
7b. Les Images délaissées ou L'Apologie du non choix

Entretien de Jean-Marc Chapoulie avec les étudiants de l'ESAA le 5 mai 2011, à la suite de la conférence donnée dans l'amphithéâtre, au 7, rue Violette à Avignon.

Projet collaboratif de l'École Supérieure d'Art d'Avignon (ESAA)

En partenariat avec [a.p.r.e.s éditions](#).

Présentation et modération : Gilles Coudert

ETUDIANT : Je suis étudiante en cinquième année et l'objet de mon mémoire est le montage. J'aimerais connaître votre relation au montage. Ce matin, lors de la conférence, j'ai compris que vous utilisiez des films déjà existants que vous remontiez. Est-ce que vous montez toujours vos films vous-même et comment faites-vous avec les droits d'auteur ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Les films que je fais, dans le monde du cinéma, s'appellent des films de montage. Ce qui est assez étonnant, c'est qu'on les oppose aux films de tournage. Dans mon parcours, j'ai travaillé huit ans dans le cinéma et indirectement pour une émission à la télévision, *Cinéma de notre temps*, d'André S. Labarthe¹ et Janine Bazin. Je travaillais surtout sur les tournages. J'étais directeur de production. À la suite à ces huit années d'apprentissage, j'avais appris beaucoup de choses, mais je ne voulais pas faire de film. Ce qui me gênait énormément dans les différents stades de fabrication d'un film, c'était les deux premiers stades, c'est-à-dire l'écriture du scénario puis le tournage. Moi, par impatience, je voulais commencer par le montage avec des images qui existaient déjà. Je ne me suis pas posé la question du droit. Je me suis dit que ces images m'intéressaient, que j'allais me les approprier pour les monter, que j'allais fabriquer mon film avec une matière déjà existante. C'est ce moment-là qui m'excite le plus, l'idée que j'ai une perception différente et que je vais la montrer.

L'exemple du *Tour de France* l'illustre bien. Comme beaucoup de gens, je dors devant le Tour de France tous les étés ; alors autant faire un film de sieste pour dormir, un film où le sport n'a aucun intérêt, où il est devenu secondaire. Je revendique le film remonté avec uniquement les images des sites du paysage français d'où j'ai éliminé toutes les scènes de cyclisme. Je le revendique même très fort. C'est désormais un film de Jean-Marc Chapoulie. Les questions des

¹ André S. Labarthe est un critique, producteur, réalisateur et scénariste français né en 1931. Il commence sa carrière de critique cinématographique dans les années 50 et rencontre André Bazin qui le sollicite pour rejoindre la rédaction des *Cahiers du Cinéma* à partir de 1956. En 1964, il entame la collection *Cinéastes de notre temps* qu'il coproduit avec Janine Bazin et dont il réalisera lui-même plusieurs épisodes. Cette série de films, qui s'étend sur plus de quarante ans, se compose de portraits de cinéastes célèbres. Le premier épisode, a été diffusé sur une chaîne de l'ORTF en 1964.

droits sont inhérentes à l'image, je pense qu'il faut revendiquer les notions de recel, de pillage, de déformation. Quelque chose qui existe, vient toujours de quelque part, on ne va pas se le cacher.

En ce qui concerne le montage, il y a deux mois encore, je montais tout, tout seul. J'avais mon petit laboratoire avec mon ordinateur portable à l'intérieur duquel j'avais mes films, et je montais dans le train. Je montais, allongé dans le couloir, ou par terre par exemple, dans des situations où je suis dans des formes de perception qui me conviennent, mais qui ne sont pas forcément classiques. J'ai besoin d'être dans des situations assez inconfortables. Je ne monte pas dans les bars parce que je n'aime pas les regards. Mais je peux me trouver dans des situations de promiscuité qui sont dérangeantes, car, quand je monte, j'ai besoin d'être plongé dans une sorte de réalité qui me donne la dimension de ce que je fais ou de ce que je vois. Je vois les images différemment. Le train est génial pour ça. On est dans une bulle et quand je regarde par la fenêtre, je vois un aussi film. J'ai une conscience du présent qui est là et je me dis que je suis là. L'image, je la situe aussi dans cette conscience du présent. Longtemps, j'ai fonctionné comme cela, tout seul. J'ai même monté quelquefois des films très rapidement. En dix minutes parfois!

Depuis trois quatre mois, cela a changé, pour un film en cours que j'ai d'ailleurs montré à Labarthe et à d'autres qui m'ont dit : « *Erfin, tu fais TON film !* ». Ce qui suppose qu'ils pensaient que ceux que je faisais avant, n'étaient pas MES films. Pour le dernier, j'ai demandé à un copain qui n'est pas vraiment monteur, mais avec qui je m'entends bien, de monter le film. Je découvre un truc que je ne connaissais pas : avoir un recul. Cela me permet de penser au film. Et surtout, je me suis aperçu que la manipulation pouvait être aliénante. Toutes les réflexions sur les coupes, les manipulations, empêchent de penser au film de façon générale. L'aspect technique est assez aliénant. Je pense que je perds une certaine acuité à les monter tout seul.

ETUDIANT: Du coup pour « votre premier film », vous allez devoir écrire et réaliser un scénario, passer par un tournage et après par un montage ? Comment travaillez-vous ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Oui, en fait j'ai travaillé un peu à l'envers. Mais j'ai bien passer toutes ces étapes que vous dites. Pour le scénario, j'ai obtenu une aide du CNC². Je n'avais jamais postulé avant et je préfère filmer en direct, comme ça, qu'on me commande les films ou non. Quand on me les commande – par exemple dernièrement on m'a commandé un film sur le vin – je n'ai même pas écrit trois lignes du scénario. J'ai juste dit au CNC que je faisais un film sur le

² Le CNC est un établissement public français dont les missions principales sont de réglementer, soutenir et promouvoir l'économie du cinéma en France et à l'étranger.

vin. J'avais le titre du film, parce que j'avais quand même la mécanique en tête. Ce film, que j'ai vendu, était le mien, mais il a été fait par des amis. En couverture du film, j'ai envoyé une lettre filmée avec ma webcam à mes amis, en leur expliquant que l'on m'avait commandé un film, qu'ils allaient le faire à ma place et que j'allais même mesurer leur amitié dans leurs réponses ! C'était à la fois une sorte de blague et une certaine idée que j'avais du cinéma. C'est ce que les réalisateurs n'osent pas dire du cinéma. Ils ne font pas grand-chose, en réalité : sur un film, c'est le chef opérateur, le monteur, enfin c'est toute une équipe qui travaille. Moi, je l'assumais, et aujourd'hui, je l'assume encore plus : on peut complètement faire réaliser des films par d'autres gens – et plus encore par ses amis, que l'on peut pousser vers ce qu'ils savent faire. J'ai même vendu ce film et j'ai dit à mes amis que je ne leur donnerais pas d'argent, mais que je leur ferais un cadeau. Quant aux droits, je leur ai dit qu'ils m'appartenaient. Cela met en tension ! Car, après tout, qui fait quoi dans un film ? Qui est auteur ou qui participe à un film ? C'est très compliqué : même quand on participe beaucoup, on n'est pas forcément l'auteur.

Le film que je suis en train de faire, c'est Google Street View (GSV), qui est cette voiture qui photographie les gens dans la rue – et qui m'a photographié en bas de chez moi, à la terrasse d'une brasserie à Paris, avec ma fille. Le film est une enquête. Je raconte qu'un jour où je m'étais fait « googleisé », je me suis demandé : « *Au fait Jean-Marc Chapoulie, c'est quoi sa notoriété ? Quel est le niveau de sa notoriété au nombre de références ?* ». Et, là je me suis aperçu que mon nom et mon adresse étaient les seuls, pratiquement, dans le monde, à paraître sur google, lorsqu'on tape mon nom. Ils sont venus devant chez moi et ont pris la photo de mon appartement : la fenêtre était ouverte et on aurait pu rentrer chez moi. C'est étrange, car l'appartement est au nom de ma femme, il n'y a rien à mon nom. Je ne comprends pas pourquoi ils ont cette adresse. J'ai ressenti ça comme une violation de mon intimité, ou en tout cas d'un espace privé. Puis, deuxième élément hasardeux mais heureux pour le film, c'est que, en bas, presque dans la même photo, je suis photographié et, là, flouté, c'est-à-dire dans l'espace public mais flou.

