être légitime dans d'autres arts me fait problème dans le cinéma.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : Il faut aller plus loin, je crois que cette réflexion tisse un lien avec les questions que l'on se pose depuis le début, qui sont les rapports de pouvoir. Les nouvelles technologies remettent en jeu le pouvoir de l'auteur sur son œuvre, en même temps qu'elles redistribuent, en particulier dans la post-production, les différents rapports de pouvoir entre tous ceux qui concourent à l'existence du film, jusqu'au spectateur dès lors qu'il peut ou pourra intervenir dans l'œuvre. Tout ce qui faisait qu'un auteur avait les pleins pouvoirs sur sa création et de façon presque millénaire.

BENOÎT JACQUOT : Le cinéma a toujours été un cas très particulier.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : Le cinéma a toujours été un lieu très particulier du partage des pouvoirs, mais là il y a une crise du pouvoir lui-même. Le cinéma avait déjà remis en question ce que pouvait être un auteur ou un grand artiste dans la tradition. Les cinéastes avaient finalement réussi à faire reconnaître un état différent de l'œuvre, et puis tout vole en éclats. Il y a de nouveau une redispersion des attributs du pouvoir. Ce que dit Jean-Michel Frodon de Lynch me suggère que dans cette violence se joue une réponse à cette perte de pouvoir dans les gestes productifs : Lynch garde les pleins pouvoir sur la puissance fictionnelle et l'ancrage ontologique du spectateur, il prend acte d'avoir perdu le pouvoir sur ses objets, mais se rattrape sur les sujets — le public. N'y a-t-il pas là quelque chose qui vient en écho de toutes ces menaces qui pèsent sur le pouvoir du cinéaste ?

Chapitre 3

La chose publique, le public, l'industrie et l'école

MARC NICOLAS : Les tensions entre pouvoir de l'auteur et contraintes industrielles ne sont pas à l'œuvre de la même manière dans toutes les régions du cinéma. Le système hollywoodien, auquel un cinéaste comme David Lynch n'appartient pas vraiment, bien qu'il soit américain, tend à se renforcer comme système, au détriment des possibilités de l'auteur. Alors que, de l'« autre côté », on assiste à un phénomène de concentration du pouvoir du *final-cut*. Le cinéma lui-même est de plus en plus clivé entre deux « continents » définis par la conception de l'auteur.

JEAN-MICHEL FRODON : Même si l'expression « industries culturelles » appelle encore bien des critiques, il est clair qu'un de ces « continents » est de plus en plus soumis à une logique d'industrie culturelle. On sort d'une logique de prototype pour être dans une logique de série, et de formatage, qui fait disparaître cet espace de subjectivité, cet espace de création, de liberté de la personne — y compris pour élaborer des objets conçus pour gagner de l'argent, s'adressant à du public sans être le moins du monde travaillés par l'horizon de la

chose publique ou de l'intérêt public. Il y aura eu un siècle durant lequel on a pu défendre l'idée que, quelles que soient les motivations, y compris les moins respectables ou les moins élevées de ceux qui mettaient en œuvre ces productions, elles étaient susceptibles d'ouvrir des espaces de liberté, de contribuer à aider les individus à se constituer comme sujets. Alors que l'industrialisation du secteur, de l'ensemble du secteur, de ce qu'on a appelé la culture change tout cela.

ALAIN RENAUD : Je ne comprends pas que l'on pose le problème ainsi, parce que le cinéma est un art industriel, et que le public qui naît de l'industrialisation de l'art, qui s'appelle le cinéma, n'est pas le même que celui qui naît d'autres formes d'art. Le théâtre a les mêmes problèmes en terme de public, à partir du moment où justement le cinéma commence à développer un public différent, qui concerne une masse de gens qui peut se rassembler dans des lieux accessibles à des spectacles. Mais il ne s'agit pas obligatoirement d'un formatage, le fait qu'un art soit industriel ne fait pas de lui un art automatiquement formaté ! Le cinéma fait émerger un public au sens industriel et au sens urbain. Il y a la question de la ville comme espace qui créé un public spécifique, et sur lequel surgissent des enjeux politiques et donc des recompositions de discours et de politiques nécessaires, qui vont avec cette nouvelle donnée, sociologique, psychologique, voire esthétique, à travers les récits et les mises en forme que ce public attend. Ce qui fait que se pose, pour les pouvoirs publics, la question de définir (ou non) une politique du cinéma. Des pays ne l'ont pas fait, la France l'a fait parce que précisément elle est liée à cette histoire de la Révolution française, de la *res publica*. Le

