléments intermédiaires de tirage. Juste un exemple : certains se souviennent peut-être qu'au dernier Festival de Cannes on nous a annoncé une copie restaurée avec des scènes coupées au montage du film de Samuel FULLER, *The Big Red One*, alors évidemment on était nombreux à y courir et très vite on a été troublé car on s'est rendu compte que c'était une projection DVD. Et sans que cela fut annoncé au public. Il y a là un risque de confusion des genres qui peut être déplorable pour nous.

La place du spectateur face à ces nouvelles œuvres.

Ce matin, Alain BERGALA, définissait la projection de cinéma comme étant un moment où l'on assiste avec d'autres personnes dans l'obscurité sans intervenir sur le défilement de la

projection. J'avais envie de mettre ça en vis-à-vis avec une déclaration d'un membre de la CST, quelqu'un qui s'appelle Philippe BILAND, qui est responsable du département imagerie électronique au sein de la CST et qui à propos de la projection en D-Cinéma a dit, je cite « on peut imaginer que chaque séance différera de la précédente ou que les films auront une fin différente suivant les projections ». C'est assez intéressant ! Sans parler de tout ce qui se passe sur l'interactivité du spectateur d'intervenir sur le film. Il y a en ce moment à Paris une installation de quelqu'un qui s'appelle Martin LE CHEVALIER d'un film fait avec Mathieu AMALRIC et dans lequel vous pouvez intervenir, changer le déroulé de l'histoire. Cela s'appelle Cinéma Interactif, il y a donc le terme cinéma. Est-ce que c'est toujours du cinéma ? De même les cinémas dynamiques dans les parcs d'attractions. Il y a le terme cinéma dedans, est-ce que cela en est encore ?

Pour terminer, La salle est le lieu privilégié de légitimation des films. Je ne sais pas encore pour combien de temps ? J'ai l'impression qu'on est parfois en retard ou en décalage par rapport à certaines pratiques. La question qui se pose c'est : pour diffuser quoi ? Moi on me dit : « il faut s'équiper en D-cinéma ! » Si c'est pour diffuser *Stars Wars* ou les *Indestructibles*, je ne le fais pas forcément. Un exemple : le Gaumont Aquaboulevard qui est équipé d'un projecteur numérique n'a diffusé que douze films en numérique depuis l'an 2000 et qui tous relevaient de l'animation digitale, type *Toy Story*, *Le monde de Nemo*, etc. Un seul film français : *Les rivières pourpres*, donc si c'est pour faire un investissement de je ne sais combien de milliers d'euros pour diffuser *Les rivières pourpres 3*, d'ici à ce que je sois équipé...

Effectivement je suis encore au E-cinéma. Et je crois qu'il ne faut pas se tromper sur l'état des salles aujourd'hui. On diffuse tous *Saraband* ? On diffuse tous Wang BING ? Ce n'est pas vrai. Pour moi la question, c'est que, quelque soit le support, quel accompagnement on propose autour des œuvres et je pense que la question n'est pas radicalement différente quand il s'agit de travailler sur un film qui a les complexités du Wang BING ou qu'on décide de diffuser *Satantango* de Béla TARR qui n'est pas sur un support numérique mais qui est aussi une œuvre importante à mes yeux et qui soulève des questions de travail pour un exploitant qui ne sont pas trop différentes de celles du Wang BING. Je ne pense pas que la complexité de programmer ce film soit due à son support de diffusion. Imaginons que l'équipement en vidéo des salles soit déclaré Grande Cause Nationale et que toutes les salles de cinéma soient équipées en D-cinéma et en E-cinéma. Est-ce que pour autant cela veut dire que plus de salles diffuseront *À l'ouest des rails* ? Est-ce que pour autant plus de salles diffuseront le film d'Olivier ZABAT ? Est-ce que plus de salles auront envie de programmer *Les Sucriers de Colleville* ? Je n'en suis pas sûr. Je pense qu'il y aura le même rapport de force entre un cinéma dominant et un cinéma minoritaire par choix ou par contrainte. Je pense que ce rapport de force-là soit, il perdurera, soit il risque même de s'accroître. Comme l'a dit Dominique PAÏNI, il y a déjà eu des essais de projection via le satellite donc d'un seul coup, livrer plusieurs salles en même temps en appuyant sur un bouton. Mais qui va contrôler ces tuyaux ? C'est un risque certain. Et c'est une question à la fois esthétique, économique et politique que de savoir ce que l'on veut diffuser, comment on veut le diffuser ? Comment on travaille autour et comment faire en sorte que ces évolutions-là sous couvert d'évolutions technologiques formidables accentuent un état du marché. Et comment faire pour que ce marché-là n'accroisse pas encore plus sa domination sur ce qu'on souhaite le plus défendre.