Le film raconte cette enquête où je demande à ce que Jean-Marc Chapoulie soit *déflouté* dans l'espace public, et que sa maison disparaisse de Google Street View, car je ne comprends pas pourquoi ils possèdent l'image de mon intérieur. Le film devient délirant car rapidement, lors de cette enquête, GSV m'a répondu que c'était une machine qui floutait les images, qu'ils ne pouvaient donc rien changer, que cela était automatique. Cela a modifié le film : en fait, maintenant, c'est mon ordinateur qui, avec une voix de synthèse, demande aux algorithmes de Google® de me déflouter. Ce sont ainsi des voix de synthèse qui parlent à d'autres voix de synthèse, une sorte de fiction un peu délirante...

Ce film avait plusieurs temps. Un temps où réellement, dans ma vie, je menais cette enquête : j'avais les réponses, je filmais sur mon écran l'avancée de mes réponses, j'avais pris un avocat, les gens m'écrivaient par email, Google® me répondait etc.... Maintenant ils m'ont « délocalisé ». C'est une façon comme une autre pour Google d'avancer en respectant sa propre logique, qui est d'éviter d'avoir à me déflouter.

D'un autre côté, il me fallait de l'argent, parce que je voulais aller voir les gens de Google® aux Etats-Unis et j'avais besoin de quelqu'un qui monte cette histoire. Alors, j'ai pris un monteur. Après six mois de travail avec ce monteur, que j'ai payé de ma poche, je suis retourné au système de production cinématographique classique pour obtenir des subventions : j'ai fait des dossiers, j'ai réécrit l'histoire avec les éléments que j'avais, et au final, j'ai écrit un film qui existait déjà. J'ai donc finalement obtenu des subventions, et, d'un coup, j'ai commencé à réaliser une fiction avec un acteur, des tournages : je mettrai encore six mois ou un an avant de le finir. Je retrouve cette sensation pénible de devoir encore passer deux longues années à faire un seul film. Je ne suis pas sûr que si j'avais fait le film en trois mois, il ne serait pas le même ; enfin, il aurait peut-être été différent, mais il aurait raconté la même chose.

En fait, je préfère créer des films de façon efficace et indépendante, sans passer par de longues procédures ; et le monde l'art peut nous apporter des débouchés, parce qu'il regarde et accepte les films une fois qu'ils sont achevés : on peut y aller sans attendre de commande. Si vous faites un film, vous avez toujours une chance de le montrer à quelqu'un et le commissaire parfois dit : « *C'est super, je vous expose* ». C'est toujours en proposant quelque chose que vous obtenez une réaction, donc autant produire des films facilement. Contrairement au monde de l'art, le système du cinéma est, lui, très poussif : il faut trois mois pour simplement écrire et monter le dossier d'une fiction ou même d'un documentaire, puis il faut attendre la décision de la Commission, puis il faut lancer la machine. Au final, un film se fait entre neuf mois et un an après la décision de la Commission.

GILLES COUDERT : Avec l'éternelle question : « *On ne voit pas le film ?* »

C'est normal il n'est encore pas fait ! Et on utilise un médium pour en décrire un autre, une absurdité totale que Godard avait déjà soulignée en son temps. On est dans une syntaxe différente et eux, ce qu'ils attendent, c'est de lire un roman. C'est ce qui explique en grande partie la médiocrité du cinéma français et surtout beaucoup d'échecs de films que vous ne verrez jamais, parce qu'il faut que les gens les fassent mais surtout parce qu'ils ne doivent pas compter sur les Commissions pour les faire. Il n'y a pas eu de science-fiction en France pendant très longtemps, parce que les jurys attendaient des histoires qui s'inscrivaient

dans la Post Nouvelle Vague, du sous Rohmer mais du pas bon justement. Ils étaient incapables de lire ces scénarios parce que, justement, ces films étaient totalement différents de ce que l'on pouvait en écrire. Beaucoup de choses sont passées à la trappe de cette façon.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Ce que le monde de l'art a de plus apaisant, c'est qu'il contient une multitude d'économies. Il y a des artistes qui gagnent de l'argent, qui ont trois cents collaborateurs, qui forment de véritables petites industries, mais il y a aussi l'artiste maudit qui vit dans sa campagne. On a, dans ce grand écart, plein d'économies absolument différentes. Dans le cinéma, c'est assez rare. Tout de suite, les cinéastes qui m'ont intéressé sont Luc Moullet³ et Cassavetes⁴. Chez ce dernier, on a vu de l'esthétique, on a vu quelqu'un qui voulait que la caméra bouge ; mais c'est pas ça du tout. Cassavetes tourne avec des étudiants de l'université et il les forme. Ils n'ont pas les moyens d'avoir une grue. Alors, c'est pour cette raison qu'il bouge et qu'il tourne avec sa femme et ses copains. Il loue un appartement en guise de studio. Tout est à crédit. L'invention de son cinéma, c'est l'invention de son économie. Je ne suis pas impressionné par les mouvements de caméra, je ne suis pas un fou des travellings. Je déteste les plans séquences qui font plus de quinze secondes. Je n'ai jamais cru à l'exploit. Je n'aime pas les formes spéculaires.

J'ai toujours pensé que des choses un peu idiotes pouvaient se passer. Par hasard j'ai eu une proposition pour montrer des films en 95, d'un mec important qui s'appelait Harald Szeemann⁵. Il m'a fait venir à Zurich pour collaborer avec des réalisateurs que je côtoyais qui étaient Labarthe, mais il y avait aussi les Suisses : tous les gens un peu importants de la nouvelle vague ; et j'ai découvert ce monde-là, assez libre, sur des économies différentes qui permettaient de faire des films assez régulièrement sans attendre la sentence du CNC.

GILLES COUDERT : Ce que tu as démontré ce matin, c'est que le cinéma est d'abord une industrie, par le fait de dupliquer. On peut copier des chaises Louis XVI mais, chacune faite à la main, est différente. Dans le cas du cinéma, on sait qu'on peut faire des tirages tant qu'on veut et que ça sera toujours la même

³ [Luc Moullet](#) est un cinéaste et producteur de cinéma français né en 1937. Il a débuté comme critique aux *Cahiers du Cinéma* et dans *Arts* en 1956.

⁴ [John Cassavetes](#) (1929-1989) est un acteur, réalisateur et scénariste américain. Comme acteur il joue dans la série télévisée «Staccato». Il débute sa carrière de cinéaste avec *Shadows* en 1958 qui lui procure une renommée en Europe. Parmi ses longs métrages, on peut citer : *Faces* (1968), *A Woman Under the Influence* (1975), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) ou ses deux derniers : *Love Stream* (1984) et *Big Trouble* (1985)

⁵ [Harald Szeemann](#) (1933-2005) est un commissaire d'exposition suisse. En 1981, Harald Szeemann devient *conservateur indépendant* au [Kunsthaus](#) de Zurich, fonction qu'il occupe durant de longues années.

chose. Cette multiplication peut d'ailleurs finir par créer un vrai problème de copyright... Quand on achète un DVD dans le commerce, on croit que l'on achète un objet ; mais, en fait, on achète les droits de regarder ce film chez soi. L'objet en lui-même ne vaut rien. Si on l'achète pour une bibliothèque, on achète des droits, pour que les étudiants puissent le voir ici en bibliothèque ou en cours. Cette immatérialité des droits va forcément exploser un jour ou l'autre.

JEAN-MARC CHAPOULIE : En fait, elle noie notre société. L'histoire de Google® c'est précisément le sujet : le film s'appelle *À qui appartient la réalité ?* Donc, je pose la question à monsieur Google, mais je pourrai aussi te la poser : « *À qui appartient ma réalité ?* ». Il y a des réponses simples. Il y a la loi, il y a des droits, c'est-à-dire que tout le monde a le droit de photographier un banc public, un arbre, une rue. Aux Beaux-Arts où je suis enseignant, j'ai demandé aux étudiants : « *Qui a l'impression ici que son image est volée ?* ». Je pourrai poser la question ici aussi : « *Qui a l'impression que son image au moins une fois dans sa vie a été volée ?* » Personne ? J'entends : « *Tout le monde* ». Au moins une fois ! Voilà tout le monde une fois. Oui, au moins une fois lors d'une fête, sur Face Book®... Si c'était une question que l'on m'avait posée il y a dix ans et même moins, personne n'aurait répondu cela. Mais à cette époque-là, le vol d'images n'existait quasiment pas...

