

Denis Lévy

SITUATION ESTHÉTIQUE DU CINÉMA

À Alain Badiou

INTRODUCTION	5
PREAMBULE	9
1. Art et Cinéma.....	9
2. Sens / signification.....	13
3. Sujet / Objet.....	16
PREMIÈRE PARTIE	17
LE CINEMA ET SA THEORIE AUJOURD'HUI.....	17
I. LE CINEMA	18
1. MODERNITE.....	21
2. LE CULTUREL ET LE TECHNIQUE	25
3. ACADEMISMES	28
(1) Naturalisme	29
(2) Esthétismes	32
4.REALISME	39
(1) Généralités	39
(2) Réalisme cinématographique	44
II. LA THEORIE	57
1. LA POLITIQUE DES AUTEURS , BILAN CRITIQUE.....	57
(1) André Bazin et la Politique des Auteurs.....	59
1) La critique après-guerre	59
2) La Politique des Auteurs.....	63
a. Naissance.....	63
b. Péripéties.....	70
c. Suspens.....	74
(2) Critique de quelques concepts de la Politique des Auteurs.....	78
1) Sujet.....	78
2) Thématique, vision du monde, métaphysique.....	81
3) Style.....	85
3) Mise en scène.....	89
5) Hors-champ.....	93
(3) Validité contemporaine de la Politique des Auteurs.....	95
2. LA CRITIQUE	104
3. LA THEORIE "PURE".....	108
(1) L'analyse de film.....	108
(2) L'esthétique du cinéma.....	111
4. NOTES SUR QUELQUES CONCEPTS FONDAMENTAUX	118
(1) Diégèse	118
(2) Mise en scène.....	121
(3) Objet.....	124
(4) Forme.....	128
(5) Auteur.....	131
(6) Sens / sujet / forme.....	133
Notes de la première partie.....	138

DEUXIÈME PARTIE

BILAN HISTORIQUE DU REALISME.....	142
1. LA SCISSION FONDATRICE	
REPORTAGE/FICTION.....	143

Notes du chapitre 1	150
2. CONSTITUTION DU REALISME DIEGETIQUE	151
(1). L'image	151
(2). Le découpage	159
(3). Du découpage au montage	168
3. NAISSANCE DU REALISME ESTHETIQUE	
D.W.GRIFFITH	175
(1). Les instruments	175
1) - Sens et narration	184
2) - Subjectif et objectif	187
(4). Intolérance	207
4. LES ORIENTATIONS NON-REALISTES DANS LES ANNEES 1920.....	222
(1) Expressionnisme allemand	222
(2) Avant-garde française.....	226
(3) Montage soviétique	233
Notes du chapitre 4	245
5. L'HEGEMONIE REALISTE	
HOLLYWOOD	247
(1) Transparence	251
(2) Personnage	257
(3) Atmosphère, tonalités	260
(4) Le passage au parlant	261
(5) La théorie et le parlant.....	264
(6) Les genres	235
(7) La typification	291
1) Situations.....	295
2) Personnages	297
3) Tonalités.....	301
(8) L'identification.....	305
(9) Orson Welles	
du classique au baroque	313
Notes du chapitre 5	325
6. REALISME SOCIALISTE	326
Notes du chapitre 6	339
7. REALISMES EUROPEENS	
de l'effet- reportage à l'effet-documentaire	340
(1) Allemagne	343
(2) France	345
(3) Italie.....	348
1) Néo-réalisme	350
a) Définitions.....	352
b) De Sica / Rossellini.....	361
2) Cottafavi.....	377
Notes du chapitre 7	382
8. FRANCE	
DE L'APRES-GUERRE A LA NOUVELLE VAGUE	384
(1) Le cinéma.....	384
(2) La théorie.....	387
(3) Les cinéastes	395

1) Robert Bresson.....	395
2) Jacques Tati.....	403
3) La Nouvelle vague.....	414
4) Jean-Luc Godard.....	429
Notes du chapitre 8.....	443
9. EUROPE	
LA MODERNITE POST-REALISTE.....	445
(1) Un cinéma déclaratif.....	446
(2) L'émancipation du regard.....	450
(3) Réflexivité.....	455
1) Diégèse.....	455
2) Non-transparence.....	458
3) Désacralisation de l'auteur.....	460
(5) Neutralisation.....	471
(7) Irreprésentable.....	481
Notes du chapitre 9.....	484
CONCLUSION.....	485
BIBLIOGRAPHIE.....	492
Liste des films cités.....	501

Remerciements à Elisabeth Boyer, François Nicolas, Michèle Grangé, Sabine Chauvet, Vladislav Le Bihan, Thibaut Delorme.

INTRODUCTION

Ce travail procède du constat, en ce début des années quatre-vingt-dix, d'une situation doublement déplorable : celle à la fois de la critique de cinéma, et de l'art du cinéma. La notable raréfaction de celui-ci, l'absence de critères de celle-là, nous incitent à les reconsidérer fondamentalement pour en tirer le bilan esthétique. C'est une tradition propre au cinéma que la théorie accompagne son art pas à pas : aussi nous a-t-il paru indispensable de les examiner conjointement.

Cet examen se donnera donc sous la forme d'un double bilan articulé :

- D'une part, un bilan non pas de la théorie du cinéma, mais de sa théorie critique, qui repose toujours au moins implicitement sur une esthétique, génératrice de critères ; on s'attachera particulièrement à la dernière étape importante de la théorie critique : la pensée d'André Bazin et la Politique des Auteurs.

- D'autre part, un bilan non pas de l'histoire du cinéma, mais de l'histoire du réalisme : nous proposerons une définition de l'esthétique réaliste qui tentera de préciser une notion qui, appliquée au cinéma, reste souvent dans le vague. Les autres esthétiques ne seront abordées que par opposition au réalisme.

C'est en effet notre hypothèse que le réalisme, dans son sens esthétique, n'est pas un caractère "naturel", c'est-à-dire technique, du cinéma, mais un mouvement artistique historiquement périodisable (d'autant mieux qu'il nous paraît s'être achevé au cours des années soixante), dont le modèle esthétique est le cinéma hollywoodien. Nous y étudierons donc plus attentivement la constitution et l'essor de l'esthétique réaliste, dont l'hégémonie fut telle qu'elle donna à penser qu'elle était intrinsèque au cinéma.

(“Esthétique” sera entendu dans son double sens : celui d'un ensemble de conditions artistiques destiné à disposer l'œuvre et le public dans une relation spécifique ; et celui du rapport particulier d'une œuvre à l'histoire de ces conditions.)

Toutefois, l'esthétique réaliste ne peut être entièrement perçue et nommée comme telle que du point où cette esthétique s'achève, c'est-à-dire du point où une autre esthétique se constitue : celle que, faute de mieux, nous appellerons moderne, ou post-réaliste, et qui se développe au cours des années soixante-dix. Nous décrirons les nouvelles conditions qu'introduit cette esthétique, par comparaison avec le réalisme : on verra que si le réalisme éclaire la modernité, celle-ci à son tour éclaire rétrospectivement le réalisme.

Enfin, nous avancerons que si l'enjeu central d'une esthétique est la relation du public et de l'œuvre, l'esthétique moderne redresse ce rapport au nom d'une plus grande liberté du spectateur, et que c'est ce qui, paradoxalement, restreint son public. Ce n'est là que le sort coutumier de l'art moderne, indissociable de l'accomplissement du destin artistique du cinéma ; on craindra pourtant l'extinction de cette esthétique, faute de relève, et faute d'une théorie critique assez courageuse pour reformuler ses critères au nom de l'art du cinéma. Le présent travail a l'ambition de poser quelques jalons pour cette entreprise.

PREAMBULE

1. Art et Cinéma

Le cinéma, semble-t-il, a prouvé qu'il pouvait être un art. Ceci ne signifie pas pour autant que tous les films relèvent de l'art du cinéma. Mais, pour ceux qui en relèvent, cela implique des conséquences qu'il faut mentionner.

Soutenir que le cinéma puisse être un art n'a d'abord pu se faire qu'au prix d'un réaménagement du concept d'art lui-même. Il a fallu notamment accepter l'idée, préparée par la photographie, que la fonction mimétique se situait en-deçà de l'art, puisqu'elle pouvait être confiée à une machine. Pour qu'il soit radicalement distingué entre art et technique, il aura sans doute fallu attendre la reconnaissance du cinéma comme art, au-delà de sa capacité technique de produire une illusion de réalité : une restitution quasi exacte du modèle, mais aussi, et mieux encore, une complète impression de profondeur.

En d'autres termes, le cinéma, en tant que technique, oblige à distinguer entre exactitude et vérité. Si l'exactitude peut être le fait d'une machine, il faut chercher la vérité ailleurs. André Bazin émet l'hypothèse que "la photographie a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance"¹, et que cette libération ouvre ce qu'il appelle "la crise du réalisme" au XIX^{ème} siècle. On pourrait pousser le raisonnement jusqu'à soutenir que le cinéma a libéré la littérature de la narration classique (et lui a même inspiré de nouvelles formes de récit), —voire même qu'à travers la musique de film, il a déchargé la musique de tout programme, c'est-à-dire de tout récit. Autrement dit, tout se passe comme si le cinéma prenait en charge l'aspect *mimétique* de l'art, et

¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* I, p14 (1985, p 12)

contribuait ainsi activement à ouvrir la crise moderne de l'art. Il est remarquable que la peinture non-figurative, le roman moderne, la musique atonale, fassent leur apparition autour des années 1910, de façon exactement contemporaine des premières tentatives de formalisation cinématographique menées par Griffith. Ou encore : que la question de savoir si le cinéma est un art se pose au moment précis où il est contesté que les œuvres picturales, littéraires ou musicales modernes soient encore des œuvres d'art.

Pour ce qui est du cinéma, son statut d'art dépendait donc de sa capacité à être autre chose qu'une technique mimétique, une technique de reportage de la réalité : faute de quoi, il n'aurait été, selon le mot d'Antoine Lumière, qu'une "invention sans avenir". Il lui fallait notamment devenir une *forme de pensée*, comme tout art : non pas le véhicule d'une pensée extérieure (philosophique, politique ou autre), non pas un média, un support de communication, -mais une forme spécifique de pensée, intraduisible et irremplaçable. Pour reprendre l'expression d'Etienne Souriau² : l'art est la "Raison [...] de la pensée constructive". Cette pensée constructive est caractérisée par le fait que c'est une pensée *active* plutôt que spéculative, *intuitive* plutôt que discursive, instauratrice de *vérités* plutôt que savante.

Comme toute pensée où des vérités sont en jeu, le cinéma a dû commencer par constituer ses propres fictions, —condition pour que puisse naître l'*émotion* esthétique. Car la pensée artistique a ceci de singulier qu'elle opère à l'aide d'émotions : ni sentiments, ni sensations. Cette distinction nous écarte de toute approche impressionniste des œuvres d'art. Le cinéma en particulier n'a besoin ni du sentimental ni du sensationnel pour être un art : les critères du *vécu* sont aussi inopérants que ceux du *spectacle*. Entendons ici "émotion" dans son sens premier de mouvement de sortie, d'excès sur soi-même, de dépassement des limitations de la personne. Aussi bien doit-on réexaminer sous cet angle le reproche qu'on a souvent adressé au cinéma, en particulier

² Etienne Souriau, *Art et vérité*, p 170

celui dont le propos explicite est de divertir : "l'évasion" n'est pas nécessairement une fuite devant les "vrais problèmes", mais peut être le moyen de s'arracher à ce qui précisément, dans la vie quotidienne, entrave la pensée.

Et l'émotion est arrachement à soi-même, altération ; tandis que le sentiment est reconnaissance du même, et la sensation, aliénation par le physiologique : les "sensations fortes" sont le fait du spectacle, non de l'art. Ce qui ne veut pas dire que sentiment et sensation, en art, ne puissent servir de *matériau* à l'émotion : c'en est peut-être même l'objet privilégié, au sens où Aristote dit que la sensation de terreur et le sentiment de pitié sont l'objet de la catharsis tragique.

L'émotion artistique, l'émotion du vrai, n'est ni spontanée, ni nécessairement instantanée : dans le cas du cinéma, en particulier, le temps est un facteur important dans le surgissement de l'émotion (ce qui la distingue encore du sentiment, qui est généralement immédiat) ; il n'est pas rare que l'émotion artistique ne trouve sa plénitude qu'en fin de visionnement, voire même après un temps de réflexion plus ou moins long, qui inclut notamment le temps de l'interprétation.

