



HAL
open science

Francis Bordat : “ regarder les films de près pour ne pas être tenté de les prendre de haut ”

Serge Chauvin, Sarah Hatchuel, Sophie Vallas

► To cite this version:

Serge Chauvin, Sarah Hatchuel, Sophie Vallas. Francis Bordat : “ regarder les films de près pour ne pas être tenté de les prendre de haut ”. *E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 2018, 16 (1), Grand entretien: Archéologie d'un parcours. 10.4000/erea.7220 . hal-01957458

HAL Id: hal-01957458

<https://amu.hal.science/hal-01957458>

Submitted on 17 Dec 2018

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



E-rea

Revue électronique d'études sur le monde anglophone

16.1 | 2018

**Converging Lines: Needlework in English Literature
and Visual Arts**

Francis Bordat : « regarder les films de près pour ne pas être tenté de les prendre de haut »

Serge CHAUVIN, Sarah HATCHUEL et Sophie VALLAS



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/erea/7220>

DOI : 10.4000/erea.7220

ISBN : ISSN 1638-1718

ISSN : 1638-1718

Éditeur

Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Serge CHAUVIN, Sarah HATCHUEL et Sophie VALLAS, « Francis Bordat : « regarder les films de près pour ne pas être tenté de les prendre de haut » », *E-rea* [En ligne], 16.1 | 2018, mis en ligne le 29 novembre 2018, consulté le 17 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/erea/7220> ; DOI : 10.4000/erea.7220

Ce document a été généré automatiquement le 17 décembre 2018.



E-rea est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Francis Bordat : « regarder les films de près pour ne pas être tenté de les prendre de haut »

Serge CHAUVIN, Sarah HATCHUEL et Sophie VALLAS

Francis Bordat en Bretagne



© Francis Bordat

C'est chez lui, à deux pas de la Gare de l'Est à Paris, que Francis Bordat nous a accueillis à la mi-octobre 2018. Dehors, il y avait des manifestants et les arbres du boulevard, à peine touchés par l'automne, cachait encore la Tour Eiffel que la fenêtre encadre parfois. Dedans, il y avait du bon café, des galettes bretonnes, des pommes du jardin et puis Farewell, un chat immense et magnifique qui nous a fait son cinéma. Ça tourne !

MILESTONES

1946 : Naissance, Paris 13e

1965 : Entrée à l'ENS Saint-Cloud

1966-67 : Institut Français d'Écosse, Édimbourg

1968-69 : Lecteur à l'université de Glasgow

1974-86 : Assistant à Paris-10

1986-94 : MCF Paris-10

1986- 96 : directeur collection « Rivages-cinéma »

1990 : *L'amour du cinéma américain* (dir.)

1992 : Doctorat et HDR ; Visiting Professor, U. du Texas, Austin

1994 : PR Paris-10

1995 : *Cent ans d'aller au cinéma* (codir.) ; Création du CICLAHO

1998 : *Chaplin cinéaste* (prix de la Cinémathèque)

2001-07 : directeur de la résidence Lucien Paye, Cité Internationale Universitaire de Paris

2001 : *Le crime organisé à la ville et à l'écran* (codir.)

2000-2004 : Conférences au Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique

- 1 SH : C'est un honneur et un plaisir d'être là. Je suis toute émue.
- 2 SC : Moi aussi ! Il est temps qu'on sache la vérité ! [Rires]
- 3 SV : Voilà, c'est pour ça qu'on est là !

Des débuts sur les planches

- 4 FB : Bon, alors on commence par ma vie ? Il paraît que Jean-Jacques Lecercle, un vieux copain, a commencé son Grand Entretien par « Je suis un héritier ». Alors moi, je ne suis pas un héritier au sens où on l'entend généralement et pourtant, je tiens à le dire, j'appartiens à une sous-catégorie de l'« héritier » qui avait été parfaitement identifiée par Bourdieu et Passeron dans leur célèbre bouquin du milieu des années soixante (*Les Héritiers*) — celle du petit-fils de paysan (mes deux grands-mères étaient des paysannes, l'une de Corrèze et l'autre de Picardie), fils d'instituteurs (des instituteurs sans baccalauréat, seulement titulaires du brevet supérieur, comme c'était possible à cette époque), qui réalise l'idéal absolu de ses parents : devenir normalien « supérieur ». Ce profil était courant chez les élèves de Saint-Cloud en 1965 : héritiers culturels plutôt qu'économiques, portés par l'ambition de parents de condition modeste, mais passionnés par la science et avides de culture. Je me sentais si bien « héritier » en ce sens qu'à l'École Normale Supérieure, où j'ai passé toutes mes études à faire d'abord du théâtre, j'ai joué dans une pièce qui a eu son importance au moment des événements de 68 et qui s'intitulait *L'Héritier, ou les étudiants pipés*. Elle était montée par Jacques Nichet, autre vieil ami et fondateur du théâtre de l'Aquarium de la rue d'Ulm. Dans cette pièce, je jouais justement le rôle de l'héritier face au « non-héritier » qu'interprétait Henri Gruvman. On réfléchissait beaucoup ces années-là aux fondements de l'inégalité, et le bouquin de Bourdieu et Passeron nous avait impressionnés. On l'avait décortiqué, on avait beaucoup écrit et improvisé sur scène à partir de lui, et Jacques en avait tiré cette pièce qui avait eu

un fort retentissement en mai 1968. Je me souviens que nous l'avons jouée au théâtre de la rue d'Ulm le soir même de la « nuit des barricades ».

- 5 SH : Tu as dit que ton père était instituteur, mais il était aussi marionnettiste. Comment a-t-il concilié ces deux activités ?
- 6 FB : Mon père était effectivement instituteur, mais il a très vite arrêté d'enseigner car il est devenu responsable d'un mouvement d'éducation qui s'appelait (et s'appelle toujours) les Ceméa (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active). Les Ceméa formaient les moniteurs et directeurs des colonies de vacances (c'était à l'époque du plein boum de ces colonies) mais ils intervenaient aussi dans d'autres domaines, comme celui des hôpitaux psychiatriques. Et parmi les stages qu'ils organisaient et animaient, il y avait aussi des stages de marionnettes, que dirigeait mon père. Les Ceméa ont été un organisme important jusqu'aux années quatre-vingts. Ils ont ensuite décliné, comme toutes ces associations de la Ligue de l'enseignement qui ont vu s'effondrer les subventions que leur accordait l'État. Sur fond de disparition des colonies de vacances, qui ne sont plus que l'ombre de ce qu'elles ont été dans l'après-guerre.
- 7 SC : Il y avait de l'action culturelle aussi, aux Ceméa ?
- 8 FB : En dehors de la formation du personnel périscolaire, ils sont devenus dès sa création partenaires du Festival d'Avignon, où ils s'occupaient notamment des « rencontres internationales ».
- 9 SH : Et quelle était la place de l'anglais et du cinéma dans ton environnement familial et dans ta jeunesse ?
- 10 FB : Aucune place pour l'anglais dans ma jeunesse, en dehors d'un séjour à 12 ans chez une amie d'enfance de ma mère à Londres. Ça a été un « non choix » typique. J'ai fait de l'anglais par incapacité de choisir. Je voulais faire de la philo, je voulais faire de la littérature, je voulais faire de l'histoire, et il se trouvait que je n'étais pas mauvais en anglais en prépa. Donc quand il a fallu se décider, en première année de Saint-Cloud, j'ai choisi l'anglais et je ne l'ai jamais regretté parce qu'effectivement, j'ai ainsi pu continuer à faire de tout... Après mes études secondaires au lycée Charlemagne (j'y ai passé le dernier examen d'entrée en sixième obligatoire, supprimé en novembre 1956, et j'y suis resté jusqu'au bac), je suis entré en hypokhâgne à Louis-le-Grand (« HK1 », avec Hubert Perrier, Benny Levy, Jean-Marie Gleize et Pierre Mélandri — Jean-Jacques Lecercle était en « HK2 »). Mais côté latin (version et thème encore obligatoires), je n'avais pas le niveau pour passer le concours d'Ulm, et je suis donc passé en khâgne non pas à Louis-le-Grand mais à Claude Monet, qui ouvrait cette année-là sa classe préparatoire à Fontenay-Saint-Cloud. Jean-Marie Gleize et moi étions les seuls garçons de cette classe (et de tout le lycée), dont je garde un merveilleux souvenir. J'avais été un élève plutôt bon dans mes études primaires, moyen en études secondaires, et cette année de khâgne, sans doute grâce l'environnement féminin, [Rires] je suis devenu très, très bon, prix d'excellence, etc. Et j'ai été le seul reçu de ma classe au concours de Fontenay-Saint-Cloud. Je venais d'avoir 19 ans, j'étais un vrai bébé et heureusement, j'ai été pris en charge à l'École par mon deuxième père, « le Bison » (Jacques Debouzy) qui a piloté toute ma vie d'étudiant — une vie assez longue puisque je suis resté cinq ans à l'École. J'ai passé deux années en Écosse, professeur à l'Institut français d'Édimbourg puis lecteur à l'université de Glasgow, et je suis resté une année supplémentaire à l'École après l'Agrégation. Pendant toutes ces années, j'ai étudié et commencé à enseigner l'anglais mais j'ai surtout fait du théâtre, ma première grande passion. J'ai vraiment consacré beaucoup de temps au théâtre à l'ENS :

Monsieur de Pourceaugnac (que nous avons présenté au jeune Festival de Nancy), *Les Guerres picrocholines* (au théâtre du Vieux Colombier), tous deux mis en scène par Jacques Nichet. Je m'occupais plus particulièrement des spectacles montés à Saint-Cloud (*Protée* de Claudel, *Fin de partie* de Beckett). Et la question s'est réellement posée pour moi, quand l'Aquarium est devenu professionnel et qu'il s'est installé à la Cartoucherie, d'y rester comme acteur, comme l'a fait l'un de mes amis, Bernard Faivre, qui a réussi à continuer d'enseigner à l'université tout en jouant chaque soir à la Cartoucherie. En ce qui concerne le cinéma, j'y allais peu et je le connaissais mal. Mais j'en faisais beaucoup, et depuis longtemps. J'ai commencé à faire des films 8mm à l'âge de quatorze ans. Avec une caméra tchèque offerte par mes parents et un petit matériel de montage (visionneuse, colleuse etc.) que m'avait donné un ami d'ami : Marcel Hanoun !

- 11 SC : Et il y a eu le service militaire ou tu y as échappé ?
- 12 FB : Le service militaire tout en y échappant : au Maroc. J'étais assistant à l'université de Rabat, où je suis resté pendant deux ans comme « VSNA » (« coopérant » militaire sur poste d'enseignement). Avec ma première femme et ma fille Juliette — qui y a passé les deux premières années de sa vie.
- 13 SV : Et pour revenir à la question de Sarah, l'activité de marionnettiste de ton père était...
- 14 FB : ... importante, d'autant que ma mère (institutrice puis directrice d'école maternelle) y était souvent associée. J'ai suivi leurs stages et les tournées de leurs spectacles en France, dans les colos, dans les écoles. Mon père s'intéressait aussi aux ombres chinoises, sur lesquelles il avait écrit, avec Francis Boucrot, dans les années cinquante, un livre qui fait encore référence. Mais il faut revenir au théâtre, car toujours grâce à mes parents, le Théâtre National Populaire a été une véritable école parallèle. J'ai vu tous les spectacles du TNP (de Jean Vilar, puis de Georges Wilson) entre dix et dix-huit ans. J'ai vu Gérard Philippe dans *Le Cid* ! Je n'en ai pas compris grand-chose, mais j'en garde un souvenir enthousiaste ! Et dès douze ans, j'ai assisté à des spectacles qui m'ont complètement bouleversé, comme *L'Étourdi* de Molière avec Yves Gasc, ou *Les Caprices de Marianne* avec Gérard Philippe : c'était en 1958 et la musique de Maurice Jarre n'est jamais sortie de ma tête — quinze ans plus tard, ça m'a sidéré de la retrouver dans les superproductions hollywoodiennes. Le TNP, c'était aussi une fête familiale trimestrielle, un vrai rituel grâce aux abonnements gérés par le Comité d'entreprise des Cémea. Mon père a été très proche de Jean Vilar dans les années cinquante. Ce sont les photos qu'il a faites de lui (l'accueil des festivaliers sur le quai de la gare) qui ont été exposées à la Gare d'Avignon pendant le festival, il y a deux ou trois ans. Car Denis Bordat était aussi un très bon photographe. Rien de tout ça ne l'empêchant d'être aussi la terreur de toute sa famille. [Rires] C'était une très forte personnalité, tout à fait hors normes.

Découverte du cinéma : Ivry-sur-Seine, la Crimée et le pays Dogon

- 15 SC : C'est par ta famille que tu es tombé dans le cinéma ?
- 16 FB : Non, pas du tout. Le théâtre, oui. Mais le cinéma, c'est le ciné-club d'Ivry-sur-Seine, où on habitait : 131 rue Joseph Staline, parc Maurice Thorez. [Rires] HLM inspiré de l'architecture soviétique, 9^e étage. Après la déstalinisation, c'est devenu la rue Lénine et maintenant, c'est la rue Georges Gosnat. Juste en face de la Mairie d'Ivry. Mon père était communiste, mais il n'a pas repris sa carte après la Hongrie (1956). Il a pourtant réagi

violemment quand, poussé par L.O. où je militais, j'ai rejoint, à la fin de mes années de lycée, la « cellule » du Parc Maurice Thorez que nous étions censés « infiltrer ». Il avait raison.

- 17 SH : Est-ce que tu crois que ton expérience théâtrale a influencé ta manière de faire cours, de présenter tes communications ?
- 18 FB : J'en suis sûr. Comme tous les théâtreux, je suis un timide, et je me suis soigné sur les planches. Mais je pense que je dois davantage à ceux qui m'ont fait découvrir le cinéma et à la façon dont ils en parlaient. C'est Claude-Jean Philippe qui animait le ciné-club d'Ivry-sur-Seine. Je trouvais cet homme merveilleux, aussi passionnant que passionné, et par la suite, j'ai eu grand plaisir à le retrouver chaque semaine à la télévision — quand il présentait le Ciné-Club de France 2. Oui, en dehors de plusieurs professeurs magnifiques au lycée Charlemagne, il a été un de mes premiers modèles en matière de communication et de pédagogie. À Ivry, il présentait un chef-d'œuvre (noir et blanc) tous les quinze jours : *Citizen Kane*, *My Darling Clementine*, *La Règle du jeu*, *Le Septième Sceau*, *Quand passent les cigognes*, etc. Mais le samedi, j'étais expédié chez mes grands-parents dans la commune voisine de Vitry. Avec eux, j'ai découvert le cinéma « du samedi soir » (en technicolor) : *Ben-Hur*, *La Prisonnière du désert*, *La Famille Trapp* (la version allemande, en l'occurrence, en deux épisodes, qui a précédé le film de Robert Wise — *La mélodie du bonheur*). C'est au cinéma de Vitry, à la fin des années cinquante, que j'ai commencé à aimer le cinéma hollywoodien. Avec mes grands-parents paternels : un ouvrier et une paysanne devenus à force de travail acharné et d'économies patientes de solides petits-bourgeois. Mon grand-père, tourneur fraiseur, était maintenant professeur de dessin industriel, ma grand-mère, longtemps contremaître à l'« usine des lampes », « femme de service » à l'école maternelle d'Ivry. Mon grand-père venait de « la zone d'Ivry-port ». J'ai des photos de la maison où il a grandi : c'est irréal ! Pire que les bidonvilles de Nanterre des années soixante. Mais ma grand-mère avait gagné à la loterie nationale (un dixième des « Gueules cassées ») et elle avait construit sa maison derrière le Fort d'Ivry (au milieu des champignonnières et des champs de lilas). Dans les années cinquante, ils sont devenus très anti-communistes et, surtout en ce qui concerne ma grand-mère, très racistes. À l'arrivée des ouvriers nord-africains à Vitry (municipalité communiste, elle aussi), on a construit pour les loger les premiers foyers Sonacotra (à deux rues de chez mes grands-parents). Un drame quotidien : ma grand-mère n'a jamais appelé ces gens (dont la gentillesse et la discrétion me frappaient chaque fois qu'on les croisait) autrement que « bougnoules » et « crouillats ». On imagine les conflits. Mais nous étions d'accord sur *Les Feux de la rampe* et *Rio Bravo...* et sur tous les films français avec Jean Gabin — dont *Les Misérables* (1958), qui m'a marqué.
- 19 Mes parents, eux, boycottaient Hollywood et d'ailleurs, ils n'allaient pas très souvent au cinéma. Mais ils filmaient nos vacances et ils m'ont offert cette caméra tchèque 8mm (avec la pellicule 16mm qu'il fallait retourner à mi-parcours) que j'ai maniée très tôt et avec laquelle j'ai fait des films intéressants. J'ai filmé le pays Dogon en 1963 (quatre ans avant Jean Rouch !). J'avais fait le voyage avec le groupe de l'EROM (Équipe des Relations avec l'Outre-Mer) des Éclaireurs de France (laïcs). Donc, bateau Marseille-Dakar via les Canaries (sur l'« Ancerville ») : dix jours de voyage, dont deux en train entre Sénégal et Mali, ceci deux années consécutives, pendant les grandes vacances. On faisait des chantiers avec des jeunes Maliens : un ponton à Niénébalé, un dispensaire à Bandiagara. Et donc la deuxième année, j'ai tourné un film de 45 minutes au pays Dogon (sous le regard curieux de Germaine Dieterlen, la seule Française que nous ayons rencontrée cette

année-là dans notre voyage). Cette expérience africaine m'a valu (trente-cinq ans plus tard !) le poste de directeur de la Résidence Lucien Paye à la Cité internationale universitaire de Paris.

- 20 SV : C'était quand même un cadeau extraordinaire, à l'époque, une caméra comme ça ?
- 21 FB : C'était une petite caméra tchèque pas chère mais très solide, que mon père avait obtenue grâce à ses accointances communistes. Tout le monde n'a pas eu la chance d'avoir des parents communistes ! [Rires] Ça m'a aussi valu de faire du russe en deuxième langue au lycée Charlemagne (ça reste pour moi la plus belle langue du monde), et de passer des vacances (comme le fils Thorez) à Artek, pas loin de Yalta en Crimée, la grande colo des pionniers de l'Union soviétique. Donc, à quatorze ans, je suis parti à Artek (une semaine de voyage en train) avec un groupe des « Vaillants », qui étaient les équivalents français des « pionniers » russes, juste avant la déstalinisation.

À Sébastopol avec un marin soviétique



© Francis Bordat

- 22 C'est là que je suis devenu trotskyste. J'ai eu une vie militante assez active ensuite à Lutte Ouvrière jusqu'à mes dernières années de lycée, avec des manifs dures au temps de l'OAS, comme celle de Charonne, qui m'a terrifié, mais ça n'a pas duré : j'avais mal supporté le côté militaire de la colo d'Artek, mais j'ai aussi mal accepté l'embrigadement et le sectarisme de LO. Je suis resté « de gauche », mais je n'ai plus jamais adhéré à un parti. La seule carte que j'ai eue ensuite a été celle du SNESUP — auquel, non sans beaucoup d'engueulades, je suis resté fidèle jusqu'à la retraite.