Toutefois dans ce discours, il y a des nuances à établir. Un peu comme pour la parole. Supposons que des gens médisants aient essayé de mettre une image de moi où je ne suis pas belle, ou bien une image où je suis avec un copain... Là, on parle en terme de rumeur, on parle de *la salope* ou du *salaud* qui a fait un truc, mais on ne parle jamais d'image volée, détournée ou exploitée. On peut filmer dans la rue et je ne m'étais jamais posé la question de savoir si on pouvait me voler mon image. C'est une conscience qui est complètement nouvelle, qui est apparue très vite, en quatre ou cinq ans seulement. Ce qui m'intéresse, par contre, c'est que dans la production d'une image, il y a d'un seul coup deux termes qui s'opposent : une image volée et une image fabriquée. On peut parler de cela. On peut définir ce qu'est une image volée, et ce qu'est une image fabriquée. Je reviens aux films des frères Lumière que l'on a vus ce matin. Une image fabriquée, au mieux, c'est celle où ils (et elles) ont des chapeaux et où ils (et elles) sortent dans l'ordre. Au pire, l'image fabriquée, c'est mon image en 3D : elle est hyper fabriquée. Tout y est, sauf à décrire ce qui se passe. Ça ne produit pas beaucoup de sensations. L'image n'a pas beaucoup d'intérêt. Pourtant, je peux faire un bouquin de 600 pages pour expliquer que l'image n'existe que lorsqu'elle est volée, que tout ce qu'on a produit d'intéressant sur terre n'existe que parce que l'image a été volée. C'est compliqué de vivre dans une société où l'on pense que son image est volée et que ce n'est pas bien. La morale a pris le pas, et elle a tellement pris le pas, qu'elle a produit des formes d'auto censure. Si

bien que les gens finissent par avoir toujours le même discours ou les mêmes réactions par rapport au film. J'ai des copains qui font des films super et à qui on pose systématiquement la question d'ordre moral : « *Est-ce que vous avez le droit de filmer cette personne ? Avez-vous son accord ? Est-ce que vous ne montrez pas trop son mauvais côté ?* ». On s'aperçoit que si on essaye de répondre à cela (il faudrait filmer comme ci ou comme ça), on ne fait plus du TF1, on fait carrément de la propagande. C'est ainsi que les pays totalitaires fabriquent leurs images et leurs discours et jusqu'à l'image de leurs discours. On sait très bien que l'image la plus fabriquée est toujours celle que l'on s'efforce de présenter comme la plus naturelle. Ce sont des images de propagande, ni plus ni moins. Comme le milieu de l'art recèle encore un bon potentiel de liberté et d'énergie, moi, je ne me pose pas la question de savoir si j'ai le droit ou pas le droit.

ETUDIANT : Mais, des gens vous pose cette question...

JEAN-MARC CHAPOULIE : Bien sûr, tout le temps. Ce matin, un étudiant de première année est venu me dire : « *Vous parlez de recéleur. C'est quoi les problèmes de droits pour vous ...* »

ETUDIANT : Je comprends votre attitude mais la réalité s'impose !

JEAN-MARC CHAPOULIE : T'as raison. On peut me poser la question, mais d'un autre côté, moi, je n'ai jamais eu de procès, et j'ai fait des choses bien pires que ça... Quand je fais quelque chose, je ne me demande jamais si j'ai l'autorisation ou pas. Un galeriste m'a dit : « *S'il n'y avait pas de problèmes de droits, tu serais exposé chez moi tout le temps* ». Je m'en fous ! Je ne vais pas lui dire qu'il est con, sachant que le problème des droits liés à l'image se pose pour tout le monde. On a eu une discussion où il m'a dit : « *Il faudrait qu'on sorte un truc en DVD. Comment fait-on avec les problèmes de droits ?* ». Je ne sais pas répondre à ça et de toute façon, je connais les limites de ce discours. J'ai dit à ce galeriste : « *Fais-le, il n'y a pas de problèmes de droits. Moi, je sais qu'il n'y a pas de problèmes de droits, personne ne fera un procès* ». Un exemple typique précis : un autre artiste, Douglas Gordon⁶, a ralenti un film d'Hitchcock⁷. [Beaubourg](#) hésitait à acheter cette œuvre en raison du problème de droits. C'est

6 [Douglas Gordon](#) est né en Écosse en 1966. Connu surtout comme artiste vidéo. Il utilise des formes variées d'expression : projections vidéo, photographies, installations et textes muraux. Il travaille sur l'appropriation d'images qu'il détourne, met en scène dans un contexte différent. Dans cette optique ses expositions deviennent l'élément essentiel de l'expression de l'artiste. En 1986, il a obtenu le Turner Prize, remis pour la première fois à un artiste vidéo.

7 [Alfred Hitchcock](#) (1899-1980) est un réalisateur britannico-américain, également producteur et scénariste. Au cours de ses quelque soixante années de carrière, il réalise 53 longs métrages, dont certains comptent, parmi les plus importants du cinéma, comme [Les 39 Marches](#), [Les Enchaînés](#), [Fenêtre sur cour](#), [Sœurs froides](#), [La Mort aux trousses](#), [Psychose](#), ou [Les Oiseaux](#).

une œuvre importante du XXème siècle pourtant. Alors, ils ont triché et acheté le film. J'ai fait ça aussi avec la [Fondation Cartier](#) : on achète des droits télé, mais surtout pas le droit d'étirer le film (de le ralentir), ça s'appelle le « droit moral ». Dans ce cadre, on n'a pas le droit de toucher à une œuvre et de la déformer et ça, pour moi, c'est indéfendable. J'ai dit à Beaubourg de l'acheter, de ne pas faire les idiots. Car s'il y a des gens auxquels il ne faut pas toucher, ce sont bien Hitchcock et la Warner⁸ ; c'est connu, ils ont des avocats qui, en Europe, épluchent régulièrement tous les magazines pour savoir ce qui sort sur Hitchcock. Comme ils ont une politique de sortie des films restaurés planifiée tous les trois ou quatre ans, ils ne veulent pas que quoi que ce soit puisse être publié dans l'intervalle. Même une photo extraite d'un film n'est pas autorisée ! Et bien finalement, Beaubourg a renoncé à acheter le film. Par contre, le [MoMA](#) l'a acheté et, aujourd'hui, Beaubourg regrette d'avoir loupé l'acquisition de cette œuvre à cause du fameux « droit moral ».

On voit bien là que les artistes contemporains posent des problèmes de leur époque, mais que nous ne pouvons pas nous résoudre de toute façon. On est – je suis – dans l'illégalité les trois-quarts du temps, mais je ne vais pas commencer à le dire... Une fois, j'ai eu des problèmes – c'est même allé très loin, j'ai eu les huissiers chez moi – mais c'était un malentendu. J'avais fait un festival de *screeners* (ce sont les gens qui filment dans les salles de cinéma) il y a quatre ans environ. J'étais programmateur au [Centre Culturel Suisse](#) à Paris et je leur ai annoncé que j'avais l'intention de faire un truc sur ces gens qui filment. Ce qui m'amusait, c'était de faire un festival qui s'appelait « *Le film qui filme le mieux un film* ». Comme s'il y avait un geste de filmeur de film plus ou moins bon. Quelque chose de l'ordre du rapport au faussaire, au plagiat. Ils acceptent, et on annonce la manifestation par voie de presse. Et, là, Libé, malheureusement, fait une page sur la manifestation en titrant : *Une séance à ne pirater*. Dès le mercredi suivant, il y a une réunion au CNC avec tous les gens importants du cinéma français : un type des sociétés d'auteurs a sorti Libé en disant : « *Regardez, maintenant il y a même un gars qui organise un festival pour les pirates de films* ». Et là, c'est un truc de dingo, tu es comme une star tout d'un coup, ça sonne de partout, les gens viennent chez toi, tu deviens quelqu'un de très important. Le mec du Centre Culturel Suisse ne comprenait pas ce qui se passait vraiment. Il sortait à peine d'un scandale avec Thomas Hirschhorn⁹ qu'il venait d'avoir, et il me dit : « *On est*

⁸ [Warner Bros.](#) est l'une des plus grandes sociétés de production et de distribution pour le cinéma et la télévision. C'est une filiale de la [Time Warner](#) dont le siège social se situe à New York. Fondée en 1923 par les frères [Warner](#), descendants d'immigrants, la Warner Bros est le troisième plus vieux studio cinématographique américain encore en opération.

