



HAL
open science

Vitalité et mélancolie de la cinéphilie à la télévision : de Cinéastes de notre temps à Cinéma, Cinémas

Céline Gailleurd

► To cite this version:

Céline Gailleurd. Vitalité et mélancolie de la cinéphilie à la télévision : de Cinéastes de notre temps à Cinéma, Cinémas. *Cycnos*, 2018, Les représentations de la cinéphilie, 34 (1), pp.165-177. hal-03169540

HAL Id: hal-03169540

<https://hal.science/hal-03169540v1>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vitalité et mélancolie de la cinéphilie à la télévision : de *Cinéastes de notre temps* à *Cinéma, Cinémas*

Céline Gailleurd

Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

« Et qu'est-ce que c'est le cinéma ?

C'est un transport en commun.

Au sens affectif du terme. »

Jean-Luc Godard, *Cinéma, Cinémas* (« Godard décembre 1987 »)

La série *Cinéastes de notre temps*¹, initiée en 1964 par André S. Labarthe, critique aux *Cahiers du cinéma*, et Janine Bazin, l'épouse d'André Bazin, fondateur de la revue, se place dans l'héritage d'une cinéphilie influencée par la Nouvelle Vague et la politique des auteurs. À l'origine de plusieurs textes sur la télévision, Labarthe a très tôt affirmé, dans son *Essai sur le jeune cinéma français* (1960), l'influence de la télévision - et en particulier du reportage - sur le renouvellement esthétique du cinéma moderne. Par ailleurs, il a coordonné, avec Guy de Ray et Jacques Siclier, le « Petit dictionnaire des auteurs, producteurs et réalisateurs de la télévision française », publié dans le numéro 118 d'avril 1961 des *Cahiers du cinéma*. Son intérêt pour ce médium est donc grand². Unique dans l'histoire des émissions françaises, *Cinéastes de notre temps* repense la présence du cinéma à la télévision. Le passeur n'est plus un présentateur ou un journaliste, mais un réalisateur ou un critique, choisi pour son affinité particulière avec le cinéaste dont il traite : Alexandre Astruc se penche sur Murnau et Jean Douchet sur Alexandre Astruc, Jacques Baratier sur René Clair, Rivette sur Renoir... Il s'agit de montrer comment un regard se pose sur un autre regard, de revendiquer l'importance du statut des cinéastes qui analysent et commentent leur travail cinématographique et de

¹ Laquelle produira plus de 100 numéros, qui ont eu l'honneur d'une rétrospective au Centre Pompidou en 2011 (André S. Labarthe 2011 ; François Albera 2011 : 218-219).

² « Le cinéma, dans son acception la plus traditionnelle, recherchait toujours l'angle idéal, absolu, de prise de vue, tandis que le nouveau cinéma, conformément aux leçons du film de reportage, du film de télévision et de certaines œuvres néo-réalistes, s'attacherait plutôt à rechercher le meilleur angle possible dans des situations données, exactement comme, dans la vie courante, nous cherchons à mieux voir un accident de la rue sur lequel il est impensable que nous ayons la vue idéale, le point de vue absolu. » (André S. Labarthe 1960 : 17)

questionner leur représentation du monde, démarche qui intègre d'emblée une réflexion cinéphilique. C'est un geste innovant et fort qu'assume Labarthe, qui assimile en quelque sorte son travail comme producteur (et souvent aussi réalisateur) de la série à celui du rédacteur en chef d'une revue. Revendiquant l'idée que l'amour du cinéma permet un apprentissage du regard et que la critique peut amener à réaliser des films, la série partage avec les *Cahiers* un enthousiasme pour le grand cinéma américain (John Ford, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Raoul Walsh, Samuel Fuller...), le désir de promouvoir les cinéastes de la Nouvelle Vague (Godard, Truffaut...) et de jeunes réalisateurs américains indépendants (John Cassavetes, Shirley Clarke...). Se retrouvent aussi derrière la caméra plusieurs critiques de la revue, comme Jean-Louis Comolli ou Jean Douchet (*Le cinéma français vu par : répertoire des documents audiovisuels sur le cinéma français* 1994 : 20) qui la définira ainsi :

Cette émission restera emblématique de ce qu'il faut faire à la télévision. Inspirée par les, déjà célèbres, entretiens des *Cahiers du cinéma*, elle a pour but de garder pour les siècles futurs la trace vivante des auteurs, les traits de leur personnalité, la pensée de leur œuvre.

Si, comme le définit Antoine de Baecque (2003 : 14) « la cinéphilie est un système d'organisation culturelle engendrant des rites de regard, de parole, d'écriture », de quelle manière la collection a-t-elle participé de ce système et de ces rites ?

