

Entretien avec Jean Chabot

Marie-Claude Loiselle

Numéro 107-108, automne 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23890ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

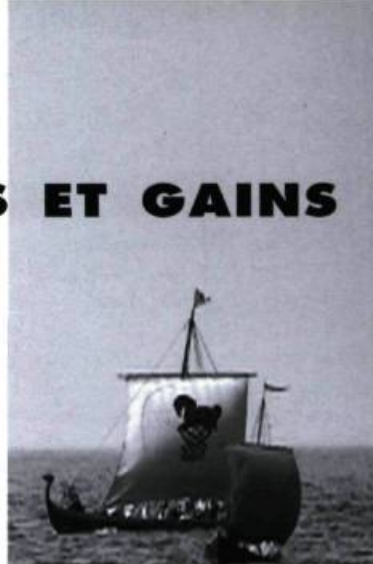
1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. (2001). Entretien avec Jean Chabot. *24 images*, (107-108), 82–86.

CINÉMA ET NUMÉRIQUE: TRANSITION, PERTES ET GAINS



ENTRETIEN AVEC JEAN CHABOT

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

L'évolution technologique récente a propulsé la technicité au sommet des valeurs actuelles de notre société. On ne sait pas toujours très bien pourquoi on s'approprie tous ces nouveaux objets du « progrès », mais puisqu'ils nous sont proposés, nous les intégrons à notre quotidien sans trop nous demander ce qu'ils apportent réellement (ou au contraire n'apportent pas, malgré tout le mérite qu'on leur attribue) et encore moins ce qu'ils suppriment. Ainsi, face aux techniques numériques, nous perdons souvent de vue que la caméra ne sera jamais qu'un outil, capable de répondre plus ou moins à notre volonté, mais qui ne change rien à l'immuable question: Que filme-t-on et pourquoi?

Jean Chabot, que nous avons ici rencontré, est cinéaste et participe depuis quelques années à la réflexion menée au sein de notre revue sur le statut et le devenir du cinéma. Empruntant maints tours et détours inattendus, il n'a de cesse d'explorer aussi bien la fiction derrière la réalité que la réalité de nos fictions. Optimiste inquiet à l'affût de tout ce qui façonne notre société, sa perspicacité lui permet de saper toutes les idées reçues. Ainsi, choisissant de tenter l'expérience de tourner sur support numérique haute définition, il ne pouvait le faire sans venir en perturber quelque peu les usages et remettre en question ses fondements. Sans non plus étendre le questionnement au cinéma tout entier et aux conditions mêmes de sa survie. Voici donc matière à nourrir une réflexion toujours à venir.

24 IMAGES: *Pourquoi avoir choisi de tourner Tableaux d'un voyage imaginaire en vidéo numérique haute définition?*

JEAN CHABOT: Bien sûr, il y a des raisons d'ordre pratique: par exemple, on voulait filmer l'arrivée d'une flottille de navires, et il fallait pouvoir montrer les détails, pas juste les deviner ou n'avoir pas d'autre choix que de demander à quelqu'un d'en parler en entrevue, comme cela se produit de plus en plus, dans les documentaires... On ne peut quasiment rien vous montrer mais on va vous en parler... Dans le cadre de ce film-là, qui porte sur le tourisme, il fallait donc que les images possèdent une haute définition, qu'on puisse voir les cordages, les mille et un détails de ces navires-là, etc. Dans cet esprit, la décision a été prise par plusieurs personnes: Diane Poitras (productrice), René Villeneuve (au nom des services techniques de l'ONF), Michel La Veaux (directeur photo), Chedly Belkhodja (coréalisateur) et moi.

Mais au-delà de ces raisons qui correspondaient à la nature même du film, il reste évidemment toute la question de la transition technologique, qui surdétermine tout ce qui se tourne, actuellement. En 1996, quand j'ai fait *Sans raison apparente*, on a tourné en Super 16, et le produit final était en 35 mm, avec, accessoirement, des copies vidéo. Trois ans plus tard, quand on a fait *Mack Sennett, roi du comique*, on a aussi tourné en Super 16, mais tout le contexte de l'industrie s'était complètement transformé, et il n'était plus question de tirer une copie 35 mm. Le produit final n'existe donc que sous la forme vidéo. Aujourd'hui, deux ans plus tard, les tournages en Super 16 deviennent plus rares, on parle même de la disparition du 35 mm, de la disparition des vidéoclubs, on entend dire que tous les films vont se retrouver sur support DVD, ou sur Internet...