UNIVERSITE DE METZ
S. C. D.

théâtre a connu lui aussi le problème, le travail de gens comme Copeau, Dasté etc., de ceux qui ont créé des centres dramatiques en région, a, à cause du cinéma en partie, à cause de la manière dont le cinéma reconforme le public, fait que le théâtre s'est cherché ce public-là aussi, alors que jusque là, le théâtre avait le public classique, traditionnel, des grands lieux de célébration d'un culte. Même chose pour la lecture publique, tout ça procède d'une même histoire qui amène à se demander comment on va pouvoir faire une politique avec ça. Les choix qui se font à la Libération, sous l'influence des mouvements issus de la résistance, vont irriguer notamment les gens de cinéma.

Ce qui amène à cette situation d'aujourd'hui : la France est dépositaire d'une relation politique à cette question, que d'autres pays ne connaissent pas, et a pu mettre en place des dispositions. Celles-ci sont à nouveau en train de se recomposer, parce que la notion de public elle-même se retransforme, via la télévision puis les nouveaux médias qui, à nouveau, sont en train de fabriquer un autre champ de relations à l'image, au son, au texte, etc. Ce qui amène immanquablement la question : quelle est le rôle de la politique ? Est-ce que la notion de *res publica*, de chose publique, peut encore jouer un rôle et à quelles conditions ? Et sous quelles formes ? On change d'échelle, on change de données, comme on l'a déjà fait avec le cinéma, à partir du XIXe siècle. À nouveau il faut réinventer. Le problème, c'est que la question du politique a énormément de mal à se situer à la fois dans la continuité qui est la sienne dans un pays comme le nôtre et dans l'ouverture sur des problèmes nouveaux où il ne faut pas se contenter de

brandir un modèle, à partir duquel on déclinerait à l'infini des solutions. La notion d'industrie culturelle ne me dérange pas du tout, c'est le capitalisme qui me dérange ! C'est quand même autre chose.

JEAN-MICHEL FRODON : ...Néanmoins, tu fais une différence, puisque tu as employé les deux expressions, un art industriel et les industries culturelles... Je suis d'accord pour dire que le cinéma est un art industriel, les industries culturelles, c'est autre chose. Le passage de l'un à l'autre, c'est exactement ce dont on est en train de parler.

SYLVIE LINDEPERG : Je voudrais faire un petit ajout historique à ce qu'a dit Alain Renaud pour souligner, qu'avant même la Libération, ces questions ont été posées en France par le Front populaire, en particulier par Jean Zay. C'est à cette époque qu'elles ont commencé à faire l'objet d'un traitement d'envergure de la part de la République, même si ces projets n'ont pas tous abouti. Il faut aussi souligner qu'en matière de politique culturelle, il y a un jeu complexe de ruptures et de continuités entre le Front populaire, Vichy et la Libération, dont on pourrait discuter très longuement.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : Je reviens sur l'emploi du mot « public ». Le cinéma relève aujourd'hui, dans les traités internationaux, de ce qu'on nomme le « commerce des services », en particulier à l'OMC où il est compris dans l'AGCS, c'est-à-dire l'Accord général sur le commerce des services. Cette expression est impensable dans la définition du *service public*, de ce qui occupait la République, où il ne peut y avoir de commerce des services. Il y a eu un basculement du sens, qui a rendu possible cette expression qui recouvre l'éducation, la culture, l'environnement et la santé. On partait

d'une idée politique, et on est arrivé à cette expression qui n'aurait pas été lisible il y a 100 ans, de « commerce des services ». Il faut en revenir au sens de la notion de bien public et de service public, il faut montrer comment, dans l'histoire, la culture a pu devenir un bien public, a été pensée comme bien public et service public et de quelle façon quelque chose s'est modifié au siècle du cinéma, au XXe siècle.