Fétichisation des mots, des gestes et des silences des cinéastes

S'éloignant des émissions au schéma répétitif, modelées à l'infini sur un même moule, les différents volets de la série sont des œuvres pleines, qui remettent leur auteur au premier plan, portent son style et appartiennent en propre à sa filmographie, apportant ainsi à l'histoire du cinéma autant que le sujet même dont elles traitent. En rupture avec le reportage ou l'utilisation unique du « direct », les documentaires qu'André S. Labarthe produit, et tout particulièrement ceux qu'il réalise, utilisent souvent les principes de la fiction : « Quand on utilise la fiction pour un objet documentaire, on lui donne de la profondeur », déclare-t-il (Menegaldo, Murcia 1992 : 186).

Chaque épisode nous fait ainsi pénétrer dans l'univers d'un cinéaste, et entre en résonance avec lui à travers la mise en scène, l'utilisation du son et un art certain du montage. Prenons par exemple *John Cassavetes*, coréalisé par André S. Labarthe et Hubert Knapp en 1969 : une véritable volonté d'*ekphrasis* s'affirme dans le désir de filmer le cinéaste en plusieurs plans-séquences, en caméra portée, et donc de travailler formellement à partir du

propre style cinématographique de Cassavetes. Dès l'arrivée chez lui à Hollywood, l'opérateur de Labarthe suit scrupuleusement les gestes frénétiques du jeune cinéaste lorsqu'il se roule au sol pour montrer les mouvements de caméra qui déterminent son esthétique et, surtout, enregistre la parole, libre et spontanée de ce dernier, ponctuée par d'incessants éclats de rire. Grâce au montage très subtil de Danielle Anezin, la formidable monteuse de nombreux épisodes de la série, les rires de Cassavetes raccordent avec les rushes enfiévrés de *Shadows* puis de *Faces*, si bien que la frontière qui sépare ces deux films des plans tournés pour la série se dissout.

Dès les premières séquences, ce portrait fait l'éloge de l'insouciance et de la liberté que Cassavetes revendique comme un principe de vie (« Si on ne s'amuse pas, on crève » ; « Un bon film, c'est un film libre »). L'auteur se met en scène et devient semblable à ses propres personnages, derrière son extravagance et sa sublime démesure quasi hystérique, il paraît aussi dissimuler de profondes blessures. En outre, comme dans les films de Cassavetes, ce portrait ne naît ni du scénario ni de la mise en scène, mais du corps de celui-ci en mouvement, de ses mots, et de son énergie, que la caméra saisit. Nous sommes au début de la série *Cinéastes de notre temps* et déjà Labarthe expérimente un procédé qu'il ne cessera de développer par la suite, à savoir créer une continuité et une correspondance entre les films et la vie du cinéaste et analyser l'art cinématographique avec les moyens mêmes du cinéma.

Cette volonté de placer un cinéaste dans l'environnement de ses propres films, et de rompre la frontière entre son œuvre et sa vie, marque magnifiquement *Pasolini l'enragé*, réalisé en 1966 par Jean-André Fieschi. Dans l'une des plus émouvantes séquences, Pasolini et Jean-André Fieschi, suivis en caméra à l'épaule, arpentent ensemble les ruelles poussiéreuses d'un faubourg romain dans lequel le cinéaste italien a puisé une importante part de son univers poétique et qui constitue la matière première de sa trilogie romaine. Dans la séquence suivante, Pasolini est filmé avec son acteur, Ninetto Davoli, qui l'interviewe sous le regard fasciné des enfants miséreux de la *borgata Prenestina*. Ils ressemblent à ceux que filmait Pasolini dans *Enquête sur la sexualité*. Ainsi, dans le dispositif qu'il adopte, Jean-André Fieschi cherche à mettre en évidence le rapport poétique du cinéaste italien aux visages et aux lieux³.

³ Cf Jean Douchet, « Jean-André Fieschi, l'aventure des regards » in Jean-Marc Chapoulie et Bruno Chibane (dir), *André Labarthe, tempo*, Strasbourg, Limelight, Ed. Ciné-Fils, 1993, pp. 9-10.