Donc, la question fondamentale, quand on veut continuer de « faire du cinéma », c'est: comment prendre ce virage technologique, tout en y faisant toujours jouer un certain nombre des éléments qui font la spécificité de ce qu'on appelle « le cinéma »? Je vais prendre un exemple. J'ai toujours été frappé par le fait que les gens qui font de la vidéo ne font presque jamais de travellings. Alors on s'est dit que, dans *Tableaux d'un voyage imaginaire*, on allait systématiquement faire des travellings, de manière à soumettre cette nouvelle machine à des règles de langage qui viennent directement du cinéma. Il s'agissait donc de tester cette caméra, dont le monde dit le plus grand bien. Si les laboratoires cessent un jour de produire de la pellicule 35 mm, la caméra numérique saura-t-elle être aussi bonne que l'Arriflex,



aussi bonne que la Caméflex utilisée par Resnais pour tourner *Toute la mémoire du monde*, qui pour moi est un absolu dans le documentaire et même parmi ce qui s'est fait de mieux au cinéma?

Alors que tout le monde célèbre la nouveauté de ces appareils numériques, il s'agissait donc vraiment d'utiliser le même langage qu'en cinéma?...

La gageure, pour nous comme pour beaucoup de monde, c'est qu'il faut que le langage du cinéma survive à la transition technologique et perdure. Parce qu'il y a le langage, d'une part, mais il y a aussi toutes sortes de vertus éthiques, morales, didactiques, et lyriques, qui sont rattachées en propre à ce langage-là, et qui ne peuvent tout simplement pas disparaître avec le changement de support technique. Je ne pense pas pour autant que cela soit dans l'esprit de lutter contre ce que vous appelez «la nouveauté de ces appareils numériques». Il faut simplement voir comment on peut l'utiliser, comment on peut l'explorer, de manière à tirer avantage des possibilités que ces équipements-là peuvent offrir. Par exemple, quand on a fait le court métrage *Génération*, qui fait partie d'un collectif, *L'abécédaire*, l'ensemble de l'opération a pu durer une douzaine d'heures. Cette rapidité-là peut certainement constituer un acquis: pour tous mes autres films, j'ai toujours dû écrire des centaines de pages de texte, et la production s'est toujours étalée sur un minimum de quinze ou vingt mois!... Tandis que là, on a pu faire un film au complet en quelques heures... Mais est-ce que c'est une fin en soi? Non... D'ailleurs, dans *Génération*, l'objectif de «faire du cinéma» était là aussi déterminant. Tout le film est un long travelling, de la même manière que, dans *Tableaux d'un voyage imaginaire*, la caméra se retrouve très souvent en mouvement. Le principe de travail était le même. Mais l'acquis principal, finalement, c'est quand on parvient à maintenir un certain niveau de cinéma.

On fait beaucoup de cas du nouveau langage qu'amène la vidéo numérique. Est-ce exagéré de dire que celle-ci vient complètement ébranler les acquis du cinéma?



Jean Chabot et Chedly Belkhodja, coréalisateurs de *Tableaux d'un voyage imaginaire*.

Tableaux d'un voyage imaginaire. La commémoration du millénaire de la venue des Vikings à Terre-Neuve ou Quand l'Histoire devient spectacle.

Oui et non. Par exemple, j'aime beaucoup les vidéogrammes de Suzan Vachon, qui se situent effectivement sur un territoire très différent de celui du cinéma. Mais est-ce qu'on peut dire que ce qui a constitué «le cinéma» va devenir périmé pour autant, que tout a été dit par le moyen du cinéma? Sérieusement, non. Toutes sortes d'apports extérieurs finissent toujours par provoquer des renouvellements, des rééquilibres. C'est dans l'ordre des choses. D'ailleurs, ce n'est pas la première fois qu'un phénomène comme celui-là se produit. Pour faire *Mack Sennett, roi du comique*, on a regardé, avec Pierre Pageau, des dizaines d'heures de films des toutes premières décennies du cinéma. Et là, on bute sur une constatation fascinante. Quand

