

CINÉMA ET INDUSTRIE

Sébastien Rongier

En 2020, Olivier Assayas publie un petit essai dans la collection ts de Gallimard. Ce texte d'intervention lui permet de faire A point sur la situation du cinéma, ce qu'il en comprend et les qu'il pointe. L'essai affirme d'abord une absence de eres entre les pratiques cinématographiques, cherchant par exemple à remettre le cinéma expérimental au cœur des analyses, pour mesurer les formes d'influences.

Il regrette que la pensée théorique sur le cinéma se soit figée dans un discours universitaire en renonçant à se pencher sur la pratique et en lui préférant des discours académiques. Ce *Tract* est aussi un texte de circonstance avec des prises de position tranchées, incisives et volontairement polémiques. On peut par exemple penser avec lui que la cinéphilie soit un moment de la pensée du cinéma qui a eu un effet puissant dans les années 1960 mais qui ne correspond plus exactement au "temps présent du cinéma". Assayas rappelle l'importance de Serge Daney et de Claude Lanzmann comme les derniers tenants d'une pensée du cinéma, à la suite de la Nouvelle Vague cinéphilique. Ce qui domine alors, c'est un modèle de restriction et d'interdit. Il suffit de se rappeler la mise en cause de la notion de personnage par Daney et Toubiana au moment de la sortie de *Paris s'éveille* (v. Les premiers films) ou de revenir sur les questions théoriques posées par Claude Lanzmann à propos de la représentation cinématographique de la Shoah. Pour Assayas, *La Sentinelle* d'Arnaud Desplechin marque une rupture "en réconciliant cinéma, histoire et fiction." [2020, p. 22].<https://www.youtube.com/watch?v=hUSWCguJqw>

Ce qui inquiète aujourd'hui Assayas, c'est de voir une pensée du cinéma dominée par la sociologie et le communautarisme, qui produisent des œuvres politiques n'aboutissant pas toujours à du bon cinéma. Le geste artistique est difficile et n'aboutit pas toujours à une œuvre. Il s'alarme également du pouvoir à Hollywood des plateformes et de mastodontes comme Disney. La solution à cet état des lieux inquiétant, c'est d'abord un aller et retour incessant entre la théorie et la pratique et l'établissement dans l'œuvre d'un dialogue avec le spectateur. Le cinéaste prolonge l'interrogation avec deux champs qui le préoccupent particulièrement: l'inconscient et l'éthique [p. 321]. Il cherche d'abord à réhabiliter la place de la psychanalyse pour le cinéma en soulignant que celui-ci est constitué de parts qui échappent au conscient.

"L'écriture révèle la pensée plutôt que la pensée ne fige l'écriture: le cinéaste comme l'auteur, aussi lucide soit-il, ne sait pas toujours ce qu'il dit ni ce qu'il fait. C'est son inconscient qui est au travail." [p. 32].

Pour lui, cette évidence se perd dans les mécanismes d'une industrie culturelle qui édicte des règles éloignant les artistes d'eux-mêmes. Le cinéma doit participer d'un inconscient collectif qui dévoile l'état du monde et l'état de notre présent. Il s'y dépose un inconscient qu'il faut savoir lire.

La dernière partie de ce *Tract* est consacrée à l'éthique. Assayas interroge la place du créateur dans le monde politique, économique, idéologique, et les compromissions volontaires ou non du cinéaste dans ces mondes. La première posture éthique d'Assayas concerne ses équipes. Il replace le travail collectif au centre de la création. C'est lui qui permet de donner sens à une quête intime. Le plateau est une fois de plus désigné comme le cœur battant de la création cinématographique.

Au terme de cette prise de position, Assayas se désole d'un cinéma tenu par la finance contre l'imaginaire, raison pour laquelle il préfère les productions indépendantes aux programmes l'industrie du flux, c'est-à-dire des produits de consommation qui apparaissent avec leur consommation immédiate. Il choisit une mie dialectique complexe et fragile d'un cinéma contre le cinéma nu laisserait ouvertes toutes les possibilités de la création.

Pour Assayas, il faut sortir de la cinéphilie française et s'ouvrir monde. Ce choix et ce regret ne sont pas nouveaux. Il les a toujours exprimés, même à l'intérieur de son expérience de critique Cahiers du cinéma et surtout dans sa vie de cinéaste. La série Irma Vep veut être vue comme un prolongement des questions soulevées dans son Tract. Il met en scène dans la série la vie d'un plateau et montre les liens complexes de la création, il souligne autant les formes collectives de la création que les frottements d'un groupe, et ne cesse de déplacer ses propres questions de cinéma en prenant d'autres risques. Le premier est celui de la contradiction. L'endroit même de sa critique pour y poser le débat. Le risque était celui du formatage. A Paris-Match, il confie:

Avec HBO, la vraie question c'était: Est-ce qu'on est bien d'accord sur le fait que ce sera le film que je veux faire? Je ne veux pas être otage de codes de narration, d'algorithme et de tout ce qui envahit le cinéma de flux, ou plutôt la télévision de flux. J'ai trouvé des partenaires qui comprenaient parfaitement ce que je voulais faire et

qui avaient envie de ce projet-là. Ils m'ont donné une véritable liberté, [2022, Paris-Match].