Alors même que le cinéma a perdu la place qu'il occupait dans la société française, avalée par l'audiovisuel et les images du tout-venant, en 1988, la collection, à l'arrêt depuis seize ans, est rediffusée dans son intégralité par Arte, et rebaptisée *Cinéma, de notre temps*⁴. L'introduction de la virgule « Cinéma, de notre temps » et le glissement de « Cinéastes » à « Cinéma » est peut-être une manière de revendiquer le fait qu'en dépit de son déclin, le cinéma est toujours de notre temps. De nouveaux épisodes s'ajoutent, toujours tournés vers la création contemporaine ou les grandes figures, avec la volonté de créer une « famille » de « cinéastes cinéphiles » proposant le portrait d'un cinéaste aimé, dans une continuité avec les épisodes datant des années 1960. Ainsi Claire Denis pose-t-elle son regard sur Rivette, Jean-Pierre Limosin sur les frères Dardenne, Paulo Rocha sur Oliveira, Assayas sur Hou Hsiao-Hsien, Pedro Costa sur les Straub... Du fait même qu'ils appartiennent à une même collection, les nouveaux cinéastes profitent de leur proximité de programmation avec les anciens, qui les propulsent au panthéon cinéphilique, tandis que leurs aînés se trouvent rajeunis à leur contact. Le nouveau générique qui ouvre chaque épisode souligne cela. Une première photographie de tournage nous montre Janine Bazin et André S. Labarthe, assis à table, entourés de leur équipe regroupée derrière la caméra : assis face à eux, Jean Renoir et Michel Simon. Sur cette image résonne la voix de Jean Renoir, qui parle au nom de tous les cinéphiles : « Je crois que notre admiration pour les Chaplin, les Griffith, les Stroheim... ». Soudain, il apparaît plein cadre, puis sa voix se dilue, tandis qu'un mur d'écrans vient remplacer la photographie. Au milieu de cette mosaïque de postes de télévision, apparaissent quelques secondes les visages de Jean Renoir, John Ford, Robert Bresson, Marcel l'Herbier, parlant du cinéma. Sur ce concert de voix, les portraits s'éteignent les uns après les autres, pour laisser place à d'autres visages de cinéastes plus jeunes : Cassavetes, Godard, Varda, Truffaut, Rouch, lesquels à leur tour sont remplacés par d'autres, avant que tous ne disparaissent progressivement. Le dernier que l'on voit et entend est Henri Langlois, dont on sait la place essentielle qu'il a jouée, grâce à la Cinémathèque, pour permettre la consécration culturelle du cinéma et de la cinéphilie. Ce que nous dit ce générique, c'est que les cinéastes, aussi différents soient-ils, et quelle que soit l'époque à laquelle ils appartiennent, forment une communauté. À travers cette valorisation des auteurs, c'est bien « l'esprit des revues de cinéphiles » (Labarthe 1965, cité par Revillard 1995 : 158⁵), et en particulier celle des *Cahiers du cinéma*, que Janine Bazin et André S.

⁴ *Cinéma, de notre temps* continue aujourd'hui grâce au soutien de la chaîne Ciné + et à l'implication passionnée et sans relâche de Bruno Deloye.

⁵ Dans cet article, Sophie Revillard montre combien « *Cinéastes de notre temps* » introduit à la télévision non seulement une nouvelle conception du septième art (celle des revues de cinéphiles,

Labarthe apportent à la télévision qui offre un accès démocratie à la pensée sur le cinéma et une nouvelle appréhension de la cinéphilie qui passe alors par la voix, les gestes et les visages des cinéastes eux-mêmes, une matière « documentaire » donc, même si elle reste soumise à une mise en scène de la personne.

Cinéma, Cinémas : amour(s) nostalgique(s)

En 1982, Pierre Desgraupes, alors directeur des programmes d'Antenne 2, donne carte blanche au grand cinéophile, écrivain et critique Michel Boujut, pour développer une nouvelle émission sur le cinéma⁶. Ce sera *Cinéma, Cinémas*, dont la répétition du même mot dans le titre renforce l'idée que le cinéma est tout, dans sa singularité comme sa multiplicité. Michel Boujut s'adjoint les compétences du réalisateur Claude Ventura et de la journaliste Anne Andreu. De janvier 1982 à novembre 1991, des contributeurs extérieurs viendront aussi, plus ou moins régulièrement, épauler cette équipe, parmi lesquels très souvent André S. Labarthe, mais aussi Wim Wenders, Richard Leacock, Bernard Gesbert, Raoul Sangla, Pierre-Oscar Lévy, Serge Le Péron...