La première façon dont a été pensé le service public en France remonte à la décision de François Ier que la langue française serait la langue d'administration, la langue de toute la France. C'est en terme de langue que se constitue l'idée d'une unité nationale et juridique, administrative, d'une monarchie centralisée. La façon dont, par la suite, le service public est devenu un mode de réflexion, connaît une étape décisive avec les Lumières et sous la Révolution, à partir du moment où on a pensé à l'éducation et à ce qu'on a appelé à cette époque « la politique des arts et des lettres » — on ne parlait pas de culture. Pourquoi un service public du côté de l'éducation ? Parce qu'il y avait un contrat doublement obligataire, avec un règlement juridique : l'État se considérait comme étant dans l'obligation de diffuser une instruction et une éducation, et qu'inversement cette instruction était reçue obligatoirement, il y avait obligation d'être instruit et éduqué. Parallèlement à cela, est mise en place une « politique des arts et des lettres », avec la création des musées, par exemple Le Louvre en 1793, en tant que lieu accessible au public.

Diffuser l'éducation et diffuser les arts et les lettres font partie d'un même projet, qui est double. Un, construire l'unité nationale, deux, moderniser la pensée,

c'est-à-dire faire sortir de la monarchie, de l'aliénation, de l'ignorance, de l'illettrisme, etc. Faire sortir une masse de citoyens de plus en plus grande de l'état d'ignorance, pour qu'elle aborde de façon éclairée un siècle de progrès, de technique. La France est malade d'un immense retard dans la diffusion de ce que les citoyens peuvent partager, c'est-à-dire non seulement une langue, comme pensait François Ier, mais un ensemble de savoirs, un ensemble d'œuvres pour avoir accès ainsi non seulement à ce qui est déjà découvert, mais à la possibilité de découvrir du nouveau, de faire partie de la modernité active. Un service public, c'est construire l'unité nationale en prenant en charge la notion de progrès, c'est l'héritage des Lumières.

Mais il y a une différence entre l'éducation et la politique des arts et des lettres, l'éducation est déterminée juridiquement en terme d'obligation des deux parties, obligation de l'État de fournir l'instruction, obligation des citoyens d'apprendre, alors que la politique des arts et des lettres ne relève d'aucune obligation. Ni de la part de l'État, ni de la part des citoyens. On a d'un côté (l'éducation) une pensée du travail, de l'autre (la culture), une pensée des loisirs, liée plus ou moins implicitement à un luxe, et très vite à un marché. Dans un premier temps, il y a eu un double sens du mot « service », l'un au singulier, le service public, c'est-à-dire la façon dont l'État est au service des citoyens, et l'autre au pluriel, les services, c'est-à-dire l'ensemble des opérations qui mettent les uns et les autres dans un dispositif de droit, de devoir, d'obligation, et qui concerne aussi des dispositions budgétaires. Un service public est une obligation contractée par l'État à l'égard des administrés et c'est aussi un régime d'actions nombreuses et diversifiées destinées à construire une unité nationale, par exemple le service militaire, qui est un service rendu par les citoyens à la Nation, et qui assure l'unité nationale et la protection des citoyens.

La culture n'en relève pas, on ne peut pas parler d'un service public de la culture avant Malraux. Avant lui, il y a la politique des arts et des lettres d'un côté, le service public de l'autre. Non seulement il n'y a pas d'obligations du côté des arts et des lettres, mais les deux seules fonctions que l'on appellerait régaliennes, du côté de l'État, sont la protection des monuments (depuis 1913) et la protection de la circulation des œuvres, le contrôle de leur passage à la frontière. Toutes les autres fonctions liées à la culture sont partagées avec d'autres instances, qui peuvent être privées, locales, qui ne relèvent pas de dispositions centrales.