Le choix de l'américain, ou les hasards d'une crevaïson

- 23 SC : Et alors, dans le contexte familial communiste, dans une ville communiste, en arriver à faire le choix de l'anglais et à s'intéresser au cinéma hollywoodien ... Comment en es-tu arrivé à l'étude des États-Unis ?
- 24 FB : Je suis devenu américaniste tout à fait par hasard. L'histoire est même incroyable. C'est mon mémoire de maîtrise (1968) sur « La fonction du *cut-up* dans l'œuvre de William Burroughs », qui a décidé de mon orientation — et de mon entrée six ans plus tard à l'université (à une époque où il suffisait pour cela de l'appui déterminé d'un professeur). Mais je dois remonter plus haut pour le « choix » de l'américain. À l'École, j'étais « littéraire » au sens le plus vague, mais en 1968, on n'envisageait pas de travail sérieux sur la littérature qui ne passe par la linguistique (de la lexicologie à l'analyse de discours). Je m'y suis mis comme tout le monde, mais sans m'y sentir à l'aise. J'en ai conclu qu'il valait mieux opter franchement pour la linguistique. Au début de l'année 1968, (toujours élève à Saint-Cloud, résidence Pozzo di Borgo), j'ai été convoqué pour la réunion d'entrée en maîtrise à Nanterre — bâtiment E salle 302. J'avais une Ondine Renault, la voiture étant le seul moyen de transport possible à l'époque pour se rendre de Saint-Cloud à Nanterre « La Folie » (dont la situation et l'environnement improbables apparaissent en toile de fond de *La Chinoise* de Godard). Donc, je prends ma voiture, je pars à temps pour arriver à l'heure à cette importante réunion, je grimpe (en seconde) le Mont Valérien et je crève en haut de la côte ! [Rires] Je change mon pneu et j'arrive à Nanterre en retard et plein de cambouis. La suite de l'histoire est intéressante parce qu'elle en dit long sur ce qu'était encore le mandarinat avant 68. Il y avait trois professeurs au département d'anglais de la toute jeune université, qui occupaient trois « chaires » : Cyril Arnavon en américain, Robert Merle en anglais et un prof de linguistique dont j'ai oublié le nom (oubli probablement significatif). J'arrive dans la salle 302 où se sont formés trois groupes, je me précipite sur celui de linguistique anglaise et là, j'apprends qu'il n'y a plus de place. Je me replie donc sur la littérature anglaise. J'avais lu l'année précédente un livre de Robert Merle sur Byron et *Un animal doué de raison*, et je me fraye donc un passage entre les étudiantes pressées autour de lui : « Je me suis intéressé à Byron, j'ai lu vos livres, je suis élève de Saint-Cloud... » Bon, il était content et je m'inscris dans son groupe pour ce qui allait inaugurer ma vie de chercheur. Mais au moment où je sors de la salle 302 : « Attendez, nous avons un problème : il y a un étudiant de trop en littérature anglaise et un qui manque en littérature américaine. Qui accepte de passer de littérature anglaise à littérature américaine ? » Personne ne se manifeste. Alors, les professeurs s'irritent : « C'est impossible : il doit y avoir une stricte égalité entre les trois maîtrises. Donc, puisque personne ne veut se dévouer, on va tirer au sort. » Ils ont écrit tous les noms inscrits dans la maîtrise de Robert Merle sur des bouts de papier, les ont jetés dans un chapeau et ils en ont tiré un... c'était mon nom. [Rires] Je jure que cette histoire est vraie. J'ai donc fait ma maîtrise avec Arnavon en suivant son séminaire de littérature américaine contemporaine. J'en ai été très content, et ça m'a permis d'écrire le premier travail universitaire français sur William Burroughs. J'ai obtenu la mention Très Bien et Arnavon m'a dit qu'il me recontacterait après l'agrégation. Après Glasgow, la prépa d'agrèg et deux ans au Maroc, quatre ans plus tard donc, j'ai fait mon stage d'agrégation au lycée Voltaire (avec une seule classe de sixième : pur bonheur) et, en 1974, effectivement recontacté par Cyril Arnavon, je suis devenu assistant à Nanterre en tant

qu'américaniste *littéraire* ! Mais Arnavon m'a dit : « Écoutez, la littérature, c'est bien, mais moi, maintenant, je m'intéresse plutôt à l'Histoire des États-Unis. Est-ce que, pour votre thèse, vous ne voudriez pas plutôt faire de la "civilisation" ? » J'ai accepté et j'ai donc inscrit, sous la direction d'Arnavon, une thèse sur les « aspects idéologiques de la guerre hispano-américaine de 1898 ». J'avais une idée de départ sur la question, en partie liée à ma lubie « linguistique » : dans le grand débat impérialiste/anti-impérialiste qui avait divisé politiciens et intellectuels américains en 1898, ce qui avait *in fine* légitimé, à long terme, l'impérialisme et le colonialisme, défini leur « acceptabilité », c'était *le tronc commun* des deux discours. J'avais produit un tableau où se recouvraient partiellement deux cercles : leur surface commune constituait le « discours » qui l'avait emporté. Ce que l'« idéologie dominante » avait finalement retenu, c'était l'intersection des argumentaires. Je garde une tendresse pour cette proposition, mais Lecercle, à qui je l'ai soumise quelques années plus tard, m'a dit qu'elle ne tenait pas la route au plan linguistique, et j'ai abandonné ce projet.

- 25 SC : Pourquoi Nanterre pour la maîtrise ?
- 26 FB : On n'avait pas le choix. J'ai fait mes deux premières années de Licence à la Sorbonne, Études pratiques et Philologie, parce qu'en 1965, Saint-Cloud était rattaché à la Sorbonne. Mais en 1966, l'École a été rattachée à Nanterre. Donc en deuxième année de licence, c'est à Nanterre que j'ai passé les deux autres « certificats » requis à l'époque : littérature anglaise et littérature américaine.
- 27 SC : Je sais que tu as été très militant et virulent contre l'agrégation. Tu peux nous en dire plus ?
- 28 FB : Ah là là, ce n'est pas un bon souvenir ! Je ne suis pas à l'aise avec cet épisode, tant pour les décisions que j'ai prises que pour leurs motivations. Mes parents m'avaient poussé à la sécurité : ils n'avaient pas de gros moyens, et il fallait que je gagne ma vie aussi rapidement que possible. Alors j'ai tout passé. J'ai été reçu aux « IPES » en première année de Sorbonne (premier moyen alors de devenir enseignant) en même temps qu'à « Propédeutique ». Mon entrée à l'ENS (promotion 1965) a rassuré la famille, mais l'agrégation restait un peu affolante dans mon entourage, par son prestige et sa difficulté, et j'ai donc passé préalablement le Capes, à la fin de ma deuxième année universitaire en Écosse — comme assistant à l'université de Glasgow. C'était en 1969 et je me suis dit, « tant que j'y suis, je tente l'agrèg aussi ». J'avais lu les œuvres au programme, mais je n'étais pas vraiment bien préparé et c'est là que j'ai un peu honte. J'ai été reçu sans problème au Capes. Mais quelques jours avant les épreuves de l'agrégation, je me suis retrouvé au milieu du mouvement de boycott du concours « Edgar Faure » qui avait été organisé par des élèves de la Rue d'Ulm et voté en AG parisienne le 8 mai (543 voix contre 94). J'ai essayé de m'informer autant qu'il était possible, j'ai beaucoup écouté, beaucoup hésité, et finalement, j'ai rejoint *in extremis* le mouvement. Donc en mai 1969, au lieu de rendre ma copie à la fin de la première épreuve, j'ai remis une lettre déclarant que j'étais solidaire des boycotteurs.
- 29 SC : C'était quoi ce mouvement, en fait ?
- 30 FB : C'était dans le suivi immédiat de 1968 et de la remise en question des concours « de classe ». Extrait de la résolution : « Le système de recrutement est critiqué radicalement comme entretenant et justifiant la hiérarchie des enseignants, favorisant l'élitisme, perpétuant les privilèges et laissant croire aux privilégiés que leurs privilèges ne sont dus qu'à leurs mérites propres. » On voit que résonnaient là nos déjà anciennes réflexions sur

« les héritiers ». Le mouvement avait été violent, et j'étais moi-même choqué par certains tracts, comme ce « Crève salope » (l'agrégation !), que j'ai retrouvé récemment et qui est un morceau d'anthologie. Mais j'étais surtout gêné moralement par le fait que ce boycott me coûtait peu dans la mesure où je venais passer le concours « à tout hasard » avec l'assurance en cas d'échec de pouvoir le préparer sérieusement (et confortablement) l'année suivante à l'École. Cette affaire a profondément divisé les normaliens, leurs enseignants... et beaucoup de mes amis. Et en ce qui me concerne, je n'y étais pas assez préparé pour m'y décider en conscience.

- 31 SC : Mais qu'est-ce qu'elle avait de particulier, l'agrèg, à l'époque ?
- 32 FB : Rien justement. C'était l'agrèg de toujours, et c'est bien pour ça qu'elle était attaquée. En tout cas, je l'ai passée l'année d'après en la préparant comme il était normal : avec le Bison, et quelques profs épatants, dont Henri Suhamy. C'est là que j'ai fait la connaissance de Serge Ricard, qui y était auditeur libre. J'ai été reçu (c'était la dernière année du concours *non mixte*, 1970, ce qui favorisait beaucoup les garçons !), et j'ai passé une année supplémentaire à l'École, en suivant des cours et des séminaires ici et là, en allant beaucoup au cinéma, en faisant des petits films rigolos et en allant à des concerts de jazz avec Francis Marmande. Ma fille aînée est née cette année-là (1971).

Le Bison et quelques autres maîtres

- 33 SV : J'ai une question que je me pose depuis longtemps sur Jacques Debouzy. Pourquoi on l'appelait « le Bison » ?
- 34 FB : Parce que ça sonne comme son nom — Debouzy/bison ! Mais surtout parce qu'il ressemblait furieusement à un bison. [Rires] J'ai aimé cet homme comme mon père — faut dire que j'étais le bébé de ma promotion et qu'il s'est beaucoup occupé de moi en décidant à peu près de tout ce que je devais faire (en dehors du théâtre). Quand je regarde les photos de l'époque : j'ai l'air d'un angelot ridicule.
- 35 SV : Il enseignait surtout la littérature américaine ?
- 36 FB : Oui, mais enfin, le Bison enseignait tout, parce qu'il *savait* tout. C'était un homme extraordinaire. Mais il bénéficiait aussi de notre part d'une étonnante tolérance, vu qu'on était habituellement féroces à l'égard des moindres défaillances de nos enseignants. Or plus bordélique qu'un cours du Bison, c'était juste pas possible. [Rires] Mais son érudition et sa passion nous scotchaient. Il démarrait à l'heure pile (*booming voice*), commentait rageusement pendant les vingt premières minutes la bibliographie (exhaustive) du sujet, puis déroulait une suite interminable de fantastiques digressions : bref le plus mauvais préparateur d'agrèg qu'on puisse imaginer. Mais notre « caïman » savait recruter des enseignants qui faisaient très bien le travail de préparation. Avec le Bison, tout était dans l'affectif et dans la passion, avec l'éloquence en supplément, et toujours une lecture à conseiller — souvent en l'occurrence un livre à prêter. C'est le plus grand savant que j'aie jamais connu, et comme en plus, c'était une crème d'homme, attentif à tous nos soucis, jusqu'aux chagrins d'amour, on l'adorait. On ne l'a jamais chahuté alors qu'on a viré des sommets de l'université (comme Arnavon, par exemple), qui comptaient sur leur culture et leur prestige et ne préparaient pas leurs cours. On était des potaches impossibles. Mais non sans jugement. Par exemple, on ne se moquait pas nécessairement des profs qui n'avaient pas appris l'anglais comme nous (il y en avait un certain nombre dans les UFR d'anglais de l'époque) et dont la prononciation était épouvantable, genre « Aie finque

yore accinte ise not very goude », mais qui ne faisaient jamais une faute d'accent tonique et pouvaient corriger les nôtres.

Trois étapes vers la thèse

- 37 SH : Après la maîtrise, tu t'es donc inscrit en thèse sur la guerre hispano-américaine, je crois...
- 38 FB : La thèse, ça a été compliqué. Avec Cyril Arnavon, j'ai effectivement commencé à travailler sur « les aspects idéologiques de la guerre hispano-américaine de 1898 ». Mais Arnavon a eu la mauvaise idée de mourir. Du coup, j'ai inscrit une nouvelle thèse (d'État) sur un sujet que m'a proposé Georges-Albert Astre : *La pénétration de l'image américaine en France (cinéma et télévision) : 1960-1980*. Je n'étais pas emballé par ce sujet, mais la proposition d'Astre me donnait la possibilité d'articuler davantage mes intérêts, mon enseignement et ma recherche. Mais très vite, je me suis mal entendu avec mon nouveau directeur de thèse. Autant mes rapports étaient personnels et chaleureux avec Anne-Marie Bidaud, avec qui il venait de mettre en place à Nanterre l'UE « cinéma et idéologie », autant ceux avec Astre étaient difficiles. Sur le fond, je crois qu'on peut dire que c'était, au minimum, un marxiste dur. Quant aux relations personnelles, c'était le plus autoritaire des mandarins. Il s'est fâché dès que j'ai commencé à vouloir nuancer ses idées sur l'« impérialisme » du cinéma américain. J'ai écrit un article qui a fait la première page de l'hebdomadaire *Maintenant*. Il s'intitulait « Une télé à l'américaine, fausses peurs, vrais dangers ». J'y expliquais que l'importation de produits américains en France sur les grands et les petits écrans ne me gênait pas vraiment et même me plaisait plutôt (j'adorais les films hollywoodiens, le jazz), et que le vrai danger, c'étaient les *formats* que nous reproduisions (une façon de financer, de produire, de diffuser et de consommer les images) plutôt que les produits eux-mêmes : c'était l'Amérique que nous *imitions* davantage que celle que nous importions dont qu'il fallait s'inquiéter (j'ai repris cette idée dans d'autres textes — dont mon premier article pour la *Revue Française d'Études Américaines* en 1985). Ça n'a pas plu à Astre, et quand ensuite je lui ai demandé de changer de sujet de thèse pour travailler sur Chaplin, il a platement refusé, et m'a même empêché d'inscrire mon nouveau sujet en doctorat d'État. C'est Claude Levy, que j'avais connu en 1968 comme jeune assistant de Cyril Arnavon, qui a eu la très grande gentillesse d'accepter de diriger ma thèse (désormais « nouveau régime ») sur Chaplin.
- 39 Donc, j'ai effectivement travaillé sur trois thèses, et beaucoup sur les deux premières que je n'ai pas terminées, sans que ça soit du travail perdu puisque je les ai reconverties en plusieurs publications. Le choix de la troisième (la « bonne », sur Chaplin), est lié lui aussi à beaucoup de hasards, et notamment à l'arrivée dans ma vie de la collection Rivages-cinéma.

Vers de nouveaux Rivages

- 40 Mais avant de parler de Rivages, il faut que je précise que je suis arrivé à Nanterre en 1974 où, du fait de mon intérêt pour le cinéma, Georges-Albert Astre et Anne-Marie Bidaud me proposent de rejoindre l'unité d'enseignement sur « Cinéma et idéologie aux États-Unis ». J'étais devenu beaucoup plus cinéophile après l'agrégation, et, disposant de plus de loisirs, je m'étais par ailleurs remis à faire des films. Avec Martine, ma nouvelle compagne et

future femme, j'étais maintenant membre du « Ciné-club Saint-Lazare », association très active de cinéastes amateurs. C'est d'ailleurs sur le cinéma amateur que j'ai écrit mes premiers articles (dans *Cinéma 74*). J'ai aussi tenu la rubrique « Cinéma Super 8 » dans *Photo Cinéma Magazine* de 1976 à 1984. C'était très technique : j'expliquais comment on pouvait faire du montage, des trucages, bricoler des films Super 8, je comparais les appareils de projection, les pellicules, les visionneuses etc. D'où sans doute que par la suite, mon approche de l'analyse filmique soit toujours restée très attentive aux questions pratiques (de la prise de vue, du montage etc.). Du coup, j'ai aussi entrepris de faire des films avec mes étudiants, dans le cadre de certains cours de licence et de maîtrise. Il faut que je vous raconte à ce sujet un souvenir amusant. J'assurais en licence un cours d'« expression orale ». On a décidé d'y faire un film. On l'a imaginé, écrit et répété en cours (et en anglais). On l'a tourné pendant les week-ends et les vacances (dans les maisons de campagne des uns et des autres). On l'a monté et sonorisé (la nuit) chez moi — bonjour les heures supplémentaires ! Et on l'a projeté à Nanterre — où il a remporté un joli succès. *Breakfast at the Draculas* est resté dans la mémoire nanterroise, non sans que mes collègues se soient beaucoup amusés qu'un film *muet* (mais néanmoins sonorisé, avec une musique improvisée par Francis Marmande et Sylvain Guérino !) soit réalisé dans le cadre d'un enseignement de langue *orale*. [Rires] Je précise que les intertitres étaient bien en anglais !

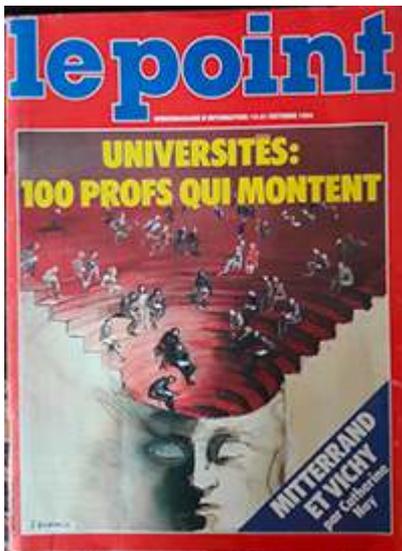
Tournage de *Breakfast at the Draculas*, 1981, avec l'UE « Expression orale » de troisième année



© Francis Bordat

- 41 SC : Je n'ai pas connu cette époque de tes débuts à Nanterre, car j'y suis arrivé en 1992 seulement. J'avais l'impression qu'il y avait quelque chose comme une « bande », mais par-delà les disciplines, enfin je veux dire plutôt une génération de collègues qui avaient d'ailleurs fait leurs études avec toi, comme Jean-Jacques Lecercle. J'avais aussi le sentiment d'une ouverture d'esprit. Est-ce que tu penses que Nanterre, c'était un lieu quand même privilégié pour commencer à travailler sur le cinéma ?

- 42 FB : Pour commencer à travailler sur le cinéma au sein des études anglophones, Nanterre était davantage qu'un lieu « privilégié ». C'était pratiquement le seul endroit en France où cet enseignement avait pu se créer, depuis que Georges-Albert Astre l'avait imposé à notre UFR — avec l'appui nanterrois de Jean Rouch et Enrico Fulchignoni. Grâce soient rendues à Astre pour cela. À Nanterre, il existait aussi un Centre audio-visuel très dynamique associé au département de « Cinéma et anthropologie » de Claudine de France. J'ai très vite travaillé avec eux, dans les « stages » qu'ils organisaient et pour la réalisation et le montage de mes films super-huit, puis vidéo. Ils disposaient d'un banc de montage U-matic avec lequel mes étudiants de maîtrise ont pu réaliser plusieurs films : comme *About Liberty* (sur la statue de la Liberté), ou *Chaney's Sixties* (à propos de *Mississippi Burning* et du mouvement des droits civiques). On tournait les films avec une caméra VHS et on repiquait sur cassette U-Matic pour faire le montage. Michel Etcheverry, avec qui j'ai plus tard dirigé *Cent ans d'aller au cinéma*, a été de cette bande.
- 43 J'en viens à l'aventure Rivages. Donc en 1984, j'habitais avec Martine rue du Hainaut (19^e), et une journaliste du *Point* me téléphone et me dit : « On aimerait vous rencontrer parce qu'on prépare un sujet sur les universités ; on a parlé avec plusieurs de vos étudiants à Nanterre, et on voudrait vous interviewer ». Bon, j'accepte sans vraiment réfléchir. La journaliste monte à mon cinquième étage (sans ascenseur) et explique : « Vos étudiants vous aiment beaucoup, ils pensent que votre enseignement est passionnant, que vous leur permettez de découvrir le cinéma, non seulement par son histoire, mais par l'attention à ses formes, ses techniques, sa photographie, son montage etc. ». J'abonde, je me rengorge, et je réponds à une demi-douzaine de questions sans intérêt. Et puis, catastrophe, deux semaines après, il y a ce numéro du *Point* qui sort (15-21 octobre 1984) et cet article en couverture : « Universités : 100 profs qui montent » ! [Rires]. Dont moi. Je l'ai gardé, ce numéro, avec son éloge, gentil mais un peu nul, juste avant celui de Bernard Cerquiglini et de Dominique Chateau (consolation quand même de pas être le seul) : « Cet assistant à l'université Paris X, spécialiste des médias américains et du cinéma, a contracté le virus au cours de son passage à l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, où pourtant la magie et le charme des superproductions hollywoodiennes sont plutôt absents [*Mystère des entretiens ! D'où avaient-ils pu sortir ça !*]. Depuis, cet agrégé d'anglais a pu donner libre cours à son enthousiasme qu'il exprime dans ses cours. Ses étudiants, qu'il associe parfois à ses expériences de cinéma amateur, ne s'en plaindront pas ».
- 44 SH : Je veux voir, je veux voir !