Tandis que la mythique collection des *Cinéastes de Notre Temps* et *Cinéma, de notre Temps* se jouent au « présent », comme l'indiquent leurs titres, et ont pour objectif de parler du cinéma en train de se faire, d'enregistrer, sur le vif, l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs, *Cinéma, Cinémas* semble tendre vers le passé⁷. Si le générique de *Cinéma, de notre Temps* montrait le cinéma comme un organisme vivant, dans celui mythique de *Cinéma, Cinémas* tout semble s'être figé, comme si les films étaient passés du côté de l'Histoire. Sur la musique lyrique composée par Franz Waxman pour *Une place au soleil*, la caméra glisse sur une fresque peinte par Guy Peellaert, dévoilant progressivement les moments qui ont fait le bonheur de tous les cinéphiles : Marlon Brando dans *Sur les quais*, Fellini dirigeant *La Dolce vita*, le Belmondo d'*À bout de souffle* filmé par Godard à travers le pare-brise de sa voiture américaine, Wim Wenders enfin, tournant *L'Ami américain* dans une chambre d'hôtel où trône... une télévision sur laquelle zoome la caméra comme pour essayer de pénétrer à

érudites et intemporelles, qui considèrent le cinéma comme un objet d'étude et de réflexion), mais aussi une nouvelle conception de l'émission de télévision. » p158.

⁶ Dans son ouvrage *Le jour où Gary Cooper est mort* (Paris, Rivages, 2010), Michel Boujut revient sur ses premières passions cinéphiliques.

⁷ Ce n'est sans doute pas un hasard si la série est contemporaine de la grande et magnifique oraison funèbre que sont les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard et si elle fait écho à la mélancolie profonde de Serge Daney dont les articles en sont contemporains.

l'intérieur. Si de 1982 à 1991, le générique de *Cinéma Cinémas* a parfois évolué, on retrouve cette même sensation de voyager dans un cimetière de films, sacralisés par le fait d'être peints et filmés au rythme de cette même musique fortement lyrique. À chaque fois, des fragments de dialogues issus des grands classiques résonnent, mettent à l'épreuve notre mémoire de cinéphiles et nous emportent, en un grand mix, dans le souvenir de ces temps révolus : des voix ressortent, comme celle, bouleversante, de Rita Hayworth dans *La Dame de Shanghai* dont la célèbre réplique « *I don't want to die !* », clôt symboliquement le générique. Cette ouverture incarne parfaitement la posture que développe la cinéphilie « par rapport à un panthéon de films élus, privilégiant certains plans qui sont autant de "moments de l'excès" » (Baecque 2003 : 276). L'émission est composée d'une dizaine de sujets, d'une durée courte, variant généralement de deux à vingt minutes. Ils sont à chaque fois introduits par le même extrait d'*Alphaville* de Jean-Luc Godard (1965) où Eddie Constantine (interprétant Lemmy Caution, agent secret en mission dans une cité déshumanisée) ouvre, les unes après les autres, les portes d'un couloir, sur le crépitemment d'une pellicule défilant dans un projecteur ou d'une sonnerie de studio. Dans notre imaginaire, ce couloir devient celui d'un cinéma nous conduisant à plusieurs salles à l'intérieur desquelles se cachent des moments secrets et clandestins du septième art. À chaque ouverture de porte surgissent des plans très brefs issus de films culte nous conduisant vers les différents sujets, introduits par un coup de cymbale et un titre rouge vif qui prennent des allures de marque du destin, celui même du grand cinéma qui brûle ses derniers feux.

D'un culte tout cinéphilique, l'émission se veut un véritable éloge nostalgique et hétérogène du cinéma. En plus des extraits de films qui occupent une place centrale, entretiens, hommages, documents d'archives, journaux et livres rythment donc la collection... S'il est évident que la formule de l'émission a connu de nombreuses évolutions depuis sa création en 1982, on retrouve des rubriques régulières. Parmi celles-ci, certaines mettent à l'honneur les cinéastes, comme « Un cinéaste, une ville » qui consiste à suivre un réalisateur à l'étranger, dans sa ville de prédilection ou « La lettre du cinéaste », où, sous la forme épistolaire ou de journal intime, un réalisateur se confie sur ses états d'âme du moment (Alain Cavalier, Wim Wenders)⁸.