2. Sens / signification.

L'œuvre d'art produit du *sens*. On distinguera ici entre sens et signification, en nous inspirant notamment de la définition par Roland Barthes de trois niveaux de "sens"³ : un niveau informatif, celui de la *communication* ; un niveau symbolique, celui de la *signification*, ou sens obvie ; un niveau proprement esthétique, celui de la *signifiante*, ou sens obtus. Bien que cette analyse vaille pour l'esthétique en général, il ne nous est évidemment pas indifférent qu'elle se fonde chez Barthes sur l'image de cinéma.

Il semble en effet que la critique et la théorie du cinéma s'en tiennent trop souvent au second niveau d'analyse, celui de la signification : on s'attache d'une part à ce que le représenté désigne symboliquement, à ce qu'il exprime de la réalité de son époque, et d'autre part à ce que le style désigne de son auteur, à ce qu'il exprime de sa personne. A en rester à l'étude des significations, où l'art est considéré comme un "moyen d'expression", on s'emprisonne dans l'hiatus irréconciliable entre la forme et le "fond" ou "contenu".

Alors que l'esthétique de la peinture, par exemple, ne se satisfait plus depuis longtemps de ce seul niveau d'analyse, l'esthétique du cinéma semble encore sous l'effet de la prégnance du figuratif, qui induit toujours une interprétation symbolique. Mais si l'interprétation s'en tient à la signification, elle demeure en-deçà de la capacité artistique du cinéma : ce qui fait proprement effet d'art, se situe au niveau de ce "troisième sens", "signifiant sans signifié [...] qui ne représente rien", "ce qui dans l'image est purement image"⁴. Sans doute faut-il encore dépasser le niveau de l'image, qui amène Barthes à

³ Roland Barthes, "Le troisième sens", in *L'obvie et l'obtus*

⁴ *Id.* p 55

penser que le troisième sens est exclusivement discontinu : nous parlerons alors plutôt de ce qui, dans le film, est purement cinématographique.

(Nous ne faisons pas ici appel à la contestable notion de "spécificité cinématographique", —du moins pas au sens où elle se fonderait sur la nature technique du cinéma, sur l'audio-visuel. On verra que la forme cinématographique n'a que peu à voir avec la technique, et qu'un film peut parfaitement inclure le verbe, par exemple, comme un élément important de la forme, sans pour autant déroger à la spécificité cinématographique.)

Pour des raisons de simplicité lexicale, nous préférons appeler *sens* ce que Barthes nomme "signifiante", en nous autorisant de l'usage que fait par exemple Jean-Luc Nancy⁵ des termes de *sens* et de *signification*. De l'analyse de Barthes, nous retiendrons surtout que le (troisième) sens, qui fonde l'émotion esthétique, est "obtus", c'est-à-dire qu'il se présente d'abord comme une énigme : l'émotion esthétique est un trouble de la pensée, qui met l'interprétation au défi. Le sens, en art, se présente sous le visage du non-sens, ou pour être exact, de la non-signification.

Mais "obtus" ne veut pas dire caché, ou ésotérique : si le sens ne peut être épuisé par aucune nomination, l'interprétation n'est pas non plus le fait d'une initiation au mystère, dont l'expérience serait ineffable. Souriau avance le terme d'*informulable* : le sens résiste à la formule, et justifie que l'interprétation ne soit jamais close ni unilatérale. L'énigme du sens, l'impasse de la signification, se propose bien à l'interprétation, et non à la révélation : l'énigme n'a pas de solution, et si l'interprétation est "vraie", c'est moins par ce qu'elle dit de l'œuvre que par ce qu'elle dit de sa propre époque.

⁵ Jean-Luc Nancy, *L'oubli de la philosophie*, Ed. Galilée, 1986

3. Sujet / Objet.

Pour fonder le sens, l'interprétation doit déterminer un *sujet*. Le sujet est ce à propos de quoi se donne le sens, il est le lieu du sens : de même que l'anecdote, l'histoire, donne lieu à des significations, le sujet donne lieu au sens. C'est le point d'unité du film, ce qui focalise tout le travail de la forme, et autour de quoi est centrée la production des émotions.

Le sujet n'est réductible ni à ce qui est représenté, ni à l'anecdote qui structure le drame, bien qu'il puisse parfois en être extrait : ainsi, dans le cinéma réaliste, ce qui est représenté et raconté participe de la constitution du sujet, au sens où c'en est le matériau. Nous entendons donc le terme de *sujet* dans un sens radicalement différent de l'usage classique, où "sujet" équivaut à "résumé de l'intrigue". Ce qui est présenté dans un film, nous préférons l'appeler l'*objet* du film (ou son matériau profilmique, comme disent les filmologues).

Le cinéma moderne nous a appris que le sujet pouvait être constitué indépendamment des objets. Déjà les précurseurs de la modernité ont fait la preuve que le sujet pouvait relever de l'imprésentable : ainsi la Grâce chez Bresson. Il y a donc lieu de disjoindre entièrement sujet et objet, même s'ils sont parfois étroitement liés dans le cinéma réaliste.

PREMIERE PARTIE

LE CINEMA ET SA THEORIE AUJOURD'HUI

I. LE CINEMA

Du milieu des années 1960 à la fin des années 1980, la conjoncture cinématographique, considérée *du point de vue de l'art*, a profondément changé. La transformation la plus marquante est sans doute la perte du caractère *d'art de masse* que le cinéma avait eu jusqu'alors, en particulier sous sa forme hollywoodienne.

Pour dire les choses plus précisément : de l'intérieur de la production hollywoodienne, des cinéastes avaient réussi à conjoindre les exigences de l'art et celles d'un spectacle populaire. La reconnaissance de ce fait s'était généralisée dans le courant des années 1960, alors que dans le même temps se faisaient sentir les symptômes de décrépitude du système hollywoodien, non seulement dans son économie, mais surtout dans ses capacités de renouvellement artistique.

En Europe, les diverses "Nouvelles Vagues" avaient retenu l'attention d'un public plus intellectuel, qui s'était peu à peu substitué au public "familial" que la télévision

avait détourné des salles. Ce changement de public, en fait, consommait le divorce entre art et industrie, dont l'écart n'allait cesser d'augmenter.

Aujourd'hui, l'industrie du spectacle a réussi à rallier la grande majorité du public, à qui la question de l'art est devenue tout à fait indifférente (c'est-à-dire pour qui l'art est entièrement confondu avec le spectacle). Quant à la minorité restante, elle est elle-même atteinte par la confusion des valeurs, et en proie à un malaise auquel la théorie critique ne parvient qu'à assigner le nom de "crise", sans que les termes de la crise soient nettement désignés : tout au plus arrivera-t-on à pressentir qu'elle s'organise autour de la notion d'*auteur*.

Car la crise est double : elle est à la fois esthétique, et artistique. On peut en effet subsumer ces deux aspects sous le nom de *crise du cinéma d'auteur*, au sens où l'inflation des auteurs participe en fait à la dévalorisation de l'art : le terme d'*auteur* avait été introduit, en son temps, pour distinguer parmi les cinéastes entre les artistes et les techniciens ; mais le poids signifiant de ce terme était tel qu'il a fini par masquer ses implications artistiques, au point de faire apparaître le cinéma comme un moyen d'expression plutôt que comme un art. Dès lors, il suffisait de "s'exprimer" pour être un auteur : et on a vu peu à peu l'expression supplanter la pensée ; l'autobiographie, les fantasmes ou les jeux d'images se substituer à la réflexion sur l'époque. "*Auteur*" et "*art*" sont devenus des concepts antinomiques dans la mesure où les auteurs se sont enfermés dans leur rapport à leur œuvre, alors que l'art (et d'autant plus celui du cinéma) exige avant tout que soit pensé le rapport du public à l'œuvre.

Parmi les cinéastes qui ont encore ce souci-là, c'est-à-dire qui ont encore des principes artistiques (il ne s'agit pas ici de *style*), encore faut-il distinguer entre ceux qui s'inscrivent dans une esthétique traditionnelle, qui vise à reconduire un rapport déjà constitué et reconnu entre l'œuvre et le public, et ceux, plus rares, qui cherchent à

redistribuer ce rapport, à en inventer de nouvelles formes. C'est précisément cette recherche qui fait que ces cinéastes ne rencontrent qu'un public restreint : celui qui se prête à l'aventure. Et les temps actuels ne sont guère aventureux.

1. MODERNITE

Nous citerons donc quelques films qui constituent à notre sens la modernité contemporaine, c'est-à-dire quelques films qui ont essayé de réinventer le cinéma au cours des années 1970 et 1980 :

- de Jean-Luc Godard, *Passion* (1982), proposition de bilan des rapports de l'art à la religion et à la politique ; et le téléfilm *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), où la crise du cinéma est assignée à la perte du sens ;

- l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, et en particulier *Moïse et Aaron* (1975), *De la nuée à la résistance* (1978), *Trop tôt, trop tard* (1981), où une éthique documentaire croise la volonté d'interpréter l'époque ;

- de Marguerite Duras, *India Song* (1974) et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1975), seul véritable diptyque de l'histoire du cinéma, dont le centre commun est une bande-son, deux fois confrontée à des images où la perte de narrativité désigne un irréprésentable : le peuple ;

- de Wim Wenders, *Faux mouvement* (1975) et *Au fil du temps* (1976), films en quête hasardeuse d'une identité nationale et cinématographique, sur les chemins d'une Allemagne divisée ;

- de Hans-Jürgen Syberberg, ses réflexions sur l'Allemagne à travers *Ludwig* (1972), *Karl May* (1974) et surtout *Hitler, un film d'Allemagne* (1977), monumentale mise en confrontation de l'art allemand et du nazisme, et *Parsifal* (1982), réinterprétation moderne de l'opéra de Wagner ;

- l'œuvre de Manoel de Oliveira, qui emprunte au théâtre le respect littéral d'un texte, pour construire le documentaire d'une interprétation ;

- de l'école portugaise issue de l'influence d'Oliveira, les films de João Botelho, et *Tras-os-Montes* (1976) de Margarida Cordeiro et Antonio Reis ;

- pour mémoire, on citera les films aujourd'hui invisibles de Guy Debord, et notamment *In girum imus nocte et consumimur igni* (1979), où se déploie une science inédite du collage ;

- enfin, de l'intérieur du documentaire, on a vu se manifester une tendance à renouer avec les vertus signifiantes du montage, oubliées depuis Vertov et Eisenstein : chez Richard Dindo (notamment *Max Frisch : Journal I-III*, 1981), Johan Van Der Keuken (*La Jungle plate*, 1978), René Allio (*L'heure exquise*, 1980), Pierre Beuchot (*Le temps détruit*, 1985).

Il faut encore faire une place à part à l'œuvre de Jean-Daniel Pollet, qui a été le météore précurseur de cette modernité, en particulier avec *Méditerranée* (1963), où la splendeur du montage poétique constituait la première tentative radicale, au cinéma, de délivrer le regard de toute domination narrative : *L'ordre* (1976), *Pour mémoire* (1981) et *Contre Temps* (1989) poursuivent patiemment cette entreprise.

Le propos artistique commun à tous ces cinéastes est de rompre avec un certain type de rapport entre le spectateur et le film, instauré par le cinéma classique et encore en vigueur dans la grande majorité des films actuels : un rapport qu'on pourrait qualifier de *directif*. Chacun dans une modalité particulière, les cinéastes modernes proposent au regard une autre façon de se nouer à l'œuvre. Cela ne va pas sans effets déconcertants :

on ne s'étonnera donc pas que la plupart des films cités n'aient trouvé qu'un public au nombre limité. Non par élitisme, ou par hermétisme : mais par les exigences nouvelles qu'ils imposent au regard. La reconnaissance du nombre ne peut être, du reste, un argument esthétique recevable, pas plus en cinéma que pour les autres arts. Et il en va sans doute aujourd'hui de la fortune artistique du cinéma, que d'en passer par un rétrécissement notable de son audience : c'est le sort, apparemment, de tout l'art moderne. Le cinéma a le handicap supplémentaire de devoir se démarquer de sa production non-artistique. On ne juge pas Pierre Boulez et la musique rock selon la même mesure : c'est pourtant cette indivision qui gouverne la critique de cinéma.

Il est vrai que le non-art est quantitativement massif dans la production cinématographique, où règnent en maîtres les charmes de l'image directive, les illusions du voir. Le plus grand risque de l'art est d'être mis au niveau d'un phénomène culturel : avoir sans cesse à s'en démarquer ne stérilise pas moins que de négocier d'impossibles compromis. Cette situation finit par figer la modernité elle-même, au sens où elle empêche le développement du débat en son sein, en occultant les véritables questions. Aussi y voit-on certains, las sans doute de répéter les termes de la rupture, retourner à des procédures formelles à la destruction desquelles ils avaient participé : la narrativité traditionnelle, pour n'en citer qu'une, retrouve ainsi ses vertus principales dans les derniers films de Godard, de Duras, de Wenders. Le revers de l'extrémisme est ici le retour à l'ordre antérieur.