⁹ [Thomas Hirschhorn](#) est un artiste suisse né en 1957. Pour son œuvre la plus célèbre *Cavemanman*, il a transformé un espace de la galerie en grotte en utilisant du bois, du carton et du ruban et en la parsemant de divers symboles de la culture philosophique. Hirschhorn a reçu le Prix Marcel Duchamp en 2000/2001 et le Joseph Beuys Prize en 2004. Ses œuvres sont conservées dans les collections du MoMA, du Walker Art Center et la Tate Gallery. À l'été 2009, *Cavemanman* a été recréée pour une exposition la Hayward Gallery de Londres. En Juin 2011 Hirschhorn a représenté la Suisse à la Biennale de Venise.

rodé, on te suit, tu fais ce que tu veux, la seule chose que je peux faire pour t'aider, c'est que nous avons un avocat et quand tu vois que ça chauffe, tu donnes l'adresse de cet avocat qui suivra le dossier ». Et en effet, j'ai eu affaire à des avocats qui sont sur les Champs Élysées, qui n'ont rien à foutre de ce que tu fais, mais qui gèrent des droits de majors américaines et qui commencent à t'envoyer des lettres recommandées, des flics, des huissiers à six heures du matin. Ils ont droit de tout faire ! On se retrouve avec une plainte déposée chez le procureur et une séance où un huissier m'a lu mes droits, avec un flic à côté qui disait : « *On va tout filmer et tout ce que vous direz sera retenu contre vous et fera preuve* ». Ils s'imaginaient que j'allais montrer des films filmés dans les salles. Je n'allais pas montrer des films et aller en prison pour si peu ! Évidemment ! J'ai raconté les films que je voulais montrer.

Le premier film qui était, à mon avis le meilleur, était un film turc où le mec filme *Le Silence des Agneaux*, au fond de la salle avec un caméscope. Il s'aperçoit que les sous-titres bougent un peu, alors il décide de lire les sous-titres et là on apprend que c'est un turc ! Il se met à parler tout doucement dans le micro. Quand il comprend qu'il y a des femmes et des hommes qui parlent dans le film, il se met à faire à la fois les voix de femmes et les voix d'hommes. C'est sidérant ! Au cinéma, on appelle ça, une *voice over*. C'est fascinant. Il y avait un autre film qui n'était pas mal aussi : celui d'un gars qui filme sa propre télé – ça aussi c'est interdit – avec son chien dans le cadre. Sa femme lui demande : « *Tu viens dîner ?* ». Il répond : « *Non je filme le film pour ce soir* ». Et là on comprend en effet que le gars décide de comescoper son film, pour se le projeter plus tard, mais que dans le cadre, il met aussi son chien !... C'est très joli !

Il y a un article de Chevrier¹⁰ sur la photographie qui raconte comment le chien est arrivé dans l'histoire de la photographie et a remplacé le bébé. Dans les années 30, on voit arriver le chien à qui on demande les mêmes positions que le bébé. J'aimerais bien refaire une histoire du film amateur sur l'apparition du chien ou bien une histoire de la télé filmée par exemple... Quand j'ai monté le *Tour de France*, je l'ai monté à [France 2](#). J'ai pensé qu'ils allaient me poser des problèmes de droits mais la question n'a jamais été mise en avant. Même pour ces gens là, le problème du droit, c'est un problème d'argent, d'exploitation, de diffusion. Quand j'ai montré ce film au [Palais de Tokyo](#), les gens de France 2 ont considéré qu'il s'agissait d'une bonne promo pour eux et, du coup, le problème des droits a été complètement éludé.

GILLES COUDERT : Il faut savoir que le montant des droits est indexé sur le nombre de spectateurs potentiels. Pour chaque chaîne, les droits d'auteur sont

¹⁰ [Georges Chevrier](#) (1890-1940) était officier de carrière en même temps que photographe amateur. De 1902 à 1935, il réalisa près de 900 vues soigneusement légendées et conservées dans de petits carnets.

indexés sur son audimat, qui varie avec le temps passé devant l'écran. Si tu diffuses le même documentaire sur Arte, tu ne touches rien du tout, alors que sur TF1, tu touches le loto. Ça passe du simple à mille fois. Eux, ce qui les intéresse, c'est l'indexation au nombre de spectateurs. Lorsque tu diffuses ici à l'école ou au Palais de Tokyo, il y a ce que l'on appelle des *droits de diffuseurs non commerciaux* qui sont indexés sur un public potentiel. Ils ont évalué qu'au Palais de Tokyo, il allait y avoir deux mille personnes durant tout l'été. Pour eux, ce n'est pas grand-chose.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Et surtout c'est un problème d'image. Faire un procès à un artiste, ce n'est pas valorisant. Moi, je crois à l'éthique. Par exemple sur le film du *Tour de France*, je mets en scène la voix du journaliste sportif Jean-Pierre Olivier parlant de tourisme. Là, j'ai eu un problème, parce que je le décontextualisais. Dans mon film, il devient une star, il est rayonnant. Je me suis dit que si le mec le prend mal, et bien, en terme d'éthique, cela signifie que je peux ne pas le montrer. Mon film n'est qu'un détournement et il y a un détournement de quelqu'un dans un rôle. Alors, j'ai demandé à ce que l'on montre d'abord le film à J-P Olivier. Les gens de France 2 ont donc montré le film avec J-P Olivier, mais auparavant, ils ont voulu me présenter et ils ont dit : « *Chapoulie c'est une sorte de Godard* ». Et J-P Olivier a répondu : « *Ah ! Jean-René Godard* ». En tout cas, il semblait se foutre pas mal des questions de droits de mon film. J-P. Olivier était content de rentrer dans le monde de l'art. J'étais heureux parce que je ne m'étais pas trompé : mon film n'était pas un film anti... Pour revendre le film à France 2, j'avais utilisé, comme argument, l'alibi culturel et le nombre de ventes...

ETUDIANT : Si nous sommes amenés à restaurer une de vos œuvres qui pose ce problème de droits, que devons-nous faire ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Je ne sais pas si je t'aurais répondu ça il y a 15 jours, un mois ou un an, mais je pense qu'actuellement il est vraiment sain de dire que les œuvres se détruisent. Il faut arrêter de penser qu'elles sont pérennes. Déjà, ça m'angoisse de penser qu'elles seraient dans un musée, que je les fabrique dans l'idée qu'elles soient conservées. Tous ces films pour moi existent dans leur temps. J'aimerais bien qu'ils soient vus dans leur époque, à peu près normalement. À propos de ces questions de conservation et de restauration, je pense à cet artiste, Bérard. Il a fait une expo dernièrement où il a présenté une affiche qu'il a créée comme une œuvre d'art et qu'il vend. Et sur cette affiche, il écrit qu'à sa mort, toutes ses œuvres doivent être détruites. L'achat de la licence rend actif le propos, c'est-à-dire que l'acheteur en faisant l'acquisition de cette œuvre d'art, peut s'octroyer le droit de détruire toutes les œuvres de l'artiste à sa mort. Ça n'empêche pas que l'on peut avoir une politique

de conservation, mais je trouve qu'actuellement, il faut retrouver une forme naturelle des œuvres : comme dans la vie, on grandit, on devient vieux, on périt un peu parfois, on meurt parfois aussi, on oublie...