⁸ Dans sa thèse Monique Dilly évoque aussi des rubriques, non régulières, que je n'ai pas encore retrouvées lors de mes recherches et de mes visionnages de la collection conservée dans les fonds de l'Ina. Elles marqueraient la volonté d'interroger la place du cinéma dans la société, tels que « Les films de leur vie » qui consisterait à demander à une personne connue ou inconnue de parler des films

Cinéma, Cinémas affiche l'ambition d'être visuellement en prise avec une esthétique cinématographique plutôt que télévisuelle. Ainsi, la force de ces épisodes est de faire des cinéastes, acteurs, producteurs, scénaristes, des personnages qui paraissent eux-mêmes issus d'un film de fiction, comme absorbés par l'univers qu'ils créent, à tel point que certains sujets ressemblent à de véritables courts métrages cinématographiques. Le mimétisme avec la fiction s'affiche surtout dans la manière d'y mettre en scène les gens de cinéma : Wim Wenders à Berlin ou Isabelle Huppert dans un café parisien, pourraient être des personnages de *La Maman et la putain* ; Catherine Deneuve dans une suite du Crillon lisant un texte de Villiers de L'Isle-Adam ou Welles déjeunant au Fouquet's semblent justement sortir d'un film wellésien ; Jacques Monory nageant dans une piscine californienne évoque le nouvel Hollywood...

Un cri déchirant : « *I don't want to die !* »

Mais ce qui frappe le plus lorsqu'on se plonge aujourd'hui dans *Cinéma, Cinémas* c'est que l'émission tout entière offre une version nostalgique des mythes encore présents et sur le point de disparaître, sous la forme d'une dernière séance. À l'heure même où la cinéphilie n'occupe plus une place centrale dans la société française, l'amour du cinéma vibre d'une émission à l'autre, comme s'il s'agissait de retrouver l'élan de passion éprouvé à la découverte des grands films. Tout au long de la série, à travers un journal quasi intime, parfois intitulé « La presse du cœur », qui proposait de commenter l'actualité du cinéma, André S. Labarthe a ainsi insufflé ses idées libres et libertaires. Régulièrement, ce journal cinématographique prenait des allures nécrologiques et rendait hommage aux cinéastes et acteurs qui disparaissaient de jour en jour⁹.

Ce sentiment de rite mortuaire revient avec force dans *Adieu Rita*, sujet qu'il réalise pour l'émission du 27 mai 1987. La mort de Rita Hayworth, quinze jours plus tôt, symbolise soudain à elle seule celle de tout le cinéma. Dans ce véritable essai poétique, Labarthe nous rappelle que la cinéphilie est un rituel clandestin, mystérieux et secret. En témoigne le choix d'avoir tourné cet épisode dans un huis clos plongé dans l'obscurité : sur l'écran d'un

aimés ou encore « le cinéma dans la vie des gens » qui traiterait du cinéma, vécu par des gens appartenant à différent milieu social (Monique Dilly 2006).

⁹ Dans *Un bel été*, daté du 3 octobre 1984, Labarthe les salue par leur prénom laissant aux cinéphiles avertis le loisir de reconnaître ces visages, qui apparaissent filmés sur des journaux.

téléviseur, posé sur une table, Rita Hayworth, dans *La Dame de Shanghai* (1947) n'en finit plus d'agoniser. Tandis que les voix de Welles et de Rita poursuivent leur dialogue, une main inconnue vient occulter l'écran, et fait littéralement écran avec la une d'un journal, sur laquelle Gilda, dans sa robe fourreau noire, côtoie le nom de « Cannes », comme si l'un et l'autre étaient des synonymes du cinéma : l'image d'un film colle au son d'un autre (tous deux ayant exercé une influence déterminante sur les cinéphiles, au point de devenir des objets de cinéma), se chevauchant, s'unissant un peu monstrueusement. D'emblée, Labarthe se place du côté d'une érotomanie toute cinéphile - qui semble d'ailleurs au cœur de *Cinéma Cinémas*. Celle-ci a été analysée par Antoine de Baecque, qui montre que, pour de nombreux cinéphiles, la femme est l'incarnation même de leur amour du cinéma, l'élément fétiche « d'un culte du cinéma » : « La puissance cinématographique des femmes d'écran s'écrit souvent comme une scène originelle, une révélation du cinéma lui-même et du cinéphile à lui-même » (Antoine de Baecque 2003 : 279). La main retire le journal, révélant de nouveau l'extrait de *La Dame de Shanghai*, au moment où le personnage interprété par Welles abandonne sa maîtresse, seule face à la mort : le cri déchirant de Rita, « *I don't want to die!* », devient la métaphore du cinéma qui voudrait ne pas mourir, et avec lui de la cinéphilie, ce « petit pays encerclé sur la vaste carte des images » (Antoine de Baecque 2003 : 375), qui ne veut pas s'éteindre. « Le cinéma vient de mourir. Mort du cinéma, une fois de plus... », déclare le timbre sombre de Jean-Claude Dauphin. En rejouant la mort de Rita Hayworth, c'est tout un pan du cinéma que Labarthe regarde mourir. La voix-off profonde, caverneuse et désenchantée de Jean-Claude Dauphin, sorte de double d'André S. Labarthe lui-même, comme cloîtrée face à un écran lumineux, nous rappelle que désormais, la cinéphilie se joue au-delà de la salle de cinéma, dans un rapport fusionnel, solitaire et peut-être aussi maladif à la petite lucarne. Tout se passe comme si avec la disparition de la star, une part du fervent cinéphile qu'il est, disparaissait aussi.