Sennett ou Griffith ou Chaplin commencent à faire des films, le cinéma vient tout juste d'être inventé. À la limite, ils sont même plus près de l'invention du cinéma que nous pouvons l'être de celle de l'ordinateur personnel, par exemple, de l'Internet, ou des caméras vidéo. Et qu'est-ce que ces tout premiers cinéastes-là font? Au début, ils sont dans un bouillon de culture extraordinaire mais ils ne font vraiment que reprendre des choses qu'ils connaissent: le music-hall, le cirque, le mélodrame. Et tout à coup, il y a un discours qui commence à émerger de toutes ces expériences-là. Et la technique se stabilise, elle trouve enfin une forme. Mais elle la trouve à l'intérieur du discours que Sennett ou Griffith ou Chaplin sont en train de mettre au point. Donc, il faut faire une nuance. Il y a le langage, qui est une chose, et il y a le discours, sans quoi le «nouveau langage» ne parvient pas à s'articuler. Je pense qu'on est dans une période charnière, un peu comme celle-là. Une époque de métissages. De transition. En principe, c'est un phénomène extrêmement positif. Mais il faudrait pouvoir définir ce que cette transition va apporter de neuf, d'une part, et ce qu'elle va détruire, d'autre part.

Godard disait qu'on prétend que le numérique est de «qualité cinéma» et il posait la question: «Oui, mais de quelle qualité cinéma?»

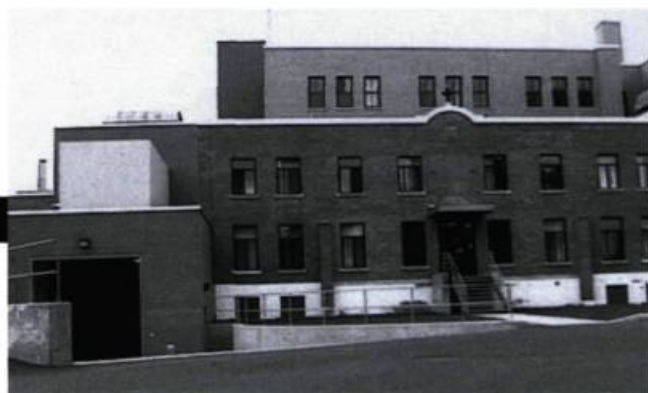
Effectivement, ce qu'on appelle «le cinéma», c'est une certaine qualité d'image; mais ç'a été surtout, historiquement, une qualité de regard. Dans les films de Resnais par exemple, comme *Toute la mémoire du monde* que j'évoquais, il y a des images magnifiques, qui témoignent d'une esthétique extrêmement réfléchie; mais il y a aussi toute une dimension éthique, tout un rapport moral à la réalité, sans lequel les images magnifiques n'auraient pas le moindre intérêt. C'est à ce niveau-là que toute la transition actuelle est en train de se jouer. Robert Morin, par exemple, en vidéo, travaille précisément sur cette notion de rapport moral à la réalité. C'est cela qui va faire la différence entre un cinéma vide et un cinéma passionnant. Il ne s'agit pas seulement de mimer le cinéma en utilisant des outils différents. Ça ne voudrait rien dire. Dans *Tableaux d'un voyage imaginaire*, par exemple, il y a des travellings, qui sont comme le signe d'une volonté de cinéma. Et je pense qu'il y a une grande qualité de l'image. Mais il y a d'abord et avant tout une volonté de discours moral sur la réalité. Les deux niveaux ne sont pas dissociables. Mais c'est le discours moral qui donne le sens. Autrement, il n'y a rien.

Certains prétendent que pour saisir le monde aujourd'hui — je pense ici, entre autres, à un texte de Stéphane Bouquet paru dans les Cahiers¹ — on ait besoin de ces nouveaux outils, comme si le cinéma tel que nous l'avons connu ne pouvait plus être en accord avec le rythme du monde actuel. N'est-ce pas un peu comme croire que la forme du nouveau roman pouvait mieux dire le monde des années 50 à 70 que la forme classique du roman ou qu'un appareil de traitement de texte permet de mieux écrire sur le monde contemporain que le crayon et le papier?