Bernard FAVIER : Je vais donner la parole à Catherine CAVELIER. Catherine ta salle de cinéma à Nantes a fait le choix du E-Cinéma il y a déjà quelque temps ?

Catherine CAVELIER : À notre réouverture en 2001, nous nous sommes équipés en vidéo-projection pour pouvoir travailler avec les producteurs de la région et proposer des

formations. J'ai l'impression que nous étions précurseurs au regard des débats qui agitent aujourd'hui l'ACOR où se pose la question de s'équiper. J'apprends seulement aujourd'hui que notre salle est classée parmi les cinémas équipés en E-cinéma.

Le format ou la durée d'un film ne sont pas des obstacles pour le programmer, nous avons présenté *À l'Ouest des Rails* de Wang BING, *Satantango* de Béla TARR, *Hitler, un film d'Allemagne*. Cet équipement nous permet également de présenter des films qui actuellement ne sont plus disponibles en pellicule, ce qui est de plus en plus fréquent. Cet équipement nous permet également de travailler avec des partenaires tels que le Goethe Institut, l'INA et de présenter des films qui sont encore bien souvent en Beta SP et non en Beta numérique.

Je voudrais revenir sur ce que disait Vincent DIEUTRE tout à l'heure, une œuvre, c'est une démarche, c'est un projet. La programmation des films, c'est également une démarche et un projet. Lorsque nous programmons *Hitler, un film d'Allemagne* cela fait partie d'une programmation intitulée « Allemagne des années 70 », la programmation du film de Wang BING est le résultat d'un travail : nous accueillons le Festival des Trois Continents où le film a été repéré par le public, nous nous associons à l'ACOR pour préparer au mieux la sortie dans les salles du film. Travail que nous renouvellerons cette année avec le film *The Ister* en collaboration avec le FID. Cette approche est un vrai projet de collaboration avec les festivals dont les directeurs défrichent les films et nous nous associons à différentes structures afin de montrer les films dans notre salle. C'est pourquoi nous nous étonnons de ne pas avoir obtenu le label « Recherche et découverte ». Nous sommes cependant classés Art & Essai mais avec le label « Patrimoine et Répertoire ». Ainsi peut se poser la question de la reconnaissance du projet dans la classification.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'équipement en vidéo-projection nous a permis d'avoir une cohérence et une liberté de programmation. Depuis quelque temps nous ne mentionnons plus les formats dans notre communication.

Bernard FAVIER : C'est très important, cela veut dire qu'à un certain moment tu es en négociation avec le distributeur, le distributeur n'a pas de copies et ...

Catherine CAVELIER : C'est une autre question. Dans les faits aujourd'hui, certains distributeurs achètent les droits et ne sortent pas de copie. Alors nous programmons le DVD loué au même tarif que les copies. Nous pouvons nous poser la question suivante : Est-ce la fin de certains films en pellicule dans nos salles ? Nous pouvons être que d'accord avec Alain BERGALA sur le fait d'accepter de diffuser à un moment donné des films sur des supports DVD. Mais par contre, il serait souhaitable d'arriver à normaliser ces diffusions. Dans les faits il y a une disparité entre les distributeurs qui ont cette pratique et ceux qui n'envisagent pas de sortir un film sans copie. Aujourd'hui c'est un peu la « jungle » et, dans cette « jungle », la vidéo-projection apparaît alors comme une solution à certaines pratiques. Pour nous c'est une vraie question dans nos rapports aux distributeurs.