ETUDIANT : Il y a un paradoxe entre ce que vous dites et votre travail.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Oui, c'est vrai. Je me suis beaucoup intéressé à l'histoire du cinéma et à sa détérioration et je peux te dire des trucs que tu ne sais peut-être pas. En 1914, par exemple, on a détruit 80% de tout ce qui existait en pellicule. 80% du cinéma a été détruit pour le fondre, pour en faire un *bitume de Judée*, un liquide plastique qui servait à sceller les balles et les obus. En 1939, on a recommencé la même opération ! On a repris 80% des pellicules films du cinéma français pour les fondre ; et puis on s'est aperçu que l'on ne fabriquait plus les balles comme avant et cela n'a servi à rien. On a stocké ça quelque part en France. Langlois en parle. C'est intéressant, car ça a failli être jeté, mais les gens du cinéma ont protesté : jeter risquait de polluer. Alors, ils ont décidé, au sortir de la guerre, de fabriquer avec cette matière des bas résille et du rouge à lèvres. C'est Péchiney¹¹ qui a racheté les stocks et a fabriqué tout ce qui était en plastique etc. Heureusement que tout cela a été détruit. Comment voir 80% de tous ces films, déjà avec tout ce qu'il y a à voir ?! Moi ça me soulage plutôt ! En 2001, au moment où je voulais monter une cinémathèque, je me suis retrouvé branché avec la [Cinémathèque de Saint-Etienne](#) qui était vachement bien parce qu'elle avait été plusieurs fois ouverte et fermée... Une copine de [La Cinémathèque française](#) m'a dit : « *Quand la cinémathèque est fermée, comme on est tous affiliés, on a le droit de faire des échanges. Alors on en profite. On va dans leur fonds bien classé, on leur prend Fellini, machin... et au terme des échanges on leur réfile nos caisses. On ne sait pas ce qu'il y a dedans, mais il semblerait que ce soient des dépôts faits par Tartempion, un paysan* ». Du coup, ils ont pillé la Cinémathèque de Saint-Étienne de ses soi-disant meilleurs films, pour laisser en échange les non identifiés, merdiques, pas intéressants. Donc, j'y suis allé. J'ai ouvert quelques boîtes qui étaient incroyables et c'est sûrement à présent un des meilleurs fonds en France ! Eux, ils ne le savent pas encore, mais c'est sûr. Si le ministère doit donner de l'argent, c'est à eux qu'ils doivent le donner, parce que les autres, à la Cinémathèque française, ils sont déjà dans des formes universitaires très plan-plan, du genre restaurer des films dits primitifs (1904-1905) – les premiers longs-métrages qui sont affligeants à regarder ! Même pour moi qui aime les mauvais films, ça ne passe pas. Tout ça au nom de

¹¹ Pechiney était un groupe industriel français, fleuron du renouveau industriel de l'après Seconde Guerre Mondiale. Pechiney était actif dans les domaines de l'aluminium (production et transformation), de l'électrometallurgie, de l'emballage, de la chimie, et du combustible nucléaire. En juillet 2003, une OPA hostile menée sur Pechiney par Alcan aboutit à l'absorption du groupe. En mai 2011, Alcan EP a pris le nom de [Constellium](#), une multinationale qui compte désormais 70 sites et 11 000 salariés dans le monde, dont 5000 en France.

l'historicité, pour pouvoir dire qu'ils ont des *films premiers*, des films précurseurs. Ces films durent une heure à peu près, donc ils sont déjà inscrits dans un processus de facture industrielle.

GILLES COUDERT : Ce que l'on ne sait pas, c'est que l'industrie du cinéma naît d'abord en France avec Pathé Gaumont¹² qui produit des longs-métrages, et non pas aux États-Unis qui ne font que des formes courtes. L'un des premiers longs films américains, on le doit à Griffith¹³. J'ai bénéficié de la Cinémathèque de Saint-Étienne en tant que stéphanois et j'ai trouvé des choses extraordinaires, des films jamais ouverts. J'ai trouvé des films réalisés par un curé de campagne qui filmait son village et j'en ai même fait un film ! Du coup, on a accès à des images qui sont comme le premier plan des frères Lumière.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Quand j'étais gamin, avec un copain, on était fou du Guinness Book¹⁴. À l'époque, il y avait la photo d'un grand géant russe, un peu bossu, difforme, avec de grandes mains et avec mon copain dans la cour on s'amusait à repérer les futurs géants. Ou « de la cour d'école comme lieu d'identification des devenirs » ! Des devenir chats, des devenir je ne sais pas quoi. Un peu à la Deleuze. Tous ces films dits de « normalité », de moyenne, ne sont pas des chefs-d'œuvre, ni des nains, ni des géants. On voit bien qu'ils sont dans des devenirs et dans des formes qui sont autres et qui resteront autres. Ce qui est intéressant, c'est de trouver une singularité.

GILLES COUDERT : Autre chose à remarquer dans ces archives, c'est le fait qu'elles ont souvent été tournées dans la continuité, même si c'est parfois maladroit. Cette pratique disparaîtra plus tard presque totalement, puisque l'on ne tournera uniquement en sachant que l'ont va monter le film par la suite.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Tous les films institutionnels des années 50 sont magnifiques. Franchement, plus personne ne sait faire ça. Mon prochain projet

¹² [Gaumont Pathé](#). Dès 1896, les sociétés Pathé et Gaumont s'intéressent à l'actualité, proposant des sujets tournés sur le vif ou reconstitués. Leur sortie est alors irrégulière. Gaumont Pathé Archives est le fruit du regroupement en décembre 2003 des catalogues de la Cinémathèque Gaumont et de Pathé Archives. Cette alliance fait de cette nouvelle entité la première banque francophone d'images animées noir et blanc et couleur, avec plus de 14 000 heures qui permettent d'illustrer tant l'histoire du 20ème siècle que l'actualité du 21ème siècle.

¹³ [David Wark Griffith](#) (1875-1948) plus connu sous le nom de D.W. Griffith est un réalisateur américain qui a tourné environ 400 courts métrages en 5 ans, de 1908 à 1913 et réalisé, dès 1915, les premières super productions cinématographiques américaines avec notamment *The Birth of Nation ou Intolerance : Love's Struggle Throughout the Ages (1916)*. Il a grandement fait évoluer le montage cinématographique. Il fut le fondateur avec Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks et Mary Pickford du premier studio de cinéma indépendant américain United Artists, ouvert en 1919.

¹⁴ Le [Livre Guinness des records](#) est un livre de référence, publié une fois par an et recensant une collection de records du monde reconnus au niveau international, qui sont à la fois des prouesses humaines et naturelles. Le livre est paru pour la première fois en 1955. L'édition française a été lancée en 1975.

sera de faire une cinémathèque. Tu vois c'est paradoxal ! Refaire la cinémathèque française à l'identique avec les statues de Langlois. Je me suis autoproclamé Langlois. J'ai pris un copain et j'ai dit qu'il était Mitry¹⁵. Bref, j'ai refait ce que Langlois avait fait dans les années 20. Sauf que si Langlois revenait aujourd'hui, il n'aurait plus du tout le droit de faire ce qu'il a fait ! On s'aperçoit que la cinémathèque est encore un îlot à part où les films ont un véritable statut artistique. C'est une invention sublime. L'astuce c'est le dépôt. A la Cinémathèque française, on peut très bien déposer un film qui ne nous appartient pas et en rester toujours propriétaire. On peut le diffuser en interne et si on n'a pas les droits, on a le devoir de l'archiver et de le restaurer. Cela signifie que lorsqu'il y aura un autre support, il faudra le transférer dessus. Et en plus, si un réalisateur apporte un autre film, il faudra commencer à écrire sur lui, à le classer et même à le monter, à le transformer. C'est une invention incroyable. Le simple fait de formuler ça est incroyable! Comment c'est possible ? Ce ne sont que des choses illégales : problèmes de droits de propriété, d'auteur, de droit moral, de diffusion. Tout est bafoué et pourtant l'on sait très bien que [La Fondation Langlois](#) a sauvé le patrimoine mondial du cinéma du XXème siècle ! Mais vraiment sauvé. Sans Langlois, on n'aurait pas de films de Dreyer, de Griffith... Mon idée, ce n'est pas de refaire ça sur le cinéma. Dans un premier temps, cette cinémathèque qu'on va lancer, on va la nourrir par un fonds qui est là, accessible à tous : internet – je vais vous donner des sites vous allez voir. Avec YouTube¹⁶, je pourrai déjà faire une cinémathèque. Cela veut dire que l'on réalise une forme éditoriale. J'ai des collections de choses que je vais chercher régulièrement sur YouTube, des trucs bizarres comme les décorations de maisons à Noël, par des particuliers. J'ai amassé des kilomètres de « light shows ». Je collectionne aussi des choses plus sérieuses, comme les films de Thomas Edison¹⁷ que j'ai montrés ce matin. Il y a deux, trois sites où l'on peut voir à peu

15 Jean Mitry (1904-1988), historien français du cinéma, critique et théoricien. Né Jean-René-Pierre Goetgheluck Le Rouge Tillard des Acres de Presfontaines, il débute comme photographe sous le pseudonyme de Jean Letort et fonde en 1935, avec Henry Langlois et Georges Franju, le *Cercle du cinéma* qui devient rapidement la Cinémathèque française. Il a réalisé des courts-métrages dont le plus connu est *Pacific 231*, sur une musique d'Arthur Honegger (1949), récompensé au Festival de Cannes où il obtint le prix du meilleur montage. En 1959, il réalise son unique long-métrage, *Enigme aux Folies Bergère*.