Déjà dans son *Tract*, Assayas ne trouvait pas opérante l'opposition entre cinéma et série. L'enjeu est plutôt de distinguer cinéma et industrie, ou, pour reprendre la distinction posée à la fin de "Des images hantées" (v. 1993, changer tout), la séparation entre œuvre et industrie reposant désormais sur des logiques de flux et d'algorithme. On retrouve les éléments de cette réflexion dans le dialogue conflictuel entre les membres de l'équipe (E3 SQ3).

Différents protagonistes du tournage confrontent leurs vues autour de la série qu'ils sont en train de faire. On retrouve trois acteurs, Mira, Gottfried et Edmond, le chef opérateur Jérémie, Zoé la costumière et Regina l'assistante de Mira. Les avis sont très tranchés et Gottfried fait figure de trublion en multipliant les provocations qui finissent par faire capoter la discussion. L'argumentation permet de distinguer des positions radicalement divergentes. La parole circule et le montage montre l'énergie des arguments qui s'échangent. Deux camps semblent se dessiner, l'un critiquant la forme même de la série, l'autre, plus souple, crée un véritable jeu contradictoire.

Le plus radical est **Edmond**, qui semble avoir le plus grand mépris pour la télévision. Il critique la nature industrielle de la télévision et des plateformes qui ne produisent que des contenus au service de la seule audience et des services du marketing qui formatent des produits et ne cela rejoint par **Mira** qui abonde dans son sens et par Zoé qui parle de produits donc pas de l'art. Il est "divertissement industriel régi par des algorithmes". Leur position rejoint les arguments d'Assayas qui, dans son *Tract*, s'interroge sur les piètres qualités des productions de flux.

Mais ce qui est intéressant, c'est que le cinéaste n'utilise pas ses personnages comme de simples porte-voix mais comme des sujets au cœur d'une discussion et d'un échange qui ne se résout pas. Regina apporte une contradiction esthétique là où Edmond (et les autres) pose une critique des mécanismes industriels.

Ce que Regina lance est très subtil, car elle rappelle à la petite assemblée que non seulement les séries ont une longue histoire mais qu'en plus elles se nourrissent de la littérature feuilletonesque du XIX^e siècle. L'argument historique et esthétique permet un premier pas de côté. Mais il est particulièrement pertinent que cette remarque vienne de Américaine Regina, non pas parce qu'elle est cultivée mais bien parce qu'elle est américaine. Elle appartient à une culture télévisuelle qui a construit une histoire de la série, riche, longue et multiple. C'est une différence radicale avec la culture française, qui longtemps ignoré voire méprisé les productions audiovisuelles. Ce premier niveau de débat n'est pas seulement une opposition de mince sur des logiques artistiques et industrielles, c'est aussi une distinction culturelle. Là où les choses prennent un tour plus subtil, est autour du cinéma.

D'un côté, **Zoé** affirme que le cinéma est plus qu'un art "car il capture des réalités qui échappent aux autres arts". Elle pourrait se rapprocher du thème de la magie profonde qu'Assayas dégage du cinéma des origines, rejointe en cela par Edmond qui affirme contre Regina que le cinéma muet, inventant sa forme et le médium, avance en se laissant guider par sa seule imagination, sans souci du public.

C'est là qu'on peut appeler une contradiction de **Regina** qui ne remet pas en cause assertion d'Edmond mais complexifie le propos en rappelant que, en inventant l'outil, on a produit l'intérêt du public et donc la nécessité de produire des contenus pour fidéliser ce public nouveau. **Edmond** dit donc que le premier cinéma est issu d'un geste industriel avant d'être une puissance esthétique. Les deux directions cohabitent dans le cinéma et refuser leur questionnement au nom d'une stricte pureté de l'art (cinématographique) peut conduire à une impasse. La série ne produit pas un discours et ne reproduit pas le *Tract* d'Assayas. Elle intègre dans sa forme même les conditions d'une réflexion sur le cinéma et la série en son sein. C'est son caractère métaphilmique. Ce n'est pourtant pas un serpent qui se mord la queue car l'argumentation reste ouverte, ou plutôt éparpillée par Gottfried qui n'aura eu de cesse de provoquer les uns comme les autres dans la plus parfaite désinvolture anarchisante C'est un autre pas de côté proposé par Assayas.