Bernard FAVIER : Cela veut dire aussi, si on pousse la logique d'Alain BERGALA, tout à l'heure, on n'attend pas que le système nous dise qu'on a changé de format et que ce format est disponible... Cela veut dire qu'on utilise le DVD par défaut puisqu'il n'y a plus de copies 35 mm.

Catherine CAVELIER : Sur le principe, nous ne sommes pas opposés à diffuser les films en vidéo-projection, mais la question des pratiques des distributeurs n'est pas résolue.

Catherine BAILHACHE : Pas si égal que ça. Je t'ai entendu dire et affirmer à plusieurs reprises que tu voulais montrer en vidéo un film qui a été tourné en vidéo et montrer en 35 un

film tourné sur pellicule.

Catherine CAVELIER : Oui mais, lorsque je présente un film tourné sur pellicule en DVD car il n'y a plus de copies, je le regrette. Par contre je trouve tout à fait normal de diffuser en vidéo-projection un film tourné en vidéo. Je pense qu'il est important de respecter le format de tournage.

Une autre question que je souhaiterais évoquer est la disparition de certains titres du système d'exploitation classique. Le fait de ne pas remplir de bordereaux nous pénalise dans la classification. Au Cinématographe il y a presque un tiers de la programmation qui n'existe pas aux yeux du CNC. Dans cette programmation, certaines œuvres n'ont jamais été dotées de numéro de visa tel que le cinéma expérimental et dans ce cas rien ne change mais par contre pour certains films il s'agit d'une disparition plus ou moins récente, ce qui est actuellement le cas des classiques japonais.

Bernard FAVIER : Là dans le cas que tu exposes, il y a tout un pan de cinéma qui est considéré comme non commercial et qu'à aucun moment n'émarge dans le comptage des films que tu as passés. À ce propos, je vous donne une information : Michel BERTHOT qui est inspecteur général de l'administration des affaires culturelles, fait toute une enquête sur le non commercial. Effectivement lorsqu'on est en commission nationale de classement, il arrive qu'il y ait des pans entiers de la programmation qui disparaissent car ils ont été traités de la façon dont Catherine le fait.

Catherine CAVELIER : La question de la classification actuelle pose le problème de la reconnaissance du travail d'une salle. Il me semble que la classification Recherche prenait plus en compte le travail des salles.

Il faut donc réfléchir à la reconnaissance du travail de programmation et d'animation de certaines salles. Un exemple étonnant est que lorsque nous accueillons le Festival des Trois Continents, la salle est considérée comme fermée donc pénalisée dans la classification. Un autre exemple est que certains films sont plus difficiles à programmer et le système de majoration ne semble pas prendre en compte, à leur juste valeur, les risques pris.

Il m'apparaît donc important de trouver de nouveaux critères pour la valorisation de la programmation. Ce en quoi la réforme de l'Art & Essai apparaît moins favorable pour des salles comme Le Cinématographe.

Pour revenir au débat de la nature de l'œuvre, je pense que le fait d'ouvrir notre programmation nous oblige à penser la manière de programmer. Une collaboration avec le Musée des Beaux Arts et des artistes-plasticiens nous amène à réfléchir sur la nature de l'œuvre et le lieu de diffusion. Par exemple dans le cadre d'une exposition des photos de KIAROSTAMI accompagnée d'un cycle de films nous avons décidé de programmer *Five* au musée et *Ten on Ten* dans la salle de cinéma. L'économie du film détermine également son exploitation, une location supérieure à 500 euros rend la programmation inenvisageable dans un cinéma.

Deux réflexions pour conclure, j'ai cru comprendre lors des interventions de ce matin que l'équipement en D-cinéma était de l'ordre de 100 000 euros. Cet équipement ne devrait pas avoir la même durée de vie que nos actuels projecteurs 35 mm. Si nous envisageons sa longévité à 10 ans, cela représente un coût d'amortissements de 10 000 euros par an, difficilement envisageable pour les petites salles.