16 [YouTube](#) est un site web d'hébergement de vidéos sur lequel les utilisateurs peuvent envoyer, visualiser et partager des séquences vidéo. Il a été créé en février 2005 par trois anciens employés de [PayPal](#). Le service, situé à San Bruno en Californie (États-Unis), emploie la technologie [Adobe Flash](#) et/ou [HTML5](#) pour afficher toutes sortes de vidéos : des extraits de films, d'émissions de télé et des clips de musique, mais aussi des vidéos amateurs. En octobre 2006, [Google](#) a annoncé qu'après avoir conclu un accord, il deviendrait le propriétaire de l'entreprise en échange d'actions Google d'une valeur totale de 1,65 milliard de dollars américains. En 2009, 350 millions de personnes visitent chaque mois ce site de partage de vidéos. En mai 2010, YouTube annonce avoir franchi le cap des deux milliards de vidéos vues quotidiennement. En octobre 2010, l'ensemble des chaînes de YouTube atteint le milliard d'abonnés. Son principal concurrent est le site [Dailymotion](#).

17 [Thomas Alva Edison](#) (1847-1931) est un inventeur et industriel mythique américain. Fondateur de [General Electric](#), l'un des premiers empires industriels mondiaux, il est reconnu comme l'un des inventeurs américains les plus importants et les plus prolifiques, revendiquant le nombre record de 1 093 brevets. Pionnier de l'électricité, diffuseur, vulgarisateur, il s'est également auto-proclamé inventeur du téléphone, du cinéma et de l'enregistrement du son. Il a tourné 9 films muets et 6 films parlants.

près une centaine de [films de Thomas Édison](#). Je n'avais jamais vu de film de Thomas Édison avant, donc je les regroupe. Il y a une fille qui a continué, c'est une artiste de Nice qui recherche des films de gens qui ont filmé des fantômes chez eux. Tout cela sur YouTube. Je peux regarder ces films pendant des heures ! C'est toujours des trucs idiots, du genre une armoire qui tombe, un lit qui bouge ; mais les gens filment chez eux, dans leur intimité, leur femme, le chien, le chat.

Ma cinémathèque donnerait accès à cette base de données comme un magazine mais à partir d'un fonds déjà existant qui est celui d'internet.

ETUDIANT : Pourriez-vous nous parler de vos performances ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Oui bien sûr, d'ailleurs j'en fait une ce soir chez Gilles Coudert. En fait, la performance est devenue assez naturelle. Tu vois, je parle tout le temps, je bouge les mains... Ça a commencé avec deux lieux, le [Centre Culturel Suisse](#) et le [FRAC de Reims](#) qui m'ont demandé de venir montrer ces films régulièrement. A Reims, c'était tous les premiers mardi de chaque mois. Au Centre Culturel Suisse, c'était un peu plus espacé et j'ai commencé à organiser ces séances où j'étais présent, un peu comme si je tenais le rôle d'un *Benshi*¹⁸. Par exemple, je montre tout dans le noir. Il n'y a pas d'image, tout est noir. C'est une heure et demie de noir. Ce que je voulais, c'était que les gens viennent pour voir. J'ai appelé cela *L'alchimie cinéma*. J'en ai fait un livre, car je voulais que les gens viennent non pas à une séance dans le noir, mais à *L'alchimie cinéma* et qu'ils se demandent ce qu'ils allaient voir. Parfois il y avait des sous-titres et la séance de cinéma était liée à une sorte de présentation. Parfois, je parlais pendant toute la séance. Il y avait différentes formes. Ce n'était pas encore complètement performatif, mais il y avait ces formes de paroles, de présences, voire quelqu'un qui présente son regard... Puis, rapidement, c'est devenu performatif. Par exemple, au Centre Culturel Suisse pour la première rencontre, je ne voulais pas montrer uniquement des films suisses. Il y avait dans ce centre, une régie vidéo cinéma très belle, avec un 16 millimètres, un 35, un super huit, un U-matic, un Beta ; j'avais fait la liste de tout le matériel et il y avait dix formats différents. J'ai dit au directeur du Centre : « *C'est génial, vous avez tous les formats. On va faire un jeu : celui qui amène les formats les diffuse. Si tu as un film suisse en 35, tu le diffuses* ». C'était une façon de dire que ce que l'on allait diffuser, c'était des formats et pas des contenus. J'étais sûr qu'il n'avait pas

¹⁸ Le mot [Benshi](#) (弁士) sert à désigner à la fois une méthode, un art et une personne. La méthode « Benschi », est une technique propre au cinéma japonais avant l'apparition du son. Le, ou les comédiens qui utilisent cette technique de narration d'une histoire face à une projection de film muet, portent eux-mêmes par extension le nom de « benshi ». En 1927, on comptait 6 818 [benshis](#), dont 180 femmes. Certains *benshis* étaient très connus et étaient très acclamés. Cette tradition du *benshi* a été adoptée à Taiwan (Chine) sous le nom de *benzi*.

de films en Hi8¹⁹ ou en DV²⁰ ; les films en Hi8 et DV, c'est moi qui comptait les mettre. Il a ri et il a donné son feu vert. Bien sûr, il s'était arrangé pour trouver un film en 35, une copie d'un film suisse je crois ! Ce qui m'intéressait pendant cette séance, c'était de faire le projectionniste. La séance est devenue chaotique parce que je passais du 35, j'arrêtais, je mettais du 16, j'arrêtais, je mettais du Hi8, du VHS... J'en suis ressorti en sueur et en me demandant ce qui s'était passé. Je n'avais rien vu ! Ce fut une sorte de performance off, parce que les gens ont vu des films qui n'avaient aucun lien entre eux, juste choisis par rapport à leur format. En réaction, pour la seconde séance, j'ai fait plus simple. J'ai pris dans la régie un lecteur VHS, je l'ai mis dans un sac avec une dizaine de cassettes VHS que j'avais calées. J'étais dans le public et le sac entre mes jambes, caché du public, je passais les films. J'envoyais un extrait. J'en avais marre. Je faisais stop. On entendait *Scrappch*. Je prenais la cassette d'à côté, puis parfois j'attendais et je disais : « *C'est long hein !* ». Au bout de deux minutes, ton voisin hurle et dit : « *Il est con* ». L'autre dit je ne sais pas quoi. D'autres gens à l'autre bout disent : « *Qu'est-ce qui s'est passé ?* ». « *C'est nul, il faut qu'ils changent de projectionniste* », ou je ne sais pas quoi... Je sentais une tension. C'est devenu une chose que j'aime beaucoup, le fait de ressentir cette perception, d'être monteur, projectionniste et de sentir la diffusion en même temps, de vivre un spectacle cinématographique, de me dire : « *Là, il faut que je change. Là, c'est trop long, etc.* ». Ensuite, il y a eu plein de processus plus ou moins compliqués, des projecteurs 16mm dans la salle, j'ai beaucoup fait ça...

À Gênes, je suis parti avec plein de bobines et mon projecteur 16mm, et je faisais le projectionniste. Je parlais, je passais le film, j'arrêtais, je recommençais... Après je faisais des trucs très cons. Je faisais des compétitions entre vidéo et 16mm, je mixais les deux bandes, je faisais deux montages et j'organisais une sorte de compétition pour savoir laquelle allait gagner. Le but était de ne jamais faire la même chose. Puis l'ordinateur est arrivé et là, vraiment, cela ressemblait à des performances que j'ai refaites plusieurs fois ; j'ai appelé cela : *111 ans de cinéma avec PowerPoint*. Comment PowerPoint²¹ pouvait être un outil à produire du cinéma sur une démonstration. Le dernier truc que j'ai fait,

19 Le Hi-8 est un standard analogique d'enregistrement pour les caméscopes grand public. Il s'agit d'une évolution du [8mm](#). Avec le Hi8, un standard 100 % [Sony](#) pour lequel 27 constructeurs ont acquis une licence, on était arrivé à une sorte de *pax camescopia* sur le marché de la vidéo analogique. Sa définition est comparable au standard numérique actuel 560 × 480 (268 800 pixels).