Couverture du *Point*, 15-21 octobre 1984

© Le Point

Le Point, 15-21 octobre 1984, page 111

© Le Point

- 45 FB : Vous rigolez, mais ma vie a basculé avec cet article. Inutile de dire que pendant les trois semaines qui ont suivi, j'ai rasé les murs à Nanterre ! Tout le monde avait vu le papier, tout le monde me regardait de travers, en soupçonnant je ne sais quoi... peut-être d'avoir payé pour ça.

- 46 SH : Ou je ne sais quelle accointance.
- 47 FB : Aux yeux de certains, je suis sûr que l'article donnait la preuve du manque de sérieux de mes enseignements : un animateur rigolo, pas un vrai prof d'anglais. Ça a été un mauvais moment. [Rires]. Heureusement, j'avais déjà des soutiens fidèles, comme celui d'André Topia, qui n'était pas susceptible de complaisance à l'égard des dilettantes.

Nanterre, avec André Topia, discussion sur *Eyes Wide Shut* (Jean-Jacques Lecercle en arrière-plan)

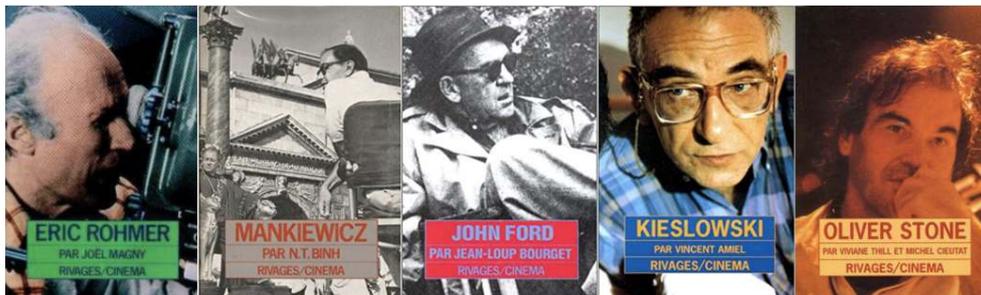


© Francis Bordat

- 48 Les répercussions de l'article du *Point* n'ont pas été moindres hors de Nanterre. Pendant les semaines suivant sa publication, j'ai reçu de nombreux coups de téléphone, dont celui de Christian Tual, (fils de Germaine Tual) qui me dit : « J'ai lu cet article sur vous, vous êtes la personne qu'il me faut ». C'était un grand mondain, très élégant et beau parleur, qui côtoyait depuis son enfance le gratin du cinéma français, et qui était devenu professeur des universités après une thèse sur « *Roméo et Juliette* dans le cinéma muet hollywoodien ». Si, si. Très 16^e — enfin tout ce que je ne suis pas. Mais très gentil et plein d'idées. « Je veux créer une association d'étude des médias. Voulez-vous en être ? Connaissez-vous des collègues que ça pourrait aussi intéresser ? » Je commençais à travailler à ce moment-là avec Claude-Jean Bertrand et l'École de journalisme de Lille sur « les nouveaux médias » (mon premier article sur la question : « La télématique ou le tam-tam électronique » !), et je lui ai proposé d'en être. Claude n'était pas quelqu'un de facile : un macho impossible, qui adorait les conflits et ne s'embarrassait jamais de politesse, mais c'était aussi un universitaire d'une exigence exceptionnelle, plus dur encore avec lui-même qu'avec les autres ! [Rires] Pas toujours sympathique, mais généreux, jamais avare de son temps, notamment quand il fallait bosser, et très fidèle : personne ne m'a jamais relu et corrigé avec autant d'attention, de sévérité... et d'utilité. Il demandait la même chose en retour. J'ai beaucoup progressé grâce à lui. Donc j'ai mis Claude-Jean Bertrand dans l'affaire, et on a commencé à enchaîner les réunions. J'ai su très vite que ça n'aboutirait à rien. Mais Christian Tual était aussi un ami d'Édouard De Andréis, un

homme étonnant, cultivé et brillant, qui arrivait de Marseille, venait de créer les éditions Rivages, et cherchait quelqu'un pour y diriger une collection de cinéma. Christian Tual pense tout de suite à moi, me présente à De Andréis qui est emballé et boum, voilà, je deviens directeur de collection. Ça a été une aventure énorme parce que j'ai quand même supervisé chez Rivages plus de trente livres, le premier un désormais classique sur Éric Rohmer, le second une remarquable étude sur Joseph L. Mankiewicz. C'était avant l'informatique, et on travaillait dans des conditions très artisanales. Les premiers ouvrages témoignent de notre inexpérience : certains des premiers numéros comportent un nombre de coquilles effroyable. C'était le début des ordinateurs. Je commençais tout juste à écrire avec un Commodore 64, avec un mangeur de « disques souples », une imprimante à aiguilles (papier à perforations) et un logiciel qui s'appelait « Vizawrite » pour la commander. Je faisais moi-même des programmes en BASIC. C'est encore avec cet appareil que j'ai écrit et imprimé ma thèse de 1500 pages. Mon idée directrice pour la collection « Rivages-cinéma » était de confier les ouvrages non pas à des critiques de premier plan, mais à des auteurs plus jeunes et moins connus, des passionnés de cinéma (condition première) qui pouvaient venir d'horizons très divers, des écrivains, des techniciens, des enseignants de disciplines variées. J'avais aussi souci de faire appel aux deux sensibilités qui polarisent la critique française : les *Cahiers du cinéma* et *Positif*. Bref l'enjeu était de diversifier les points de vue, quitte à prendre des risques, et là, j'en ai pris, parce que certains livres confiés à des débutants n'ont vraiment pas été réussis (même si ce sont souvent ceux-là qui se sont le mieux vendus !).

Cinq couvertures de la collection Rivages/Cinéma



© Rivages

- 49 Mais je suis vraiment fier de la plupart. Voilà, c'est comme ça que N.T. Binh a écrit son premier livre (sur Mankiewicz) et que Joël Magny a signé l'un de ses meilleurs ouvrages (sur Rohmer). Les derniers numéros, le *Kieslowski* de Vincent Amiel et le *Oliver Stone* de Viviane Thill et Michel Cieutat, sont superbes. Pour moi, c'est un bilan très positif, que je suis toujours prêt à défendre aujourd'hui. Je voulais naturellement mettre en chantier un livre sur Chaplin, mais personne n'était disposé à s'y coller, alors j'ai décidé de le faire moi-même. Au bout de trois mois, j'ai su que je n'y arriverais pas : j'avais déjà dépassé les 500 pages et je me sentais incapable d'en tirer un *petit* livre. Comme chacun sait, faire court est ce qui demande le plus d'expérience et de temps. C'est là que j'ai demandé à Georges-Albert Astre de changer de sujet de thèse. Et que, suite à son refus, Claude Lévy a accepté d'inscrire la thèse qui deviendrait *Chaplin cinéaste*. Retour donc à l'université. Avec un nouvel obstacle, parce que je n'avais pas le DEA !

Une thèse sur un vagabond cinéaste

- 50 SH : Ah oui, bien sûr, tu n'avais que la maîtrise.
- 51 FB : Oui, puisqu'elle seule était nécessaire pour inscrire mes premiers sujets de thèse (de doctorat d'État). Mais, par contre, j'enseignais depuis des années dans le DEA ! [Rires]
- 52 SH : Donc tu pouvais te l'attribuer tout seul !
- 53 FB : Tu ne crois pas si bien dire. Comme il fallait obligatoirement avoir le DEA pour inscrire la thèse nouveau régime, je suis allé voir le président de l'université, qui m'a dit « Écoutez, c'est comme vous voulez, ou bien vous vous inscrivez dans votre DEA et vous vous le donnez [Rires], ou bien je vous fais une dérogation ». [Rires] J'ai opté pour la dérogation. À la limite, je n'étais pas fâché de faire une thèse nouveau régime, pensant naïvement qu'elle pourrait être plus courte que la thèse d'État. En réalité ma thèse a été plus grosse qu'un doctorat d'État, une folie.

Soutenance de thèse, 10 janvier 1992 (Henri Suhamy, Claude Lévy, Jean-Loup Bourget et Dominique Chateau)



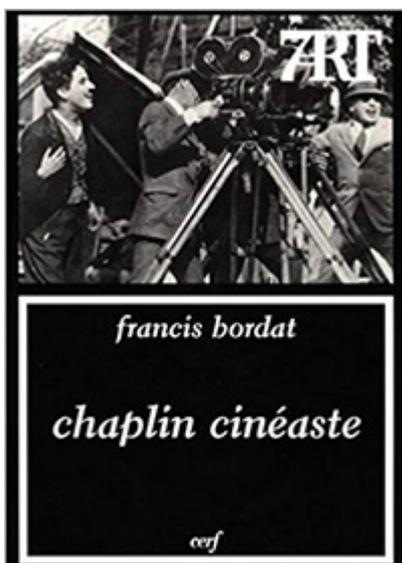
© Francis Bordat

- 54 Une autre conséquence, c'est que du coup, après la thèse, j'ai dû aussi passer l'HDR (non exigée en cas de doctorat d'État) qui venait d'être créée. Je l'ai soutenue juste un an après la thèse, ce qui serait bien sûr impensable aujourd'hui ! Compte tenu de mes publications, c'était quand même un gros dossier. Auquel j'ai ajouté la « synthèse » de cent pages exigée par l'HDR. Mais c'est clair que personne n'avait encore la moindre idée de ce qui était véritablement requis par l'exercice.
- 55 SH : Et qui était ton garant d'HDR ?
- 56 FB : C'était Daniel Royot. Nous n'étions pas, à l'évidence, du même bord politique, mais nous nous étions retrouvés sur Chaplin, sur le burlesque et son ancrage dans la culture

américaine (Royot est un spécialiste du *tall tale*). J'admiraits son érudition et j'aimais sa truculence. Bon, cette HDR, à laquelle Jean-Pierre Berthomé, mon « garant » pour le coup en matière de cinéma, avait également accepté de participer, a été une formalité.

- 57 SH : Excuse-moi Francis, mais j'ai encore une question sur Chaplin. Si tu n'avais pas été directeur de la collection Rivages-Cinéma, et que tu ne t'étais pas dit qu'il fallait un volume sur lui, est-ce que tu serais tout de même venu à Chaplin ? Est-ce que Chaplin avait déjà retenu ton attention ?
- 58 FB : Non. Pas vraiment. J'avais vu des *Charlot* pendant l'école primaire, mais le seul grand film de Chaplin que je me souviens avoir vu au cours de mes études secondaires, c'était *Limelight*, au cinéma de Vitry. J'aurais très bien pu écrire pour Rivages sur un autre cinéaste, ce qui du même coup aurait pu orienter différemment mes recherches ultérieures. Mais est-ce que finalement je n'aurais pas fini par faire et par dire les mêmes choses sur le cinéma ? Les hasards interviennent ponctuellement, mais je crois qu'ils finissent par s'annuler au bout de vingt ou trente ans.
- 59 SV : Et une précision encore : tu as dit que tu étais le premier à pouvoir travailler en voyant et revoyant les films sur des cassettes. Mais comment les as-tu trouvées, ces cassettes ?
- 60 FB : Avec du mal ! En fouinant partout : en les achetant, en les recopiant, en les empruntant. On enregistrait beaucoup à cette époque avec nos magnétoscopes. J'avais un mur de cassettes de Chaplin chez moi, mais dans des versions disparates, souvent très mutilées, qu'il fallait donc comparer de près. J'ai été le premier à pouvoir écrire sur Chaplin en ayant vu et revu autant de fois que nécessaire les quatre-vingts films de l'œuvre sur cassettes VHS. De Louis Delluc à André Bazin, beaucoup de critiques, avant moi, ont analysé l'œuvre sur la base de l'extraordinaire mémoire qu'ils avaient des films qu'ils avaient vus. Comment faisait Mitry quand il écrivait son *Tout Chaplin* ? Je ne crois pas qu'on en serait capable aujourd'hui, habitués que nous sommes devenus à l'accessibilité immédiate des images. En tout cas, c'est grâce à cette facilité nouvelle que j'ai pu démontrer que Chaplin n'était pas seulement un clown de génie mais que c'était aussi et peut-être même *d'abord* un immense *cinéaste* et qu'il avait utilisé tous les moyens du cinéma pour inventer et développer son personnage et le faire vivre à l'écran. Le génie de l'acteur avait détourné notre attention de celui du réalisateur, d'autant que ce dernier, classique avant la lettre, n'attirait jamais l'attention sur son travail. Et pourtant, « hors cinéma, pas de Charlot », allais-je jusqu'à dire. Et comme j'étais le premier à le dire si nettement, le bouquin a eu un vrai retentissement. J'ai obtenu le prix Philippe Arnaud de La Cinémathèque française — sans doute la chose qui m'a fait le plus plaisir de toute ma vie, car au fil des années, la Cinémathèque française était devenue une autre de mes « écoles » — après celle de mes parents, du TNP et de l'ENS.

Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Éditions du Cerf, 1998 (prix de la Cinémathèque)



© Éditions du Cerf

- 61 SV : Justement, est-ce que ton père était toujours vivant quand tu as écrit le livre sur Chaplin ?
- 62 FB : Oui.
- 63 SV : Ça a dû être quand même quelque chose pour lui, non ?
- 64 FB [ému] : Oui, ce souvenir me touche. Regarde, c'est l'exemplaire que j'avais donné à mes parents et que j'ai récupéré. Ils sont morts, maintenant. J'avais écrit cette dédicace : « Pour papa et maman, à qui ce livre doit naturellement bien plus que ces photogrammes [c'est mon père qui avait fait les captures d'écran (en photographiant un écran de télévision !)], car finalement le chemin est plus court qu'on le pense d'*Ici les Brioches* à Hollywood ». *C'est arrivé à Ici les Brioches*, c'est un très joli livre pour enfants illustré par André François, un grand illustrateur et caricaturiste et dont j'ai un dessin original ici, où on voit mon père, d'ailleurs, derrière le castelet en train de manipuler ses marionnettes. De ce livre, *C'est arrivé à Ici les Brioches*, Denis Bordat avait tiré un spectacle de marionnettes qui a tourné en France. Charlot n'est jamais loin des marionnettes — qu'il mime si bien dans *Le Cirque* (La séquence de l'« Arche de Noé »). Donc, mes parents étaient plus qu'heureux de mon livre, et de cette dédicace.
- 65 SV : Ils devaient être très fiers ! Pour des parents qui s'inquiétaient de savoir si tu pouvais avoir l'agrégation...
- 66 FB : Ah oui, et j'ai été heureux de leur dire ma reconnaissance, mais en même temps, ma vie a été un enfer — j'entends ma vie de lycéen. J'étais le premier, le fils aîné. Ensuite, mes deux sœurs ont été un peu plus tranquilles du point de vue des études. Cas banal de l'« héritier » dont j'ai parlé tout à l'heure : la pression sur les études était énorme. Jusqu'à l'entrée à l'ENS — dont vous avez compris que je ne l'ai pas vraiment choisie.
- 67 SV : Pour revenir à la difficulté de travailler sur un corpus disséminé aux quatre coins du monde : et aujourd'hui, il y a des archives Chaplin, quelque part ?

Avec Michael Chaplin



© Francis Bordat

- 68 FB : Bien entendu, et elles sont devenues totalement accessibles aux chercheurs. Non seulement l'ensemble de l'œuvre est maintenant restauré et réédité sur DVD (avec, pour Noël 2018, la version muette de *La ruée vers l'or* en blu-ray avec un accompagnement orchestral dirigé par Timothy Brock), mais la Cinémathèque de Bologne et le Chaplin Office ont maintenant rassemblé et classé la totalité des archives Chaplin. La plupart des belles publications récentes sur Chaplin (*L'Album Keystone*, *The Charlie Chaplin Archives*) tiennent à la (re)découverte de ces archives. Et à la grande disponibilité du Chaplin Office et de sa directrice, Kate Guyonvarch. La restauration des films sous son égide, avec la participation décisive de la Cinémathèque et du Festival « Cinéma retrouvé » de Bologne, du BFI, de Serge Bromberg et de MK2, a complètement changé la donne depuis mon livre, notamment pour les 35 films « Keystone » de l'année 1914. J'ai complètement redécouvert ces premiers films à cette occasion, et notamment leur caractère extrêmement osé, que d'innombrables censures avaient édulcoré. Du coup, j'ai écrit un article dans *Positif*, « Pas pour les enfants », pour prendre la pleine mesure de cette redécouverte. Mais quelle chance nous avons ! Chaplin a fait 81 films, et bon, il n'en manquerait qu'un sur cet ensemble, ce qui est inouï ! Si vous pensez que, des films muets de Ford, il ne reste pas le tiers ! C'est simplement dû au fait que la popularité de Chaplin a été si énorme dans le monde qu'on a tiré des centaines de milliers de copies de ses films, et donc qu'on en retrouve encore dans les caves et les greniers. Pas toujours en bon état, mais ça suffit pour reconstituer des copies très proches des films d'origine. Parmi les cinéastes qui, comme Chaplin, ont traversé toute l'histoire du cinéma, je ne vois guère qu'Hitchcock dont l'œuvre reste identiquement visible aujourd'hui (mais elle n'est pas tout à fait aussi ancienne : son premier film date « seulement » de 1922).
- 69 SV : Pour moi qui ne suis pas spécialiste de cinéma, contrairement à mes deux collègues ici, j'ai été frappée par la lisibilité de *Chaplin cinéaste* pour un public connaisseur, mais pas spécialiste.

70 FB : C'est gentil.

71 SV : Tu as beaucoup pensé aux lecteurs ?

72 FB : Oui. Ce n'est pas à moi de dire, mais on m'a souvent complimenté sur le fait que ce n'était pas un livre difficile à lire et ça m'a toujours fait plaisir. Je suis soucieux de mon style, que je trouve parfois trop « universitaire » encore, avec trop d'incises, des phrases exagérément longues etc. En tout cas, j'essaie d'écrire clairement, en évitant les jargons. Même chose à l'oral, dans mes communications. Je me suis d'ailleurs rendu compte que, sauf à intervenir dans une classe maternelle (ça m'est arrivé) je ne change jamais de façon de parler ou d'écrire en fonction de mon auditoire. On m'a d'ailleurs critiqué pour ça. Mais j'aurais du mal à faire différemment : si je prépare quelque chose pour des lycéens, comme l'année dernière au festival de Belfort, je ne le prépare pas autrement, je ne réfléchis pas autrement et je n'écris pas autrement que pour un cours d'agrégation. Je fais la même chose. Avec toujours beaucoup de notes : je prépare énormément mon oral par l'écrit. Je rédige en détail mes communications. Mais quand je parle, je me détache assez naturellement de mes notes. J'improvise un peu, mais d'autant mieux que j'ai davantage et plus précisément préparé ce que j'ai à dire. C'est lié à mes angoisses d'antan : j'ai absolument besoin du support de l'écrit pour parler. Je suis inquiet de me retrouver sans papiers, même si je n'y jette pas un œil ! En tous cas, j'aime bien écrire pour être lu et compris de tout le monde, comme Chaplin aimait être vu et compris de tout le monde. C'était justement une des marques de son génie : quelles que soient les différences d'âge, de classe, de culture ou de nationalité de son public, les spectateurs riaient et pleuraient à l'unisson. Même les *blockbusters* d'aujourd'hui n'arrivent pas à ça.