Ma dernière remarque et non la moindre concerne le rapport au personnel de la salle, l'équipe de la salle fait vivre l'œuvre, elle établit la liaison entre le public et l'œuvre. Pour programmer des œuvres plus difficiles il faut que l'équipe de la salle soit prête. La qualité de l'accueil est importante dans la vie de l'œuvre et il est nécessaire de rester vigilant pour que la salle puisse

avoir les moyens de sa politique d'animation.

Bernard FAVIER : Merci Catherine. Nous allons terminer par les résultats de l'enquête qui a été réalisée conjointement par l'ACOR et le GNCR sur un modèle qui a été travaillé et proposé par l'ACOR.

Catherine BAILHACHE : L'initiative de cette enquête remonte à un peu plus d'un an au moment du soutien du Groupement au film *Les Sucriers de Colleville*. Comme les autres associations régionales, l'ACOR est un réseau associatif (28 salles situées dans l'ouest de la France) constitué autour d'un objectif commun : soutenir un certain type de cinéma, dont celui défendu par le Groupement. Notre travail consiste surtout à inciter les exploitants à programmer les œuvres (en aucun cas, il ne s'agit de les y contraindre, car notre réseau n'est pas une entente de programmation). On essaye ainsi de sensibiliser les exploitants, en leur montrant les films, en les informant et en favorisant leur accès à tout ce qui est mis en œuvre par le distributeur et par le Groupement (documents, etc.). Lorsqu'on a appris que le film d'Ariane DOUBLET avait eu un soutien, je me suis dit « Il y a un problème, nous savons bien que très peu de salles sont équipées... Quel sens, dès lors, peut avoir un soutien ? ». Il faut préciser que *Les Sucriers de Colleville* n'était pas le premier film sortant sur support vidéo pour lequel l'ACOR avait été sollicité. C'était le troisième, en fait. Il y avait d'abord eu *Davos-Porto Alegre*, un film dont le sujet d'actualité suscitant une certaine curiosité, avait, bon an mal, trouvé sa place dans les salles ou dans des lieux de diffusions alternatifs, dans les médiathèques, etc. Pour *Pola a 27 ans*, de Natacha SAMUEL, très beau film, plus difficile dans le sens où il n'avait pas d'emblée d'entrée thématique évidente, le travail de sensibilisation entrepris (au moins inciter les salles à le voir) n'avait abouti à rien. Nous avons donc à cette occasion-là, déjà compris que, faute d'être équipée, faute d'un film attirant par son thème, les exploitants, sur-sollicités par ailleurs, ne voyaient même pas l'intérêt de le voir.

Au moment où nous avons appris le soutien aux *Sucriers de Colleville*, nous n'avions encore qu'une idée approximative de la réalité technique : sur les 28 salles de l'ACOR, combien exactement étaient équipées, et comment ? Avec Guillaume MAINGUET, nous avons alors lancé via Internet une première enquête, sommaire, parce qu'il fallait aller vite. Quelques jours plus tard, le constat s'imposait, paradoxal d'ailleurs : sur les 28 lieux, 6 salles seulement étaient équipées ; parallèlement, 12 autres, bien que ne l'étant pas, disaient avoir de temps en temps recours à la vidéo-projection. 6 sur 28 ce n'était pas terrible, mais là, 6 plus 12, comme chacun sait, cela fait 18, et 18 ce n'est pas négligeable. On a donc décidé de lancer un questionnaire beaucoup plus large pour mieux comprendre les possibilités qui s'offraient à ces films. Au début, l'objectif était simple, il s'agissait d'établir un état des lieux technique, mais on s'est vite rendu compte que si on voulait avoir un état des lieux significatif de la situation, il fallait approfondir et se poser des questions d'une autre nature... qu'il y avait à comprendre dans quoi exactement, dans quel état d'esprit aussi, se trouvaient les exploitants Recherche, face à l'afflux des œuvres, par exemple.