La nouveauté à partir du XXe siècle tient à l'usage du mot « public », qui était auparavant toujours un adjectif : le service public. Avec la notion de « public » comme substantif se pose, dans la politique des arts et des lettres, la question de savoir s'il s'agit d'un service public, ou de quelque chose qui est au service *du* public. Dès lors que l'État désigne l'ensemble des citoyens comme *un* public, on sent bien l'émergence de ce que d'autres ont appelé *la société du spectacle*. La gestion des productions du visible fait que l'ensemble des citoyens par qui on définissait l'unité nationale et les obligations publiques de l'État devient *le* public. Á partir de ce glissement sémantique, quelque chose de nouveau vient se glisser dans cette politique des arts et des lettres, elle devient le service public de la culture comme gestion

politique des arts et des lettres, des œuvres qui constituent l'ensemble des citoyens comme un public.

Il s'agit d'un moment très important. Alors que l'idée que l'éducation soit au service de la totalité des citoyens reste encore acceptée, donc qu'il y ait un service public, une « éducation nationale », même si les menaces de privatisation ne sont pas loin, dans le domaine de la culture s'ajoute une donnée qui complique le problème : il n'y a pas seulement l'écart entre public et privé, il y a l'écart entre le public, au sens républicain du terme, et la notion de public, au sens de collectivité constituant un marché. Donc, le mot service change de sens. Se mettre au service du public ne relève plus d'un contrat d'obligation mutuel, mais de l'offre et de la demande. Même lorsqu'on ne le formule pas tout de suite en terme de marché, on va vouloir se mettre « à l'écoute de ce public », pour savoir ce qu'il veut. L'idée de service public est en danger, à partir du moment où l'on attend de ce que l'on a constitué comme un public la définition du rôle de l'État. Ce qui a commencé comme une homonymie finit par fonctionner comme une synonymie, et par entraîner un effet pervers.

Cette définition du public par l'assemblée des spectateurs, par le lieu de la réception, amène l'État de se mettre à l'écoute du public et donc à faire dépendre l'ensemble des œuvres et des arts, ce qui s'appelait « les lettres et les arts », d'une politique de la communication. Puisqu'il faut bien que l'on sache quel est ce public et ce qu'il attend, il va falloir que les activités de communication surplombent les activités de création, de façon à s'assurer que c'est bien comme ça qu'on va définir un service public : en servant un public.

Donc, nulle surprise à ce que, malgré le caractère tout à fait positif que pouvait avoir l'idée de politique culturelle en 1960 avec Malraux, on se retrouve avec un ministère de la culture et de la communication. Cela vient du fait même qu'on communique avec le public, et que c'est par un effet de *feed-back* d'une messagerie de la consommation, de l'offre et de la demande, que la culture passe de l'idée d'une politique des arts et des lettres au service de l'unité nationale ou de l'idée d'un progrès et d'une ouverture de l'esprit à une pure activité gestionnaire, puisqu'on se met au service de l'offre et de la demande. L'ensemble de l'évolution des « industries de communication », puisque la communication est devenue une activité marchande et industrielle, a défini la culture comme le versant du divertissement dans l'ensemble des opérations gérées par ce ministère. C'est à dire que la communication a aussi bien englobé la question de l'éducation que celle que l'on appelle traditionnellement les arts et les lettres, la culture. Puisque le service public est défini par la demande du spectateur, on fait l'hypothèse que le spectateur demande à être diverti. On va dire que c'est ce qui définit un spectateur.

Qu'est-ce qu'un spectateur ? Qu'est-ce que c'est qu'un public ? C'est un ensemble de citoyens qui ne veulent pas s'ennuyer. Donc, sur la base de cette stimulation générale dans une situation de travail et d'économie particulièrement morose et déstabilisante, il est d'autant plus important de considérer que, être au service du public c'est une nouvelle prophylaxie sociale, mais dans un sens tout nouveau. Ce n'est plus celui du siècle des Lumières, de l'unité nationale ou du progrès de l'esprit, mais une prophylaxie sociale au sens où la