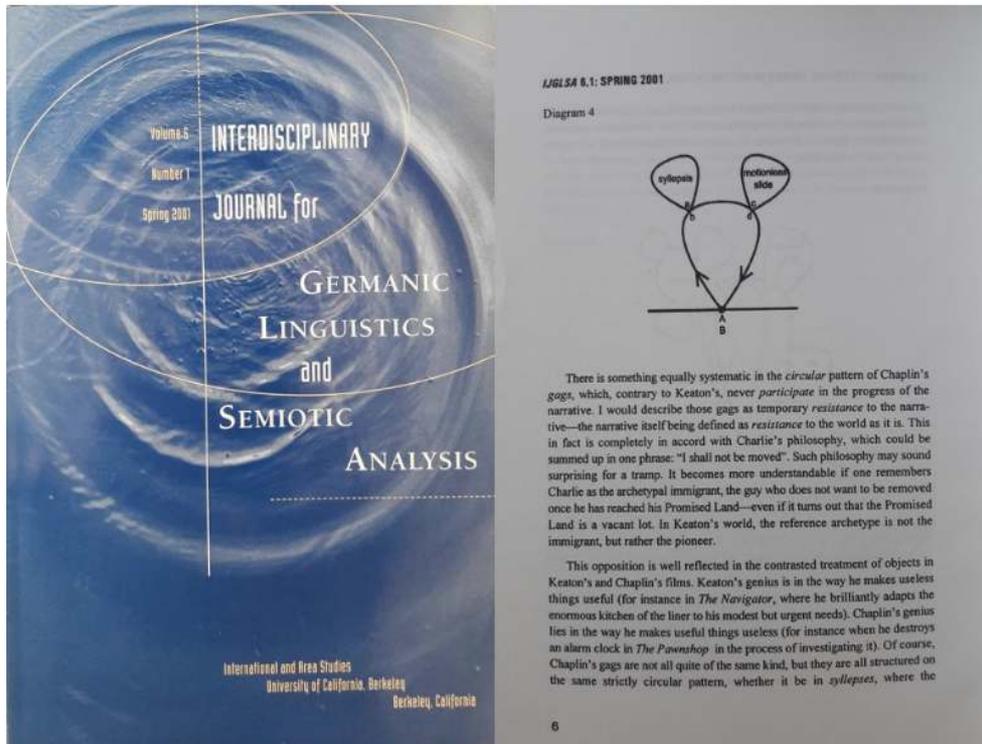
Entrée dans les études américanistes et cinématographiques

73 SH : Et obtenir la double qualification, section 11 et section 18, cela te tenait à cœur ? C'était important pour toi ?

74 FB : Non pas du tout, j'ai simplement postulé aux deux. Vu la thèse que j'avais faite, je me suis dit que ça ne relevait pas moins du cinéma que des études américaines, et donc j'ai été qualifié dans les deux sections. C'est à cette occasion que j'ai fait la connaissance de Jean-Louis Leutrat, qui était mon rapporteur au CNU de la 18^e section. J'ai choisi la 11^e section. Mais du fait de ma double qualification, j'ai presque autant travaillé ensuite en études cinématographiques qu'en anglo-américain. En ce qui concerne les jurys de thèse auxquels j'ai participé, la majorité d'entre eux (sur une centaine en tout) a concerné des thèses *de cinéma*. Mais ça a aussi touché mes enseignements : les dix dernières années de ma carrière, j'ai fait une bonne partie de mes cours dans le DEA d'arts du spectacle, dont s'occupait Laurence Schifano. C'est aussi à cette époque que j'ai enseigné et participé à des colloques aux États-Unis : à l'université d'Austin, où j'ai assuré un cours sur l'histoire économique et socioculturelle du cinéma américain... et sur *Lolita*, livre et film. J'adorais depuis longtemps le livre de Nabokov, que je considère toujours comme un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature mondiale ; mais savez-vous, je crois que j'ai été le dernier à pouvoir en parler à Austin en 1992. [Rires] Quand je l'avais proposé au programme, on m'avait déjà fait remarquer que c'était un peu risqué, mais l'année suivante, ç'aurait été exclu. J'ai aussi travaillé avec l'université de Berkeley, et son *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis* dirigé par Irmengard

Rauch et Richard K. Seymour. J'avais des amis de longue date qui habitaient sur les collines de Berkeley, le seul endroit des États-Unis où j'aurais pu vivre : une raison de plus pour répondre presque chaque année aux invitations du Semiotic Circle. C'est pour eux que j'ai commis mon article le plus délirant [Rires]: « Major Patterns and Trends in Motion Picture Gags »! Alain Cohen, professeur à San Diego et membre éminent du Semiotic Circle, que même ses meilleurs amis (dont je suis) peuvent parfois trouver abscons, en a pâli de jalousie ! [Rires]. Tenez, voici l'article.

Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis, University of California, Berkeley, Vol. 6, Number 1, 2001



Francis Bordat, « Major Patterns and Trends in Motion Picture Gags », *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis*, p. 6.

© University of California, Berkeley

- 75 SC : Ah oui, j'aime beaucoup les petits dessins !
- 76 FB : C'est ma contribution la plus spectaculaire à la sémiotique. Vous avez compris que j'en souris un peu, mais je ne la désavoue pas : c'est effectivement un peu tortueux, mais je crois vraiment avoir mis en évidence dans ce texte certaines structures *profondes* de la comédie cinématographique. En tout cas, les sémioticiens états-uniens ont adoré. Grâce à la Commission Fulbright (noble et utile institution), j'ai aussi fait plusieurs séjours de recherche à Los Angeles, en particulier à la fameuse Margaret Herrick Library, notamment pour documenter mes travaux sur la censure (plus du tout question de sémiotique ici, j'étais dans l'histoire pure et dure). *Back in Nanterre*, et maintenant promu professeur, le plus gros événement de ma vie universitaire a été la création du CICLAHO, le Groupe de Recherche sur le Cinéma Classique Hollywoodien, en 1995 ; le premier *Bulletin du CICLAHO* est paru en 1998. Le CICLAHO était un moyen d'aller plus loin dans l'étude du cinéma que ce que permettait le cadre des enseignements sur « cinéma et idéologie ». Donc on l'a créé ensemble, Serge, avec Brigitte Gauthier qui venait d'être

nommée maître de conférences chez nous. C'est à ce moment-là que j'ai le plus parlé et écrit sur le cinéma américain. Ça suivait tout juste la publication de mon livre sur Chaplin. Mes activités d'enseignement et de recherche se sont multipliées. Car en sus des cours à Nanterre et des rencontres du CICLAHO, j'ai participé pendant cinq ans au Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique de Jean Douchet et de Jacques Aumont (à La Cinémathèque). Dans des conférences qu'on pouvait magnifiquement illustrer d'extraits (grâce aux films de la Cinémathèque). C'est là que j'ai pu pour la première fois développer mes idées sur le cinéma américain, et pas seulement à propos de Chaplin. Je suis intervenu à plusieurs reprises sur les films des années trente : la décennie hollywoodienne qui me fascine le plus.

La place du cinéma à l'université

- 77 SH : Quel est le statut du cinéma, à l'époque où tu arrives, dans un cursus ?
- 78 FB : L'année dernière est paru, dans la revue *1895* (N° 83, hiver 2017), sous la plume de Jean Gili, un récapitulatif très précieux sur l'entrée du cinéma dans l'Université française et sur le rôle joué à cette occasion par l'Association pour le Développement des Études Cinématographiques (1973-1977). La formation de cette association précède tout juste le moment où je deviens assistant à Nanterre en 1974. Il faut se souvenir qu'il *n'existait pas* d'enseignements, a fortiori de « départements » de cinéma à l'Université à cette époque. Le premier cours sur le cinéma (« Le surréalisme et le cinéma ») a été donné en 1967 à l'Université d'Aix-en-Provence par Henri Agel, suite à l'invitation du président Bernard Guillon. Agel obtiendra deux ans plus tard la première chaire de cinéma à Montpellier (1969). Tous les profs « de la première génération », ceux qui ont soutenu les premières thèses sur le cinéma, les ont par conséquent inscrites dans d'autres disciplines que le cinéma. L'ADEC a eu une vie assez courte, mais son action a été décisive pour le développement des études de cinéma. Elle a regroupé en 1973 (colloque de Nancy) tous ceux qui vont y jouer un rôle de premier plan, soit dans des départements de cinéma, soit dans d'autres disciplines : Henri Agel, Georges-Albert Astre, Michel Cieutat, Michel Ciment, Jean-Louis Leutrat, Christian Metz, Jean Gili, Marcel Oms, Jean Rouch, Marc Ferro, Jean Mitry, Michel Marie.... Il y a aussi des gens qui viennent de la critique, comme Jean Douchet, Jean Narboni, Jean Roy et Jean-Louis Comolli. Tous vont défendre pour la première fois l'idée d'un enseignement spécifique du cinéma, mais ils vont en même temps encourager le développement des études cinématographiques *dans d'autres disciplines de l'enseignement supérieur*. Un manifeste a été rédigé, des rencontres organisées, avec évidemment des discussions passionnées. Ces discussions présagent d'ailleurs de certains problèmes à venir, comme l'atteste cette remarque de Jean Gili qui a retenu mon attention : « Il faut noter le distinguo entre l'histoire du cinéma et l'histoire des représentations, d'un côté le cinéma comme matière à part entière, ce qu'il est aujourd'hui, de l'autre le cinéma au service des autres disciplines, le cinéma comme outil pour aborder d'autres savoirs ». Ces trois lignes me semblent porteuses d'à peu près tous les problèmes et de tous les combats que j'ai menés dans ma vie professionnelle et universitaire, sur lesquels je vais revenir.

Premières années d'enseignement : une approche idéologique

- 79 SH : En 2001, tu publies un article dans la revue *RFEA*, où tu défends l'idée qu'il faut « étudier les films de près pour ne pas les prendre de haut ».
- 80 FB : Oui, je me souviens de cette formule.
- 81 SH : Est-ce que tu peux nous parler du contexte de la parution de cet article, nous dire pourquoi tu as éprouvé le besoin de rappeler ce fait fondamental, et surtout le lien avec la présence du cinéma à l'agrégation.
- 82 FB : Oui, alors là tu rassembles sur une question plusieurs choses qui me tiennent à cœur et que j'ai envie d'éclairer. Mais je vais être obligé d'y répondre en plusieurs étapes. En 2001, la question de l'agrégation a été un des derniers gros « sujets » de ma vie professionnelle (avec peut-être en post-scriptum le problème des séries dont on va forcément parler aussi). Mais il faut remonter assez loin en arrière pour bien voir que les problèmes posés par le statut du cinéma dans les concours d'anglais étaient liés à des questionnements anciens. Je commence donc par revenir à la façon dont j'ai commencé à travailler sur le cinéma avec Anne-Marie Bidaud. Anne-Marie, c'est quelqu'un qui a été très important dans ma vie. Elle est mon aînée de seulement quelques années (elle était élève à Fontenay juste un peu avant que j'entre à Saint-Cloud), mais elle a vraiment été pour moi une figure maternelle, comme le Bison a été une figure paternelle : non seulement elle m'a appris beaucoup de choses, mais elle a été pour moi un modèle important au début de ma vie d'enseignant. Pour commencer, c'est grâce à elle que j'ai pu faire mon premier voyage aux États-Unis, en 1974, avec un organisme d'échanges franco-américains, puis c'est elle qui m'a confié une part d'enseignement, dans l'UE (toujours existante, mais qui a évolué aussi) de « cinéma et idéologie ». C'était quand même une époque héroïque : pour enseigner le cinéma en 1974, en études anglo-américaines, il fallait montrer de temps en temps à nos étudiants des films qui ne passaient pas en salles — même à Paris. On ne pouvait pas travailler sur rien. Une semaine sur trois, on projetait donc un film dans le grand amphithéâtre de Nanterre. Il fallait aller chercher les copies 16mm à l'UFOLEIS (Fédération des ciné-clubs de la Ligue française de l'Enseignement, entre Picpus et Nation) le matin du mercredi où le cours avait lieu, revenir à Nanterre, confier la copie au projectionniste « réservé » une semaine avant. On voyait le film l'après-midi et le soir ou le lendemain matin, Anne-Marie ou moi-même le rapportions à la Nation. On faisait ça un mercredi sur trois. Le second mercredi, Anne-Marie donnait un cours magistral et le troisième mercredi, on partageait les étudiants en deux groupes pour analyser en TD le film qu'on avait vu. Nous préparions ces TD ensemble, Anne-Marie et moi, pendant toute une matinée sinon, parfois, une journée, chez elle, une semaine sur trois — c'était pas un travail de feignants ! Travailler sur des films, c'était un gros investissement personnel.
- 83 Alors évidemment, l'idéologie qui présidait à notre approche du cinéma américain était lourdement surdéterminée par le contexte politique de l'époque et par notre fort engagement anti-impérialiste. On peut même parler d'un engagement *anti-américain* de soixante-huitards convaincus. En pleine guerre du Vietnam, on voulait dénoncer les illusions véhiculées par « l'usine à rêves » hollywoodienne, que nous considérions, au mieux, comme un divertissement mensonger et aliénant, nouvel « opium des peuples », au pire comme un outil de propagande au service des classes dominantes et du système

capitaliste dans son ensemble. Je simplifie un peu, mais tant pis. L'enjeu de notre enseignement « cinéma et idéologie », c'était d'abord de démystifier, de *démystifier* Hollywood, de montrer que ses « produits » étaient d'abord voués à l'exaltation de l'*American dream* et de l'*American way of life*, et d'analyser par quels moyens, le plus souvent dissimulés, ils parvenaient à cette fin. Bref, il fallait étudier les images américaines pour ne plus se laisser bernier, embobiner par elles. En gros, c'était ça. Mais heureusement pour nous, et pour nos étudiants, ce début des années 70 était aussi marqué par une très forte pénétration de la contre-culture dans le cinéma américain, ce qui nous obligeait à immédiatement nuancer ces jugements expéditifs. On adorait les films d'Arthur Penn, on adorait les films de Robert Altman, on adorait les films de Sam Peckinpah, on adorait les films de la nouvelle génération des Coppola, Cimino, Scorsese, qui apportaient contradiction à l'Amérique dominante et à ses mythes mais qui du même coup et pour ainsi dire *de l'intérieur*, remettaient un peu en question nos *sweeping statements* sur Hollywood. Il faut aussi ajouter, et cela valait autant pour Anne-Marie que moi, que notre amour du cinéma, y compris pour des films qu'en bonne logique, qu'en bons idéologues nous *n'aurions pas dû* aimer [Rires], notre amour *réel* du cinéma corrigeait en permanence, je dirais en sous-main, nos tentations de simplification. Reste qu'au début des années 80, je pense qu'Anne-Marie et moi n'avons pas échappé à la caricature dans notre enseignement, notamment sur les grands genres hollywoodiens : quand, par exemple, on présentait le western, la comédie musicale, ou même le burlesque comme des constructions systématiquement vouées à déformer l'histoire, à détourner du réel, bref, à faire oublier aux masses la réalité présente de leur condition, de leur exploitation, etc. Plus gravement, peut-être, cette entreprise de *debunking* rendait trop rarement justice à la profondeur et à la beauté de quantité de chefs-d'œuvre, notamment de l'« âge classique hollywoodien ». Le CICLAHO a été l'aboutissement d'une longue autocritique de cette approche. Mais ça a pris du temps et ça n'a pas été facile. En même temps, je ne veux pas jeter cette époque pionnière aux orties, et ça va avec le respect et l'admiration que je garde pour Anne-Marie Bidaud malgré ce qui a pu ensuite nous séparer. Car la façon dont on s'employait à déconstruire le cinéma hollywoodien a été extrêmement formatrice, tant pour nous que pour nos étudiants. Notamment en nous obligeant à scruter de près la façon dont le sens et l'émotion se produisent, se fabriquent au cinéma. C'est grâce à ce travail avec Anne-Marie que j'ai commencé à forger mes premiers instruments d'analyse filmique. Un des aspects les plus productifs de notre réflexion de l'époque ça a été de traquer les stéréotypes ethniques et sexistes dans les films hollywoodiens : on était pratiquement les premiers à le faire. Anne-Marie a signé là-dessus quelques articles fondateurs, notamment sur les grands machos d'Hollywood. Car même s'il faut apporter à ce constat beaucoup de nuances, il n'est pas niable que, dès les années 20 mais peut-être surtout dans les années 30, les Indiens, les Africains, les Mexicains, les Asiatiques ont été exhibés par Hollywood comme au cirque ou dans des zoos humains : comme des êtres inférieurs et dangereux. Nous avons consacré beaucoup de nos premiers cours au repérage et à la déconstruction de ces stéréotypes, notamment, en ce qui me concerne, les stéréotypes fondateurs et durablement néfastes de *Naissance d'une nation* (David Wark Griffith, 1915) à une époque où la cinéphilie française ne se risquait pas encore à dire du mal de ce génie, y compris dans les *Cahiers du cinéma*. Alors c'est pour cette raison que le livre d'Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, qui me semble résumer, à lui seul, cette époque et cette approche, reste un livre qui m'est cher et que je crois toujours important pour son exploration pionnière des rapports entre le cinéma et la société et entre la forme et le fond des films. Son influence est encore patente chez des jeunes

chercheurs, par exemple dans les ouvrages récents de Régis Dubois. En même temps, c'est rétrospectivement pour moi une évidence que toute ma recherche, tout mon enseignement depuis les années 70, toutes mes publications, bref tout mon travail universitaire à partir des années 80 sont nés de la remise en question progressive de ce modèle critique. C'est pour le corriger (sans le renier) que j'ai trouvé mes premières vraies raisons d'écrire. Ce dès mon premier article universitaire, que m'avait commandé Jean Cazemajou pour *Les minorités hispaniques en Amérique du Nord, 60-80* : « Images du melting pot au cinéma : Hispaniques et Américains dans *Touch of Evil* et *West Side Story* ».

- 84 SH : C'est drôle, on revient au domaine hispano-américain.
- 85 FB : Et oui ! Bien sûr, c'est sans doute à cause de mon premier sujet de thèse. Je... comment dire...
- 86 SH : Tu traces le même sillon, tu traces ton sillon.
- 87 FB : Oui, on dirait.
- 88 SH : Tu recycles.
- 89 FB : Je recycle ! [Rires] Pas tout à fait, mais un peu quand même. Peut-on l'éviter ? Je vois très bien en relisant ce texte ce qui commençait à déplaire à Georges-Albert Astre : « L'exploitation des stéréotypes est inscrite dans le fonctionnement commercial du cinéma américain dans la fidélité au genre, à la typologie des personnages, des stars etc. On sait toutefois [- on sait toutefois ! [Rires] -] on sait toutefois que les meilleurs réalisateurs parviennent à retravailler cette matière première et à produire à partir d'elle d'autres richesses de sens. [Rires] Dans les deux films qui nous intéressent, il est remarquable de voir à l'œuvre, mais de façon très différente, à la fois la reproduction des stéréotypes raciaux sur les hispaniques, et leur dépassement dans la nuance, l'approfondissement, la contradiction ». 1985 : j'avais déjà tout dit. Je pouvais m'arrêter là.
- 90 SH : Et quand tu te libères de cette approche marxiste un peu trop rigide, qu'en pense Anne-Marie Bidaud ?
- 91 FB : J'ai eu des désaccords avec Anne-Marie, mais nous ne nous sommes jamais vraiment fâchés sur des questions de fond, et on a toujours continué à bien travailler ensemble, avec beaucoup d'étudiants (d'autant que notre UE faisait partie de l'enseignement à distance de Télélix). Anne-Marie n'était pas heureuse dans notre UFR d'anglais, dont elle supportait mal les hiérarchies, les conflits d'ambition, les arrangements de couloir et surtout le machisme ambiant. Elle s'est fâchée avec beaucoup de gens, et finalement avec moi aussi. C'est une des tristesses de ma vie parce que je l'aimais beaucoup.