Il nous a fallu un an à peu près pour considérer avoir fait le tour des questions qui devaient être posées. Notamment, dans l'intervalle, nous avons tenté une expérience très importante à nos yeux, celle de projeter le film de Wang BING aux adhérents de l'ACOR. Et bien c'est clair, équipés ou pas, les adhérents de l'ACOR passent le film. Pas tous évidemment, mais la proportion de salles ayant décidé de le programmer est dans la moyenne haute, si on compare à la pratique habituelle. La question du film, de l'œuvre, importait donc beaucoup. Et il nous est apparu crucial de vérifier si cette affirmation que nous étions tout prêts à avancer allait se confirmer ou non avec l'enquête.

Bâti sur des questions techniques au départ, le questionnaire a été constitué au final de 23 questions dont la plupart liées aux pratiques des salles, qu'elles soient équipées ou pas, à leurs pratiques actuelles, à leurs opinions par rapport à ça, à leur sentiment sur ce qu'il convient de faire, à l'évaluation et la compréhension aussi de leurs réticences. Exemple : « Pensez-vous que les œuvres ou les films en vidéo n'ont pas leur place dans une salle de cinéma ? » À cette question, on obtient des réponses variées, c'est le moins qu'on puisse dire ! Ensuite le questionnaire a été donné au Groupement pour que l'enquête soit étendue à l'ensemble du territoire. Nous-mêmes avons fait un premier échantillon au mois de décembre sur le réseau des 28 lieux de l'ACOR. Nous venons de croiser les résultats. Il est certain que si, sur certaines questions, nous avons constaté de fortes divergences entre les tendances constatées sur l'échantillon et celles constatées au niveau national, cela aurait signifié qu'il fallait approfondir les dites questions et analyser à la loupe les réactions sur l'ensemble du territoire. Mais ça n'a pas été nécessaire. Dans les grandes lignes, les résultats de l'enquête constatés de part et d'autres se recourent.

Olivier BRUAND : À partir du questionnaire élaboré par l'ACOR (Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche), que l'ACOR et le GNCR (Groupement National des Cinémas de Recherche) ont diffusé auprès de leurs adhérents, voici les premiers éléments de synthèse de l'enquête à partir d'un panel représentatif de 154 salles.

1/ Salles équipées & salles non équipées en vidéo projection

Les salles de cinéma adhérentes au GNCR et à l'ACOR qui sont équipées de lecteurs vidéo et de vidéo-projecteurs sont au nombre de 69 soit 45%, les salles non équipées sont au nombre de 85 soit 55%.

Cet équipement en e-cinéma (cinéma électronique) permet aux salles de diffuser des œuvres nouvelles en vidéo.

2/ Les salles équipées

La motivation des salles qui se sont équipées en vidéo projection est liée au fait que les exploitants sont en premier lieu intéressés par les qualités artistiques de ces œuvres en vidéo, avant de considérer leur sujet.

Il se dégage cependant une nette préférence pour le documentaire ou l'essai cinématographique, puis en second lieu les films expérimentaux et en troisième position les œuvres proches des arts plastiques.

Lorsqu'elles diffusent une œuvre en vidéo, cela permet aux salles de montrer des œuvres atypiques, de parfaire leur programmation habituelle, de renforcer leurs actions avec des partenaires locaux, et enfin de travailler avec les enseignants.

3/ Les salles non équipées

Les exploitants des salles non équipées en vidéo-projection manifestent un très grand intérêt pour les œuvres en vidéo avec la primeur au documentaire et à l'essai cinématographique, et un moindre intérêt pour le cinéma expérimental ou ce qui relève des arts plastiques.

Même si elles ne sont pas équipées, il leur arrive de programmer des œuvres en vidéo (en louant ou en se faisant prêter du matériel) : parfois 68%, souvent 14%, jamais 14%.

Lorsqu'elles le font, c'est un moyen de renforcer leurs liens avec des partenaires locaux, de parfaire leur programmation habituelle, de montrer des œuvres atypiques et de travailler avec des enseignants.