Toujours en plan-séquence, la caméra descend sur les unes des journaux, comme jetés sur la table, devant le petit écran sur lequel s'ouvrait le film. « *A star is dead* », titre *Libération*. Cut. On revient sur cette une, en gros plan. Mais lorsque la caméra remonte sur l'écran cathodique, ce sont des images du *Souper des stars* de Maurice Dugowson (19 mai 1985), soirée mondaine qui suivit la remise de la palme d'or au festival de Cannes, diffusée comme *Cinéma Cinémas* sur Antenne 2. On assiste alors à la confrontation entre deux images, de deux natures différentes : le cinéma contre la télévision. Le règne de la femme fatale et des stars hollywoodiennes inaccessibles est remplacé par la femme désacralisée et rabaissée par la

télévision qui « nous a dépossédée de notre intimité », ainsi que le suggère la voix-off s'adressant directement à la communauté des cinéphiles. L'hommage se fait alors pamphlet et envisage la télévision comme une entreprise « obscène » et « omniprésente » de démythification du cinéma lui-même. L'image que *Cinéma Cinémas* pourrait opposer à cela, nous dit Labarthe, serait celle du poing levé de Maurice Pialat manifestant sa révolte au moment de la remise de son prix lors de ce même festival de Cannes. La caméra fait un panoramique sur la photo en noir et blanc de Pialat, bras tendu vers les étoiles... et vers le portrait de Rita Hayworth, qui semble briller au firmament des stars. Contestation et beauté : l'inverse de la télévision. Il faut envisager cette capacité à critiquer la chaîne même dont l'émission dépend, comme la volonté et la nécessité de revendiquer une dimension politique dans son rapport à la cinéphilie, en même temps qu'elle est porteuse d'un goût certain pour la mort et la disparition. Les références explicites à Serge Daney (déclarant « la télévision est l'ennemie du rêve »), puis à Baudrillard sur lesquelles se terminent *Adieu Rita* nous disent que la cinéphilie est aussi un instrument de contestation, un lieu où les mauvaises images doivent être dénoncées. Dans le poste, le logo d'Antenne 2 se brouille, déraile et le téléviseur finit par se remplir de cette « neige » anxiogène qui, ainsi que le dit le commentaire, « retombe sur les écrans lorsque tout est fini¹⁰ » - neige qui faisait partie du quotidien des cinéphiles insomniaques parvenus, après le dernier film, à la fin des programmes télévisés, et qui s'impose comme une image de l'effacement. La caméra recule légèrement, et laisse apparaître un téléphone qui pend au bout de son fil : comme surgissant du combiné, les hurlements de Rita Hayworth reviennent : « *I don't want to die !* », avant que la communication ne coupe, laissant la tonalité se répéter en écho dans le vide... Fin de la communication, et donc fin de la discussion avec le public ? Petite mise à mort pour résister à la médiocrité qui vampirise progressivement le cinéma ? Voilà autant d'interprétations possibles que nous offre ici Labarthe¹¹.

Derrière cette ambiance de veillée funèbre, il faut donc voir aussi à chaque fois une déclaration d'amour au cinéma. Celle-ci irriguait déjà avec force un autre épisode réalisé par André S. Labarthe : *Godard Blues*, datant du 6 février 1985. Jean-Luc Godard, dans une

¹⁰ Cette phrase est issue du commentaire de *Adieu Rita*.

¹¹ Il faut ici renvoyer à une autre rubrique poétique et personnelle de Labarthe dans *Cinéma, Cinémas*, elle aussi liée au festival de Cannes : *L'après-Cannes*, datant du 5 juin 1985. Les images du festival, déjà filmées depuis un poste de télévision, alternent avec de longs plans de la Croisette tournés à l'aube, vidés de la présence des cinéphiles et des films. Tout cela est vu par celui qui est appelé dans la voix-off « le dernier chroniqueur », qui conclue : « Désormais, seule la mémoire règne sur un territoire dévasté ».