Élaboration de nouvelles balises théoriques

- 92 SH : Sur le plan théorique, quand tu nuances la ligne marxiste, est-ce que tu rencontres d'autres théoriciens qui vont te nourrir ?
- 93 FB : Ah oui. Mais avant, je voudrais juste souligner que ce que je viens de lire de mon premier article, tout le monde à cette époque était disposé à le dire du film d'Orson Welles, mais personne n'était prêt à le reconnaître pour le film de Robert Wise. Je veux dire que ce numéro « America » de *West Side Story*, dans l'environnement universitaire et critique qui était le mien, personne n'avait envie de s'y intéresser, *a fortiori* de le défendre. Je commençais à me démarquer. Autre constatation à la relecture de mes articles : pour

l'essentiel, dans les cinq textes « théoriques » que j'y retrouve, je n'ai fait que reprendre cette idée en l'étoffant. Ces textes « théoriques » ne sont pas les textes qui me tiennent le plus à cœur car je ne suis pas un théoricien. C'est dans l'analyse de séquence (Chaplin, mais aussi bien John Ford, Busby Berkeley ou Leo McCarey) que je me sens le plus heureux, et je n'y « théorise » un peu que pour conclure. C'est peut-être intéressant quand même de passer rapidement en revue mes balises « théoriques ».

Couverture de *L'amour du cinéma américain*, Francis Bordat (ed.), CinémAction n°54, Corlet-Télérama, 1990.



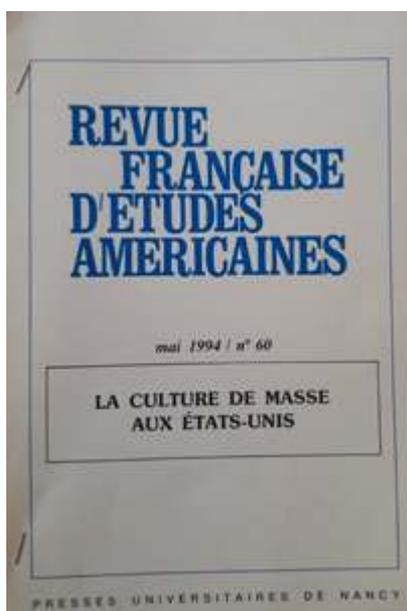
© Corlet-Télérama

- 94 Je laisse de côté l'article de la RFEA, en 1985, sur l'évolution statistique comparée de la pénétration du cinéma américain en France, qui était mon premier texte dans la RFEA, et où je reprenais en les étayant par les statistiques du CNC les idées de mon article de *Maintenant*. Vient ensuite *L'amour du cinéma américain*, en 1990, un ouvrage collectif dont je suis fier, parce qu'il est très cohérent qu'il est né de mon amitié avec Guy Hennebelle, grand pourfendeur au demeurant des « méthodes » de « l'usine à rêves », mais toujours prêt à donner la parole à ses contradicteurs et à s'engager dans la dispute, et parce qu'il réunit une de mes premières « bandes ». À l'université et ailleurs, j'ai bien aimé avoir des « bandes », et même à me promouvoir parfois « chef de bande » (quand j'étais gosse, mon héros était Lebrac, dans *La Guerre des boutons* — le livre, avant le film) parce que j'ai toujours eu l'impression que le travail le plus sérieux qu'on puisse faire, et le plus efficace, c'est toujours le travail collectif. Le travail individuel ne se valorise d'ailleurs vraiment que dans un « cadre » collectif. Je me dis parfois que ce qui m'a le plus intéressé (et amusé) dans la vie, ça a été de rejoindre ou de constituer des bandes : la bande de l'Aquarium, la bande de *L'amour du cinéma américain* (presque tous des copains trente ans après, sauf ceux qui sont morts, comme dirait Brassens), la bande du *Dracula*, la bande de Rivages, la bande du CICLAHO etc. Je suis persuadé que, au moins dans le domaine qui est le nôtre, on ne travaille pas bien tout seul, y compris à l'université. On sait d'ailleurs que c'est la même chose au cinéma, art collectif par excellence, même et peut-être surtout dans le cinéma dit d'« auteur ». Godard a souvent dit que les films réussis, en France comme à Hollywood, sont toujours « une affaire de bande ». L'Auteur avec un grand A,

comme il existe en littérature, ça n'existe pas au cinéma et ça n'a jamais existé, pas plus pour *Pierrot le fou* que pour *Chantons sous la pluie*. Ce qui ne m'empêche pas de rester un auteuriste convaincu.

- 95 Donc il y a eu *L'amour du cinéma américain*, en 1990, dont je pourrais presque exactement réécrire la préface aujourd'hui : « L'amour, sans doute, ne se commande pas. Mais il n'est pas interdit d'essayer de l'expliquer. Il nous a semblé pour cela que seul un dossier explorant toutes les dimensions de la question — économiques, culturelles, stylistiques — pouvait éclairer notre compréhension. Car contrairement à ce qu'on a cru parfois, la force du cinéma américain ne réside pas exclusivement dans sa puissance économique, dans son agressivité commerciale ou son idéologie conquérante. »

Couverture de la *Revue Française d'Études Américaines*, n°60, mai 1994.



© RFEA

- 96 Balise suivante : *La culture de masse aux États-Unis*, 1994, où, chère Sarah, je suis le premier, je pense, à annoncer l'arrivée des séries et leur essor probable : « Je souhaite dresser ici un bilan critique de l'évolution du cinéma et de la télévision aux États-Unis depuis le début des années 80. L'idée directrice est que même si le cinéma et la télévision ont suivi, à beaucoup d'égards, une évolution parallèle au cours de cette décennie, ils ont aussi inversé leurs places respectives en matière de dynamisme et de créativité culturelle. Elle prend donc le contrepied du discours courant selon lequel le cinéma serait le dernier carré de résistance culturelle face à l'invasion quantitative et au déclin qualitatif de la nouvelle télévision. » Troisième bilan « théorique », et cette fois c'est du lourd : le « Pourquoi il faut aimer Hollywood » que publie l'ami Marc Chénétier, coordinateur du superbe *Américônes*.

Couverture de *Américônes. Études sur l'image aux États-Unis*, Marc Chénétier (ed.), PUN, 2002.



© PUN

- 97 C'est rien de dire que j'y mets les points sur les i. Le plan est bétonné et je procède par injonctions : « Ne pas préjuger du scandale des contenus » ; « Ne pas sous-estimer la diversité des points de vue » ; « Ne pas exagérer la domination des formules et des stéréotypes » ; « Ne pas déduire le cinéma de ce qu'en disent ses promoteurs » ; « Ne pas réduire les films à certains de leurs éléments, des détails isolés de leur contexte » ; « Ne pas sous-évaluer la capacité de Hollywood à évoquer l'Histoire ». Je me souviens que ce fut d'abord une communication à l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, la première de moi à laquelle Serge ait assisté.
- 98 SC : Absolument.
- 99 FB : On saute pour finir à mars 2001, avec « Cinéma et civilisation » pour la RFEA. C'est là qu'on trouve le fameux passage : « Il faut regarder les images de près pour pas être tenté de les prendre de haut ». [Rires] Un peu rhétorique, mais ça dit bien quand même qu'il faut regarder avec attention la façon dont les films s'articulent à leurs contextes : jamais comme de simples « reflets » : toujours en *travaillant* les idées de leur temps, dans des directions toujours diverses, parfois contradictoires. Alors maintenant je peux répondre à ta question, Sarah, sur la distance que j'ai prise par rapport à mon premier modèle théorique — disons pour aller vite le modèle « marxiste ». Il y a quatre choses qui m'ont fait basculer.

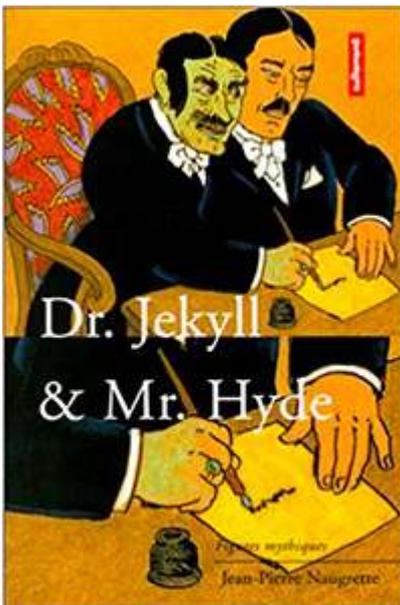
Une évolution en quatre temps

- 100 La première, ce sont les cours que j'ai suivis entre 1974 et 1980. Car ce que tout le monde ne sait pas, c'est que quand j'ai commencé à être assistant à Nanterre, en 1974, j'ai aussi continué d'être étudiant : à Vincennes, à Tolbiac, à Jussieu, et même incognito à Nanterre. On avait le temps, à ce moment-là, parce que, en tant qu'assistant, je n'enseignais que quatre heures, pour des cours bloqués le mercredi. Quatre heures. *Things change*.
- 101 SC : Et là, comme assistant, tu avais un poste de titulaire ?

- 102 FB : Bien sûr. Je suivais donc d'abord les cours de Jean Douchet : mon premier maître en cinéma. Il faisait son « ciné-club » dans le sous-sol de la tour de Jussieu, mais donnait aussi des cours hebdomadaires à Nanterre. J'ai parfois l'impression que j'ai appris de lui à peu près tout ce que sais en matière d'« analyse de séquence ». À Vincennes, j'allais de temps en temps aux cours de Deleuze, mais je suivais surtout le séminaire de Catherine Clément. Enfin à Tolbiac, Sarah Kofman sur Freud. Elle me faisait passer des colles à Claude Monet en 1964-1965 et je l'aimais beaucoup. Pour ma formation de ces années, il faut aussi signaler cette université parallèle qu'étaient *Les Cahiers du cinéma* des années soixante-dix, avec les articles phares des Comolli, Narboni, Aumont, et autres. Je ne lisais pas du tout *Positif* à cette époque. Le plus décisif pour moi toutefois, ça a été les cours de Douchet. C'est un homme hors du commun, qui continue d'ailleurs à intervenir à la Cinémathèque : il a formé des générations de cinéphiles, de critiques, de professeurs ! Et en ce qui me concerne, il a beaucoup contribué à changer mon regard sur les films, à ne pas les renvoyer trop vite (i.e. avant de les avoir regardés et écoutés « de près ») à une « idéologie » présumée.
- 103 Deuxième chose qui m'a fait réfléchir : l'étude de l'histoire et de la culture américaines et de l'histoire de Hollywood proprement dite. Beaucoup de lectures donc, d'autant plus acharnées que j'étais quand même débutant dans ce domaine. C'est par ces lectures (Garth Jowett, Richard Maltby, Robert Sklar...) que j'ai découvert que Hollywood *n'est pas* l'Amérique. Que même, de la mise en place des premières commissions de censure (dans les années 10) jusqu'aux vitupérations de Michael Medved dans *Hollywood vs. America* (1992), Hollywood est resté suspect aux yeux des élites politiques et culturelles du pays. Résolument soutenues, en l'occurrence, par ce qu'il est convenu d'appeler l'« Amérique profonde ». C'est une des raisons pour lesquelles je me suis intéressé très tôt à la censure hollywoodienne, jusqu'à en faire une de mes spécialités. C'est que je me suis vite rendu compte que cette censure, élaborée comme on sait sous l'égide de Will H. Hays, ne visait pas à empêcher les artistes hollywoodiens de s'exprimer, de créer, mais plutôt à leur permettre de continuer à le faire. Et là, il fallait bien remettre en question l'image que donnait globalement de cette censure *Hollywood et le rêve américain*. Hollywood n'est pas, et n'a jamais été, à la solde de l'Amérique dominante. Même s'il a contribué à diffuser aux États-Unis et dans le monde le « rêve américain » et la société de consommation, il en a régulièrement produit de cinglantes critiques.
- 104 Parenthèse : quand on commence à voir beaucoup de films américains, on devient plus tolérant à l'égard des « déformations de l'histoire » dont ils sont couramment accusés. Non seulement ces « déformations » sont celles qu'on tolère habituellement à la fiction (pourquoi Hollywood ne bénéficierait-il pas de cette tolérance ?), mais il s'avère que Hollywood aura somme toute moins déformé l'histoire que d'autres cinématographies et même d'autres formes de représentation. Je suis souvent frappé d'entendre des historiens de premier plan le dire : récemment Michel Pastoureau, immense spécialiste du Moyen Âge, qui expliquait sur France Inter que la représentation la plus exacte qu'il connaisse du Moyen Âge, c'est celle du *Ivanhoe* de Richard Thorpe (1952). Formidable ! Si Jean-Loup Bourget était là, il évoquerait tout de suite le gros travail de documentation que s'imposaient les studios, avec des départements entièrement dévolus aux recherches historiques. Alors bien sûr, les scénaristes et les réalisateurs rechignaient parfois à suivre les historiens, comme Howard Hawks quand il s'exclame : « Laissez-moi mes chameaux ! » Vous connaissez l'histoire, Serge au moins ?
- 105 SC : *La Terre des pharaons*.

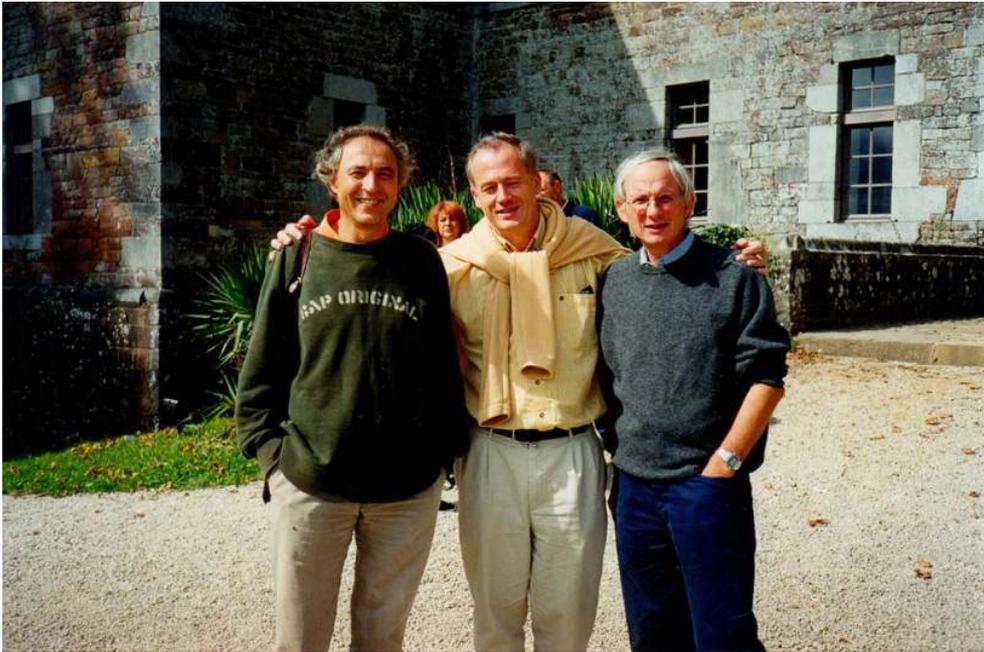
- 106 FB : Oui, c'est cette réaction épouvantée de Howard Hawks, quand il tourne *La Terre des pharaons* (1955 : encore un film que j'ai vu pour la première fois au cinéma de Vitry !) et que quelqu'un du département scénario vient lui faire remarquer : « Ah mais attention, il n'y avait pas de chameaux en Égypte, à l'époque de votre histoire ». On lui précise même : « d'ailleurs, il n'y avait pas de chevaux non plus ». Hawks est effondré : dix scènes qu'il a en tête doivent être abandonnées. Du coup, il tente de parlementer : « Bon, d'accord pour les chevaux, mais laissez-moi les chameaux ! » [Rires]
- 107 Troisième facteur dans mon évolution : l'étude des films eux-mêmes, y compris avec les méthodes que j'avais développées avec Anne-Marie. Car en regardant les films « de près », on voyait bien qu'il était difficile de les réduire aux contextes idéologiques dans lesquels ils s'inscrivaient. Ne serait-ce que parce que les films, qu'on le veuille ou non, sont aussi des œuvres d'art (même si le cinéma est aussi une industrie), et que l'art, par définition, c'est toujours ce qui *déborde* les idéologies. Chaque œuvre doit donc être examinée au coup par coup, comme un événement singulier. C'est pour ça que les textes qui me sont les plus chers parmi ceux que j'ai écrits, ce sont ceux où je pars de choses très concrètes, qui seulement dans un second temps peuvent venir renforcer des hypothèses théoriques. Donc telle séquence de Mankiewicz ou de Lubitsch, tel second rôle méconnu (Marni Nixon, Basil Ruysdael) qui obligent à rentrer dans le détail du *travail* hollywoodien.
- 108 Ou encore, dans le beau livre dirigé par Jean-Pierre Naugrette sur *Dr Jekyll & Mr. Hyde* (Autrement, 1997) à l'issue d'un colloque à Cerisy, la comparaison attentive des nombreuses adaptations hollywoodiennes du chef-d'œuvre de Stevenson dans un article opportunément intitulé « Hollywood au travail ».

Couverture de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Jean-Pierre Naugrette (ed.), Autrement, 1997



© Autrement

Avec Jean-Pierre Naugrette et Gilles Menegaldo, colloque de Cerisy



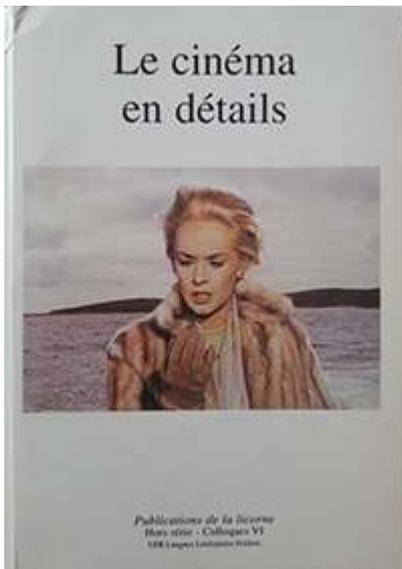
© Francis Bordat

- 109 Impossible désormais d'affecter sommairement une idéologie à un genre, comme nous le faisons jadis. C'est peut-être l'autocritique la plus nette que je formulerais à l'égard de mes cours des années soixante-dix. Affecter une idéologie au western ou à la comédie musicale en général, ça n'est pas possible. Et ça n'est pas non plus possible d'affecter au film noir une idéologie opposée. Le film noir n'est pas plus le « cauchemar américain » que la comédie musicale n'est le « rêve américain ». Les étudiants d'agrèg qui ont préparé la question sur « le crime organisé à la ville et à l'écran », et qui ont lu les ouvrages que j'ai coécrits à cette occasion, ont dû comprendre que les années 30 et 40 ne reflétaient pas automatiquement l'histoire et la pensée de leur temps, qu'elles les accompagnaient, parfois en les accélérant, parfois en les freinant, bref, que cette « idéologie des années trente », les films avaient tout simplement contribué à la *produire*. C'est ça qui m'intéresse, et qui me conduit aujourd'hui à relativiser même l'idée d'une « autonomie relative » des superstructures culturelles que j'avais comme beaucoup d'autres adoptée dans le passé.
- 110 Je viens à mon quatrième point dans les raisons de mon évolution, qui relève moins de la réflexion théorique que de la pratique pédagogique. Ce qui finalement m'a le plus inquiété et même, je peux le dire, affolé au tournant des années 80, c'est ce qui me revenait de mes cours dans les copies de mes étudiants. Dououreux retour à l'envoyeur : avais-je vraiment dit ça ? Ou laissé penser ça ? C'est sur John Ford que j'ai craqué. Parce que les films de John Ford ont accompagné pendant cinq décennies toute l'histoire de l'Amérique. Et parce qu'il y a toujours *deux* façons de regarder et d'évaluer ces films. Vous pouvez toujours y trouver un reflet des stéréotypes de leur temps, mais vous pouvez aussi bien y trouver les signes de leur remise en cause, sinon même de leur contestation. C'est bien là qu'intervient l'art et même, en l'occurrence, le génie de John Ford. Et qu'on peut vraiment voir Hollywood *au travail*. Ma « coupure épistémologique » aura été *Drums along the Mohawk* (1939 : le premier film en couleurs de Ford). Anne-Marie et moi faisons

beaucoup rire nos étudiants en épinglant les stéréotypes raciaux et machos à l'œuvre dans le film. Or cela correspondait de moins en moins à ce que je ressentais de la richesse artistique (et *donc* idéologique) de ce film à chacune de ses nouvelles visions. Il est venu un moment où je n'ai plus supporté de retrouver mes ricanements dans les copies. La page était tournée. J'ai eu la chance de trouver beaucoup de soutiens théoriques à ce moment-là dans ma première « bande » : Jean-Loup Bourget bien sûr, auteur d'un magnifique *John Ford* pour ma collection Rivages, mais aussi Alain Masson et beaucoup d'autres amis qu'on retrouve, ce n'est pas un hasard, au générique de *L'amour du cinéma américain* (Vincent Amiel, Christian Viviani).