Si les salles ne sont pas équipées en vidéo-projection, c'est pour des raisons financières principalement, mais aussi parce que selon elles, il n'y a pas assez d'œuvres en vidéo pour justifier cet investissement.

Par ailleurs certaines salles (surtout les mono écrans) sont déjà sur-sollicitées par les distributeurs pour diffuser de films en 35 mm, elles ne voient pas comment elles pourraient programmer en plus des œuvres en vidéo. De plus elles indiquent qu'elles éprouvent des

difficultés à repérer ces œuvres.

4/ Repérage des œuvres en vidéo

Les salles équipées en vidéo-projection s'informent sur les films non distribués par leur fréquentation des festivals (Cannes, FID, Lussas), par le recours à des structures ou organismes nationaux (GNCR, ACID, Agence du court-métrage, Documentaire sur Grand Ecran, Co-errances ...) et par une lecture assidue de la presse cinéma (*Les Cahiers* en tête de liste) et de la presse arts plastiques. Ces salles souhaitent toutes être informées sur ces films et sont 86% à transmettre leur mail à cette fin.

Pour s'informer sur ces nouvelles œuvres, les salles non équipées en vidéo-projection, fréquentent moins les festivals (Cannes, FID, Lussas), ont recours aux mêmes structures ou organismes nationaux, et lisent également la presse cinéma mais moins la presse arts plastiques. Ces salles souhaitent à 78% être informées et seulement 65% transmettre leur mail.

5/ Sollicitations des partenaires locaux

Les salles équipées en vidéo projection sont sollicitées (souvent 38%, parfois 61%) par des partenaires locaux pour diffuser des films soutenus, produits localement en vidéo.

Elles traitent cette proposition comme les autres, mais 30% d'entre elles craignent d'être sollicitées en permanence. Elles répondent à ces sollicitations en prônant une exigence artistique, en mettant en avant le primat de la qualité de l'œuvre.

Pour les salles non équipées en vidéo-projection, cette sollicitation est moindre (souvent 10%, parfois 80%). Elles traitent également cette proposition comme les autres, et craignent de la même façon d'être sollicitées en permanence. C'est parfois une « fausse bonne raison » que certains évoquent pour ne pas s'équiper en vidéo-projection.

6/ Fréquence et nature des programmations en vidéo

Pour les salles équipées en vidéo projection, la programmation d'œuvres en vidéo est une pratique régulière avec différents stades selon l'ancienneté de la pratique : 1 à 5 fois par an : 38%, 6 à 10 fois : 25%, plus de 10 fois : 36%.

Elles programment, par ordre de préférence, des documentaires ou des essais cinématographiques, puis en second lieu des films expérimentaux et en troisième position des œuvres proches des arts plastiques (courts ou long-métrages).

Pour les salles non équipées en vidéo projection, la programmation d'œuvres en vidéo est une pratique occasionnelle (1 à 5 fois par an : 56%, 6 à 10 fois : 10%, plus de 10 fois : 7%, jamais : 7%), ce qui leur demande de s'équiper ponctuellement.

Elles programment, par ordre de préférence, des documentaires ou des essais cinématographiques, puis en second lieu des films expérimentaux et en troisième position des fictions (courts ou long-métrages).

7/ Billetterie des séances en vidéo

Les salles équipées ou non équipées en vidéo projection émettent **toutes** une billetterie lorsqu'elles diffusent des œuvres en vidéo.

Lorsque le film sur support vidéo a un numéro de visa, les salles utilisent la billetterie commerciale du CNC. Lorsque le film n'a pas de visa, et après l'obtention d'une autorisation exceptionnelle, les salles utilisent une billetterie non commerciale payante ou gratuite selon les cas.

8/ Accompagnement particulier des séances en vidéo

Les salles équipées en vidéo projection accompagnent presque toujours les séances en vidéo-projection de rencontres ou de débats, mettent en place pour la majorité d'entre elles une communication spécifique et organisent parfois des stages de formation autour de ces œuvres diffusées en vidéo.