Je pense que, pour une bonne part, il y a, là-dedans, un effet de mode. Ce qui arrive avec les effets de mode, cependant, c'est qu'il y a la mise au rancart d'un certain nombre d'éléments qui, soi-disant, ne peuvent plus servir. Les effets de mode peuvent donc agir comme des détournements d'attention considérables. Ou même comme des effets de censure. Dans les années 50 par exemple, on pourrait aussi bien dire que le nouveau roman a été, pour les auteurs, une très bonne manière de ne pas faire face au problème de la guerre d'Algérie. C'est là que le problème se pose. Est-ce que c'est une question de rythme? Est-ce que c'est une question d'outils? Je pense que c'est beaucoup plus une question d'attitude et d'approche. En fait, à toutes les époques, la réalité refuse toujours de se laisser décrire. Il y a combien de films ou de livres ou de peintures qui donnent véritablement l'impression d'avoir atteint le cœur d'une époque? Très, très peu. Il n'y a pas de solution *technique*... Si c'était aussi simple, ce serait merveilleux. Il suffirait de faire sautiller l'image, de mettre la caméra de travers, de faire un montage hyper-rapide, *cut cut cut*... Et après?

Plusieurs ont déjà balancé par-dessus bord tout l'appareillage du cinéma, y compris les salles de montage, pour se tourner, nous disent-ils, vers l'avenir... comme à l'ONF par exemple.

Ce qui a été balancé en fait, ce n'est pas tellement l'appareillage de tournage, c'est le grand écran. Et ça, ce n'est pas plus à l'ONF qu'ailleurs. Ça concerne bien du monde. On assiste, un peu partout, à une miniaturisation des écrans. Même les salles commerciales sont



En haut, Jean Chabot sur le tournage de **Mack Sennett, roi du comique** (2000).
En bas, **Généralions**, court métrage du collectif **L'abécédaire** (1999).

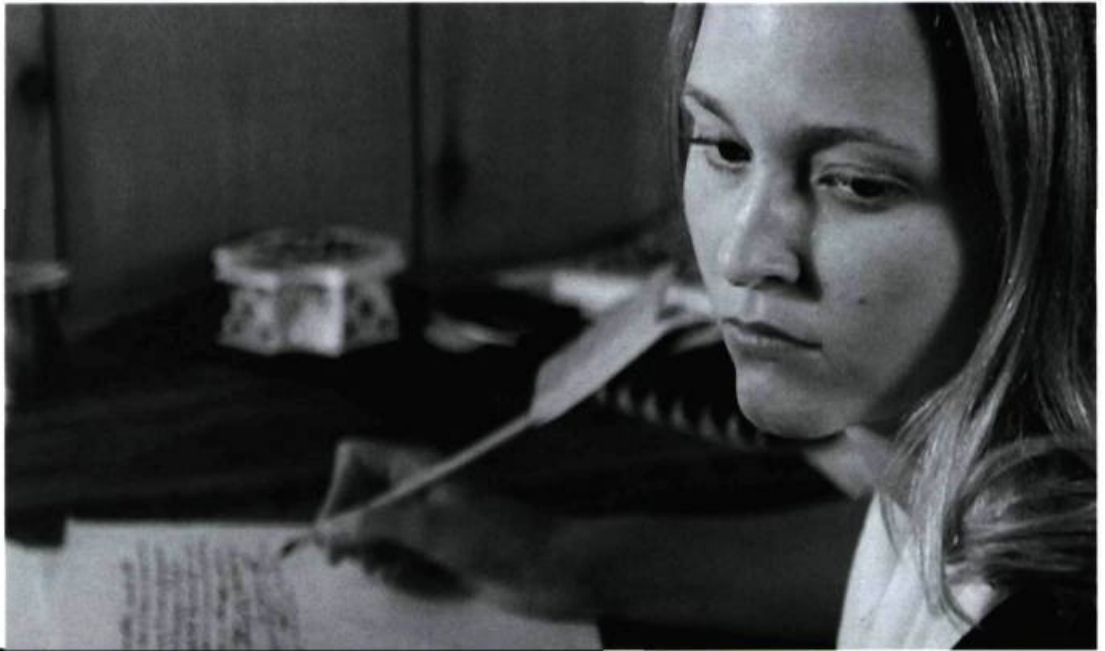
grandes comme des boîtes à chaussures. Je veux bien qu'il y ait des développements spectaculaires sur le plan du son, mais, pendant ce temps-là, il y a une perte considérable sur le plan de l'image. C'est là un phénomène qui touche la définition même du cinéma, dont cinquante pour cent au moins des effets se jouent en termes d'espace. Par exemple, un film de Buster Keaton sur petit écran, ce n'est pas du tout la même chose que sur grand écran. On peut en dire autant des films de Tati. *Mon oncle* sur grand écran, c'est extraordinaire; sur petit, c'est bien. Il y a là une nuance considérable.