- 111 Grâce à eux, et à *Positif* dont je me suis alors beaucoup rapproché, c'est d'une cinéphilie plus curieuse et plus enthousiaste que je me suis désormais nourri. J'allais de découverte en découverte : l'incroyable *People Will Talk* de Mankiewicz (film préféré de Cary Grant) et son défi frontal au maccarthysme, le drôlissime *Ruggles of Red Gap* de Leo McCarey et son profond commentaire sur le *melting pot* (le *patchwork* ?) et les rapports de classe états-uniens, l'immense *The Sun Shines Bright* de John Ford et sa dénonciation sans ambiguïté de la violence raciste et machiste, *Gold Diggers of 1933* de Mervyn LeRoy et Busby Berkeley, et sa galerie stupéfiante de femmes belles, intelligentes et libres. Je viens de revoir *Boudu sauvé des eaux*, réalisé à peu près au même moment et un film que j'adore. Mais la représentation des femmes dans *Boudu*, nom d'un chien quelle horreur ! Quand on commence à comparer les stéréotypes ethniques, racistes, sexistes aux mêmes époques (comme Alain Masson le fait un peu dans *L'amour du cinéma américain*), on voit que si les choses ont bougé quelque part au cinéma, c'était à Hollywood plutôt qu'ailleurs, en tout cas davantage que chez nous !
- 112 SC : C'est vrai que je suis souvent horrifié aussi par des aspects, pas seulement idéologiques d'ailleurs, également formels, du cinéma français des années 30, 40, et en même temps j'y vois souvent par exemple une crudité, mais dans le bon sens du terme, sur divers aspects — dans la meilleure tradition naturaliste, aussi bien dans la représentation de la sexualité que des rapports sociaux.
- 113 FB : Je vois ce que tu veux dire. Ça mérite qu'on en reparle. En tout cas, j'ai fini avec le plus gros de ce que j'avais envie d'expliquer. J'y ajouterai encore ceci : j'ai beaucoup aimé participer au colloque et à la publication dirigée par Gilles Menegaldo sur *Le cinéma en détails* (1998).

Couverture de *Le cinéma en détails*, Gilles Menegaldo (ed.), Publications de la licorne, Poitiers.



© Publications de la Licorne

- 114 Parce que je m'intéresse toujours aux petites choses, non pas au « détail qui tue » que Michel Chion a raison de refuser de considérer, mais au détail « qui change tout », comme je l'ai fait à propos des deux versions de *La ruée vers l'or*. On dit que c'est dans le détail que le diable se cache, mais c'est aussi dans les détails que se fixe la signification et que *point* l'émotion (le *punctum* barthésien). Ce que fait Pialat en citant une séquence de John Ford, ce qu'a fait toute sa vie en secret Marni Nixon, inconnue du cinéma pratiquement jusqu'à ce que j'en parle [*Rire*], dans le doublage des films hollywoodiens, ce que fait Basil Ruysdael dans les petits rôles qu'il égrène au fil de sa carrière, etc.

L'enseignement et la recherche d'un « civilisationniste »

- 115 SV : Tu as commencé à évoquer la question du lien entre ta recherche et ton enseignement. Est-ce que tu pourrais le développer ? Comment ton enseignement a nourri ta recherche, comment ta recherche a nourri ton enseignement ?
- 116 FB : Sur ce point, j'ai été privilégié car malgré tous les obstacles que la vie quotidienne interpose entre l'enseignement et la recherche, je n'ai jamais réussi à faire la différence entre eux. Je suis donc presque l'idéal de l'« enseignant-chercheur ». Tout m'a toujours paru s'imbriquer. Mes films, mes cours, et même mes vacances, c'était de la recherche. Mes collègues, mes amis, mes étudiants, j'ai le sentiment très fort qu'ils étaient aussi mes professeurs. J'ai énormément appris en enseignant. Faire cours *participait* de ma recherche. Mais plus généralement, ce sont toutes mes conversations qui finissaient par s'y greffer (c'est le côté « envahissant » de la recherche). Ce qu'il y a eu de plus décisif dans ma « carrière » de chercheur, c'est ce qui a relevé de l'échange. Notamment dans le cadre de mes « bandes ». Ainsi au CICLAHO, où on ne cessait pas de confronter les informations et les réflexions. Je l'ai dit : je ne crois pas du tout au travail solitaire, même

si au départ, la passion des images ou le goût de la fiction viennent forcément de quelque chose d'intime.

- 117 SC. Je crois que tu souhaites aussi parler de ton statut de « civilisationniste » en études anglo-américaines.
- 118 FB : J'ai eu du mal avec cette étiquette. Quand je suis entré à Nanterre en 1974, je suis arrivé en tant que « littéraire », comme je l'étais depuis mon mémoire sur William Burroughs. Mais ma recherche (en histoire américaine) et mon enseignement (sur le cinéma) m'ont rangé automatiquement parmi les « civilisationnistes ».
- 119 SC : C'était une catégorie récente ?
- 120 FB : Oui. Pour classer ce qui ne relevait, dans le champ des études anglophones, ni des enseignements de littérature, ni de ceux de langue et de linguistique. Les sujets concernés étaient bien entendu indispensables à nos cursus, pour tout ce qui concernait les institutions anglaises ou américaines, par exemple : il fallait bien que nos étudiants connaissent un peu l'histoire et la géographie du Royaume-Uni, qu'ils sachent comment fonctionne le Congrès et les élections aux États-Unis, etc. Il ne fallait pas qu'ils ignorent les arts autres que littéraires. D'où qu'on ait constitué cette catégorie pour caser tout ce qui ne relevait pas des enseignements traditionnels, essentiellement fondés sur la langue et la littérature. Or la littérature et la linguistique restaient pour beaucoup les disciplines « nobles », avec l'idée latente que la « civilisation » recueillait ceux qui n'en étaient pas dignes. La plupart des collègues ont refusé ce préjugé, mais il lui arrivait de ressurgir, chaque fois en particulier qu'étaient proposés de nouveaux sujets d'étude dans le champ élastique et accueillant de la civilisation : sur la peinture, la musique, les médias, le cinéma... Le plus gênant dans l'étiquette de « civilisationniste », c'est que la « civilisation » n'est pas une discipline. Du coup, les enseignants qui étaient rangés sous cette étiquette ont eu souci de se donner une plus grande légitimité « scientifique ». Leur modèle a alors été celui des historiens. Beaucoup de civilisationnistes de ma génération sont venus à se considérer et à se décrire comme « historiens », parce que l'histoire est une « vraie » discipline, et que seule une vraie discipline pouvait rivaliser, institutionnellement, avec le domaine royal de la littérature ou celui de la linguistique. Nombre de collègues civilisationnistes sont alors devenus des *historiens* plus « purs et durs », si j'ose dire, que les historiens eux-mêmes, avec cette conséquence paradoxale que ceux qui, sous l'étiquette obligée de « civilisation », s'intéressaient aux arts, selon des approches qui ne relevaient pas nécessairement, en tout cas pas exclusivement, de la discipline historique (par exemple aussi de l'esthétique) s'y trouvaient *de facto* dévalorisés. Travailler sur le cinéma (dans les départements d'anglais) à la fin des années soixante-dix, c'était donc parfois se trouver en porte-à-faux, entre des gens « sérieux » qui enseignaient la langue et la littérature et des gens maintenant *encore plus sérieux* qui avaient choisi le modèle « exigeant » de l'Histoire, elle, considérée comme une « vraie » discipline. Bon, personne ne le disait comme ça, mais c'était dans les têtes, et ça explique que ce soit *chez mes collègues civilisationnistes* que j'ai senti pendant longtemps les plus grandes réticences à l'égard de mon travail. J'en ai un peu souffert au début des années quatre-vingt, y compris dans le « déroulement de ma carrière », comme on dit, qui s'est trouvé plus ou moins bloqué jusqu'à ce que je soutienne ma thèse. Il est vrai que je n'y étais pas très attentif. Les doutes ont perduré jusqu'à mon élection comme professeur (qui n'a rien eu d'automatique) en 1994. Vous comprenez mieux pourquoi j'ai rasé les murs après l'article du *Point*. Donc il y a eu un moment, au milieu des années quatre-vingts, où je me suis senti un peu seul, et pas trop sûr de moi. C'est l'AFEA qui m'a rassuré.

La joyeuse bande de l'AFEA

- 121 J'ai adoré les congrès de l'AFEA des années 80. D'abord pour la qualité intellectuelle et humaine des gens que j'y ai rencontrés : des grands professeurs comme Maurice Gonnaud ou Jean Cazemajou, des personnalités aussi fascinantes qu'inclassables comme Sim Copans (ambassadeur de la musique américaine en France depuis la Libération : « Play it Again, Sim ») et sa femme Lucienne. Et une quantité de collègues admirables comme John Atherton ou Liliane Kerjan. Sans parler des copains (Marc Chénétier, John Dean, Divina Frau-Meigs, Yves Carlet, Donna Kesselman, Catherine Pouzoulet, Bernard Vincent, Jean-Paul Gabilliet et beaucoup d'autres). Gonnaud, c'était déjà un monsieur d'un certain âge, sommet de l'université, d'une distinction extraordinaire, mais aussi d'une gentillesse, d'une ouverture exceptionnelles... Je faisais devant eux (Gonnaud assis au premier rang, Sim et Lucienne à sa droite) un petit topo de vingt minutes à propos d'un bout de film, et ils prenaient des notes, posaient plein de questions, riaient, remerciaient chaleureusement. De quoi vous décomplexer jusqu'au congrès suivant. À cette époque, on se donnait encore le temps d'écouter les communications et de les discuter. Pas toujours dans le calme, parce qu'on était loin d'être toujours d'accord et on le disait. Mais ensuite, on continuait de parler, on mangeait, on blaguait, on se baladait, on buvait un peu... Bon. Il y avait la troisième mi-temps ! [Rires]

Avec Yves Carlet, en discussion sur Thoreau



© Francis Bordat

- 122 SV : Marc Chénétier en parle lui aussi beaucoup, dans son Grand Entretien.
- 123 FB : Je lui fais confiance. Il me semble surtout qu'il y avait une décontraction dans le choix des sujets et des méthodes, ainsi qu'une indépendance face aux écoles et aux théories — y compris américaines. Tout cela, inévitablement, s'est un peu perdu avec la croissance et la course aux communications. En tout cas, c'est grâce à l'AFEA de cette époque, et aux

vrais « retours » que j'ai eu de ses membres, que j'ai pu oublier mes dilemmes de « civilisationniste », et me sentir tout à fait bien dans ce que je faisais et qui m'intéressait. Du coup, je suis devenu un militant de choc de l'association, au point de lui refuser toute concurrence (je n'ai jamais pris ma carte de la SAES) et de devenir membre du bureau chargé des tâches barbant : la publicité, le fichier etc. J'ai pas mal trimé pour la revue. Pendant cinq ans, c'est moi qui ai couru après les sponsors et géré le fichier adresses (sur mon Commodore 64 avec imprimante à aiguilles) ! [Rires] J'imprimais les étiquettes et je les expédiais pour chaque numéro à Nancy (où on fabriquait alors la revue). J'ai eu un bout de bureau rue d'Ulm et un autre à Charles V, d'où je gérais tout ça : c'était quand même du boulot.

124 SH : Il y avait combien de membres à l'époque ?

125 FB : Je ne sais plus bien. Je n'ai pas assisté à la naissance de l'AFEA, je suis arrivé quelques années après. Au début, nous devons être une grosse centaine à tout casser. Je me suis un peu détaché de l'AFEA depuis ma retraite et je le regrette un peu. Mais c'est vrai que j'ai un peu peur de ne pas y retrouver la convivialité de jadis. L'évolution était difficilement évitable. Aujourd'hui, c'est tellement important pour les jeunes collègues de s'y montrer et d'y faire leurs preuves. L'ambiance est forcément plus tendue. Et puis, il me semble que l'influence de l'université *américaine* y pèse plus lourd, et qu'on y a perdu une certaine indépendance de parole, voire de contestation. Mais l'AFEA reste une institution indispensable, que je soutiens bec et ongles. Sans oublier l'idéal d'ouverture et de partage des grands anciens, que tous les présidents ont eu souci de préserver. Je suis fier d'être un des rares à posséder *tous* les numéros de la RFEA.

Le cinéma à l'agrégation

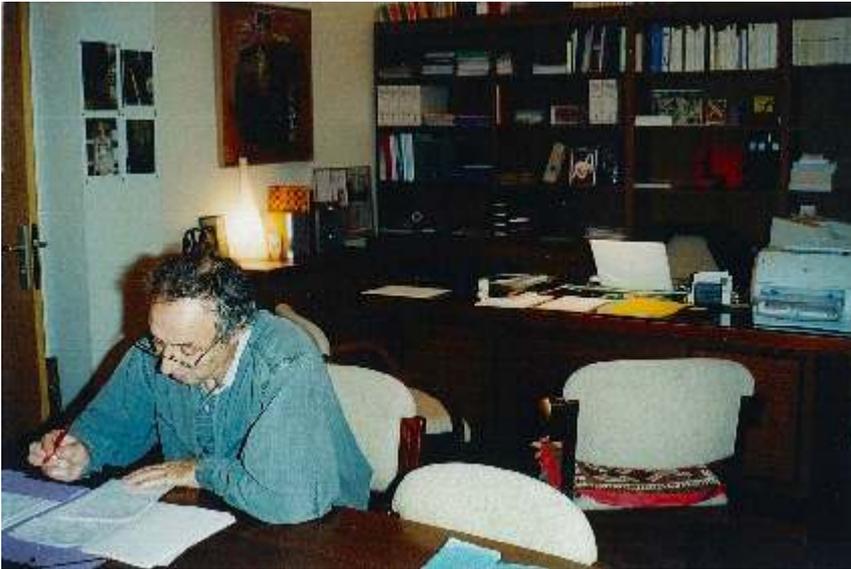
126 SH : Je voudrais te ramener au sujet de l'agrégation d'anglais.

127 FB : Mon implication dans l'agrégation d'anglais est due à Marie-Christine Lemardeley, grande amie et directrice, quand je l'ai connue, d'une « maison » à la Cité Internationale Universitaire de Paris (je suis ensuite devenu moi-même, et suite à son incitation, directeur de la Fondation Lucien Paye entre 2001 et 2007). Marie-Christine était présidente du jury d'agrégation d'anglais en 1999 et nous avons souvent discuté ensemble, notamment aux Congrès de l'AFEA, de la place qu'y occupait le cinéma. Des films étaient mis au programme depuis des années, mais toujours sur un même modèle : un film (anglais ou américain) était couplé à une œuvre littéraire qu'il adaptait. J'ai parlé à Marie-Christine de la gêne que m'inspirait cette formule, qui renvoie à deux mots que je n'aime pas pour parler du cinéma : « illustration » et « adaptation ». Je n'aime pas « illustration » parce que c'est une façon d'utiliser les images, notamment dans les cours de « civilisation », qui me paraît tendancieuse. Parce qu'on peut *toujours* trouver une image, notamment dans un film, pour soutenir un propos. Le propre des illustrations, c'est qu'elles sont *toujours* pertinentes. Elles confisquent l'image, souvent en la dénaturant, et la rabaisent au statut de support de démonstration. Je désapprouvais donc qu'à l'agrégation, on puisse être tenté d'utiliser le cinéma de cette façon-là. Je n'aimais pas non plus le mot « adaptation », parce que si l'illustration est toujours pertinente, l'adaptation, quant à elle, est *toujours* décevante. Quel que soit le programme proposé pour l'agrégation, s'il couple une œuvre littéraire et un film, on est à peu près sûr de lire dans chaque copie la même dissertation : on évoque la richesse, la complexité, la beauté de l'œuvre littéraire ; on passe ensuite au film, dont on repère, dans le meilleur des cas,

les spécificités dramaturgiques, picturales ou rythmiques, pour inévitablement conclure que le film, bien entendu, ne rend pas compte de la richesse, de la complexité, de la beauté de l'œuvre littéraire. Ce qui conduit à une sorte de dévalorisation « structurelle » du 7^e art. Je m'étais aussi demandé devant Marie-Christine pourquoi, quitte à coupler le cinéma et autre chose, on ne couplait pas plutôt cinéma et *civilisation*. Quelques mois plus tard, alors que j'étais en semestre sabbatique, Marie-Christine me demande de proposer un ou deux sujets dans ce sens. Je m'exécute, lance parmi d'autres l'idée du « crime organisé à la ville et à l'écran », et je n'y pense plus. Quelques mois plus tard, juste au moment où je prenais mes fonctions de directeur à la Cité Internationale, c'est ce sujet qui est choisi pour le programme d'agrég. Il a fallu assurer. J'ai dû écrire pendant l'été le livre pour le CNED (heureusement pas tout seul : la partie « civilisation » a été assurée par Divina Frau-Meigs et Sophie Body-Gendrot et Serge a relu ma partie « cinéma ». Il affecte de ne plus s'en souvenir, mais moi je m'en souviens bien, et ça n'a pas été un mince service). Il a ensuite fallu que je fasse la présentation traditionnelle du sujet aux préparateurs (à l'Institut d'Anglais). Toute la Sorbonne était en émoi. Des vieux professeurs brandissaient l'étendard de la révolte ! Mais finalement, ma rencontre avec les préparateurs s'est très bien déroulée : j'ai expliqué que ça n'était pas un sujet difficile, qu'ils avaient tous les moyens de le traiter avec un minimum de lectures (biblio à l'appui), et que, en ce qui concernait le corpus de films, dont j'avais proposé un classement raisonné, ils disposeraient très vite de toutes les copies vidéo nécessaires : mes amis du Centre audiovisuel de Nanterre les avaient déjà dupliquées en nombre et je promettais de m'occuper du réseau qui les distribuerait (ça concernait tout de même une trentaine de films). Je craignais le pire, mais le miracle a eu lieu : tout le monde est reparti content. Comme je m'y attendais, pendant les deux années que le sujet est resté au programme (trois même ou quatre je crois pour le CAPES), il a fallu que j'assure le « service après-vente », mais je l'ai fait avec plaisir, parce que les retours, tant des préparateurs que des agrégatifs, ont été enthousiastes. Tous ceux avec qui j'ai eu l'occasion d'en parler ensuite m'ont dit qu'ils gardaient un excellent souvenir de ce sujet, l'occasion d'étudier une période passionnante de l'histoire américaine, mais aussi de voir comment les films l'avaient reflétée et avaient participé à la construire.

- 128 SV : Je me souviens, à Aix, c'était Hélène Christol qui a enseigné ce cours. Et justement, l'une des choses qu'elle avait aimées, c'était ce partage de sujets, de textes, qui avait été mis en place pour toute la communauté.
- 129 FB : Je me souviens bien d'Hélène Christol. Effectivement, on a tout partagé, les textes, les films, les problématiques, les plaisirs et les soucis. C'est de très loin l'année universitaire où j'ai le plus travaillé, d'autant que la Résidence Lucien Paye prenait plus de la moitié de mon temps. Je ne sais pas comment Martine a supporté ça. Il a fallu que je l'épouse pour compenser.