gestion de la culture signifie la gestion des réponses à une demande du public. Elle est un régime de réduction apaisante de toute forme de communication à une consommation selon les lois de l'offre et de la demande. Chaque fois que l'on répond à de la demande on considère que l'on satisfait un désir, et quand on satisfait un désir on apaise une insatisfaction, il y a donc une gestion des satisfactions et des insatisfactions, et la politique culturelle devient une économie, une gestion économique des biens de divertissement dans un but de prophylaxie sociale. Cette évolution est en train de légitimer l'effondrement du service public au sens traditionnel du terme, c'est à dire qu'il n'y a plus nécessité d'utiliser le mot public comme adjectif puisque le substantif est souverain. Dire qu'un substantif est souverain, ce n'est pas rien, cela veut dire que la réification de ce marché met un terme à la question des œuvres de l'esprit et de l'effet des œuvres de l'esprit dans la constitution de la communauté politique. D'ailleurs, l'État joue un rôle de moins en moins important dans les décisions concernant la culture, on assiste à une dissémination considérable.

BENOÎT JACQUOT : Le cinéma reste un secteur qui dépend encore largement, en France, d'une intervention de type centralisée. Il représente un paradoxe, ou au moins un décalage, par rapport à ce phénomène généralisé.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : Tout à fait.

JEAN-MICHEL FRODON : D'autant plus que le cinéma ne naît pas et ne se développe pas dans une logique du service public, il naît et se développe dans une logique du commerce et il va être ensuite préempté par la République, au sens du service public, il va être pris en charge et affecté d'une valeur d'intérêt public, d'intérêt collectif. Effectivement, Malraux est celui qui va dire, le cinéma relève de l'intérêt public et pas du commerce, qui était son environnement naturel, qui va enlever le CNC de la tutelle du ministère de l'Industrie pour le mettre sous la tutelle de son nouveau ministère des Affaires culturelles.

Ensuite on va assister à ce glissement, qui en fait a commencé à peu près dans la même période, vers la prééminence du public, au sens substantif, comme valeur de communication. Avec ce paradoxe que ce sont les ministres de la Culture qui ont voulu être ministre de la Culture et de la Communication, dans un premier temps plutôt pour essayer de garder dans une logique culturelle le rapport de l'État à la télévision, qu'on a enlevée, cette fois, aux politiques, du temps où cela s'appelait ministre de l'Information, pour la ramener dans l'orbite culturelle. Après, on voit s'inverser les rapports de force entre la logique de communication et la logique de culture, à l'intérieur même de ce ministère, ce qui correspond à la réalité des rapports de force sociaux, même s'il y a des résistances. Le cinéma fait partie de ces résistances, parce que s'il est né dans un rapport au public, un rapport commercial, c'est la construction de son statut comme art, notamment par la Cinémathèque, par les ciné-clubs, par les *Cahiers du cinéma* (et, déjà, par Malraux lui-même lorsqu'il écrivait *Esquisse d'une psychologie du cinéma*) qui permet de le préempter comme relevant du service public.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : Justement, c'est très important que le cinéma soit au cœur de ces glissements, à la

fois sémantiques et politiques, parce qu'ensuite vient la prise de conscience que cet art-là est celui qui pose par excellence, aujourd'hui, la question de la construction subjective du spectateur. C'est à dire de savoir comment est traité le public, est-ce que le spectateur est en position libre ou aliénée, est-il respecté ou pas ? Le cinéma a donné à la question du public sa responsabilité de construction de la communauté, de savoir qu'est-ce qui se joue politiquement, dans le fait d'être ensemble pour voir. C'est le sujet de *Voir ensemble*[1]. Si effectivement c'est dans l'ordre du public que se joue aujourd'hui la constitution intersubjective, alors le cinéma est bien le lieu où se joue la résistance à la réduction de la culture à de la communication.