2. LE CULTUREL ET LE TECHNIQUE

L'essor du culturel est contemporain de la raréfaction de l'art. La prolifération des "moyens d'expression" (quand ils ne sont pas de "communication") masque la pauvreté de pensée des œuvres, qui sont du reste plus justement qualifiées de "produits". Les œuvres d'art, quant à elles, demeurent inaperçues : celles du présent par incompréhension, et celles du passé par malentendu. A être tenus pour des objets culturels, les films déchoient de leur qualité d'actes de pensée : le regard culturel est à l'opposé du regard esthétique, en ce qu'il est facteur d'insignifiance. Il suffit, pour s'en assurer, d'observer les réactions d'une grande partie du public devant les films anciens : à oublier leur vertu d'enseignement du regard, on n'est plus sensible qu'aux archaïsmes de la figuration ; les conventions du récit, la typification des personnages, arrêtent la vision, et masquent la vérité. Non seulement on perd de vue ce qui fait cinéma, ce que le cinéma devrait être, mais on ne sait plus ce qu'il a été.

La réduction de l'art à la culture, dans le public, a pour pendant, chez les cinéastes, le rabattement des questions formelles sur des problèmes techniques. Le seul rapport entre l'ancien et le nouveau est de rivalité technique. Cela ne se donne pas seulement sous la forme caricaturale des films à effets spéciaux, dont la surenchère donne l'illusion d'un progrès infini ; par *technique* il faut entendre aussi bien ce qui concerne l'appareillage (la technologie) que tout ce qui se donne pour objectif de produire la plus grande ressemblance avec la réalité, la plus grande exactitude, au détriment absolu de toute vérité (de toute volonté d'universalité), de toute idée.

L'activité critique du spectateur devra dès lors s'en tenir à reconnaître, à *identifier* les objets représentés –éventuellement à s'y reconnaître– et à admirer la qualité de l'imitation, le savoir-faire qui rend ressemblant le faux-semblant, aussi factice soit-il.

L'œuvre prévient tout ce qui pourrait donner prise à une *pensée*, sur le monde ou sur l'œuvre elle-même, —au nom de l'objectivité : le cinéma enregistre, et n'affirme rien.

Sous sa double acception, le concept de *technique* subsume assez bien cet état d'objectivation auquel en vient le cinéma : que soit mise en jeu la technique d'enregistrement (qualité de reproduction et effets esthétisants) ou la technique de présentation (naturel de la mise en scène, prééminence du découpage), l'idée est que le cinéma est essentiellement de *nature* technique ; que son être tient à cette nature, donc qu'il est avant tout un *spectacle*, au sens strict : qu'il consiste à *montrer*.

De même, le film s'adressera à une supposée nature du spectateur, à sa perception et à sa sensation, et non à son sentiment esthétique. Au lieu de faire appel à sa capacité d'émotion critique, la prétention du film à la neutralité objective de l'enregistrement contraint le spectateur à l'illusoire liberté de n'avoir rien à choisir, à la contemplation hypnotique de l'état des choses, au pouvoir des images "qui parlent par elles-mêmes" : entendez par là qu'elles parlent par ce qu'elles montrent.

3. ACADEMISMES

On peut qualifier d'académisme la position qui consiste à s'en tenir à la pure et simple maintenance des *conditions* de l'art. En ce sens, l'académisme est une position pré-artistique, voire sub-artistique. Ce qui explique que l'académisme est davantage préoccupé de technique (y compris d'innovation technique) que de forme, et partant, de sens ; plus préoccupé du "rendu" de l'objet que d'un point de vue sur cet objet.

Or, la grande majorité des films contemporains nous semblent dominés par un académisme réaliste, qui peut prendre divers aspects, mais qu'on pourrait regrouper, pour l'essentiel, sous trois catégories principales : la première maintient et répète les formes traditionnelles, dans l'éventail qui va du pompiérisme des grosses machines spectaculaires et creuses à l'exploitation de recettes à succès éculées, dont le modèle est au fond télévisuel. Les deux autres catégories relèvent d'une tendance commune à évacuer tout souci de sens, au profit des effets de style, et dans la conservation générale de l'esthétique classique, mais cette tendance se traduit différemment, selon qu'on se préoccupe davantage de l'appareillage ou du matériau.

(1) Naturalisme

Ce qui est montré tient lieu de tout propos. L'effet recherché est l'effet de réalité, de constat objectif d'une réalité. L'attitude du cinéaste est à peu près celle du journaliste : il n'y a pas de point de vue affiché, il n'y a que des faits divers et variés. L'idéal artistique de ce cinéma est la *tranche de vie* : "cela existe" est une justification suffisante à toute exhibition. Le principe esthétique dominant en sera donc la ressemblance, l'exactitude de la présentation. L'image doit correspondre au plus près à l'objet qu'elle feint ; l'illusion de la présence de l'objet doit être renforcée par la transparence des artifices ; le montage se contente de gommer le découpage de l'espace, et de raccorder invisiblement des fragments de temps ; le cadre est essentiellement une "fenêtre ouverte sur le monde". Aussi bien trouvera-t-on les canons académiques de ce cinéma à la télévision, tant dans le reportage, censé plonger le spectateur au cœur des faits, que dans le téléfilm, dont le premier nom de *dramatique* désignait bien à la fois son attachement au factuel et une douteuse généalogie théâtrale.

Au cinéma, ce versant de l'académisme se déploie très largement, depuis les films intimistes héritiers de la Nouvelle Vague, qui dressent le tableau minutieux des petits riens de la société quotidienne, jusqu'aux films pornographiques, où triomphe, en somme, le reportage le plus cru ; en passant par les policiers et les comiques, baignés de l'illusion du "vécu", avec ses bassesses ordinaires et ses détails sordides. Tout sens ici se dilue dans l'émiettement des significations, des informations ; tout y est pesé sous la loi du nombre : quantité d'information, quantité de spectateurs (on ne parle pas là des résultats, mais du projet : tous ces films prétendent s'adresser au plus grand nombre, quand bien même le public les boude). La vocation du dénombrement appelle nécessairement des ensembles finis, passés à la loupe d'un objectif entomologique, qui observe le détail des comportements dans la clôture de l'espace et du temps : durées continues, mesurées en scènes, elles-mêmes juxtaposées dans une tonalité homogène (ce

que les journalistes appellent un "ton personnel") dont la pâte pallie à l'éparpillement du sens ; lieux fermés, étroits, lumières glauques : le monde est un vivarium, un milieu ambiant.

Les milieux décrits participent de ce resserrement : le goût pour le huis-clos favorise les couples engoncés, le cercle de famille, le voisinage de palier ; au mieux, on s'ouvrira jusqu'aux horizons d'une petite ville de province ou d'un boulevard urbain : mais on veillera à y montrer le moins de ciel possible, comme à y prévenir toute dimension universelle (des sentiments, des actes, des causes).

Pour l'essentiel, il s'agit là de dispositifs scénariques : c'est que ce cinéma est avant tout un cinéma de scénaristes. Les cinéastes sont ici des réalisateurs de scénarios, des techniciens du découpage et de la direction d'acteurs. S'ils peuvent être qualifiés d'auteurs, c'est en tant qu'auteurs de scénarios ; on retourne là à une conception primitive de l'auteur de cinéma, antérieure à la revendication des cinéastes de la Nouvelle Vague : avoir droit à être *aussi* les auteurs de leur scénario. De même, le concept de style, discriminant dans la Politique des Auteurs, se voit réduit au fameux "ton personnel" qui sert aujourd'hui à caractériser un "auteur". Ce ton, qui devra par ailleurs être préféré "juste" se donne dans la création d'une atmosphère, d'un milieu ambiant, immédiatement sensible, comme une nature seconde : une fois donné, il ne nous lâchera plus. C'est même ce ton personnel qui nous garantit qu'il ne se passera rien, cinématographiquement parlant. Les faits agencés par la dramaturgie tiennent lieu de tout événement : formellement, rien n'advient. Pas même cet événement originel qu'est l'irruption de la fiction, l'éveil du spectateur à la fiction : ici, le fictif est soigneusement effacé, tout le travail du film consiste à se faire oublier, à donner l'illusion de la fenêtre, clouant le spectateur au voyeurisme. Le monde représenté se doit d'être *naturel*, décors, couleurs ou jeu d'acteurs.

La référence implicite à une métaphysique de la nature (humaine, en particulier) est en effet constante dans cette tendance du cinéma, où la mimétique des processus naturels conduit invariablement à privilégier l'idée de dégradation, l'animalité des comportements, l'objectivation généralisée : tous traits qui caractérisent le *naturalisme*⁶

⁶ Cf Gilles Deleuze, **L'image-mouvement**, chap. VIII

(2) Esthétismes

Du côté de l'*appareillage*, l'autre versant de l'académisme contemporain est celui des esthétismes divers : par esthétisme, nous entendons le dernier avatar des théories de "l'art pour l'art", réduites ici à un propos de décorateurs. On s'y garde avant tout de produire le moindre sens ; non pas, comme dans le naturalisme, au nom de la multiplicité des informations, mais au nom du défaut fondamental de toute signification. Pour ce cinéma, le monde est chaos, et l'art est livré au tohu-bohu des sensations.

La réalité cède ici le pas à son image : les artifices de l'imagerie seront donc tout-puissants. On s'y satisfera volontiers d'un art de commande, puisque le cinéaste est tout entier dans son style : il sera donc un styliste. Les effets de style s'efforcent d'oblitérer le représenté sous la surcharge des artifices : les significations s'obscurcissent sous la facticité ostentatoire des images, s'embourbent dans l'obsession de l'irrationnel, de l'occulte, de l'hermétique.

De même que le sens se désagrège, la continuité du film est abruptement morcelée : la construction en est faite de cadres juxtaposés, indépendants les uns des autres, qui atomisent l'espace, comme les scénarios atomisent le temps en une suite de scènes sans cohérence dramatique, souvent traitées en tableaux successifs. Chaque tableau est destiné à susciter une "atmosphère", une sensation renouvelée. Mais l'unité de l'ensemble est abandonnée à la guise du spectateur : la forme se dérobe au global, et se disperse en détails accumulés sur le mode du collage.

Ce cinéma, souvent, vit de la nostalgie du surréalisme, présente au moins dans son goût pour le fantasmatique et le surnaturel. Mais l'émerveillement surréaliste n'a plus ici pour répondant que l'angoisse devant un monde sans cohésion, sans consistance ni cause.

Sur le mode cynique, on aura le concentré de cette optique dans le cinéma publicitaire, —celui, du moins, à ambitions "artistiques", qui assène des images

sensationnelles au nom d'une cause qu'on proclame factice. Dans ce cas comme dans l'autre, il ne s'agit là que d'illustration, qui prétend valoir pour elle-même, sans égard pour ce qu'on illustre. L'illustrateur prend ici place d'auteur, puisque imagerie vaut art.

Il est vrai que l'esthétisme a au moins l'attrait d'être relativement varié. Même si elle est posée comme un jeu de langage, la question des formes est au moins présente ; tandis qu'à l'absenter, le naturalisme reste toujours identique à lui-même : le "ton personnel" n'altère jamais la transparence, ni le retrait de tout événement formel. Au contraire, chez les cinéastes de l'artifice, à chacun son esthétisme : leurs films ont, si l'on veut, le mérite d'être surprenants, tout au moins au début. Mais au début seulement, car la surprise a généralement pour destin de s'installer dans sa pure répétition, ce qui a au bout du compte pour effet de neutraliser, en le rendant insignifiant, tout ce qui pourrait faire figure d'événement formel. S'attendant à tout, on finit par n'attendre rien ; on assistera, submergé, à l'inflation événementielle qui s'efforce de combler les fondrières du sens : le moindre objet, le moindre geste, le moindre regard, le moindre silence, pèsent lourdement de tout un mystère jamais révélable.

L'hypothèse du tableau volé, de Raoul Ruiz (1978) est en quelque sorte le film-manifeste de cette tendance esthétique du cinéma contemporain. Sa force, sa cohérence unique et jamais retrouvée, viennent précisément de ce qu'il fait cause d'une conception déclarée de l'art et de son interprétation : l'œuvre, qui se donne dans une succession de tableaux disparates (encore que baignés de la même lumière ouatée de l'imaginaire), n'est explicable qu'en référence à un rituel secret, dont l'ésotérisme pénètre chaque détail, mais dont le sens s'est perdu, peut-être emporté dans le maillon à tout jamais manquant qu'est le "tableau volé". La force du film est en même temps son propre principe de destruction : bouclé sur lui-même, il se met en abîme dans un jeu de miroirs infini. Clôture où s'enferment les films suivants de Ruiz, où le cinéaste calligraphie la circularité de l'espace ou du temps, le retrait du sens, la vacuité de toute fiction.