voiture conduite par André S. Labarthe lui-même, traverse Paris, une nuit d'hiver, pour se rendre à la projection de son nouveau film, *Je vous salue Marie*, et répondre aux questions des spectateurs. Dans les lumières bleutées de la ville, les deux hommes discutent de l'importance ou pas de débattre avec le public au moment de la sortie d'un film, et dressent le bilan de ce qu'est devenu le cinéma depuis la Nouvelle Vague, de la mort de Truffaut, de celles de Romy Schneider et de Langlois, tués selon Godard par les journalistes et la télévision. Que reste-t-il du cinéma ? Que reste-t-il de la cinéphilie ? Longs silences. JLG tête son cigare. Sur le pare-brise glissent les reflets des lampadaires, comme dans un souvenir de *Pierrot le fou*. En 2012, vingt-sept ans plus tard, avec Olivier Bohler, pour la réalisation de notre film *Jean-Luc Godard le désordre exposé*, nous avons fait, de nouveau, conduire André S. Labarthe dans Paris, la nuit. Dans cette séquence inaugurale, le trajet en voiture est solitaire, mélancolique. Labarthe se met à parler seul. Et par le miracle de l'archive, Godard, soudain, lui répond. Le ton est donné : son ami Godard lui manque, et comme dans un rêve, Labarthe invente sa présence. Dans ce jeu avec le montage, le temps et la distance s'effacent. Un tel geste était peut-être pour nous une manière d'affirmer que la cinéphilie, c'est aussi un état sentimental, émotionnel, qui passe certes par le discours, mais aussi par les silences, les regards – et *in fine* un regard extrêmement sensible sur le monde et sur l'instant en train de passer, et de montrer, par ce voyage à travers le temps, que Labarthe a toujours été un des interlocuteurs privilégiés de Godard et que leur parole cinéphile continue de se transmettre.

Conclusion

Aucune autre émission n'a su aussi bien rendre hommage à la cinéphilie, à sa mélancolie, à sa « culture de contrebande » (De Baecque 2003 : 20), à ses auteurs, à ceux qui ont choisi de faire des films et de vivre avec le cinéma, que *Cinéastes de notre temps*, puis *Cinéma, Cinémas*. On y redécouvre les rituels, les émotions, mais aussi un sentiment de fragilité de la cinéphilie. Incontestablement elles apportent une nouvelle matière et des sources assez peu exploitées pour faire l'histoire de la cinéphilie, dans la mesure où elles témoignent « des gestes, des comportements, des rituels, sur une chronologie d'événements politiques ou intellectuels » (De Baecque 2003 : 15). Il est évident qu'elles participent de la légitimation de la cinéphilie et témoignent de l'importance que le cinéma, les films, leur commentaire par les cinéastes eux-mêmes, par les journalistes ou encore les critiques ont joué dans la société française. Naturellement, ces deux séries n'ont pas été les seules à contribuer à diffuser la cinéphilie à la télévision. Nous aurions pu parler de celles réalisées, dans les

années 50, par Marcel L'Herbier, ou à partir du milieu des années 60 par Pierre-André Boutang, qui mena de passionnants entretiens dans *Les Écrans de la ville* et *Cinéma Critique*, ou bien encore de *Ciné regards*, *Champ Contrechamp* et même *Étoiles et Toiles*, de Frédéric Mitterrand. Nous aurions pu mentionner aussi *Cinéma sans étoiles*, consacrée aux courts métrages, qui offrait de découvrir de véritables pépites (jusqu'à un film méconnu de Pierre Étaix) ; les émissions proposant une approche plus sociologique, telles que *Démons et merveilles du cinéma* (1964-1969) et *Visages du cinéma* (1970-1973). Il est évident que cette mémoire du cinéma à la télévision, donc destinée au grand public, permet de saisir une époque, et de se fondre dans les mentalités et les rêves que suscitait le septième art. Elle offre aussi l'occasion de plonger dans l'imaginaire collectif, dans les enjeux culturels et donc de travailler l'ensemble des représentations propres à une société. La façon dont le cinéma circule à la télévision relève du domaine de l'histoire culturelle et en dit long « sur la société qui l'applaudit ¹² », ainsi que sur la façon dont s'est construite la conscience qu'il s'agit d'un art, et pas seulement d'un divertissement. Comme l'affirme Pascal Ory, dans *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, « la culture est déterminée », « donc médiatique », donc « contextuelle ¹³ ». Assurément, le cinéma a été un sujet de société autant que culturel, qui a touché, des années 50 à 80, toutes les couches de la population. Peu à peu, à partir de la fin des années 80, ces émissions vont péricliter, pour se limiter à des opérations de promotion, pour des films dont les chaînes sont à présent largement productrices elles-mêmes. Seules les chaînes du câble, comme Ciné+ ou Orange, financent et diffusent régulièrement des documentaires sur le cinéma – dans une économie extrêmement fragile, rendue d'autant plus difficile que la question du coût des droits des extraits, dont l'utilisation était auparavant totalement libre, est devenue un gouffre financier pour les producteurs.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERA, François. « André S. Labarthe, La saga "Cinéastes de notre temps". Une histoire du cinéma en 100 films », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°64, 2011, p. 218-219.
Le Cinéma français vu par : répertoire des documents audiovisuels sur le cinéma français, DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris : Hachette littératures, 2003.