On s'adapte alors à cette miniaturisation en faisant de plus en plus de gros plans, en documentaire comme en fiction.

C'est effectivement là qu'est le nœud du problème. Les changements technologiques ne sont pas neutres. Ils modifient le langage, et c'est finalement la nature même de l'expérience du regard, du filmage et de la projection qui s'en trouve modifiée. D'ailleurs on aurait tort de penser que c'est un phénomène qui se limite au documentaire. Le grand écran disparaît aussi de la fiction, même si c'est d'une manière différente. Prenons par exemple la série que Jean Beaudin a réalisée l'an dernier sur Willie Lamothe. Il y a cinq ou dix ans, ç'aurait été un long métrage. Et ce n'est pas le seul exemple. Maintenant, il y a de plus en plus de projets, qui auraient fait des films il y a dix ans, et qui aujourd'hui ne servent qu'à nourrir la machine télévisuelle de séries, et qui sont découpés en petites tranches de dix minutes pour laisser place à des paquets commerciaux. D'ailleurs, on voit que les longs métrages faits pour les salles donnent eux aussi, de plus en plus souvent, l'impression d'avoir été contaminés par cette approche-là. Le récit est découpé de manière à laisser de la

Tableaux d'un voyage imaginaire.

1787: la servante qui accompagne Catherine II de Russie au cours du «voyage organisé» où celle-ci n'a rien vu, tente de lui révéler la vérité sur son périple.



place aux pauses commerciales. Les gros plans dominent. Les silences sont éliminés. Et c'est une situation qui se généralise, en fiction tout autant qu'en documentaire. À la limite, on peut même imaginer que si Claude Jutra refaisait aujourd'hui *Mon oncle Antoine*, ce serait une série télé... Et que si Pierre Perrault et Michel Brault avaient tourné *Pour la suite du monde* en l'an 2000, le film aurait duré 50 minutes... Si les choses s'étaient passées ainsi, nous ne serions pas là. Personne. Parce que toutes les institutions et tous les cinéastes ont tiré un profit énorme, un effet de vague énorme de l'impact qu'ont eu des films comme *Mon oncle Antoine* et *Pour la suite du monde*. Même s'il ne s'agit pas là de choses qu'on peut mettre en chiffres... Mais une série, aussi intéressante soit-elle, ne frappera jamais l'imaginaire collectif de plein fouet comme l'aurait fait un film. Si Perrault et Brault avaient fait un film de 50 minutes, est-ce qu'on peut imaginer qu'on y aurait trouvé la même élaboration de pensée que dans un film de 100 minutes? C'est là que le problème se pose. Je sais bien qu'on se fait accuser de nostalgie quand on dit des choses comme celles-là, mais le problème existe quand même. Pour survivre, le cinéma a besoin de créer l'événement. Si son impact se perd parce que les films sont trop courts, ou parce qu'ils prennent de plus en plus la forme de la télé-série, ce qu'on appelle «le cinéma» ne va pas forcément survivre. Ce n'est pas automatique.

Il faudrait peut-être regarder encore une fois du côté de la France, par exemple, qui a une politique d'aide au long métrage documentaire sur grand écran.