Sous les concepts d'esthétisme et de naturalisme, nous n'avons voulu indiquer que des tendances, et non des principes de classification. Ces tendances, opposées en tant

que manières esthétiques, ne sont pas contradictoires sur le fond : en témoignent un certain nombre de films qui conjoignent les deux modes avec un relatif succès aux yeux de la critique. On assiste ainsi à de délicates afféteries autour du retour à l'animalité, brodées de détails écoeurants, à de pompeuses entreprises de calamistrage de la crasse, ou à l'enluminure clinquante de la déchéance, dont le cynisme se baptise solennellement "transfiguration du vécu".

Ces films, loin d'ouvrir un nouvel horizon cinématographique, ne font que prolonger l'impasse du cinéma contemporain, en avérant la collusion profonde entre esthétisme et naturalisme. Car il ne s'agit pas d'une simple compatibilité, même si, dans le travail technique, on assiste à un partage entre le naturel et l'artificiel : généralement à l'artificiel échoit tout ce qui relève de l'image proprement dite (couleurs, éclairages, décors, etc...), tandis qu'au naturel sera réservé ce qui concerne les acteurs. L'affinité est plus intime : elle est, au premier chef, dans le rapport établi entre le film et le spectateur. Nous avons proposé de qualifier ce rapport de *directif*, s'agissant du cinéma classique, dans la mesure où c'est un cinéma qui soumet le regard à une signification imposée, prescrite par un ordre de représentation préétabli.

Mais dans cette part actuelle du cinéma qui perpétue le dirigisme du regard, le rapport classique n'est pas simplement reconduit tel quel : il y est radicalement perverti, non par la destruction du principe de domination, mais par l'éradication de tout effet de sens et de tout effet de vérité. Esthétisme et naturalisme héritent bien du réalisme, mais dans la perte de son sens. Cette perte de sens s'effectue dans la domination du regard, le contraignant à n'être que vision, pure sensation privée de pensée : on aura ainsi un cinéma fondé sur l'effet physiologique, où le sensationnel privilégie la naturalité, voire l'animalité, du regard ; où l'émotion artistique se fige devant la pyrotechnie des artifices, la fascination hypnotique de l'imaginaire ; où enfin se dilue toute possibilité de *sujet*, au profit de l'objet et de son image.

Esthétiquement, ce cinéma est du reste ce qu'il prétend être : un cinéma de l'image, qu'elle soit artificielle ou naturelle. En ce sens encore, il rompt avec le réalisme, qui fait

du cinéma avant tout un art du récit. Non qu'on ne raconte plus d'histoires : mais la dramaturgie n'a plus la fonction de structuration du temps qu'elle avait dans le réalisme. Il s'agit davantage, concernant le temps, d'une accumulation d'instant collés bout à bout, et rythmés selon le plan-séquence ou le "flash". L'attention portera plutôt sur l'espace, qu'il s'agira de remplir plutôt que d'organiser ou de construire : on travaillera donc cadre par cadre, ici encore selon le principe de l'accumulation. Refusant la structure de démonstration qui caractérise le réalisme, on réduit le cinéma à une pure accumulation de montré, à une monstration répétée indéfiniment, en l'absence de toute structure. Dès lors, le cinéma est tenu au rang d'un média de l'image parmi d'autres, télévision, bande dessinée ou roman-photo.

Si le cinéma n'a pas seulement vocation de média, mais d'art, c'est dans la mesure où il est, essentiellement, un mode de pensée. C'est cette pensée qui s'est aujourd'hui arrêtée dans les impasses adjacentes du naturalisme et de l'esthétisme : celles d'un cinéma qui prétend ne rien penser. En termes proprement cinématographiques, il y parvient : la plupart des cinéastes ont perdu de vue ce qui y fait force d'art, la capacité d'énoncer une vérité en acte. Pour ce qui est de la description du monde, qui, quoi qu'on en veuille, exprime malgré tout un point de vue, ne serait-ce que de satisfaction devant l'état des choses (ou de dénonciation : l'attitude, en profondeur, est la même, c'est celle du constat), elle ne fait que masquer une pensée profondément convenue, pétrie d'idées reçues, académique en ce sens aussi ; une pensée passive du pur état de fait, d'où est radicalement absente toute véritable nouveauté. Au mieux, il n'y s'agira que d'actualité. On ne peut guère fonder d'argumentation critique sur ce cinéma, sinon à lui opposer en permanence les faits qu'il n'y a pas dans le monde qu'il décrit. De là, d'ailleurs, une bonne part des difficultés de la critique aujourd'hui : une fois reconnu qu'il n'y a pas là de pensée artistique, il ne reste plus qu'à passer la parole à la philosophie, à la politique, ou plus souvent à la sociologie ou à la psychologie, qui pourront s'interroger sur ce qui manque à cette description du monde pour qu'elle soit exacte.

Il est vrai que le refus de la pensée artistique active est contemporain de ce que les médias appellent la "crise des idéologies". L'histoire du cinéma n'est pas disjointe de l'histoire de la pensée. S'en tenir au constat du monde, orné ou brut, est une position cohérente avec celle qui, par crainte de tomber dans la propagande, se refuse à toute affirmation.

Le cinéma classique s'est en effet voulu affirmatif et apologétique, parfois jusqu'à la propagande : mais au sens où tout art, toute pensée artistique, a ambition de se propager et pas seulement au sens restreint, publicitaire, auquel s'est réduit par exemple le cinéma militant. "Cinéma militant" est le nom qui désigne une vérité du cinéma classique, mais une vérité tronquée de sa fonction artistique, réduite à une fonction sociale ou politique, du point de laquelle le cinéma qui s'est dit lui-même militant est sans doute le comble du cinéma classique, mais dans sa ruine artistique.

L'impasse du cinéma actuel n'est en revanche plus une simple décadence. Elle relève davantage d'une situation nouvelle, où le cinéma n'est pas seul en jeu : une situation de *crise*.

Cette crise du cinéma, nous proposerons de la nommer *crise du réalisme*. Nous faisons en effet l'hypothèse que l'esthétique qui a dominé le cinéma tout entier depuis soixante ans est celle du cinéma réaliste. (On verra que la notion de *réalisme* a ici une définition un peu plus extensive que son acception usuelle, mais cependant plus précise). En d'autres termes, le réalisme est le dernier système formel en date à avoir été en capacité de produire du sens, ou des vérités. Ce système s'est effondré en tant qu'esthétique : sa capacité d'invention semble aujourd'hui perdue. C'est sur les raisons de cette perte que nous nous interrogeons : si l'impasse de l'art cinématographique contemporain est l'impasse du réalisme, en quoi consiste au juste cette impasse? De quoi le réalisme était-il fait pour en arriver là?

4.REALISME

(1) Généralités

Avant d'essayer de cerner la notion de réalisme au cinéma, on se souviendra qu'en philosophie, le réalisme est une forme d'idéalisme, qui consiste à penser que « l'univers est positivement constitué d'objets correspondant à un découpage considéré comme privilégié et conforme au point de vue humain.[...] Les éléments ne correspondent pas à une appréhension subjective, ils constituent des unités possédant leurs lois et leur essence. On ne saurait imaginer un idéalisme plus radical »⁷. Cet idéalisme réaliste repose donc sur l'opposition sujet/objet, qui va impliquer une conception de la vérité comme adéquation entre la connaissance et les choses.

Cet idéalisme correspond également à « une vue humaniste de l'univers », qui « postule que la finalité du monde est saisissable et exprimable par l'homme »⁸. C'est donc l'idée que la réalité a un sens par elle-même, et que la pensée doit s'attacher à découvrir ce sens, à le dévoiler.

Quand cette vision du monde s'exprime dans l'art, elle consiste à « retrouver des découpages positivement constitués dans le réel en dehors de l'homme. L'œuvre d'art est un simulacre de formes ayant une existence en soi »⁹. Mais cette conception de l'art se déploie sur deux niveaux distincts, bien que souvent coexistants : il faut donc commencer par lever une équivoque dans ce qu'on appelle, de façon générale, le réalisme en art. On va voir qu'en ce qui concerne le cinéma, cette équivoque a eu des conséquences importantes.

⁷ Pierre Francastel, *L'image, la vision et l'imagination*, p 133-134

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

1) Au sens le plus courant, le réalisme désigne un souci d'*exactitude* à l'égard de la réalité : le souci de *rappporter* fidèlement le monde, une volonté de *reportage*. C'est ce que Francastel appelle "l'illusionnisme de la vision" —expression qui rend compte du fait que l'exactitude se rapporte à la façon dont l'homme perçoit le réel. On peut rapprocher de cette notion celle du "*rittrare*" (portraiturer, littéralement rapporter) dont parle Panofsky citant Danti¹⁰.

On notera tout de suite que cette recherche d'*impression de réalité* trouve son point culminant avec l'appareil cinématographique, où l'illusionnisme de la vision est entièrement pris en charge par une machine : non seulement grâce à l'exactitude du report des formes telles que nous les objectivons (la fidélité photographique dont parle Bazin)¹¹, mais surtout, comme le souligne Christian Metz¹², grâce au *mouvement*, qui n'est pas seulement exact, mais présent, et qui introduit une impression de profondeur (plutôt que de relief) ; à quoi on pourra ajouter : grâce au *son*, qui parachève l'impression de réalité au point qu'elle va pouvoir supporter la constitution d'un simulacre du monde. Mais ce réalisme de reportage n'est encore qu'un réalisme *technique*.

2) Ce simulacre, quant à lui, pourra être pris en relève par l'imagination créatrice, qui ne se satisfait pas de "*rittrare*" mais d'"*imitare*" : il ne s'agit plus de rapporter, mais de reconstruire. A cet "illusionnisme de l'imaginaire", comme l'appelle Francastel, nous réserverons le nom de réalisme esthétique. Prise dans la contrainte d'une technique réaliste, l'esthétique réaliste se développe comme un système artistique qui consiste à donner l'illusion que l'œuvre est un fragment d'univers, une découpe dans un monde qui simule le monde naturel.

De ce point de vue, on dira avec Malraux que « le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance »¹³. Là

¹⁰ Erwin Panofsky, *Idea*, p 101

¹¹ Cf A. Bazin, "Ontologie de l'image photographique" in *Qu'est-ce que le cinéma ?* I, p 11-20 (p 9-17)

¹² Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma**, I, p 17

¹³ André Malraux, "Esquisse d'une psychologie du cinéma", *Verve* n°8 p 70.

encore, au centre de la question, on a une procédure technique : l'invention de la perspective, qui ouvre la possibilité d'un illusionnisme de la vision, d'une équivalence satisfaisante entre la vision humaine et la représentation en deux dimensions. De plus en plus, le tableau pourra être vu comme une "fenêtre" ouverte sur un monde qui a les apparences de la réalité.

Il faut cependant se garder de penser que c'est la technique de la perspective qui fait l'esthétique réaliste : il n'y a pas de nécessité technique de l'art. De ce point de vue, nous ne suivrons pas Bazin quand il affirme que « la perspective fut le péché originel de la peinture occidentale ».¹⁴ On sait du reste que l'invention de la perspective, et même celle de la *camera oscura*, sont bien antérieures à la Renaissance : ce qui s'est passé au Quattrocento est simplement la rencontre entre une volonté esthétique, c'est-à-dire le désir d'une certaine orientation du sens, et une possibilité technique déjà existante.

Cette volonté esthétique répond à une nouvelle conception du monde qui s'impose au XV^e siècle, l'*humanisme*, où l'homme est vu comme le centre du monde. « L'art s'est fait descriptif d'un univers ramené aux normes de l'anthropomorphisme. Ce n'est plus Dieu, c'est la Nature qui a été humanisée. On a fait l'inventaire d'un monde créé à l'usage des sociétés humaines ».¹⁵

Auparavant, au Moyen-Age, « tout était le reflet d'une pensée de Dieu ». La séparation du monde et de Dieu va produire l'idée de Nature, « concevable comme une sorte de décor » dans lequel « l'homme se verra comme un acteur ».¹⁶ Cette centration du monde autour du point de vue humain va donc trouver dans la perspective le moyen de représenter le monde tel que la perception humaine l'unifie.

Cependant, cet humanisme demeure chrétien, au sens où l'homme est conçu comme une figure de Dieu, et la Nature comme une création divine. La raison humaine est le

¹⁴ A. Bazin, *op.cit.* p 14 (p 12)

¹⁵ P. Francastel, *op. cit.* p 149

¹⁶ *Id.* p 166

symétrique de la rationalité naturelle : la pensée rationnelle doit s'efforcer de retrouver la Raison divine inscrite dans la Nature.