JEAN-MICHEL FRODON : Avec cette dynamique particulièrement stimulante due à ce qu'il s'est développé essentiellement parce que ceux qui le fabriquent cherchent comment faire pour que des gens aillent dans des salles et paient leurs billets. L'art du cinéma ne prospère que dans cet environnement là, dans une tension entre l'industrialisation du produit, c'est à dire un formatage, et une valorisation de l'originalité. Y compris dans les zones les plus intensément capitalistiques ou industrialisées du cinéma, il y avait cette tension, il y avait une valeur ajoutée à l'originalité, tant que les instances de production l'emportaient sur les instances de diffusion. Á partir du moment où les instances de diffusion deviennent prééminentes, les effets de formatage et de standardisation des industries culturelles (y compris le

1. Cf. *Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Desanti.* Douze voix rassemblées par Marie-José Mondzain. L'Exception, coll. Réfléchir le cinéma, Gallimard, 2003.

cinéma) tendent à supplanter la valorisation de l'originalité. Á ce moment, il est effectivement temps d'entrer dans le régime du commerce des services.

ALAIN BERGALA : Finalement, par rapport à l'histoire, il y a ce qui est obligatoire, comme l'instruction, et ce qui ne l'est pas. Les arts et la culture ne le sont pas, mais il y a une petite histoire différentielle là-dedans quand même, c'est le fait que dans l'instruction obligatoire, certains arts sont entrés : la musique et le dessin…

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : …et les lettres…

ALAIN BERGALA : …les lettres ont un statut un peu différent, ça faisait partie « d'apprendre à écrire ». Alors qu'il n'y a pas de vraies raisons, par rapport à l'instruction minimale obligatoire, d'apprendre la musique. Le pauvre cinéma, lui, est toujours à la porte.

JEAN-MICHEL FRODON : …le théâtre et la danse aussi… ils ne restent pas à la porte comme interdit, mais ce ne sont pas des matières scolaires.

ALAIN BERGALA : …alors que la gymnastique est obligatoire. C'est le corps.

JEAN-MARC VERNIER : Au lycée, à l'école primaire, nous avions des projections de film. La question du point de vue de l'éducation du cinéma a été abordée dès les années 30, mais les seuls soucis de l'État, par rapport au cinéma, étaient des soucis d'éducation, donc en fait le cinéma a toujours été au service d'autres matières, comme outil pédagogique plutôt que comme matière à enseigner.

ALAIN BERGALA : L'art n'est jamais dans le cadrage de l'obligatoire. Même le cinéma à l'école, le ciné-club le mercredi après-midi c'était quelque chose qui était de

l'ordre de l'art, donc l'État ne s'en faisait pas obligation, et n'en faisait pas obligation.

JEAN-MARC VERNIER : Il faut aussi prendre en compte le fait que l'Église s'est beaucoup occupé de la diffusion du cinéma, l'État s'est aussi posé ces questions-là par rapport à ce que faisaient les instances religieuses.

ALAIN BERGALA : Récemment, il y a eu une réunion au ministère de l'Éducation, la dame qui s'occupait des arts, soi-disant, a dit : de toutes façons il n'y a que deux arts qui ont droit à l'école, c'est la musique et les arts plastiques. Là, on est revenu lourdement, 20 ans en arrière... Elle l'a dit avec une grande conviction.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : C'est l'histoire de l'agrégation d'arts plastiques et de l'agrégation de musique qui prend acte institutionnellement de l'accès des gens de l'art à des lieux académiques.

ALAIN BERGALA : Depuis 3 ans, on débat pour savoir s'il est légitime de faire une agrégation de l'histoire des arts et pas seulement des arts plastiques. Il y a des combats internes à l'Éducation nationale là-dessus, parce que l'histoire des arts c'est tout à fait autre chose en terme de champ que l'agrégation d'arts plastiques — qui est admise, puisqu'il y a obligation qu'il y ait les enseignants, c'est normal qu'il y ait une agrégation. Créer une nouvelle agrégation légitime un champ disciplinaire qui serait « les arts ». Ce qui est intéressant, c'est ce qui se joue à la frontière et ce qui se joue différentiellement dans le temps, pourquoi à un moment la musique entre dans le domaine scolaire, par exemple... ?