Effectivement, les choses se passent d'une manière différente dans un certain nombre de pays. Quand on regarde les films qui se retrouvent en compétition dans un festival comme celui de Nyon, en Suisse, où *Tableaux d'un voyage imaginaire* était montré en avril dernier, on se rend compte que de nombreux pays continuent de présenter des documentaires en 35 mm et d'une durée de long métrage. Cette année, par exemple, on a l'exemple de la Suisse, des Pays-Bas, de l'Italie, de la Hongrie, de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Grèce, de la Lituanie... C'est donc possible. Mais le Canada a fait un choix différent. Nos films sont en vidéo et, la plupart du temps, ils durent moins de 50 minutes. Dans ces conditions-là, à qualité

égale, est-ce qu'un film en vidéo de 50 minutes n'a pas l'air un peu d'un parent pauvre à côté d'un film allemand de 90 minutes en 35 mm? Dans une compétition, est-ce que les deux sont à armes égales? En tout cas, si les autres sont dans l'erreur, ils semblent se porter drôlement mieux que nous!

Pour en revenir à l'exemple de *Pour la suite du monde*, si ça avait été un film de 50 minutes, est-ce qu'il aurait eu le même impact sur la scène internationale? Et s'il n'avait pas eu cet impact, est-ce que l'ONF aurait pu en tirer tout le parti qu'il en a tiré? Je pense que non. C'est là que la question du grand écran ou de la survie du langage cinéma prend tout son sens. Ou on essaie de prendre en charge la réalité et l'imaginaire d'une époque et on se donne les moyens de la faire, ou on se met dans une situation périlleuse... Le même phénomène se produit d'ailleurs avec les tournages en anglais. La logique économique apparaît pour certains tout à fait défendable, mais on ne fait pas les mêmes films en anglais ou en français, on ne fait pas parler les mêmes personnages. Ontologiquement, les films seront différents. Ce qui nous ramène au même point: il y a une partie croissante de la réalité québécoise et canadienne qu'on ne retrouve plus à l'écran. Il y a une sorte de désengagement du cinéma par rapport à la collectivité.

Mais les cinéastes ne parlent plus de la réalité, ils ne parlent que d'eux-mêmes!

Peut-être, mais personne n'a parlé autant de lui-même que Claude Jutra quand il a fait *À tout prendre*. À l'échelle d'aujourd'hui, la reprise d'un geste de cinéma comme celui-là est difficilement imaginable. Je pense beaucoup de bien par exemple de *L'autobiographe amateur* de Claude Fortin. Mais, justement, l'impact n'est pas du tout le même. C'est cela que j'essaie de mettre en cause, la notion d'impact que le cinéma a pu avoir, ici, et qu'il faut essayer de faire transiter au-delà de la transformation technologique. Si on perd l'impact, qu'est-ce qu'il reste? Et on met quoi à la place?

Mais un cinéaste comme Jutra avec À tout prendre ou Groulx avec Le chat dans le sac parlaient d'eux-mêmes dans une société, et c'est cette société qui disparaît des films.



Tableaux d'un voyage imaginaire.
L'aciérie désaffectée de Sydney en Nouvelle-Écosse. Ce que l'aveuglement du touriste lui fait ignorer.

Les phénomènes sont toujours multiples; les choses n'arrivent jamais d'une seule coulée. Il est bien certain que nous ne faisons plus *On est au coton*, et que nous ne faisons plus *24 heures ou plus*. Et même en tournant en anglais, c'est bien certain que ce n'est pas dans cette direction-là qu'on va aller. Mais les réalités québécoise, canadienne ou nord-américaine sont-elles aujourd'hui complètement différentes de ce que Groulx et Arcand avaient décrit dans ces deux films-là? Je suis loin d'en être convaincu. C'est le cinéma qui a changé, pas la réalité... Il y a des films que nous ne faisons plus, et il y a des images dont nous préférons ne plus nous servir. Ça peut partir d'une intention positive. On essaie toujours de s'affranchir des images du passé.

Le passé est pourtant le seul vis-à-vis critique que l'on a pour juger le présent.