L'esthétique de la Renaissance va donc s'établir dans un équilibre entre le modèle naturel et son idéalisation artificielle. C'est ce même équilibre, cette même tension entre les deux polarités du naturel et de l'artificiel, qu'on va retrouver à l'œuvre dans le cinéma réaliste. Ainsi, on peut dire que le cinéma vient parachever cinq siècles de réalisme. Mais si le réalisme est l'art de l'humanisme chrétien, on pourrait penser que le cinéma arrive tardivement, à une époque où le christianisme se défait, où l'humanisme est remis en question, et où les autres arts secouent le joug du réalisme. Ce serait sans compter avec l'apport américain au cinéma : il est significatif que l'art cinématographique réaliste ait trouvé son terrain d'élection dans un pays qui s'est constamment posé en champion ultime des valeurs chrétiennes humanistes, —et que, corollairement, l'art américain par excellence ait été le cinéma. Ainsi, le cinéma (et en particulier le cinéma hollywoodien) ouvre à l'art chrétien la possibilité d'une nouvelle, prodigieuse et peut-être ultime flambée de réalisme.

(2) Réalisme cinématographique

Le cinéma n'est pas né réaliste, au sens esthétique du terme. A l'origine, ce n'est qu'une technique réaliste : les premiers films sont d'emblée, *naturellement*, des reportages, l'enregistrement du monde tel qu'on peut le voir. Mais aucune esthétique, aucune production de pensée artistique sur le monde, n'est encore fondée sur ce réalisme technique.

Aussi pouvons-nous reprendre la distinction de Bazin¹⁷ entre "le pseudo-réalisme du trompe-l'œil" et le "véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde". Pour différencier ces deux niveaux de réalisme, nous proposons de qualifier le premier de *réalisme diégétique* et le second de *réalisme esthétique*.

1) Le *réalisme diégétique*, fondé sur les possibilités offertes par la nature technique du cinéma, se définit par deux caractères principaux :

a) L'univers représenté (la diégèse) imite la réalité : c'est « un univers détaché du monde réel (à l'instar du rêve)[...] mais donnant l'illusion de fonctionner à l'imitation du monde réel ». ¹⁸ Lorsque le cinéma répond à cette condition, on pourra alors le dire *figuratif*.

b) L'opération constitutive de cette imitation consiste à établir l'illusion d'une *continuité* spatio-temporelle, par le moyen du *découpage*.

¹⁷ A. Bazin, *op. cit.* p 13 (p11)

¹⁸ Dominique Chateau, "Diégèse et énonciation", p 126

Cette illusion de continuité repose essentiellement sur l'imaginaire du spectateur, sur sa faculté de totalisation, qui lui fait interpréter la discontinuité des fragments découpés comme la représentation d'une continuité. Ainsi, continuité et totalité sont suggérés à la fois par le collage des fragments découpés d'espace et de temps (les plans), et par les ellipses du découpage, qui constituent le *hors-champ*. Le hors-champ n'est donc pas simplement ce qui est hors cadre dans chaque plan, mais aussi ce qui est imaginativement *entre* chaque plan. Il est ce qui de la diégèse n'est pas montré, que ce soit à un moment donné (le "hors-plan", qui peut à tout instant être dévoilé, par un contrechamp, par exemple) ou sur l'ensemble du film (les ellipses).

A ce niveau diégétique, le réalisme est essentiellement technique, ou perceptif : c'est-à-dire que la technique elle-même doit se faire *invisible*, pour donner à voir et à entendre les objets comme si la réalité était perçue directement, sans médiation. Il s'agit donc de feindre une reproduction de la réalité, ou son report : c'est ce qu'on pourrait appeler l'*effet-reportage*, où prime l'*impression* de réalité.

Le réalisme diégétique ne constitue à lui seul une esthétique que dans le cas du *naturalisme*, dont la caractéristique est précisément de réduire toute esthétique à une technique figurative. Dans le cas de l'esthétique réaliste proprement dite, le réalisme diégétique n'est qu'une condition nécessaire, mais non suffisante.

2) Le *réalisme esthétique* opère sur trois registres essentiels :

a) La *transparence* de l'énonciation cinématographique : toute procédure fictionnelle, tout artefact, doivent paraître "naturels", c'est-à-dire diégétiquement plausibles, —les sémiologues diraient : "diégétisables". Les éléments du discours formel doivent être intégrés *comme par hasard* à l'univers représenté. Aussi l'intentionnalité des procédures d'énonciation est-elle le plus souvent enfouie sous la prégnance de l'énoncé.

Autrement dit : l'énonciation est entièrement mise au compte de l'énoncé. On aura alors le sentiment d'assister à un discours *de* la réalité plutôt qu'à un discours *sur* la réalité. Le documentaire réaliste portera ce sentiment à son comble ; mais toute fiction réaliste produit le même effet.

On ne confondra pas, toutefois, transparence et invisibilité. L'invisibilité est une condition de la transparence ; la transparence inclut l'invisibilité, mais ne s'y réduit pas. On le comprend si on pense à leurs négations respectives : autre chose est l'exhibition (en général accidentelle) de l'appareillage technique, dont la visibilité ne produit guère qu'une désillusion, au sens propre ("ceci n'est qu'un simulacre du monde", ou comme on dit : "C'est du cinéma") ; et autre chose, de manifester l'artificialité d'une opération, intentionnellement ou non. S'il s'agit d'une manifestation intentionnelle, on aura un effet de réflexivité, où la fiction se désigne comme telle au spectateur ; dans le cas contraire, on aura un simple effet de maladresse artistique, d'un discours trop explicite : c'est ainsi qu'apparaissent certains effets de montage mal "diégétisés" (par exemple dans *Fury* de Lang, telle image de basse-cour venant stigmatiser les commérages) ou plus généralement, les conventions formelles devenues par trop archaïques.

Car le "naturel" réaliste est en fait toujours conventionnel : il repose sur les habitudes du spectateur, qui varient selon l'époque et le lieu, et qui délimitent ce qui est plausible ou pas. Le caractère conventionnel des conventions est alors "oublié", tenu pour naturel : les conventions sont visibles, mais non perçues comme conventions, parce qu'elles sont "admises", c'est-à-dire transparentes. Avec le temps, certaines conventions perdent de leur transparence, "s'opacifient", pourrait-on dire : l'exemple le plus frappant en est le cinéma réaliste muet. Le mutisme des films n'a en effet pas empêché que se constitue un cinéma réaliste, où l'absence de son était une convention parmi d'autres, évidemment admise par la force des choses. Rétrospectivement, il est extrêmement difficile au spectateur habitué au parlant d'oublier le caractère conventionnel du muet.

En revanche, il existe des conventions tenaces, comme la voix-off ou la musique de film, dont l'artifice est évident. Pourtant, nul ne s'étonne d'entendre le monologue intérieur d'un personnage, ou mieux, d'un narrateur anonyme, —ou d'entendre une musique que rien ne justifie diégétiquement. C'est sans doute ici que la transparence se donne dans sa plus grande évidence : le paradoxe reconnu de la musique de film est de se laisser entendre sans se faire écouter ; c'est ce que Michel Chion appelle "la règle d'effacement"¹⁹. Mais l'exemple de la musique ne fait que concentrer la règle plus générale de transparence des procédures d'énonciation, de mise en forme.

b) *La narration typifiante* :

Le cinéma réaliste est avant tout un art du *récit dramatique*, qui s'édifie sur la continuité et la transparence, et qui en retour les renforce : le récit ajoute à l'impression de réalité en structurant la diégèse (c'est en fonction du récit que le spectateur reconstitue une continuité globale, et une chronologie, même si la narration est discontinue et achronologique), et concentre l'attention du spectateur sur le développement dramatique, en la détournant de sa mise en forme.

La narration réaliste obéit à un impératif de *vraisemblance* : mais le vraisemblable est lui-même le produit d'une série de conventions, que Marc Vernet a mises en lumière dans *Esthétique du film*²⁰. Du point de vue de la cohérence dramatique, le souci de vraisemblance privilégie les rapports de causalité, qui sont perçus comme les plus "naturels". La narration réaliste consiste donc en un enchaînement causal de faits *significatifs*, c'est-à-dire *typiques* de certains processus. Cette *typification* s'exerce également sur les personnages, les situations et les tonalités (les "atmosphères") des

¹⁹ Michel Chion, *La voix au cinéma*, p 114 ; cf aussi Denis Lévy, "Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?"

²⁰ Marc Vernet, *Esthétique du film*, p 100-105

films : ceux-ci sont stylisés de telle sorte qu'ils puissent incarner des Idées, des types universalisables, tout en demeurant des images plausibles de la réalité.

Les "actants" du récit doivent ainsi rester des personnages, c'est-à-dire des personnes fictives, mais avec une abstraction suffisante pour suggérer des figures universalisables de l'humanité. La typification réaliste résulte donc d'un équilibre entre l'immanent et le transcendant, mais toujours sous le signe de l'incarnation : le type est, dans le dispositif réaliste, l'endroit où l'Idée s'incarne dans la réalité. L'objet vaut aussi pour l'Idée qu'on peut en extraire, par le modèle qu'on peut en tirer. La typification est donc une opération fondamentale dans la constitution d'un *sujet* extrait (ou abstrait) des objets.

Dans cette tension, établie par la narration typifiante, entre l'impression de réalité et l'universalité de la figure, entre l'authentique et le fictif, le rôle des *acteurs* sera primordial : c'est à eux qu'incombe la tâche d'*incarner*, c'est-à-dire de porter à son comble l'illusion de présence de l'Idée. Ainsi, la critique a-t-elle désigné la *présence* comme la qualité essentielle d'un acteur de cinéma : encore faut-il l'entendre moins comme l'illusion d'une présence physique, que comme l'impression d'appréhender une Idée. C'est cette "présence" qui fait la *star*, qu'on pourrait définir comme la rencontre d'un physique et d'un type. On sait que cela se paie, à la fois par une spécialisation des acteurs, et par la confusion, dans l'esprit du public, entre la personne de l'acteur et son type : ainsi se créent des "mythes", qui ne sont pas uniquement des épiphénomènes psychologiques et sociologiques, mais qui sont partie intégrante de l'esthétique réaliste, c'est-à-dire des codes de pensée des films réalistes.

c) L'*effet de croyance* :

De l'impression de réalité on en vient, par le jeu conjugué de la continuité, de la transparence et de la narration typifiante, à une *illusion* de réalité. Pour le spectateur du

film réaliste, la diégèse n'est pas seulement plausible, elle est *crédible* : "on s'y croirait". Le temps du film, on a l'illusion de vivre dans son univers.²¹

Sauf à être hermétiquement clos sur lui-même, tout film doit proposer un *mode d'accès*, une "entrée", au spectateur. Le mode d'accès spécifique au cinéma réaliste est celui de l'*identification*, vers laquelle converge l'effet de croyance. On connaît la distinction désormais classique²² entre identification primaire et secondaire.

L'*identification primaire* est l'identification au sujet du regard, c'est-à-dire au cinéaste, au témoin invisible qui évolue librement à l'intérieur du drame. Encore faut-il, pour qu'il y ait véritablement identification, que ce regard se donne comme pure *vision* du monde (ou comme pur énoncé), et non comme ce qu'il est en réalité : : construction, fiction, discours, que masque la transparence de l'énonciation. C'est à cette condition que l'identification primaire peut jouer en tant qu'adhésion à un énoncé. Comme ce qui s'énonce est la diégèse, il serait préférable de réserver à l'identification primaire l'appellation d'*identification diégétique* qu'on assigne parfois à l'identification secondaire. C'est en effet, à ce niveau, à la diégèse qu'on "s'identifie" : je reconnais cet univers pour mien, je le partage avec le cinéaste.

L'*identification secondaire* est l'identification aux personnages. Classiquement, on attribue l'effet d'identification à la sympathie éprouvée par le spectateur envers tel personnage. Mais pour Alain Bergala, « il semble bien que l'identification soit un effet de la structure, de la situation, plus qu'un effet de la relation psychologique aux personnages ».²³ Il y a effectivement certaines situations dramatiques qui emportent l'adhésion presque automatiquement : celle de quelqu'un qui est poursuivi par la police,

²¹ Cf Metz, *op. cit*

²² Jean-Louis Baudry, *L'effet-cinéma*, ; la distinction est reprise par Metz, *Le signifiant imaginaire*, p 79 ; cf aussi Alain Bergala, *Esthétique du film*, chap. 5,3.

²³ A. Bergala, *Esthétique du film*, p 191

comme le dit Hitchcock —mais il ajoute que les amoureux aussi emportent toujours l'adhésion, ce qui contredirait Bergala.