Francis Bordat dans son bureau à la Cité Internationale Universitaire de Paris (Lucien Paye)



© Francis Bordat

- 130 SV : Mais ça a été un beau succès.
- 131 FB : L'agrégé, oui, et le mariage aussi. Ça m'a fait plaisir de revoir cette année 2017 au programme d'agrégation un nouveau « couplage » cinéma/civilisation. Un beau sujet sur le western, dont on peut toujours discuter le bornage et le corpus, mais qui tient la route. Et on voit bien en lisant sa présentation qu'on ne peut plus aujourd'hui considérer les films comme de simples « illustrations » de l'Histoire. Ce sont des agents à part entière de l'Histoire des États-Unis.
- 132 SC : Le jury de l'agrégation ne l'a toujours pas compris. [Rires]
- 133 FB : Je crois que tu es injuste. Là où, effectivement, ça reste compliqué, c'est sur la question de l'adaptation. Y compris chez les collègues d'études anglo-américaines qui enseignent sur le cinéma. Je ne suis pas membre de la SERCIA parce que, si on aime les bandes, il ne faut pas en avoir trop. [Rires] J'en ai une ou deux, trois à la rigueur, mais pas dix, quoi. Donc je n'ai pas rejoint la « bande » de la SERCIA. Que je soutiens toutefois dans son action, à une nuance près : la SERCIA (« société savante européenne fondée en 1993 qui a pour but la réunion de chercheurs et la promotion de la recherche et de la publication dans le domaine du cinéma anglophone ») joue parfaitement son rôle pour défendre la place du cinéma dans nos études anglo-américaines... et les intérêts des professeurs qui assurent son enseignement. Mais de ce fait, il me semble qu'elle n'échappe pas toujours à des positions corporatistes, où le fait qu'il y ait « du cinéma » dans les programmes devient plus important que la façon dont on l'utilise.
- 134 SC : Il y avait une utilité à un moment.
- 135 FB : Certes, mais il faut être clair sur le fond. En ce qui me concerne, je ne suis pas partisan de l'entrée du cinéma dans les programmes à n'importe quel prix. Par ailleurs, et je vais peut-être vous surprendre, je pense que, dans nos enseignements d'anglo-américain comme dans nos concours de recrutement, il est raisonnable de conserver à la littérature la place principale. Parce que je suis convaincu de la primauté des mots... et des livres. Je me sens toujours profondément un « littéraire ». Vous vous souvenez de ce

que dit Bergman : « mes films sont l'explication de mes images » (c'est d'ailleurs le titre de l'ouvrage que Jacques Aumont lui a consacré). Étonnante formule, que je crois toutefois très bien comprendre, surtout en revoyant aujourd'hui les films de Bergman. Mais je la prolongerais bien pour ma part d'un cran pour dire quelque chose comme ceci : « Mes films sont l'explication de mes images, et mes images sont les rêveries de mes mots ». Ce n'est peut-être pas vrai dans la phylogénèse, mais dans mon ontogénèse, j'ai toujours senti que les mots venaient en premier. La seule chose qui pourrait peut-être les précéder, c'est la musique.

- 136 SH : Mais le cinéma inclut les mots et la musique. C'est l'art total !
- 137 FB : Un art total et un art « impur ». [Rires] Mais les mots sont des fondamentaux, ne serait-ce que dans l'histoire même... du cinéma, puisque deux films hollywoodiens sur trois sont inspirés, en amont, par des textes littéraires. Ça ne m'empêche pas d'être convaincu de la *spécificité* du langage cinématographique. Mais je crois quand même que tout commence avec la langue, parole et/ou écriture, et c'est pour ça, et aussi compte tenu de l'urgence pédagogique qu'il y a aujourd'hui à la défendre face à tout ce qui la menace, qu'il faut garder la place première à la littérature dans les concours de recrutement.
- 138 SH : Mais est-ce que tu défendrais quand même l'idée d'un film à la place d'une œuvre littéraire parfois ?
- 139 FB : Oui, mais en laissant à la littérature la part du lion. Mes idées sur la place du cinéma dans les concours et les enseignements découlent de ce positionnement. Je suis d'accord pour que le cinéma n'apparaisse pas forcément chaque année au programme des concours (c'est là que mes amis de la SERCIA ne me suivent pas) mais en revanche, je pense que l'agrégation et le CAPES devraient laisser une place systématique à une œuvre d'art *autre que littéraire* : un tableau, un opéra, l'œuvre d'un architecte, un film, une série. Ce qui obligerait les préparateurs et les étudiants à s'initier aux méthodologies spécifiques de leur analyse : une découverte, pas une corvée.
- 140 SH : Important pour la formation des anglicistes en général.
- 141 FB : Oui. Compte tenu de son importance sociale, le cinéma pourrait revenir plus souvent que l'architecture, par exemple. Mais il n'y aurait pas *d'a priori*. Et ça ne me choquerait pas que certaines années, aucun film ne soit mis à l'étude.
- 142 SC : Je suis d'accord, il vaudrait mieux effectivement qu'il y ait du cinéma moins souvent, mais du cinéma en tant que cinéma.
- 143 FB : Oui, c'est exactement ce que je pense. Si un film est au programme, qu'on le traite pleinement comme *l'œuvre d'art* qu'il est. Soit par l'étude d'un cinéaste, mais ça, ça me paraît trop vaste, soit par celle d'un film. Pourquoi pas, allez, *2001 : A Space Odyssey* ? Pourquoi pas *You Can't Take It With You* ? Film formidable ! On peut largement tenir un an dessus, avec toute l'histoire et la culture américaines des années trente à l'arrière-plan. *La Naissance d'une nation* froisserait peut-être certains au nom du « politiquement correct », mais promettrait un travail passionnant.
- 144 SC : Moi aussi, je préfère *Jane Eyre* de Brontë tout court au *Jane Eyre* de Zeffirelli, qui est vraiment l'adaptation la moins inspirée, la plus plate, qu'on puisse imaginer. Autre problème, que tu avais réussi à éviter avec le sujet sur le crime à la ville et à l'écran mais qui quand même reste généralement vrai, pas seulement dans l'organisation des concours mais aussi celle des études, c'est justement le côté « fourre-tout » de la civilisation, qui

fait que beaucoup de « civilisationnistes » ont, comme toi, un problème avec la notion même : il y a toujours un débat interne actuellement sur ce point. En tout cas, je ne suis pas sûr qu'on ait complètement échappé au côté « cinéma reflet de son temps », « cinéma illustration », ou simple phénomène « socio-historico-culturel » parmi d'autres.

145 SH : Je suis d'accord.

Le cinéma travaille à construire son temps

146 FB : La réponse à cela, c'est d'abord de dire : oui, le cinéma est effectivement un reflet de son temps.

147 SH : Mais il le transcende.

148 FB : En tout cas, il contribue à le façonner. C'est ça qu'il faut toujours redire : il *travaille* à le construire selon des points de vue divers et souvent conflictuels. Impossible par exemple, comme les dernières thèses que j'ai lues me le confirment, de ne pas lier l'évolution du statut des femmes dans les quarante dernières années à la façon dont Hollywood les a montrées, tant dans le sens de l'émancipation que dans celui des *backlashes* périodiques. Malgré l'importance première des mouvements féministes, il me semble que la représentation des femmes dans les films a joué un rôle actif et décisif dans leur combat pour l'égalité.

149 SC : Oui. Mais là, on reste toujours dans l'influence mutuelle, toujours dans une approche sociologique.

150 FB : Pas forcément. On est aussi dans l'esthétique, seule à même d'analyser la façon dont l'art « déborde » l'idéologie. C'est bien pour ça qu'il est absolument capital de reconnaître ce statut d'œuvre d'art au film. Et que nous autres, anglicistes, avons obligation de *pluridisciplinarité* pour bien en rendre compte (langue, histoire économique, sociale et culturelle, littérature, arts plastiques et, *last but not least*, histoire du cinéma et esthétique du cinéma). C'est à ce prix seulement qu'on peut regarder les images « de près », et pas « de haut ». Voilà.

151 SC : Ce qui me gêne un peu, et que tu n'as pas forcément perçu, c'est que le lien que tu représentes entre la 11^e et 18^e section est très variable suivant les facs et que j'ai souvent senti un « manque de pont » entre les départements d'anglo-américain et ceux d'arts du spectacle. Les gens de la 11^e, et notamment les américanistes, manifestent parfois leur curiosité de ce qui se fait en 18^e. Mais l'inverse est rarement vrai : il y a peu de reconnaissance et même de curiosité à notre égard de la part des enseignants d'études cinématographiques.

152 FB : Je n'ai pas ressenti cela personnellement. D'autant qu'après ma thèse, le prix de la Cinémathèque, et ma qualification en 18^e, j'ai davantage travaillé, au moins pour le doctorat, avec les professeurs de cinéma. Ceci étant facilité par le fait qu'à Nanterre, études anglophones et arts plastiques relevaient de la même école doctorale « Lettres, langues spectacles » — dont j'étais directeur adjoint. C'est vrai que la reconnaissance dont j'ai bénéficié, même si je suis loin d'être le seul dans ce cas (c'est aussi le tien Serge, comme celui d'au moins une demi-douzaine de nos collègues professeurs, dont Sarah qui vient justement quant à elle de « passer le pont ») ne peut pas être généralisée. Là encore, j'ai vécu dans l'échange, qui ne correspond pas toujours à la réalité quotidienne, mais doit rester notre objectif, conforme à l'idéal pluridisciplinaire que nous défendons.

- 153 SC : C'est ce qu'on fait à Nanterre, mais ça reste ponctuel.
- 154 FB : Je crois vraiment que si nous voulons rester crédibles, il faut maintenir des rapports étroits avec les gens « de cinéma ». Il y a un fait que tu sous-estimes : nos spécialités les intéressent ; si j'ai participé à davantage de soutenances de thèses en cinéma qu'en anglais, c'est parce que je suis devenu une sorte de référent sur l'Amérique et Hollywood, le « civilisationniste » utile, justement, dont manquent leurs jurys. Mais nous avons autant besoin d'eux pour nourrir notre réflexion, notre recherche et nos enseignements liés au cinéma.
- 155 SC : Je suis bien d'accord.
- 156 FB : Et la façon dont le cinéma intervient dans nos concours (i.e. le respect que nous manifestons à sa *spécificité*) est à cet égard un « signal » important à donner.
- 157 SH : Oui. On pourrait manifester le même respect à la photo, ou à la série.
- 158 FB : Évidemment. Sur la photo, les américanistes français comptent d'éminents spécialistes, comme François Brunet ou Jean Kempf. Ce qui me fait penser au beau programme d'Agrégation que serait *Let Us Now Praise Famous Men*, « couplé » pour le coup aux chefs-d'œuvre photographiques de la Farm Security Administration.
- 159 SV : Je pense qu'il y a aussi le fait que, hors de Paris où on trouve des spécialistes de tout qui peuvent passer facilement d'une fac à l'autre, en province c'est beaucoup plus difficile à traiter, ces sujets-là. On n'a pas toujours les spécialistes requis dans les départements...
- 160 FB : Enseignement à distance !
- 161 SV : Oui, il faudrait mutualiser des préparations. Mais ça, c'est un autre sujet...
- 162 FB : D'autant que, plus on mutualise dans les cours magistraux, plus on peut s'investir au niveau des TD. Je suis maintenant à la retraite depuis trop longtemps pour pouvoir en juger correctement, mais il me semble que pour la plupart des questions d'agrèg, le cours magistral mutualisé s'impose aujourd'hui.
- 163 SV : La mise en commun, oui. Avec de belles « journées » d'agrèg à Paris ou ailleurs, ensuite mises en ligne pour ceux qui ne peuvent y assister.

Génération cinéphile

- 164 SC : J'ai encore une question dans le prolongement de ce que tu disais à propos de la cinéphilie : qu'elle avait été tout à fait capitale pour toi, et que tu appartiens par excellence à une génération cinéphile. Et en fait, moi j'ai l'impression parfois qu'il n'y a plus ni cette impulsion, ni cet héritage en 11^e section. Ni même d'ailleurs en 18^e.
- 165 FB : C'est un regret pour moi. Ce qui m'a rapproché de *Positif* depuis vingt ans, c'est la cinéphilie. Parce que la cinéphilie, goût de tout voir mais surtout d'aimer ou de ne pas aimer les films, de les *défendre* avant même de les analyser, est un fonds auquel je ne cesse de me ressourcer. Ma cinéphilie, comme celle des *Cahiers* et de *Positif*, est par ailleurs indissociable de l'« auteurisme » que je revendique (aujourd'hui détesté par tout un pan des études cinématographiques). Ma vision du cinéaste est toujours celle d'un *auteur* dont les propos et l'esthétique (le fond et la forme de ses films) s'articulent pour exprimer un *point de vue* qu'il m'invite à partager. La cinéphilie, enfin, c'est aussi une façon de « consommer » les images, de préférer voir les films en salle et d'en parler en rentrant chez soi.

- 166 SH : Tu as plutôt écrit sur des films que tu aimais, ou est-ce que tu as parfois choisi d'analyser des films que tu n'aimais pas ?
- 167 FB : Je n'ai rien contre le fait d'écrire sur des œuvres qu'on n'aime pas (certains se l'interdisent), mais je crois que ça ne m'est rarement arrivé. J'ai eu l'occasion de comparer un bon et un mauvais film. Mais, écrire sur un mauvais film, non... simplement parce que ça risque de m'ennuyer. Si je lis un bon article qui démolit un film horrible, je prends mon pied, mais je ne le fais pas moi-même. Je creuse dans ma mémoire, pour essayer de retrouver les articles méchants que j'aurais écrits... Mais non, la méchanceté n'est pas vraiment dans ma nature.
- 168 SC : Non, ça on avait remarqué ! [Rires] Ce qui me paraît justement manquer un peu à l'enseignement du cinéma aujourd'hui, c'est le rapport affectif aux objets d'étude, ce qui tend à repousser à la marge l'approche proprement esthétique. De même la cinéphilie comme mémoire et comme curiosité : voilà qui perd du terrain. Beaucoup de nos jeunes collègues ne voient plus que des films de genre ultra-contemporains, et manifestent de moins en moins de curiosité pour le reste.
- 169 FB : Bon, Serge, on ne va quand même pas dire que « c'était mieux avant ». Mais tu mets le doigt sur des travers auxquels beaucoup n'échappent pas. Il m'arrive de lire des articles sur des films ou des œuvres sans pouvoir dire à la fin si l'auteur du texte les a aimés ou non. Ça m'embête. Un contre-exemple qui m'a réjoui, mais qui n'avait rien à voir avec le cinéma (encore que !) : j'écoutais une des dernières interventions de Bernard Guetta sur France Inter. Il parlait des tweets de Donald Trump, et il sort de but en blanc : « Il faut le dire, ce personnage est dégoûtant ». Voilà, après ça, j'ai passé une bonne journée.

Bilan d'une carrière à l'université

- 170 SC : Si on parlait un peu de la dimension administrative de ta carrière ?
- 171 FB : J'ai eu beaucoup de responsabilités administratives dans les quinze dernières années de ma carrière, d'autant que, les six dernières, j'étais également directeur de la Résidence Lucien Paye à la Cité Internationale Universitaire de Paris (où j'étais par ailleurs aussi secrétaire général de la Conférence des directeurs, pas une mince affaire dans une période troublée : celle de la fronde des maisons « non rattachées »). Ceci dit, je n'ai jamais rechigné devant les tâches administratives, qui ne m'ennuient pas par elles-mêmes. C'est comme pour les thèses : contrairement à certains de mes collègues, j'ai aimé lire des thèses. Je veux dire je n'ai jamais ressenti comme une corvée la lecture de ce que nos étudiants produisent de plus abouti et de plus personnel. J'ai le sentiment d'avoir beaucoup appris en lisant des thèses et en étant obligé de les évaluer : ça m'a beaucoup aidé à forger mes propres opinions. Mais je n'ai pas détesté non plus l'« administration ». Ce qui tout de même a fini par me démoraliser un peu, et qui fait que je n'ai pas hésité à prendre ma retraite à 61 ans, c'est le sentiment de gâchis et d'inutilité. Sinon j'aurais pu continuer encore quelques années, même s'il fallait aussi que je donne du temps à ma femme, Martine, qui était très malade. C'est la fin du DEUG et du DEA qui m'ont fait craquer. J'avais passé un an entier à travailler sur la refonte du DEUG, dont j'étais responsable. La maquette a été acceptée, et le Ministère m'a chaleureusement félicité, pour aussitôt annoncer le passage au LMD. Tout ce que j'avais fait passait à la poubelle. L'année suivante, rebelotte avec le DEA dont j'étais responsable aussi. Maquette acceptée, mais suppression du DEA et passage au Master. Je ne l'avais pas vu venir. J'ai quand même

travaillé deux ans pour rien, avec des réunions aussi interminables que multiples. C'est vrai que ça, ça m'a déprimé. Je commençais aussi à voir venir ce qui vous est tombé dessus après mon départ en matière de contraintes administratives. Donc j'ai pris ma retraite. J'ai regretté mes cours. Mais tant pis, d'autant que, devenu professeur émérite, j'ai continué à lire des thèses, et à participer aux réunions de mon groupe de recherche (le CICLAHO), dont Dominique Sipièrre a repris le flambeau, puis Serge avec Anne-Marie Paquet-Deyris et Anne Crémieux.

172 SH : Est-ce que tu t'es senti reconnu par l'institution à la fin de ta carrière ?

173 FB : Tout à fait. À Nanterre et ailleurs, chez les anglicistes comme en arts du spectacle. Les seules difficultés de « reconnaissance » sont celles que j'ai rencontrées au début des années 80, quand mes collègues civilisationnistes doutaient du sérieux de mon travail *sur* et *avec* les films. Une fois devenu professeur, j'ai été « adopté » par à peu près tout le monde, y compris par des gens qui se détestaient, notamment en études cinématographiques, où les clans s'entrechoquaient gravement. J'avais la chance de n'entrer en concurrence avec personne. J'ai été ami à la fois avec Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat ! Mon *Chaplin cinéaste* leur avait plu à tous les deux : le livre arrivait à un bon moment, où l'« analyse de séquence » devenait un exercice incontournable dans les enseignements de cinéma. Mon bouquin rentrait dans le détail du « langage cinématographique », et du coup il pouvait fonctionner aussi comme un « manuel » de cinéma. La « reconnaissance », si on peut utiliser ce mot, venait en partie de là — en tout cas en arts du spectacle.

Chaplin, toujours, et des projets

174 SH : Reparlons de ce livre un bref instant. Est-ce qu'il reproduisait ta thèse de doctorat ?

175 FB : Non. Ma thèse était énorme et en deux parties : la première revenait sur la personnalité de Charlot et la nature de son comique et confrontait deux principes antagonistes et complémentaires qui selon moi gouvernaient la dynamique de l'œuvre — ce que j'ai appelé la « dépense charlotienne » et « l'économie chaplinienne ». La seconde partie procédait à l'examen systématique de tous les « moyens du cinéma » exploités par Chaplin (pour contester la doxa du désintéret de Chaplin pour les techniques) : donc le scénario, la photographie, les mouvements d'appareil, le montage, le son, la musique. Pour écrire le livre, j'avais le choix de retenir la première ou la seconde partie.

176 SC : Oui, et tu as gardé la structure de la seconde partie en fait.

177 FB : Oui, mais j'ai hésité, et j'ai pris conseil auprès des deux personnes en qui j'avais le plus confiance, Jean-Loup Bourget et François Thomas. Ça ne m'a pas vraiment aidé, parce que Bourget a opté pour la première partie et Thomas pour la seconde. J'ai finalement suivi l'avis de François Thomas. Sur le fond, Jean-Loup n'avait pas tort de penser que le plus profond était probablement dans la première partie (on en trouve la trace et le prolongement dans mon dernier article sur « la pensée du mouvement » dans l'œuvre de Chaplin — *Positif*, décembre 2017). Mais François avait raison de dire que la deuxième partie était la plus originale, et que sa publication aurait sans doute plus d'impact que la première. En y réfléchissant, j'aurais pu prévoir leurs réponses respectives. François est passionné par les « ateliers » où les films se concoctent, alors que Jean-Loup aborde rarement les films par le biais des techniques. Il n'a aucun mépris pour elles, mais c'est rarement à *partir d'elles* qu'il intervient.