20 Le format Digital Video, ou [DV](#), est un format vidéo datant de 1966 qui permet d'enregistrer des vidéos sur des cassettes en numérique, avec une relative faible compression pour chaque image. Cela facilite le transfert direct de la vidéo vers un ordinateur pour le monter ensuite. Les formats DV existent sous différentes déclinaisons : DV, [MiniDV](#), [DVCAM](#) (Sony), [Digital8](#), [DVCPRO](#) (DVCPRO25, DVCPRO50 de Panasonic). Elles enregistrent une vidéo numérique compressée grâce à une méthode [DCT](#). La qualité [vidéo](#) numérique est supérieure aux formats analogiques courants, tels que [8mm](#), [VHS-C](#) ou [Hi-8](#).

21 Microsoft PowerPoint est un logiciel de présentation édité par [Microsoft](#). Il fait partie de la suite [Microsoft Office](#) System. Microsoft PowerPoint fonctionne sous [Windows](#) et [Mac OS](#). PowerPoint est le programme de présentation le plus utilisé de par le monde.

s'appelle : *Tentative d'hypnose de mon ordinateur à travers la webcam*. Je suis là, avec mon ordinateur, j'ai appris à hypnotiser les gens et j'essaye d'hypnotiser mon ordinateur. Voilà que je lui parle et tout à coup, il est hypnotisé et, sous hypnose, il parle. La carte mère se réveille, son inconscient est là, elle va chercher dans sa mémoire les choses qu'elle a enfouies et qu'elle me ressort ; et on a une sorte de dialogue comme ça. Et là, c'est très performatif, on est tous les deux, c'est assez spectaculaire. J'ai appris qu'il y a plusieurs phases dans l'hypnose. Ainsi au XIXème siècle, on pratiquait ce que l'on a appelé la « catalepsie du coq », c'est-à-dire que sur une table on mettait un coq ou une poule, on traçait un trait blanc au bout du bec et elle ne bougeait plus. Dans cette performance, j'endors une poule.

GILLES COUDERT : Je l'ai vu et ça marche : elle ne bouge plus !

JEAN-MARC CHAPOULIE : Le truc que je vais faire ce soir, je ne l'ai pas fait souvent, deux ou trois fois, seulement. C'était une commande du Centre Culturel Suisse. Cela s'appelle *Tout Godard en carton*. Quand Godard avait fait son expo à Beaubourg, il avait dit au directeur du Centre Culturel Suisse : « *Je ne vais pas à Beaubourg ce soir, je ne suis pas français, je suis suisse, je viens chez vous* ». Alors, le directeur du Centre Culturel Suisse m'a demandé d'organiser un truc pour Godard. Je lui ai dit qu'il avait un tel amour du livre, qu'il faudrait organiser quelque chose autour du livre. Je lui ai alors proposé de revoir tous les films de Godard et d'en sortir ce que l'on appelle *les cartons*, les intertitres écrits, présents dans ses films, et d'ordonner ainsi de façon chronologique toutes les formes d'écriture contenus dans ses films. Et donc ce soir, c'est une version un peu évoluée que je vais présenter, parce que j'ai ajouté une bande-son. Avec PowerPoint j'envoie les cartons de Godard, un par un, de façon chronologique. Au Centre Culturel Suisse. Tout cela était couplé avec une vraie console de mixage de disques et j'utilisais des disques vinyle de bruitage qu'un copain m'avait prêtés. Donc, je bruitais les films selon les périodes : les films de guerre, les films de voitures... et je mixais sur les cartons que j'envoyais en passant les disques. Godard était affligé ! Mais je n'attendais pas ses félicitations.

GILLES COUDERT : C'est rare qu'il le fasse !

JEAN-MARC CHAPOULIE : En terme d'archives, peut-être qu'il s'en fout un peu ; mais il a dû avoir très peur et se dire : « *Si c'est tout ce qu'il reste de mon cinéma...* ». D'un seul coup, c'est comme si je le renvoyais à une réalité où son cinéma n'était pas une œuvre d'art. C'est comme si le mec avait fait des statues et que je n'avais pris que les genoux ou les mollets, et pas la tête. Il a dû avoir un peu cette idée-là !

GILLES COUDERT : On rejoint ce que je disais sur les séries B, ce matin : les bribes ! Une œuvre est une proposition d'une personne qui articule du sens. À partir du moment où on la déstructure, où on prend des bouts, des bribes, ça semble être toujours un sacrilège ; mais c'est précisément ce que je trouve toujours intéressant dans les séries B ou Z, car la globalité de ces films n'est pas vraiment intéressante.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Si on prenait ce que j'ai fait avec Godard, et qu'on en refasse maintenant autre chose, j'aurais moi-même l'impression que le film ne m'appartiendrait plus. Cela me déplairait, c'est une sensation humaine, je me sentirais dépossédé. C'est un sentiment naturel. Mais on est toujours dépossédé. de quelque chose. C'est la raison pour laquelle d'ailleurs je ne crois pas trop à l'existence de formes pures, originales, qui doivent tout à elles-mêmes et rien à d'autres. Il ne faut pas croire des choses comme ça...

ETUDIANT : Est-ce que vous gardez des traces de vos performances ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : C'est une question qui revient souvent. Au Centre Culturel Suisse, on me l'a posé aussi. Au début, je ne voulais pas ; en tout cas, je ne le demandais pas et je ne le faisais pas moi-même. Mais le Centre Culturel Suisse me l'a imposé et j'en suis super content. Je ne les ai jamais vues, mais c'était fait par contrat et cela a permis à mes performances d'être envoyées à Pro Helvétia²² qui les restaurera. Je suis hyper content, certes ! Je me dis que des gens pourront voir cela... Tu vois, ce sont des sentiments contradictoires. Moi, je pense qu'il ne faut pas garder des traces et je l'interdis même à mes étudiants. Le pire, ce sont les danseurs et les gens de théâtre... Ils gardent des traces de tout ! Les répétitions, la première, la dernière, le voyage en bus, tout est filmé !

GILLES COUDERT : C'est intéressant parce qu'ici, dans cette école, on est confronté à cela... la restauration !

JEAN-MARC CHAPOULIE : Je ne suis pas venu pour la restauration, je suis venu pour vous !

GILLES COUDERT : Tu as cette réaction parce que tu es confronté à une masse. Je pense que les gens ne s'imaginent pas la masse de choses filmées. Qu'est-ce que l'on en fait de cette matière ? Au théâtre, c'est devenu un rite, au sens où il faudrait tout conserver. Est-ce parce que tout est sublime et précieux ?! Quelle est la question de fond ? Une lutte contre la mort ?

²² [Pro Helvetia](#) est une fondation de droit public suisse existant depuis 1939 et financée exclusivement par la Confédération suisse. Le siège de Pro Helvetia est à Berne. Zurich abrite l'administration de la fondation et une antenne se trouve à Genève. Pro Helvetia dispose de bureaux dans plusieurs villes du monde, qui mettent en œuvre des programmes culturels.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Pendant une période, j'ai travaillé avec des musiciens d'improvisation qui s'appelaient la Compagnie Bernard Lubat²³. J'ai senti à leur contact cette angoisse de perdre leurs créations. Ils improvisaient. Je les ai vus faire des concerts incroyables. Dès qu'il y avait un mec avec une caméra, ils adoraient. C'est comme s'ils laissaient une trace de ces moments d'improvisation assez géniaux ! Je me souviens à cette époque de m'être demandé pourquoi il fallait absolument garder une trace. C'était bien plus génial à vivre ! On va prendre le cas présent : là, je suis filmé en train de parler. Je pense qu'il n'y a aucune vérité dans ce moment. Ce qui est peut-être intéressant dans ces formes là, c'est qu'on a pris le livre comme une œuvre majeure qui resterait. Nous sommes plusieurs à penser que c'est plutôt l'oralité qui restera. Les formes orales sont plus propices à être des formes et des mémoires du XXème siècle. Labarthe, c'est le cas typique. *Cinéma de notre temps*, c'est une série de films d'art sur des gens qui parlent et qui font du cinéma. Ce type de forme orale est, pour moi, beaucoup plus intéressante que des entretiens sous forme écrite.

ETUDIANT : Il y a toujours une sorte de réalité intéressante dans les images.