Les salles non équipées en vidéo-projection accompagnent moins systématiquement les séances en vidéo projection de rencontres ou de débats, et sont un tiers à mettre en place une

communication spécifique. Cela dénote que ces salles ont moins l'habitude de ces pratiques et certainement moins de moyens et de personnel pour les mettre en œuvre.

9/ Budget spécifique pour les séances en vidéo

Pour mettre en place ce travail, les salles équipées en vidéo-projection ne disposent pas de budget spécifique à ces fins (seules 5% en disposent). Ce qui indique le degré de volontarisme de leur action, puisque ce travail est effectué sans moyens spécifiques.

Pour les salles non équipées en vidéo projection, le peu de budget qu'elles peuvent consacrer à ces séances est souvent mobilisé par la location des appareils.

10/ Avantages et inconvénients de la vidéo (par rapport au 35 mm)

Par rapport au 35 mm, les salles équipées trouvent plus d'avantages à la vidéo-projection (souplesse de la programmation, augmentation de l'offre, accès à des œuvres atypiques, allègement du transport ...) que d'inconvénients (qualité parfois moindre, différence de cadre, problème d'installation ...). Par ailleurs, d'une manière générale, un équipement fixe en vidéo améliore les conditions de projection.

Par rapport au 35 mm, les salles non équipées trouvent plus d'inconvénients à la vidéo-projection (qualité parfois moindre, complexité de l'installation provisoire, coût de la location, etc.) que d'avantages (souplesse de la programmation, films plus adaptés au débat, allègement du transport ...).

11/ Équipement en vidéo projection

Les salles équipées en vidéo-projection le sont depuis : moins d'un an : 38%, de 1 à 5 ans : 27%, de 5 à 10 ans : 24%, n.s.p. : 11%.

Cette enquête est une photo à fin 2004, l'équipement est globalement récent (et de moins en moins coûteux). On peut donc s'attendre à une accélération de cette tendance à l'équipement en vidéo-projection.

Les salles équipées en vidéo projection possèdent majoritairement des lecteurs DVD, VHS, BETA SP, en moindre quantité des lecteurs DV CAM, mini DV, et encore moins des lecteurs BETA numérique.

Elles utilisent le plus fréquemment des lecteurs BETA SP, DVD, VHS, les autres beaucoup moins.

Si elles devaient acquérir du matériel supplémentaire, se serait par ordre de préférence, un lecteur : BETA numérique, BETA SP et DV CAM.

L'appareil de vidéo projection de ces salles est équipé du système technologique tri LCD à 38% et DLP à 20% (nsp/nrp : 42%).

Les salles non équipées en vidéo-projection possèdent néanmoins majoritairement des lecteurs VHS, DVD, et exceptionnellement des lecteurs BETA SP, mini DV, DV CAM. Elles ne possèdent pas de système de vidéo-projection, mais peuvent disposer de lecteurs vidéo.

Elles utilisent le plus fréquemment des lecteurs BETA SP, DVD, VHS, peu ou pratiquement jamais d'autres lecteurs.

L'appareil de vidéo-projection prêté ou loué à ces salles est équipé du système technologique tri LCD à 11% et DLP à 3% (nsp/nrp : 85%).

12 / Qualité de l'image

Pour les salles équipées en vidéo-projection, la qualité de l'image est jugée bonne à 52% et très bonne à 27% (moyenne à 20% et nsp 1%).

Avec 79% d'opinions positives, les salles équipées en vidéo-projection donnent un satisfecit au E-cinéma.

Pour les salles non équipées en vidéo projection la qualité de l'image est jugée bonne à 31%, moyenne à 36%, n.s.p. 26% et médiocre 7%.

L'ensemble des exploitants a la conviction que la bonne mise en valeur des œuvres en vidéo dans leurs salles est fortement liée à la qualité de la projection.