Il faudrait plutôt dire qu'il y a plusieurs registres de l'identification secondaire. On peut en citer au moins trois :

- L'*identification dramatique*, qui joue comme une sorte de réflexe dans certaines situations précises, qu'on pourrait assez rapidement cataloguer, et qui dépendent souvent des conditions idéologiques de l'époque ;

- La *communion affective*, ou empathie, plutôt que sympathie, car il s'agit moins d'une inclination psychologique que d'un transfert sentimental du spectateur au personnage, pour des raisons qui ne tiennent pas seulement à la situation, mais à la typification et à la caractérisation ;

- L'*imitation subjective*, qui est le désir (imaginaire) d'agir comme tel personnage, ou (ce qui revient au même) de le voir agir comme on voudrait qu'il agisse (mais pas nécessairement comme on agirait soi-même). Le personnage ainsi investi par ce désir sera le *héros* du film. La caractérisation du héros comme tel, c'est-à-dire la constitution de l'effet d'imitation subjective, repose classiquement sur la convergence de l'identification dramatique et de la communion affective. Toutefois, il faut remarquer que souvent, communion affective et imitation subjective n'ont pas le même objet : ainsi, dans *Casablanca*, c'est le personnage d'Ingrid Bergman qui supporte l'empathie du spectateur, et c'est à travers elle que le processus d'imitation subjective se mettra en place autour du personnage de Bogart. Il est donc vrai que l'identification est un phénomène diffus, qui peut se disperser sur des personnages divers, et susceptible de variations importantes au cours du film, —à l'exception du registre de l'imitation

subjective, qui se concentre généralement autour d'un ou deux héros, modèles auxquels il est proposé au spectateur d'*adhérer*.

(On constatera que la typification du héros en fait très généralement une figure du peuple en même temps qu'un défenseur de la Justice : en quoi le cinéma réaliste mérite sa qualification d'art populaire, au sens le plus noble.)

Alain Bergala souligne à raison que cette adhésion n'est donnée d'emblée que dans les films "les plus frustes, les plus stéréotypés"²⁴ ; autrement, elle est toujours le résultat d'un *processus*, qui place le spectateur en position d'être persuadé (ou converti) : tout film réaliste est une apologétique, dont la forme extrême sera celle de la propagande. Tout récit y prend valeur de parabole, tout personnage, de paradigme. L'argumentation en est fondamentalement sentimentale : il importe que le modèle soit aimable pour manifester son exemplarité. L'amour des foules pour les stars en est témoin.

L'Amour est la valeur suprême du cinéma réaliste, non seulement en ce qu'il est son thème central, mais en ce qu'il est le lien privilégié instauré entre le film et le spectateur : c'est par amour que le spectateur est convaincu, converti à l'imitation du héros.

C'est par là que le cinéma réaliste est connexe à l'humanisme chrétien, -et par sa conception de la vérité comme incarnation du sens : le monde est objectivement régi par une Raison supérieure –Dieu ou Nature– et l'art réaliste consiste à traverser les apparences pour dévoiler cette Raison idéale ; il est "épiphanie de la réalité", selon l'expression de Bazin, —ou encore ce « besoin d'exprimer la signification concrète et essentielle du monde »²⁵. Il y a bien là l'idée que le monde a un sens (une "signification essentielle"), et que ce sens se donne dans le concret du sensible.

Il faudrait dire alors que le cinéma réaliste n'est pas d'exactitude, mais de *justesse* : son art n'est pas fait de détails authentiques, collectés dans le seul souci de "faire vrai" ; sa vérité est plutôt dans le détail *significatif*, qui n'est qu'une pierre dans l'édifice global

²⁴ *Id.* p 190

²⁵ A. Bazin, *op. cit.* p 13 (p 11)

du sens. Ce sera le détail transfiguré par le sens, où se lit, au-delà des apparences, le signe d'une transcendance.

*

On voit que le cinéma réaliste, loin d'être un report "objectif" de la réalité (ce qui est plutôt la volonté du naturalisme), est une formalisation extrêmement complexe, tendue entre les deux pôles de l'artificiel et du naturel (que Bazin symbolisait, en leur temps, par *Citizen Kane* et *Farrebique*²⁶. Cette formalisation présente la particularité de se masquer sous les apparences du naturel, qui conditionne tout artifice.

De ce fait, le cinéma réaliste se prête facilement à l'idéologie, et servira d'instrument à des propagandes diverses ; les codes de censure sont intimement liés à son histoire. C'est le prix d'être un art "de masse" : ne serait-ce pas, même, l'idéologie qui en a fait la massivité ?

Il est à craindre en effet que le cinéma réaliste n'ait réussi à être "de masse" qu'à la condition de cacher son art : la transparence de l'énonciation a pour effet que l'énonciation n'est pas reconnue comme énonciation, et que le public, au lieu de saluer l'artiste, admire ses modèles. Il était donc logique que les stars volent la vedette aux cinéastes, et que l'art de ces cinéastes ait eu du mal à se faire reconnaître comme tel. Il aura fallu toute la pensée critique développée après la guerre autour de Bazin, pour que les critères de cet art commencent à être entrevus. Mais cette pensée stagne, pour deux raisons semble-t-il :

1) Le réalisme est identifié comme inhérent "de nature" au cinéma, et les films non-réalistes sont alors vus comme des déviations ou des aberrations, donc ne peuvent à leur tour être reconnus esthétiquement ;

2) les critères du réalisme eux-mêmes tendent à se perdre, du fait de la sclérose du réalisme, à quoi s'ajoute l'éloignement grandissant des œuvres classiques : le temps fait

²⁶ *Id.*, IV, p 23 (p 271)

apparaître l'artificialité des conventions, qu'un public non-prévenu prend pour des maladresses ; or, tenir cette artificialité pour risible, c'est être aveugle à l'art lui-même, qui est fait d'artifices, et n'être sensible qu'à la défaillance de l'effet de croyance, mis en porte-à-faux par le déplacement des conventions.

On en conclura que les concepts critiques de l'époque de Bazin doivent être réexaminés. C'est ce que nous allons faire dans le chapitre suivant, avant de revenir au réalisme pour éprouver dans son développement historique les éléments de notre définition.

Précisons encore que cette définition du réalisme ne désigne que les *conditions* du cinéma réaliste, et non son effectuation *artistique* : l'art consiste dans l'outrepassement des conditions. Aussi bien, cette étude ne prétend pas décrire l'art du cinéma, mais ses conditions esthétiques.

II. LA THEORIE

Il ne s'agira pas ici de dresser un tableau complet de l'état actuel de la théorie du cinéma : un dossier récent s'y emploie fort bien (**Les théories du cinéma aujourd'hui**)(25), qui souligne notamment le changement de lieu des préoccupations théoriques, de la critique vers l'analyse universitaire (26). Nous nous contenterons donc de marquer les conséquences de ce glissement qui s'est opéré au cours des années 1960 et 1970, dans les deux domaines concernés, celui de la critique et celui de la théorie "pure", mais nous en rechercherons d'abord l'origine historique.

1. LA POLITIQUE DES AUTEURS , BILAN CRITIQUE

On ne saurait comprendre entièrement l'état actuel de la critique, et ses rapports avec la crise de l'art cinématographique, sans en passer par la rétrospection de sa dernière étape importante, marquée par la ligne développée par les **Cahiers du Cinéma** au cours des années cinquante sous le nom de *Politique des Auteurs*.

Cette politique critique, fondée sur l'esthétique développée par André Bazin, manie en effet une batterie de concepts qui font aujourd'hui partie intégrante du discours critique usuel, y compris à son niveau le plus journalistique. Ces concepts constituent désormais une dogmatique, au sens où ils ne sont pas remis en question, mais aussi au sens où on a perdu de vue leur valeur originelle.

Il nous a donc paru nécessaire de reconsidérer ces concepts dans leur historicité, et d'interroger leur potentiel de validité actuelle.

(1) André Bazin et la Politique des Auteurs

1) La critique après-guerre

On sait que la vocation critique de Bazin trouva son plein essor à partir de la Libération, et ses points d'appui essentiels avec les films d'Orson Welles et ceux du Néo-réalisme italien. Le cinéma français, quant à lui, traversait des années noires : délabré par la guerre et l'occupation, il se survivait dans la nostalgie du mouvement réaliste des années trente, décapité par l'exil de son chef de file, Jean Renoir, dont l'art avait trouvé à Hollywood une nouvelle orientation. Il régnait alors un académisme généralisé, qui préparait l'ère de la Télévision : comédies de boulevard, aventures égrillardes, pesants films à thèses, adaptations standardisées de romans célèbres, se partageaient la production française, que vinrent surclasser sans peine l'éclat et l'inventivité du cinéma américain.

La critique de l'époque vivait également sur des conceptions héritées d'avant-guerre : le cinéma parlant avait rendu caduques les théories des Delluc, Epstein, Gance, Moussinac, fondées sur le muet, et qui privilégiaient essentiellement l'image et le montage. Il semblait que le cinéma fût définitivement devenu l'héritier du roman populaire ; une bonne part du public intellectuel, qui avait commencé à considérer le cinéma comme un art, lui devint indifférent (27), tandis que s'instauraient les critères confortables de la critique de scénario : intérêt moral et dramatique de l'intrigue, exactitude dans la peinture du milieu social, attrait exotique de la nationalité des films... Les considérations cinématographiques se limitaient généralement à des jugements techniques implicitement référés aux règles académiques du "bien fait". Rares furent ceux qui, comme Jean-George Auriol et sa **Revue du Cinéma**, tentèrent de dire ce qui au-delà de cela subsistait de l'art du cinéma : si le cinéma fut alors un "art de masse", la

masse de son public était incapable de formuler ce qui y faisait art. La vision de Hollywood dans l'opinion critique moyenne est à ce point de vue exemplaire : il faudra attendre le milieu des années cinquante et la Politique des Auteurs pour qu'on commence à découvrir ce qui en faisait la puissance esthétique.

En attendant, la critique se contentait donc de statuer sur les anecdotes que lui proposait le cinéma, selon qu'elle se situait "à droite" ou "à gauche" : d'un côté les tenants de la morale traditionnelle et des valeurs établies, de l'autre ceux d'un anarchisme cynique et anticlérical, ou ceux du naturalisme social et de l'héroïsme révolutionnaire. Dans tous les cas, l'idéologie était tenue pour strictement transitive aux œuvres, directement lisible dans ce que les films représentaient : c'est ce qu'on appelait le *contenu*, ou le *fond*, — la forme étant purement conçue comme une surface, un emballage à fonction essentiellement décorative.

Bazin s'opposera explicitement à cette conception, qui désarticule irrémédiablement l'œuvre en deux éléments inconciliables : "Les rapports de la «forme» et du «fond» ne sont pas ceux du contenant au contenu, de la bouteille à la liqueur, mais bien plutôt du coquillage à sa coquille. Celle-ci n'est point une forme superflue et interchangeable, mais une architecture spécifique sécrétée par une chair informe dont la mort ne laisserait nulle trace"(28). La métaphore de Bazin, comme on voit, vise bien à retrouver un rapport organique, dialectisé, entre la forme et le "fond".

C'est cette volonté dialectique qui caractérise la pensée de Bazin, et qui la fera émerger en tant que fondation d'une esthétique moderne fondée sur une nouvelle définition du cinéma comme art du récit dramatique. C'est elle aussi qui lui fera prendre position sur le cinéma en dehors des critères politiques en vigueur à l'époque : attitude qui lui vaudra, "à droite" comme "à gauche", de sérieuses inimitiés. De même, bien que chrétien, il se démarquera nettement des opinions officielles de l'Eglise, proche en cela

des orientations de la revue **Esprit**, à laquelle il collaborera régulièrement à partir de 1945 (29).

Mais c'est avec la création des **Cahiers du Cinéma**, en 1951, que Bazin constituera à la fois une tribune spécifiquement consacrée au cinéma, et une véritable école critique. La naissance des **Cahiers du Cinéma** marque en effet le regain d'intérêt des intellectuels pour le cinéma, et ouvre ainsi la deuxième grande étape de la cinéphilie française, appelée par Bazin dès 1943 (cf.note 27), et étayée sur la conjoncture cinématographique de l'immédiat après-guerre : les films néo-réalistes italiens, la production américaine de 1940-1945 (dont les films de Welles), et bon nombre de films soviétiques (surtout dans les ciné-clubs) furent alors simultanément découverts par le public français.

Le premier numéro des **Cahiers du Cinéma** (avril 1951) est dédié à Jean-George Auriol, qui venait de mourir, et se situe ainsi dans la filiation critique d'“un langage sans contrainte, uniquement soucieux du cinéma, de son art et de sa technique”(30). Toutefois, ce qui spécifiera rapidement la nouvelle revue, en fera autre chose que la simple renaissance de la **Revue du Cinéma**, et lui assurera un succès plus large et plus durable, c'est assurément le caractère organisé que lui donnera une jeune équipe (Jean-Luc Godard, sous le nom de Hans Lucas, Eric Rohmer, alias Maurice Schérer, puis Jacques Rivette, Claude Chabrol et surtout François Truffaut, qui en occupera bientôt l'avant-poste polémique), regroupée autour de la bannière esthétique de Bazin : sous leur impulsion, les **Cahiers** vont en effet prendre des positions militantes, qui se soutiennent d'une ligne(31) bientôt nommée *Politique des Auteurs*.