Je pense que c'est là que se situe la contradiction. On cherche à faire table rase pour aller vers quelque chose de nouveau. Il y a un sentiment de redite générale, de piétinement, qui peut être très fort au Québec et au Canada; et alors la volonté est forte, peut-être plus forte chez des gens plus jeunes que moi, de dire: «Bon bien, là ça fait. On change, on va vers autre chose.» Mais tant que cette autre chose n'est pas définie, tant qu'elle reste un mouvement d'humeur... (et il y a toujours un danger à prendre ses mouvements d'humeur pour des idéologies), on arrive à des perceptions de la réalité qui restent assez étriquées. Prenons la question des icônes. Quelles sont les icônes de la jeunesse actuelle au Québec? Dédé Fortin? Sa carrière, son suicide... Ou encore, le film *Hochelaga*, de Michel Jetté, pris comme un bloc. Les amis de mon fils le connaissent plan par plan. Mais si je leur demande à quoi correspond la fin, ils ne le savent pas. Ils ne tiennent pas à en parler. Pourtant, c'est un peu la même icône. La même destruction du héros. En fait, on a des héros négatifs, de la même manière qu'il y a eu Nelligan, etc. Mais cela se passe maintenant en dehors de toute forme d'analyse. Et si on reste dans l'esprit de la comparaison avec ce qui se faisait avant, *On est au coton* ou *24 heures ou plus* par exemple, on se rend compte que c'est justement cette partie-là, la partie analytique, qui ne fait pas facilement le passage au-delà de la transition technologique. Le discours sur le réel existe encore, mais il y en a une partie qui a été tronquée.

Cette attitude s'inscrit en fait dans la même logique que celle de l'effacement du passé: ne considérer que ce qui est nouveau, mais aussi que l'ici et maintenant.

C'est sûr que moins on va être connecté avec ce qui se passe réellement, plus tous les discours qui abusent de notre crédulité vont avoir prise sur nous. Parce qu'il n'y a pas de reconnaissance officielle de la réalité globale sur un plan symbolique. Quand Arcand tourne *On est au coton* ou Groulx *24 heures ou plus*, il y a justement une confirmation du réel reconnu dans le domaine du symbolique. Quand on revoit *24 heures ou plus* ou *On est au coton*, on a une perception globale de la société québécoise, nord-américaine et même occidentale de cette époque-là. Quels en seraient les équivalents aujourd'hui? Je veux bien qu'on évacue la partie de redite ou de piétinement dans notre réalité collective, mais si la machine audiovisuelle, sous toutes ses formes, grand ou petit écran, perd cette emprise-là sur le réel, ou si elle se met tout à coup à ne plus reconnaître qu'une partie du réel, ou même si elle se rend jusqu'à un décrochage complet de la réalité, alors là on entre dans une zone qui s'apparente au fascisme. En principe, c'est comme ça que ces choses-là se mettent en place.

On va en fait chercher des fragments de réalité, mais qui n'ont plus de rapport avec l'ensemble...

Et qui ne forment pas un tout, qui ne forment pas un discours. C'est ça, le problème.

Tout à fait. Mais on nous dit par exemple de la mini-DV qu'elle permet un nouveau rapport au monde et même de mieux le saisir...

Cet *a priori*-là est vrai quant au plan. Avec une mini-DV, je peux avoir un nouveau rapport au monde parce que je peux filmer la dame qui est assise là-bas, d'une manière presque instantanée. Tandis qu'avec une caméra 35, je suis obligé de demander à la dame d'attendre un moment, le temps d'installer la caméra. Malgré cela, est-on moins libre avec le 35 mm parce qu'il nous force à penser longtemps à l'avance à ce qu'on veut faire et comment on veut le faire? Ça n'a rien à voir. On peut être aussi libre et même davantage. Mais, d'une manière ou d'une autre, ce n'est jamais qu'un plan. L'important c'est comment on passe d'un plan à un discours. Ça peut être excitant de faire un plan. On peut trouver extraordinaire d'avoir été les premiers à filmer quelque chose, ce que la mini-DV, dit-on, permet. Mais ce n'est pas ça qui compte. Ce qui compte, c'est la notion d'œuvre qui, à un moment donné, acquiert un nombre suffisant d'étages ou de niveaux différents pour renvoyer à l'ensemble d'une société, pour se poser comme pôle de référence par rapport à cette société. Dites-moi ce que vous percevez de la société dans laquelle vous vivez et non pas comment vous le faites, sur quel support ou à quelle vitesse. C'est ça qui est en cause actuellement, dans tout ce qui se tourne. Et c'est là que toute la question de l'acquis du cinéma prend toute sa signification. Et il n'est pas question d'accepter de le voir disparaître. ■

1. «Est-ce encore du cinéma?» Numéro hors série des *Cahiers du cinéma* «Aux frontières du cinéma», avril 2000, p. 20-21.