JEAN-MICHEL FRODON : Quelques philosophes qui comptent ont attribué à la musique un rôle central dans la formation de l'esprit humain.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : Emmanuel Kant, Platon... Il y a cette idée philosophique que la musique étant sœur de l'harmonie et mère des muses, elle est justement un art de régulation des passions, un art particulier d'accès à l'harmonie, un art qui se prête à l'exercice et à l'instrument, un art de l'outil et de la technique et un art qui a à voir, du point de vue physique, avec les mathématiques, un art qui est lié à la mesure, à la proportion. Les composants de la musique sont très étonnants, parce qu'ils sont à la fois rationnels et irrationnels. C'est un art qui ément, qui donc a à voir avec l'histoire des passions, et c'est un art qui peut devenir une science, car on apprend à se servir d'un instrument et à lire les notes, il y a une discipline, il y a des lectures, il y a un langage, il y a une écriture... Il s'y ajoute encore un autre aspect, qui est la question des filles et des femmes : aussi longtemps que les filles continuent à être privées du meilleur de l'instruction, le fait qu'elles aient accès à la musique, au dessin, comme à la couture, à la cuisine, permet que, par la voie des arts, elles sont instruites, elles sont de bonne compagnie. Elles ont accès à une culture qui est plutôt celle des arts que celle de la science, dont elles ne sont pas capables d'une part et qui risquerait de les détourner du foyer.

ALAIN RENAUD : Je crois que c'est aussi la question de la rationalité. Fondamentalement, le but de l'école est de construire un système de rationalité car la rationalité est le lieu de l'universel. Mais avec les arts, l'école se trouve confrontée à la question du goût. La façon dont l'école va intégrer la question du goût et l'apprendre et le transmettre est un problème extrêmement compliqué et instable. Quant à la question du cinéma, c'est encore

autre chose : le cinéma, c'est la découverte d'un public qui, jusque là, n'était pas ouvert à la question de l'art. Il faut rendre grâce au cinéma d'avoir inventé ce public sur lequel aujourd'hui tant d'enjeux pèsent, où tant de stratégies plus ou moins frelatées ou dangereuses se mobilisent.

BENOÎT JACQUOT : Contrairement aux autres arts, il n'est jamais acquis que le cinéma est un art, y compris pour ceux qui le font. C'est dans sa nature. Ce phénomène est à mettre en rapport avec la difficulté pour le cinéma d'entrer dans un cadre académique.

ALAIN BERGALA : Cette histoire aujourd'hui se traduit par le fait que la « grande école » du cinéma, la Femis, relève du ministère de la culture. Il n'y a pas en face une grande école du cinéma relevant du ministère de l'éducation, qui aurait tout à fait sa place.

JEAN-MICHEL FRODON : On ne peux pas résumer le débat à : il y a certains arts à l'école et d'autres sont exclus. Parce qu'on peut trouver dans le cadre scolaire un équivalent administratif du formatage du cinéma par l'industrie. Ce qui est en jeu aussi bien à l'école qu'avec la résistance à l'AGCS, c'est d'échapper à ce formatage, qui prend des formes différentes, le formatage industriel et le formatage administratif de l'éducation nationale, mais qui a le même effet : l'anéantissement de l'espace de construction du sujet. La musique que l'on apprend à l'école ne nous réserve pas beaucoup de place pour se construire de la liberté, et le dessin non plus. On peut très bien obtenir l'enseignement du cinéma à l'école, sans avoir rien gagné au passage, sinon qu'on va emmerder les enfants avec le cinéma comme on les emmerde déjà à dessiner des bougeoirs…

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : C'est dans le champ du cinéma que se jouent les possibilités ou non de résistance et l'interrogation sur les formes de résistances à ce formatage.