¹² Pascal Ory dans *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, op.cit., p.10.

¹³ Ibid., p.16.

CHAPOULIE, Jean-Marc et CHIBANE, Bruno (dir), *André Labarthe, tempo*, Strasbourg, Limelight, Ed. Ciné-Fils, 1993, pp. 9-10.

LABARTHE, André S. *Essai sur le jeune cinéma français*. Paris : Ed. Le Terrain Vague, 1960.

LABARTHE, André S., La Saga « *Cinéastes de notre temps* ». *Une histoire du cinéma en 100 films*. Paris : Capricci, 2011.

MENEGALDO, Gilles ; MURCIA, Claude. *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*. Poitiers : La Licorne, n° 24, 1992.

REVILLARD, Sophie Revillard, « Cinéastes de notre temps. Une mémoire télévisuelle du cinéma », in DELAGE, Christian ; ROUSSELLIER, Nicolas (dir.). *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, pp.155-161.

DILLY, Monique. *Les magazines de cinéma à la télévision française de 1952 à 2000 : histoire, dispositifs et contenus*. Metz : Thèse de doctorat, Science de l'information et de la communication, sous la direction de Jacques Walter, Université de Metz, 2006.

Mots Clés : Cinéphilie des années 1960 et 1980, télévision, André S. Labarthe, Jean-André Fieschi, *Cahiers du cinéma*, *Cinéastes de notre temps*, Michel Boujut, *Cinéma*, *Cinémas*, histoire des émissions françaises sur le cinéma, fétichisation des auteurs et des stars, mélancolie, esthétique, analyse des génériques, *Adieu Rita*, *Godard Blues*, John Cassavetes, Pier Paolo Pasolini.

RESUME

En Français

Nulles autres émissions que *Cinéastes de notre temps*, puis *Cinéma*, *Cinémas* n'ont su autant rendre hommage à la cinéphilie, à sa mélancolie, à sa « culture de contrebande ¹⁴», à ses auteurs, à ceux qui ont choisi de faire des films et de vivre avec le cinéma. On y redécouvre les rituels, les émotions, mais aussi un sentiment de fragilité de la cinéphilie. Du début des années 1960 à la fin des années 1980, le rapport au cinéma n'est plus le même. *Cinéastes de notre temps* se joue au « présent », et a pour objectif de parler du cinéma en train de se faire, d'enregistrer, sur le vif, l'apparition d'une nouvelle génération, de montrer comment un regard se pose sur un autre regard, de revendiquer l'importance du statut des cinéastes et de

¹⁴ Antoine de Baecque, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, op.cit., p. 20.

questionner leur représentation du monde. En revanche, la mythique collection *Cinéma, Cinémas* semble tendre vers le passé et offre une version nostalgique des mythes, des rites et des enthousiasmes encore présents mais sur le point de disparaître, qui célèbrent le cinéma sous la forme d'une dernière séance. A l'heure même où la cinéphilie n'occupe plus une place centrale dans la société française, l'amour du cinéma et la consécration cinéphilique vibre d'une émission à l'autre.

En anglais (tentative qu'il faudra reprendre car je suis une catastrophe en anglais)

No other television shows than *Cinéastes de notre temps*, and *Cinéma, Cinémas* have paid so much attention to cinema, its melancholy, its "culture of contraband", its authors, those who have chosen to make films and to live with the cinema. Relating to a very different energy, episodes after episodes, one rediscovers the rituals, the emotions, but also a feeling of fragility of the moviegoers. From the early 1960s to the late 1980s, the relationship to cinema was no longer the same. *Cinéastes de notre temps* is played in the "present", and aims to talk about the cinema being made and the appearance of a new generation of movie makers. On the other hand, the legendary collection *Cinema, Cinémas* offers a nostalgic version of the myths, rites and affects still present but about to disappear. At the very moment when moviegoers has no more a central place in French society, cinema's love vibrates from one program to another and can be seen as the temple of moviegoers. It seems now to be important to apprehend the cinematographic culture taking about its first medium of diffusion : the small screen.