2) La Politique des Auteurs

a. Naissance

Le texte fondateur de cette ligne critique est l'article de François Truffaut, intitulé "*Une certaine tendance du cinéma français*", qui paraît en janvier 1954, année décisive dans l'orientation des **Cahiers du Cinéma** (32).

Il est significatif que cet article ait pour enjeu explicite la situation du cinéma français : au centre des préoccupations de Truffaut, c'est de l'avenir immédiat du cinéma qu'il s'agit. Si le ton n'est plus à la sérénité critique, c'est qu'au-delà de la critique, il en va du renouveau urgent d'un art en voie de sclérose. Désormais, la critique appartient aux futurs cinéastes.

Il n'en est pas moins symptomatique que le plan d'attaque de l'article en passe par la question de l'adaptation du roman au cinéma. En effet, la problématique de l'esthétique du cinéma a toujours inclus la question du rapport du cinéma à la littérature (33) ; mais alors qu'à ses débuts, et jusque dans les années trente, le cinéma a dû s'arracher à un mode "théâtral" de représentation, c'est désormais au romanesque que l'esthétique d'après-guerre va le mesurer.

C'est donc par le biais de l'adaptation littéraire que Truffaut s'en prend au consensus critique général autour de la "Tradition de la Qualité", et plus précisément autour de la tendance dite du *réalisme psychologique*, essentiellement constituée de "films de scénaristes" : ainsi, le cinéma français vit sous le règne des scénarios, dont la qualité mesure celle des films. C'est, de fait, à la critique de scénario que Truffaut s'en prend, en même temps qu'à une esthétique dominée par les scénaristes.

Parmi ceux-ci, Jean Aurenche et Pierre Bost se sont spécialisés dans l'adaptation de romans célèbres : Truffaut se livre à une analyse en détail des procédures sur lesquelles ils ont fondé leur réputation. Il en ressort qu'au nom d'une prétendue "fidélité à l'esprit" des romanciers, la littérature s'y retrouve en réalité mise en pièces, sans que pour autant le cinéma en sorte grandi : le système d'Aurenche et Bost n'est "qu'astuces timides pour contourner la difficulté, résoudre par la bande sonore des problèmes qui concernent l'image, nettoyages par le vide pour n'obtenir plus sur l'écran que cadrages savants, éclairages compliqués, photo «léchée», le tout maintenant bien vivace la Tradition de la Qualité" (34). Les cinéastes sont réduits au simple rôle de techniciens, au mieux d'illustrateurs, au service de la vision du monde proposée par leurs scénaristes, -vision que Truffaut qualifie d'abjecte, fondée sur le mépris à la fois des personnages et du public. Car la critique de Truffaut ne se veut pas purement formelle, ou principielle : en définitive, ce sont des questions de sens, de "contenu", qui sont en jeu. A travers l'adaptation, c'est le danger du populisme et du naturalisme qui menace le cinéma français.

A cette tendance, Truffaut va en opposer une autre, incapable d'abjection, et "dont la vision du monde est au moins aussi valable que celle d'Aurenche et Bost, Sigurd et Jeanson. Il s'agit de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt ; ce sont pourtant des cinéastes français et il se trouve -curieuse coïncidence- que ce sont des auteurs qui écrivent souvent leur dialogue et quelques-uns inventent eux-mêmes les histoires qu'ils mettent en scène"(35).

Le mot est lâché : ce sont des *auteurs*, c'est-à-dire les écrivains de leurs propres films. En un sens, Truffaut semble tout d'abord faire droit à la situation de la critique, en se plaçant du point de vue de la critique de scénario : à tout prendre, dit-il, mieux vaut encore des scénarios dont le sens ne soit pas celui de l'abjection. Le critère retenu, pour diviser le cinéma français, est donc d'abord un critère de contenu. Mais s'y adjoint

aussitôt la remarque que les œuvres de ces cinéastes sont "neuves de conception" et que "ces audaces sont celles d'*hommes de cinéma* et non plus de scénaristes, de metteurs en scène et non plus de littérateurs"(36). Cette fois, la contradiction est entière : "Je ne puis croire à la co-existence pacifique de la *Tradition de la Qualité* et d'un *cinéma d'auteurs*"(37). En même temps que la question du sens, la question du Cinéma est posée, et rompt cette fois avec toute tentation à l'égard de la critique de scénario.

Il est du reste remarquable que cette rupture se donne dans la pure juxtaposition des deux termes, *auteurs* et *hommes de cinéma*, sans autre articulation que leur "curieuse coïncidence" donnée dans une pure *évidence* (le mot connaîtra une fortune durable aux **Cahiers du Cinéma**)(38). On pourra déceler ici le symptôme d'un problème central de la pensée bazinienne : celui de l'articulation entre forme et contenu, qui, on le verra, va scinder invisiblement le concept d'*auteur*.

Entre tenants de la Tradition de la Qualité et partisans de la Politique des Auteurs, la guerre est donc déclarée : le dispositif des *auteurs* est rapidement déployé, extrait des combats menés par les **Cahiers** depuis trois ans. Outre les auteurs français, on passe au crible le cinéma mondial : le concept d'*auteur* vaut désormais universellement, et même rétroactivement, puisqu'il servira au réexamen de l'histoire du cinéma.

Dans cette optique, le bilan sera sévère : malgré quelques éclats au lendemain de la guerre, notamment avec le Néo-Réalisme italien, le cinéma européen s'enfonce dans l'académisme. Seuls quelques isolés surnagent, tel Rossellini. L'atout principal de la nouvelle école critique sera du côté de Hollywood : derrière des cinéastes en pleine maturité (mais dont l'art n'est pas pour autant reconnu par la critique) comme Alfred Hitchcock, Fritz Lang ou Howard Hawks, est apparue une jeune génération dont les talents se confirment. Il y a là une pléiade de cinéastes à soutenir, un véritable Nouveau Monde cinématographique à découvrir : Nicholas Ray, Joseph L.Mankiewicz, Samuel Fuller, et bien d'autres, dont la caractéristique est effectivement d'être leurs propres scénaristes, d'être des auteurs.

Le coup de force de la Politique des Auteurs est ici concentré : on désignait l'art du cinéma là où nul autre auparavant ne l'avait aperçu. Non que les films américains aient toujours été exclus du champ de l'esthétique et de la critique : mais c'est la première fois que la production hollywoodienne est radicalement reconsidérée, envisagée non plus comme une source de divertissements spectaculaires d'où émergent quelques œuvres de valeur, mais comme le terrain où se sont épanouis les modèles esthétiques du cinéma. La supériorité économique de Hollywood était alors incontestée, mais subissait en contrepartie dans l'opinion critique moyenne le dédain pour les films "commerciaux" (c'est-à-dire relevant des standards hollywoodiens), tandis que seuls les films "d'art-et-essai", généralement européens, étaient véritablement tenus, comme leur appellation l'indiquait, pour des œuvres d'art. Les **Cahiers du Cinéma** ne proposent pas, par rapport à cette opposition, une inversion des valeurs, comme cela se verra plus tard dans des positions extrémistes, telles qu'elles s'exprimeront par exemple dans la revue **Présence du Cinéma**, où l'on aura le sentiment que le commercial vaut toujours mieux que l'art-et-essai. Mais la Politique des Auteurs déclare caduque cette opposition, en dessinant une ligne de partage transversale : l'art peut se trouver *aussi* au sein du "commercial", qui n'est pas plus un critère esthétique pertinent que le "non-commercial". C'est le concept d'*auteur* qui sert à tracer cette nouvelle ligne de partage : la démarcation entre le cinéma comme art et le cinéma comme industrie se fait du point des auteurs.

"Auteur" s'oppose en effet, dans le vocabulaire des Cahiers, à "technicien" : les techniciens se contentent d'illustrer, avec plus ou moins de bonheur, les scénarios qui leur sont imposés ; de la collection de leurs films ne se dégage aucune unité quant à une *vision du monde*. Un auteur, en revanche, quelle que soit la diversité des scénarios qu'il aborde, saura toujours transmettre sa vision personnelle du monde : celle-ci est repérable dans la conjonction d'une *thématique* propre et d'un *style* reconnaissable (39).

Mais on voit bien ce que ce triolet conceptuel —auteur, style, thématique— implique de torsion à la notion même d'auteur. Dans l'acception courante à cette époque, le terme d'auteur désigne sans équivoque l'auteur du scénario (40) : c'est en ce sens que Truffaut l'emploie tout d'abord, lorsqu'il énumère les auteurs français. Dans un deuxième temps (qui s'ouvre par l'adjonction du terme "hommes de cinéma"), il ressent la nécessité de rompre avec l'acception courante : la raison implicite de cette rupture nous semble reposer sur la valorisation du cinéma hollywoodien. Il est significatif que ce soit à propos d'un film policier de Fritz Lang, *The Big Heat*, que Truffaut applique pour la première fois à la critique de films sa conception des auteurs (cf.note 39). Il est en effet difficile de transposer telle quelle l'acception courante du mot à un cinéma dans lequel l'industrie exige une stricte répartition des tâches entre le rédacteur du scénario (41) et le réalisateur du film : quand bien même celui-ci a participé au travail de rédaction, il n'en est presque jamais crédité au générique. Repérer les auteurs hollywoodiens exige une révision attentive des films du passé, au terme de laquelle on pourra décider si une carrière a produit ou non une *œuvre* ; pour les contemporains, il faudra mener l'enquête sur le terrain, afin de recueillir les procédures employées par chaque cinéaste pour faire transiter sa vision du monde, son style, sa thématique, à travers les contraintes structurelles de l'industrie. Sans nul doute, cette nécessité d'enquête a présidé pour une bonne part au lancement, dans les **Cahiers**, d'une série systématique d'*entretiens* avec les cinéastes : pratique qui, depuis lors, s'est généralisée à l'extrême, mais qui, à l'époque, était peu courante. Il s'agissait en quelque sorte de donner la parole aux cinéastes, et il est probable que cette parole fut pour beaucoup dans la reconnaissance du cinéma comme art, y compris dans la production hollywoodienne : il y était prouvé que les cinéastes étaient capables de penser. Mais en l'absence de toute parole, l'évaluation d'un film isolé, d'un cinéaste inconnu, devient problématique : elle ne peut être que l'objet d'un pari, qui ne sera pas toujours gagnant.

b. Péripéties.

Le critère des auteurs, qui favorisera bientôt l'opposition entre "cinéma d'auteurs" et "cinéma de commande", demeure en partie tributaire de l'importance du scénario : cette adhérence est repérable dans la notion de *thématique*. Mais l'insuffisance critique de cette notion s'avèrera particulièrement à propos des cinéastes américains : il faudra parfois assigner à certains des "thématiques" singulièrement vagues pour pouvoir considérer leur œuvre comme celle d'un auteur (42). Cette difficulté va conduire l'unité critique qui s'était faite autour de la notion d'auteur à se partager selon qu'on privilégiera davantage la thématique (c'est-à-dire le scénario : il s'agira donc d'une résurgence de l'antique critique de scénario) ou la stylistique (où on aura à faire prévaloir la manière propre à l'individu). L'évolution en faveur du second critère devient particulièrement manifeste au début des années soixante, c'est-à-dire après la mort de Bazin et le départ de l'équipe primitive, devenue la "Nouvelle Vague". C'est le moment où les accusations de "formalisme" se font les plus vives à l'égard des **Cahiers du Cinéma** : il faut cependant reconnaître que, pour être éloigné des questions esthétiques centrales par la désarticulation qu'il opère entre forme et sens, ce courant critique est néanmoins plus fertile et plus proche des questions cinématographiques que le pur et simple maintien des critères scénariques. Par ailleurs, il faut également indiquer qu'à l'époque, une partie de la Nouvelle Vague semblait par ses films accréditer l'idée que l'auteur d'un film est avant tout l'auteur de son scénario : quelque chose semblait là s'être perdu de la leçon de Hollywood, et devait conduire le courant "styliste", très attaché au cinéma américain, à durcir ses positions à l'extrême (cf. là encore, **Présence du Cinéma**, miroir grossissant de cette tendance des **Cahiers**).

Ces difficultés critiques autour du cinéma hollywoodien semblent indiquer un des points cruciaux de la Politique des Auteurs. C'est déjà sur ce point, concentré dans le

nom d'Hitchcock, que s'était marqué l'écart entre Bazin et la jeune équipe, Truffaut en tête : la première victoire remportée, à l'intérieur des **Cahiers du Cinéma**, par la Politique des Auteurs, fut la consécration d'un numéro spécial à Alfred Hitchcock (43), qui allait susciter une vive polémique critique, comme en témoigne l'article de Bazin "*Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?*" (44).