JEAN-MICHEL FRODON : Je crois que ça se formule aujourd'hui par une obligation inévitable, quoique lourde de dangers, de définir ce que c'est qu'une œuvre d'art. Durant des décennies, on a préféré ne pas le faire, mais aujourd'hui on ne peut plus s'en passer. On ne peut plus éviter de poser la question : qu'est-ce qui relève du champ de l'œuvre d'art, et en particulier : où ça passe entre le cinéma et la télévision ? Pour moi, certains objets relèvent d'une logique d'œuvre, c'est-à-dire de ce qui construit de l'espace de liberté, qui en ce qui concerne les images enregistrées, définit le cinéma, quel que soit le support. C'était le travail des critiques de dire, objet par objet, s'il s'agit ou pas d'une œuvre, c'était ce que disaient les critiques dans leur subjectivité, mais aujourd'hui il faut que des gens qui parlent d'autres langages prennent aussi cette question en charge.

ALAIN RENAUD : Autrefois, la réponse était fournie par le système des Beaux-Arts. L'école des Beaux-Arts à Paris était le lieu dans lequel se disait la chose artistique. Le système des beaux-arts s'est effondré à partir du XIXe siècle, le cinéma a été un de ses fossoyeurs.

JEAN-MICHEL FRODON : Ce que tu appelles les Beaux-Arts, c'est l'Académie.

BENOÎT JACQUOT : Le cinéma et la photo ont accéléré le phénomène, mais ce sont quand même les Beaux-Arts eux mêmes qui ont secrété leurs propres fossoyeurs, les conditions de leur effondrement.

ALAIN RENAUD : Oui, ils ont fait qu'on ne savait plus penser ni œuvre d'art, ni beau. Ça a laissé un vide extraordinaire dans lequel de nouvelles formes d'art ont proliféré. Mais, peu à peu, le discours critique qui accompagnait cet effondrement et cette recomposition s'est lui-même délité. Repenser la notion d'œuvre d'art et la remettre en avant de façon très forte en l'injectant dans d'autres discours et postures que celles des critiques, c'est une mesure politique. Mais quelle politique va se mêler aujourd'hui de parler d'œuvre d'art ?

JEAN-MICHEL FRODON : Le rôle des critiques n'est pas révoqué en nullité, bien au contraire, ce travail politique a besoin du travail critique, mais il doit le relayer par d'autres discours, d'autres modes de formulation. C'est ce qu'a fait Malraux en 1958, d'ailleurs lui-même venait de la critique, *Le Musée imaginaire*, c'est un travail de critique. Mais il faut à nouveau trouver une traduction politique et juridique à la critique, hors du champ critique.

MARIE-JOSÉ MONDZAIN : La redéfinition de l'art dans le monde moderne, du fait non seulement du cinéma mais de la crise des arts plastiques à la fin du XIXe siècle, a déplacé toutes les réflexions sur les œuvres, comme n'étant pas une réflexion centrée sur l'analyse des styles, des formes, une normalisation, une réflexion sur le beau, post-Goethe. Les menaces qui pèsent de plus en plus, dans la société industrielle, sur la construction subjective, font qu'on se pose la question de la nature de l'art, en disant ce n'est plus de l'objet qu'il s'agit. Il s'agit d'essayer de savoir ce qui fait que nous produisons des liens autres que ceux du commerce d'objets ou du discours d'objet ; ça, ça va être de l'art.

Le cinéma est parti prenante dans ce séisme, mais la peinture a été une des premières à prendre acte de ce détachement de l'objet, parce que le marché de l'art avait touché la peinture très tôt et que les artistes n'ont pas accepté d'être pris pour des épiciers. Réfléchir sur la notion d'œuvre, c'est prendre en compte tout ce qui touche à la réflexion sur le sujet et sur les rapports entre les sujets. Là, le problème devient vital au sens propre. On sait que définir la notion d'œuvre, c'est une affaire de vie ou de mort, pour nous.

ALAIN BERGALA : Cette question a été travaillée dans le champ même de l'art du cinéma, par quelqu'un qui à vrai dire ne cesse de le faire, c'est Godard, c'est explicitement le sujet de *The Old Place*[1], qu'il a réalisé avec Anne-Marie Miéville pour le MOMA. Qu'est-ce qui est encore de l'art ? Il pose la question.

1. *The Old Place*, auteur-réalisateur : Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1998 — Vidéo — Couleur — États-Unis/Suisse/France — 47'