JEAN-MARC CHAPOULIE : C'est mieux de se parler directement plutôt qu'à travers des images. C'est mieux que tu me parles directement plutôt que de voir un film où je parle. C'est cette dimension là qui est plus forte. À l'image, il manque la dimension du sensible, d'une réalité qui peut être violente d'ailleurs, compliquée... L'image est plus douce, c'est plus une représentation. Par exemple, il m'est arrivé de faire une série sur les écrivains ; et les réactions qui me sont naturellement venues, c'était : « Ah ! Il ressemble à ça ! Il a cette tête là ! ». D'autres sont plus impressionnants parce qu'ils parlent comme dans leurs bouquins. J'étais très ami avec quelqu'un qui s'appelait Edouard Levé²⁴. Je le voyais tous les jours, on buvait des coups ensemble et quand je l'ai vu **à l'écran** ou que je l'ai écouté à la radio, je me suis dit qu'il parlait comme dans ses

²³ [Bernard Lubat](#) est un musicien de Jazz né en 1945 en France qui a joué et travaillé avec Michel Portal et Stan Getz. Il a également chanté dans le groupe les Double Six. Féru de musique contemporaine, il a participé activement à l'expérience du free-jazz. Multi-instrumentiste, il se définit lui-même comme un « malpoly-instrumentiste ». Il accompagna longtemps Claude Nougaro puis fonda La compagnie Lubat qui sera un orchestre d'accueil de nombreux musiciens.

²⁴ [Edouard Levé](#) (1965-2007), artiste et écrivain français. Selon Télérama qui lui a consacré un long article, Édouard Levé est « *artiste marqué par la souffrance du double et du dédoublement* » qui place ce trouble au cœur de son travail. Très conceptuel, il met volontairement fin à une carrière de peintre abstrait (« *J'ai brûlé quasiment toutes mes toiles* »), et se lance dans la photographie en couleur, en intérieur, avec des modèles en vêtements de ville, posant sur un fond uni, dans des postures en lien avec un sport (le rugby) ou une activité (la pornographie). Écrivain, Edouard Levé travaille une écriture sobre, dans des livres livrés sans « mode d'emploi », où le lecteur doit reconstituer une continuité. Son dernier manuscrit, *Suicide*, qui évoque de manière romancée le suicide d'un ami d'enfance survenu il y a 20 ans, a été déposé chez son éditeur dix jours avant qu'il se donne la mort.

bouquins. Je ne m'étais jamais aperçu de ça avant. C'est l'image ou l'enregistrement qui me l'a fait remarqué, qui lui a donné plus que la réalité.

GILLES COUDERT : Ce qui, au début, m'a touché et troublé lors d'une de tes performances, c'était la façon dont tu établissais un discours entre ce que tu montrais et le public. Ce visuel-là apportait énormément. De la même manière, dans les interviews – un domaine dans lequel j'ai plus de 20 ans d'expérience – il y a des gens à qui effectivement l'expression, la prestance permet plus d'exprimer visuellement ce qu'ils veulent dire, et d'autres pour lesquels la parole prime. Dans ce dernier cas, si on n'avait pas d'images, ça serait même presque mieux. Dans un montage, quand on enlève l'image et que l'on ne travaille plus que sur la parole, on l'écoute différemment et plus intensément. Ça marche dans les deux sens.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Dans l'évolution des projections d'extraits de cinéma mixé, il y a une époque où je parlais très peu. Je parlais au début pour jouer le « prisme » à la façon des *Benshi*, et puis je parlais plus longtemps à la suite de la projection. Je ne posais aucune question, je racontais ce que j'avais vécu comme si c'était la première fois que je voyais le film mixé. Ça marchait très bien. J'organisais des débats... Plus tard, mais à regret – car je parle de plus en plus – j'ai ajouté une sorte conférence. C'est le côté prof qui veut donner des indications ! Je ne suis pas sûr que cela soit nécessaire.

GILLES COUDERT : Le côté « œuvre ouverte » aussi te gênait beaucoup. Tout pouvait être rejoué chaque fois différemment – ce que je trouvais bien dans ces performances-là.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Avec la pièce de Google®, j'ai fait une performance de vingt minutes parce que j'ai obtenu un financement. Là aussi, c'est pareil, c'est une performance devant un film. C'est une chose que je fais régulièrement parce que c'est la forme qui me vient le plus naturellement. Tu la fais une fois et puis c'est bon, elle est finie, éphémère. Depuis Lubat, j'ai une vraie excitation à la vue de la scène, en quelque sorte. Lubat disait : « *Tu vas risquer ta vie* ». Et oui, il faut risquer sa vie. On n'est pas sur terre pour rester au lit. On ne va pas mourir d'un peu de stress ou d'angoisse !

Quand j'ai fait ce truc avec la poule, le coq plutôt, il fallait rentrer ce coq à Beaubourg : plus d'un mois de tractations ! J'ai pensé qu'il n'allait jamais s'endormir ! Et pendant la performance, il s'est endormi. Puis il s'est réveillé et il est parti dans le public et en chantant. Le type de la sécurité qui avait déjà voulu m'étrangler dix fois a dû le rattraper dans le musée ! En fait, je n'ai rien maîtrisé, rien, et pourtant, je suis satisfait, fier même, d'avoir fait une performance d'une

heure à Beaubourg, d'avoir endormi tout un public avec un coq. Si j'étais sculpteur et que mon galeriste foute ma sculpture au MoMA, je n'aurais pas cette satisfaction-là. Je crois même que cela m'ennuierait.

ETUDIANT : Votre travail est plutôt éphémère. Si vos performances dans le futur devaient être réactivées, les confiriez-vous à un artiste pour qu'il les réinterprète ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Non cette question-là, je ne peux même pas y répondre. Le temps fera que des gens la récupéreront. J'évite de penser à cela, parce que je me dis qu'il n'y a pas une forme qui vaille mieux qu'une autre. Et puis, je ne vois pas pourquoi les choses ne disparaîtraient pas. Voire, pourquoi elles ne retrouveraient pas une forme orale. Quand quelque chose doit subsister, c'est super les formes orales, non ? L'essentiel, c'est que je puisse les faire de mon vivant. Le rapport à la création ou à la production d'images, c'est avant tout sa forme actuelle.

Par exemple, le film sur Google®, je le fais parce qu'il y a Google Street View en bas de chez moi et que j'aimerais bien que ce film aille à Cannes. Je vais jusqu'au bout. C'est pour cela que ça va peut-être durer un an. Je l'ai même montré à la fille qui prend les films à la quinzaine des réalisateurs. Elle m'a dit : « *C'est pas possible* ». Voilà, ce projet a une finalité. Il faut toujours penser aux finalités, au but précis de la diffusion... Mais une fois la finalité atteinte, je m'en fous. Je suis déjà passé à autre chose. Ce matin, j'ai passé des films que je n'avais pas vus depuis dix ans. J'ai mis toute la journée d'hier à les retrouver. J'ai des disques durs que je remplis par année et non par liste de contenus. J'ai commencé à faire des portraits de copains artistes. Il y en a un que je filme sur un skateboard, par exemple. Là, j'ai l'impression de faire quelque chose de posthume pour eux. Je me dis que je suis en train de faire le seul portrait posthume qui existera de lui !

Je rejoins Labarthe qui organise sa vie en fiction. Notre vie publique est fictionnelle. Il a raison et je ne vois pas comment on pourrait la penser autrement.

GILLES COUDERT : On va finir là-dessus ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : S'il y a des gens qui s'intéressent aux archives, je vous donne deux ou trois sites à consulter comme [The open vidéo project.org](http://The.open.video.project.org) : c'est là, entre autres, qu'il y a quelques films d'Edison. Dans les collections, il y a aussi [Special Collections at the University of Maryland](http://Special.Collections.at.the.University.of.Maryland) : vous pouvez passer dix ans à tout voir, il y a les trucs de la NASA, tous les programmes de la NASA, c'est un fonds absolument incroyable. Il y a aussi notamment ce fonds qui s'appelle

[The National Archives](#), équivalent américain de l'[INA](#). C'est un fonds de films essentiellement institutionnel. C'est sur ce fonds que j'ai trouvé le film sur les Lego®. Vous pouvez passer une vie entière sur ce site et ne pas comprendre comment il fonctionne, tant il y a de réseaux... Si certains font des films et veulent me les montrer je suis disponible...