- 178 SH : Tu n'as pas essayé de faire traduire ce livre ? De le faire paraître en anglais ?
- 179 FB : On m'a souvent posé cette question, encore l'année dernière au Festival de Belfort. Non, je n'ai jamais cherché à faire traduire ce texte. Quand il m'arrive d'y retourner, c'est pour y rajouter des réflexions et des exemples, pour nuancer et renforcer mes conclusions. Pas le temps de penser à une traduction, qui risquerait en outre de me donner le sentiment d'un retour en arrière. Je préfère continuer de creuser.
- 180 SH : Tu travailles sur d'autres choses en ce moment ?
- 181 FB : Oui, j'ai une soutenance qui approche à Aix, une semaine Chaplin en Touraine, une conférence à l'université populaire de Lille et une intervention dans le colloque sur la comédie musicale associé l'exposition de N.T. Binh qui va commencer à la Philharmonie. Je vais reparler de Busby Berkeley qui m'a toujours énormément intéressé, mais cette fois d'une façon un peu provocatrice, qui risque de susciter des objections : en gros je vais dire que Berkeley était un grand féministe ! [Rires] C'est venu d'une conversation avec Alain Masson sur les dessous des actrices dans les films des années trente. Plus provocateur tu meurs : je profite de ma retraite. C'est quand même une communication sérieuse. Et puis je dois aussi faire un cours dans le Master de François Thomas (« Le film pluriel »), pour parler une fois encore des deux versions de *La ruée vers l'or*, une question sur laquelle je reviens depuis des années mais sur laquelle je retrouve sans cesse de nouvelles choses à dire, ou d'anciennes à préciser ou rectifier. Là, François me donne deux heures : je vais essayer d'être définitif. D'autant que, cette fois, j'ai vraiment consulté toutes les archives, et beaucoup discuté avec Kate Guyonvarch, la directrice du Chaplin Office à Paris (Roy Export) ; c'est une femme adorable, et une mine d'informations. Après ça, je crois que je vais quand même me mettre au ralenti pour m'occuper de mes petits enfants à Paris et de mon jardin en Bretagne. Ensuite, si j'ai le courage, je me mets pour de bon (au printemps par exemple, si je ne trouve pas encore une raison de repousser) à un projet qui traîne depuis longtemps. Celui d'un livre...
- 182 SC :... sur Hays ?
- 183 FB. Oui, j'aimerais bien écrire un livre sur Will H. Hays. J'ai recueilli une grosse documentation depuis vingt ans. J'ai déjà beaucoup écrit et communiqué sur l'autocensure hollywoodienne. Et là, ça m'ennuie de « laisser perdre », comme disait ma grand-mère. J'ai horreur de « laisser perdre ». [Rires]

En plein travail sur la censure hollywoodienne



© Francis Bordat

- 184 Grâce à une bourse Fulbright, j'avais fait d'assez longues recherches à la Margaret Herrick Library et à UCLA. J'ai des piles de photocopies, des documents rares. J'en ai transmis beaucoup à des collègues et des thésards. Mais j'aimerais bien écrire maintenant une sorte d'« hommage » à Hays. Ses écrits et discours innombrables attestent que cet homme, qu'on ne s'est pas privé de ridiculiser depuis des décennies, avait une authentique *vision* du cinéma, et qu'il a joué un rôle très important dans la constitution du style classique hollywoodien. Il a aussi admirablement géré une institution (la MPPDA, qui réunissait les grands studios hollywoodiens) où s'exprimaient des opinions souvent contradictoires. Hays n'a pas moins écouté Irving Thalberg que les nombreux lobbies qui s'attaquaient à l'immoralité des films. On peut toujours reprocher à Thalberg d'avoir « massacré » des films de Stroheim ou de Keaton. Mais sans lui, verrait-on encore *Greed* ? *The Cameraman*, dernier chef d'œuvre de Keaton, serait-il jamais parvenu à projection ? Francis Scott Fitzgerald en a précisément parlé dans *The Last Tycoon*.

Les séries épuisent la fiction

- 185 SH : Et dans tes projets, pas de place pour les séries, ou un petit peu ?
- 186 FB : Ah ! Je savais qu'on allait y venir. On en a déjà parlé tous les deux, Sarah, et mon avis n'a pas changé. Je n'ai pas trouvé de place dans ma vie pour les séries. Ce qui ne veut pas dire que je m'interdis d'en regarder de temps en temps. D'autant que tu sais que je suis convaincu qu'aujourd'hui, l'invention, la créativité hollywoodiennes sont passées de leur côté. Est-ce que vous allez encore voir des *films* américains ?

- 187 SC : De moins en moins. De moins en moins de films *hollywoodiens* en tout cas. Parce qu'il y a eu une période où le cinéma indépendant américain s'était lui aussi formaté dans une espèce de joliesse « Sundance », dont on voyait bien qu'elle constituait surtout une carte de visite pour ensuite faire carrière à Hollywood. Mais je trouve qu'il y a actuellement un nouveau dynamisme chez les indépendants.
- 188 FB : Je suis d'accord. Ma curiosité pour les « indépendants » reste intacte. Mais en ce qui concerne les séries, je capitule. Je ne sais pas comment font Sarah, Monica, Ariane et quantité d'autres de mes anciens étudiants qui arrivent à visionner des centaines d'heures d'images. J'ai fait des efforts. J'ai passé mon été à regarder *Treme*. À raison d'un épisode par soirée. Épuisant. J'avais fait le même diagnostic à la fin de la première série que j'ai vue : *Six Feet Under*, que j'ai adoré. Je n'ai pas décollé de mon écran TV pendant une semaine. Et c'est bien le problème. Il y a trop de beaux films hollywoodiens (ou autres) qui me restent à voir pour maintenant me plonger dans cet océan sans fond. J'ai quand même réessayé avec *Treme*, et du coup, je vais une dernière fois tenter de préciser mes idées.
- 189 Le constat de départ est toujours le même : je suis impressionné par l'écriture et par la direction d'acteurs, et même par la mise en scène au sens large (cadrage, photo, montage). Également par la façon dont la fiction s'accroche au wagon du réel (l'ouragan Katrina). Sur ce plan, le début est un des plus géniaux que j'aie jamais vus. On place le DVD dans le lecteur, on s'enfonce dans son fauteuil et, après un noir d'une trentaine de secondes, un carton apparaît : « Trois mois plus tard. » [Rires] Ça c'est grand. On se dit tout de suite qu'il y a des gens solides à la barre. Ce que confirme l'heure qui suit. La façon dont la musique est intégrée aux épisodes (c'est une série sur des musiciens et sur le jazz Nouvelle-Orléans) est originale et même assez gonflée, puisque les morceaux (diégétiques) sont filmés dans la totalité de leur durée réelle. Chaque épisode comporte d'authentiques morceaux de bravoure, avec des performances d'acteurs tout à fait extraordinaires. Je suis tombé amoureux des héroïnes. Donc tous les soirs, pendant un mois et demi, j'ai regardé ça. Et ça m'a terrassé. Si je devais recommencer, je n'y survivrais pas. C'est physiquement et psychologiquement trop lourd. Alors bien sûr, *Treme* n'est qu'une série parmi d'autres, et toutes ne fonctionnent sans doute pas sur son modèle.
- 190 SH : C'est certain.
- 191 FB : Mais quand même, ce qui me semble se reproduire partout, c'est un certain rapport à la fiction, qui lui aussi, littéralement, m'épuise. C'est d'ailleurs le mot que je retiendrais pour exprimer mon sentiment : je trouve que les séries *épuisent* la fiction dans tous les sens du terme. Ce faisant, elles bouleversent mes habitudes et mes plaisirs de spectateur. Pourquoi ? Pour expliquer comment fonctionne le récit dans une série, j'imagine un grand damier, où la narration progresse en cochant les cases, chacune représentant une « bifurcation » possible de l'histoire. C'est l'ambition de *tout* explorer, de remplir *in fine* toutes les cases du damier qui s'avère épuisante. Et frustrante. Car les propositions les plus originales, les plus curieuses, viennent forcément au début, pour appâter, les plus convenues étant gardées pour la fin, pour une conclusion nécessairement plus « consensuelle ». L'obligation de cocher toutes les cases rend paradoxalement l'histoire plus prévisible, puisque les possibilités (les cases à remplir) sont de moins en moins nombreuses, et donc de plus en plus logiquement attendues. L'exhaustivité des propositions fait qu'elles finissent par s'annuler. La série commence comme un manifeste

mais s'achève sans message. Tout dire nous laisse vides. J'aurais bien peine à trouver ce que *Treme* m'a dit. On ne peut qu'être déçu.

- 192 Un autre phénomène curieux est le traitement de l'ellipse. L'ellipse est une figure fondatrice du cinéma hollywoodien ; elle instaure un rapport spécifique entre le film et les spectateurs : l'ambiguïté qu'elle favorise sollicite l'interprétation, d'autant que la fiction, loin de gommer les solutions qu'elle ne choisit pas, les conserve, comme latentes, à l'esprit du spectateur. À chaque bifurcation du récit, la fiction s'enrichit des solutions qu'elle évite, des possibles qu'elle élimine. Serge dit cela bien mieux que moi dans plusieurs de ses textes. Dans *Treme, a contrario*, l'ellipse cesse d'être un ressort et devient une commodité. Son intervention apparaît de plus en plus désinvolte au fur et à mesure qu'on avance dans les épisodes. On sent bien qu'elle sert surtout à débarrasser la production des choses difficiles à mettre en images : trop chères, trop délicates, trop compliquées. L'ellipse devient un moyen de ne pas jouer le jeu de la fiction. Non plus cette fois de l'épuiser, mais de la court-circuiter. Non sans la banaliser, car ce qu'elle ne montre pas est donné comme une évidence. Je note que ce qui ressemble le plus aux séries *dans le cinéma*, ce qu'on appelle le « film choral », façon *Short Cuts* (Robert Altman), s'autorise moins cette facilité.
- 193 SC : Je ne suis pas sûr qu'il n'élude pas lui aussi des scènes gênantes.
- 194 FB : À discuter. En tout cas, il reste dans le film d'Altman ce que j'appellerais une *proposition*, sinon un « message ». Celle, justement, d'un *auteur*. Et là je sens clairement la différence entre l'*auteur* d'un film et le *showrunner* d'une série. L'auteur et le *showrunner* se posent en réalité deux questions tout à fait différentes. La question que se pose l'auteur (de film), c'est : « Qu'est-ce que je veux dire, et comment je vais le dire ? ». La question que se pose le *showrunner* (de série), c'est « Qu'est-ce que j'ai dit, et qu'est-ce que je vais bien pouvoir encore dire maintenant ? ». Ces deux questions divergent radicalement. Voilà quelques-unes des raisons qui font que je préfère voir des films plutôt que des séries. Mais j'ai bien conscience que je caricature un peu et que j'ai probablement tort de mettre toutes les séries « dans le même sac ». Sarah trouvera des exemples pour me contredire. En outre, comme je l'ai dit, j'ai quand même pris beaucoup de plaisir à regarder *Treme*. Ne serait-ce que pour ses acteurs, réellement prodigieux, et surtout ses actrices (Lucia Micarelli, Kim Dickens, Khandi Alexander), entre lesquelles mon cœur balance. C'est clair qu'un avantage de la série, c'est, en rapprochant le temps écranique du temps diégétique, de donner aux personnages une épaisseur inaccessible au film.
- 195 Donc je dirais que le cinéma me laisse une liberté dont me prive la série, en m'aliénant radicalement à son dispositif et à son mode de consommation. Mais je dis ça sans mépris, parce que je reste persuadé que c'est effectivement dans les séries que travaillent les meilleurs *film makers* d'aujourd'hui. Mais j'ai peur qu'ils finissent par s'y perdre.
- 196 SH : C'est intéressant ce que tu dis sur cette impression de complétude du récit dans la série parce que justement, il y a certaines séries qui travaillent plutôt l'idée d'incomplétude, où tout l'univers fictionnel s'avère *par essence* incomplet et ne pourra jamais complètement se révéler. Il y a des séries qui vont *penser* l'incomplétude. Comme *Twin Peaks*, *Lost*, ou *The Leftovers*, et c'est celles qui m'intéressent le plus justement, parce qu'elles laissent de la place à l'imaginaire et au regard des spectateurs.
- 197 FB : J'étais sûr que tu aurais de nombreux exemples à m'opposer. Ce que j'ai exprimé ici, ce sont moins mes convictions que mes limites. Et il y a un point sur lequel tu as

forcément raison : tout indique que les séries vont devenir notre principal objet d'étude dans les années qui viennent.

- 198 SH : Car j'y reviens : il y a des séries qui ne pensent pas du tout en termes de « cases à cocher sur un damier », mais qui se construisent plutôt par couches successives, par strates, avec des changements constants de niveau et de braquet. Au lieu d'aller de l'original au convenu, elles se confrontent à l'altérité et reformulent leurs prémisses en permanence. C'est ça qui est intéressant.
- 199 FB : Je te crois tout-à-fait, et j'ai sans doute tort de trop théoriser. La vérité vraie, c'est que je n'arrive pas, physiquement, intellectuellement, à absorber autant d'images. *Treme*, c'est quatre saisons de douze épisodes d'une heure chacun ! J'ai raconté ça à Marc Chénétier et il m'a dit : « Je me suicide tout de suite ! » [Rires]
- 200 SH : Et ce n'est pas grand-chose. *Lost*, c'est bien pire ! Il faut qu'on te trouve des *mini-séries*.
- 201 SC : Justement, j'ai revu il y a quelques semaines une mini-série des années 90 qui s'appelle *Profit*. Il devait à l'origine y avoir une suite, mais elle n'a pas été tournée. Elle dure donc sept, huit heures maximum *seulement*. J'en avais vu une partie à l'époque où j'ai vu beaucoup de séries, où j'ai écrit sur des séries, mais je n'avais jamais vu la fin. Comme j'ai déniché le coffret d'occasion, j'ai été curieux de la regarder. Eh bien, ces sept heures m'ont suffi à avoir les mêmes réactions que Francis, une sorte de gueule de bois sinon d'écœurement, parce que j'ai fait ça en deux jours (*binge watching*), sur un week-end. Je me suis dit « à quoi bon » ? Dans ce fonctionnement narratif, plus on remplit, plus ça s'épuise et ça finit par s'autodétruire. Tout a lieu et tout s'annule. Ça pourrait continuer interminablement mais ça pourrait aussi s'arrêter n'importe quand.
- 202 FB : Pardon Sarah : du coup, tu te retrouves un peu seule face à Serge et moi. En tout cas, je retiens une chose de notre discussion, et peut-être une raison de la reprendre. J'aimerais réfléchir davantage à la comparaison entre « film choral » et série en comparant leur structure et leur fonctionnement. Encore faut-il correctement définir le « film choral » et en constituer un corpus représentatif. Peut-être qu'on peut réfléchir là-dessus à partir de David Lynch. Mais je n'ai pas vu la nouvelle saison de *Twin Peaks*.
- 203 SH : La saison 3, « The Return ».
- 204 SC : Lynch, c'est vraiment un cinéaste. Et son travail sur *Twin Peaks*, même s'il n'a pas réalisé lui-même tous les épisodes des années 1990, excède le cahier des charges d'un *showrunner*. Ça dépasse l'invention narrative, et ça ne tient pas seulement au fait que la fin reste irrésolue. C'est une question de respiration de la fiction, une *invention* au sens fort des formes, qui ouvre la fiction de l'intérieur et la rend inépuisable. Il y a quelque chose qui se joue là que je ne retrouve pas dans *Profit*, où tout paraît *faux* : un fonctionnement feuilletonnesque faussement ouvert et faussement clos. C'est pour ça que je peux envisager de *revoir Twin Peaks*, qui appelle un vrai travail de spectateur. Alors qu'une série même comme *Six Feet Under*, que j'ai adorée, ne sollicite pas la re-vision : une fois que je sais ce qui est arrivé aux personnages, je n'ai aucune incitation à y revenir : c'est arrivé une fois pour toutes. En plus, je l'ai vu au rythme des épisodes et des saisons, donc ça appartient à une époque, c'est ancré dans le temps. C'est fini.
- 205 SH : Malgré les apparences, je ne crois pas que nous soyons fondamentalement en désaccord. Car vous ne fixez votre attention que sur une partie limitée du corpus immense des séries. Je suis particulièrement intéressée par toutes les séries *héritières* de *Twin Peaks*, qui a eu une influence énorme sur toute la production récente. Et ceci ne

concerne justement pas ou peu les séries HBO dont tu parles. Je pense à *Lost*, *The Leftovers*, *Buffy the Vampire Slayer*...

206 SC : Oui mais *Buffy*, c'est trop laid. C'est d'une rare pauvreté plastique.

Le sentiment d'être la somme de ce qu'on m'a donné

207 SV : J'ai une question de pure curiosité : tout à l'heure, tu as mentionné les cours de Deleuze — tu les as suivis ?

208 FB : J'ai assisté à quelques-uns à Vincennes, quand j'attendais qu'il parle de cinéma. J'ai surtout beaucoup lu et relu ensuite *L'image-temps* et *L'image-mouvement*. Sur le comique chaplinien, Deleuze a eu deux ou trois intuitions extraordinaires qui alimentent aujourd'hui encore ma réflexion. En particulier cette idée que la spécificité du gag chaplinien repose sur sa façon d'imaginer « la plus petite différence » entre deux situations (ce qui produit le rire) pour mieux faire percevoir « la plus grande distance » qui demeure entre elles (ce qui force l'émotion). « C'est un circuit rire-émotion, où l'un renvoie à la petite différence, l'autre à la grande distance, sans que l'une efface ou atténue l'autre, mais toutes deux se relayant, se relançant. » Absolument génial, même si ça ne peut pas rendre compte de *tout* le comique chaplinien. J'ai beaucoup regardé aussi la vidéo de *L'abécédaire*. Je dois énormément à ma lecture de Deleuze (depuis *L'anti-Œdipe*, que je me souviens avoir lu et relu en 1972), comme à celle de Barthes et de Bazin. Je reviens régulièrement à ces trois auteurs. Mais s'il fallait faire la liste de tous ceux à qui je dois, famille, professeurs, auteurs, sans oublier quelques collègues de mon âge, dont la pensée, l'amitié, ou tout simplement l'exemple, ont été précieux pour moi à diverses périodes de ma vie, ça serait long et fastidieux. Je me ressens comme la somme de ce qu'ils m'ont donné. Oui, j'ai le sentiment sincère d'être cela : la somme de ce qu'on m'a donné. Mais aujourd'hui, mon admiration se porte surtout sur mes anciens étudiants, ou étudiants de mes étudiants devenus universitaires. Je n'en reviens pas de ce qu'ils arrivent à faire, dans des conditions autrement difficiles que celles que j'ai connues : je suis impressionné par leur puissance de travail, leur passion pour la recherche, leur enthousiasme pédagogique, sans parler de leur gentillesse — toutes ces qualités me paraissant largement excéder celles de ma génération. Le niveau monte. Aujourd'hui, c'est surtout d'eux (Monica, Georges-Claude, Ariane, Michel, Anne, Dominique, Nolwenn, Marion, Philippe, Serge, Fanny, Sarah et les autres) que je continue d'apprendre. Pour conclure, je dirai simplement que j'ai été heureux dans ma vie professionnelle (trente-deux ans à Nanterre et bientôt quinze ans d'éméritat), que les « bandes » autour desquelles elle a gravité m'ont donné beaucoup de joie, et que je suis ravi à l'idée que quelques-unes d'entre elles me survivent.

Francis Bordat au Festival Charlie Chaplin à la bibliothèque de Chissay-en-Touraine, 2018



© Marc Chénétier

AUTEURS

SERGE CHAUVIN

Université Paris Nanterre
schauvin@parisnanterre.fr

SARAH HATCHUEL

Université Paul Valéry Montpellier-3
RIRRA 21, EA 4209
sarah.hatchuel@univ-montp3.fr

SOPHIE VALLAS

Aix-Marseille Université
LERMA, EA 853
sophie.vallas@univ-amu.fr