13/ Situation idéale de vidéo-projection

Pour les salles équipées ou non équipées en vidéo-projection, la situation idéale est d'avoir le matériel implanté en cabine de projection et le son branché sur le système son de la salle. Techniquement cette situation réunit les meilleures conditions d'usage et de sécurité et garantit également la qualité de la projection.

14/ Autres équipements de projection

Les salles équipées et non équipées en vidéo-projection possèdent par ailleurs un projecteur 16 mm dans leur grande majorité (75% - parfois même en double bande) et quelques fois un super 8 (14%).

15/ Conserver le 35 mm et le 16 mm

Enfin, les salles équipées comme les salles non équipées en vidéo-projection considèrent presque toutes que le 35 mm restera pour elles une priorité, même si dans un avenir relativement proche les cinémas seront sans doute équipés en numérique.

Bernard FAVIER : Je voudrais remercier le festival Premiers Plans de nous avoir accueilli, je voudrais remercier tous les intervenants et remercier très chaleureusement Anne HUET qui a assuré la coordination de ce colloque depuis son origine. Merci à tous et à bientôt.

LISTE DES MEMBRES DU COLLECTIF D'EXPERTS DU GNCR

1. Chantal AKERMAN
Cinéaste
2. Catherine BAILHACHE
Coordinatrice de l'ACOR
3. Monique BARBAROUX
Directrice générale adjointe du CNC
4. Alain BERGALA
Universitaire, Réalisateur, Essayiste
5. Emmanuel BURDEAU
Rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*
6. Nicole BRENEZ
Universitaire
7. Catherine CAVELIER
Exploitante, le Cinématographe, Nantes
8. Catherine COLONNA
Directrice générale du CNC
9. Jean-Louis COMOLLI
Réalisateur
10. Richard COPANS
Producteur - Les Films d'ici
11. Antoine DE BAECQUE
Journaliste - *Libération*
12. Carole DESBARATS
Directrice des études de l'ENSMIS
13. Vincent DIEUTRE
Cinéaste
14. Ginette DISLAIRE
Exploitante à l'Eden / le Volcan
15. Jean DOUCHET
Critique
16. Françoise ETCHEGARAY Productrice
17. Emmanuel FINKIEL
Réalisateur
18. Jean-Michel FRODON
Directeur de la Publication - *les Cahiers du cinéma*
19. Grégory GAJOS
Distributeur, Ad-Vitam
20. Eric GAUTIER
Chef-opérateur
21. Denis GHEERBRANT
Réalisateur
22. Stéphane GOUDET
Critique, Exploitant
23. Romain GOUPIL
Réalisateur
24. Serge KAGANSKI
Rédacteur en chef adjoint (cinéma) - *les Inrockuptibles*
25. Jacques KERMABON
Rédacteur en Chef - *Bref*
26. André-Sylvain LABARTHE Réalisateur, Critique, Producteur
27. Hervé LE ROUX
Réalisateur
28. Patrick LEBOUTTE
Rédacteur en chef - *l'Image, le monde*
29. Gaël LEPINGLE

Conseiller artistique ARCADI – Festival NEMO
30. Yves LOUCHEZ
Délégué Général de la CST
31. Jean-René MARCHAND
Inspecteur général de l'administration des affaires culturelles
Ministère de la Culture et de la Communication
32. Guy-Louis MIER
Journaliste au *Technicien du Film*
33. Marie-José MONDZAIN
Philosophe
34. Dominique PAÏNI
Directeur du Département du développement culturel
Centre national d'art et culture Georges Pompidou
35. Claude-Eric POIROUX
Directeur artistique du Festival Premiers Plans d'Angers
36. Jean-Claude POLACK
Psychiatre - Collectif 125
37. F. REVAULT-D'ALLONES Universitaire, Essayiste
38. Jean-Jacques RUE
Distributeur, Co-Errances
39. Claire SIMON
Réalisatrice
40. Pascal THOMAS
Réalisateur, Président de la SRF
41. Pierre TRIDIVIC
Réalisateur
42. Dominique TOULAT
Exploitant, La Ferme du Buisson, Noisiel
43.
Marc VOINCHET
Journaliste - France Culture