Cet article désigne explicitement une division entre les "responsables de la revue" et Rohmer, Truffaut, Rivette, Chabrol, Lachenay, à propos de certains cinéastes américains, et surtout du "système critique implicite" qui fonde leur valorisation. On notera au passage que Bazin se garde de nommer ici la Politique des Auteurs : ce n'est que deux ans plus tard, en 1957, qu'il en authentifiera l'appellation pour en proposer un bilan (45). Toutefois, au-delà des divergences mises en avant par Bazin en 1954, c'est à l'unité de pensée qu'il conclut : "quelque chose de commun [...] sous tous nos jugements, le refus vigilant de ne jamais réduire le cinéma à ce qu'il exprime". En définitive, pour Bazin, mieux vaut l'extrémisme de la Politique des Auteurs que la critique de scénario, et à tout prendre, les **Cahiers** préféreront "ce parti-pris là à son contraire"(46).

Ce soutien nuancé sera donc reformulé, explicité et précisé, dans l'article-bilan "*De la politique des auteurs*"(47).

Entre temps, la Politique des Auteurs avait fait son chemin à l'intérieur de l'équipe des **Cahiers** : le texte de 1957 s'ouvre sur le constat qu'elle y est désormais le courant majoritaire, qui fait l'unité de la ligne critique de la revue, ou au minimum, en est la référence obligée. C'est donc cette fois dans l'unité avec la Politique des Auteurs, qui, si elle est susceptible de "plus d'une erreur particulière", paraît cependant féconde "quant au résultat global", que Bazin va situer ses critiques, qui relèvent donc de contradictions secondaires ("Une petite différence", comme l'annonce le titre du premier paragraphe). Celles-ci se font jour à propos, une fois encore, du cinéma hollywoodien : il s'agit ici d'attaquer un "faux sens" critique dans "l'indulgence admirative" accordée à Vincente Minnelli, comparativement à la "sévérité implacable" dont fait l'objet John Huston.

L'argumentation de Bazin en passe par une relativisation de la notion d'*auteur*, en tant que concept critique suffisant : rappelant l'historicité de cette notion, il lui oppose la notion d'*œuvre*, qui rend mieux compte, à son sens, des réalités artistiques. Puis il marque les limites de la personne de l'artiste (à quoi fait référence la notion d'auteur) dans le processus de création, au regard des multiples déterminations sociales qui y entrent également en jeu ; le cinéma hollywoodien en est, précisément, la preuve : "Ce qui fait la supériorité mondiale de Hollywood, c'est bien entendu la valeur de quelques hommes, mais c'est aussi la vitalité et, dans une certaine mesure, l'excellence d'une tradition. La supériorité de Hollywood n'est qu'accessoirement d'ordre technique, elle réside bien plus dans ce qu'on pourrait appeler d'un mot le génie cinématographique américain, mais qu'il faudrait analyser puis définir par une sociologie de la production"(48).

Le recours à la sociologie, de même que l'assignation de l'art à la tradition, sont symptomatiques de l'incapacité de la critique à traiter de Hollywood en termes esthétiques. Toutefois, le reproche que fait Bazin à la Politique des Auteurs est précisément l'insuffisance de ses critères à l'égard du cinéma américain : il met en évidence le fait que la Politique des Auteurs, paradoxalement, ne puisse complètement rendre compte d'un cinéma dont elle fait pourtant sa référence essentielle. Une dimension de l'art hollywoodien, pourtant à l'œuvre dans les films qu'elle admire, et notamment les films de genre, échappe complètement aux critères qu'elle met en jeu. Ce n'est donc pas sur ces admirations que porte la critique de Bazin, mais sur leur argumentation : ce qui manque, au fond, à la Politique des Auteurs, c'est sa théorie esthétique. "Il est significatif que, pratiquée depuis trois ou quatre ans par nos plus fines plumes, elle attende encore en grande partie sa théorie"(49).

c. Suspens.

A vrai dire, pour l'essentiel, cet appel à la théorisation de la Politique des Auteurs devait rester lettre morte : Bazin, qui refuse implicitement ici d'être considéré comme le théoricien de la Politique des Auteurs (même s'il en fut, de fait, l'inspirateur), n'aura en tout cas pas le loisir d'assumer cette tâche, quand bien même il l'aurait pu ou voulu, puisqu'il devait mourir dix-huit mois plus tard. A la même époque, les principaux partisans de la Politique des Auteurs préparaient ou tournaient leur premier film, délaissant la critique pour la plupart d'entre eux. En quelque sorte, la Nouvelle Vague mène la Politique des Auteurs à son apogée, en avérant ses capacités créatrices, et du même coup, l'abandonne à son incomplétude théorique. Désormais livrée à une pure application systématique qui ne parviendra jamais à élaborer véritablement une esthétique, elle sera la proie des périls que redoutait Bazin : le dogmatisme du "culte esthétique de la personnalité", ou l'esthétisme d'une vision purement stylistique du cinéma, -plus un danger qu'il n'avait sans doute pas prévu : le retour de flamme de la vieille critique de scénario, dont la capacité d'ingestion est telle qu'elle intégrera, au prix de quelques réductions, désarticulations et ajustements convenables, les principaux concepts de la Politique des Auteurs, qui assureront sa survie jusqu'à aujourd'hui.

Les **Cahiers du Cinéma** eux-mêmes ne parviendront pas à produire pleinement la théorie de leur pratique critique : les critères établis seront maintenus, tels quels ou affinés, mais rarement questionnés, jusqu'au milieu des années soixante, avant d'être relativisés, au profit d'une conceptualisation inspirée des domaines linguistique, sémiologique ou psychanalytique — puis, après 1968, politique. La seule tentative de systématisation des concepts issus de la Politique des Auteurs demeure celle, un peu marginale, de Noël Burch (50) : nous aurons l'occasion d'y revenir. Les bilans de la Politique des Auteurs périodiquement esquissés dans les **Cahiers** assument du reste la

volonté de ne pas théoriser : fin 1965 (51), théorisation et dogmatisation sont assimilées, ce qui justifie qu'on abandonne la question du jugement esthétique et de sa transmission : "Nous ne sommes ni les professeurs ni les juges d'un cinéma achevé, nous sommes les témoins d'un cinéma en train de se faire" (52). Cette profession de foi, qui conclut à l'impasse d'une politique, ouvre à la critique de cinéma son avenir journalistique : le critique n'a plus de rôle actif à jouer, il est réduit à celui d'observateur. Telle est bien la position des **Cahiers** en 1983, quand, à propos d'un bilan du cinéma d'auteur (et non plus, significativement, de la politique critique qui en assura l'avènement et en prépara sans doute la crise), il s'y enregistre que pour ce qui est de la "théorie des auteurs", "la question est close"(53).

Quant à être une *théorie*, capable d'ouvrir à une pratique nouvelle, la Politique des Auteurs, en effet, est une question close, en impasse. Mais cette impasse est l'impasse de toute critique actuelle : il n'est que de voir la reconduction, sur laquelle débouche le même article de 1983, de l'antique opposition entre cinéma commercial et cinéma d'art-et-essai, aujourd'hui rebaptisé "cinéma d'auteur"(54).

Si l'on entend par *théorie* un bilan systématique de la Politique des Auteurs et des critères qu'elle met en œuvre (et non pas une dogmatisation de ceux-ci), avec l'objectif de cerner ce qui y défaille pour recomposer une pratique critique autre que de "témoignage" journalistique, -alors il est vrai que cette théorie n'a pas été faite. Nous n'en concluons pas pour autant à son impossibilité, comme le faisaient les **Cahiers du Cinéma** en 1965 : "Sans doute en arrive-t-on à l'impossibilité d'une théorie sur le cinéma en général et sur le cinéma américain en particulier"(55).

Encore une fois, et comme dans tous les articles qui traitent de la question, Hollywood est associé à la crise de la Politique des Auteurs. C'était déjà le centre de la critique de Bazin, comme on l'a vu, dans son article de 1957 : puisque l'art du cinéma hollywoodien se donne aussi dans des conditions (les genres, la série B, le star-system) telles qu'elles n'offrent qu'une faible prise aux critères de la Politique des Auteurs, de

quels critères faut-il s'assurer pour pouvoir rendre compte de cet art (si c'en est un, comme les émotions qu'il suscite portent à le croire)? Ce n'est pas, du reste, que Bazin n'en ait aucune idée : il sème, çà et là, quelques indications sur ce qu'il faudrait analyser, -le réalisme hollywoodien, "le génie du système", les genres, et ce qui lui paraît "l'essentiel, c'est-à-dire la vérité sociale [...] intégrée à un style de récit cinématographique"(56).

Nous ne nous arrêterons pas à la qualification sociale du vrai, ou narrative du cinéma, pour ne retenir que l'exigence d'une connexion entre art et vérité.

Retenons également l'écart maintenu par Bazin entre son esthétique et la Politique des Auteurs, et surtout le point symptomal sur lequel se donne cet écart : Hollywood est le réel de la reconnaissance du cinéma en tant qu'art, au sens où l'art hollywoodien se situe au-delà de la question des auteurs, c'est-à-dire au-delà de toute question de *scénario*. Dans l'examen qui va suivre des principaux concepts à l'œuvre dans la Politique des Auteurs, nous ferons en effet l'hypothèse que ces concepts sont incomplètement dégagés des ornières de l'ancienne critique de scénario, et que ceci explique d'une part leur achoppement sur Hollywood, et d'autre part la facilité avec laquelle la critique de scénario s'en est emparée pour s'en revitaliser.

(2) Critique de quelques concepts de la Politique des Auteurs.

Nous nous attacherons donc à examiner quelques termes récurrents dans les articles issus de la Politique des Auteurs et sur lesquels il nous semble que repose l'esthétique implicite de ce courant critique. Ces termes sont : *sujet* ; *thématique* ; *vision du monde* ; *métaphysique* ; *style* ; *mise en scène* ; *hors-champ*.

1) Sujet.

Dans la Politique des Auteurs, la notion. de *sujet* est directement transposée du vocabulaire de l'esthétique picturale : le sujet d'un film, c'est le concentré de son scénario, ce qu'on appelle le synopsis, comme le sujet d'un tableau est l'anecdote qu'il représente. Chez Bazin ou Truffaut, le sujet désigne parfois une notion plus abstraite, une Idée incarnée dans le scénario : mais le lieu du sujet demeure l'anecdote. Noël Burch, quant à lui, dans **Praxis du Cinéma**, refuse catégoriquement tout "postulat abstrait" dans la définition du sujet d'un film, pour s'en tenir strictement à le définir comme anecdote, comme "résumé de l'action"(57). Ce "sujet" est la "cellule" fondatrice du film, son "postulat de base", d'où découle la "facture". C'est ce qui fonde une "unité organique" de l'œuvre, car le sujet est "le germe qui engendre une forme"(58).

Nous verrons la nécessité de postuler le sujet d'un film comme facteur d'unité formelle, en effet, mais il faut en même temps le disjoindre absolument de l'anecdote, - même s'il est vrai que dans le cinéma réaliste, le sujet est extrait de celle-ci, au terme d'une procédure opérée par la mise en forme à partir du scénario. Mais précisément, extrait de l'anecdote, le sujet en est donc, au bout du compte, distinct. Et si l'on pose, comme le fait Burch, qu'on appellera *sujet* ce qui fait l'unité du film —et en particulier

l'unité entre forme et sens— on ne saurait le confondre avec le simple résumé du scénario. L'anecdote de *Au hasard Balthazar* pourrait aussi bien laisser entendre qu'il s'agit d'une version modernisée des *Mémoires d'un âne* : il faut en passer par tout l'art de Bresson pour s'apercevoir qu'il y a là, en réalité, la Passion inattendue du monde actuel.

Autant dire (au contraire, cette fois, de **Praxis du Cinéma**) que le sujet ne peut être donné comme point de départ, mais qu'il doit être trouvé comme point d'arrivée : s'il est, pour le cinéaste, un "postulat de base", c'est au sens où il peut être une ligne directrice, un fil conducteur qui lui permet d'organiser l'orientation générale du film, de plier l'anecdote au sens. En cela, il est davantage une cible qu'un tremplin, une finalité qu'une substance.

Voir le sujet d'un film dans sa substance anecdotique conduit Burch à penser circulairement le processus de création cinématographique : le sujet-anecdote induit un sens (une "construction intellectuelle") qui à son tour "sécrite" une forme ; mais la forme elle-même détermine le sujet, qui doit être choisi "selon les besoins du langage" cinématographique du moment. La seule échappatoire à cette boucle reste la fusion des concepts ("La Forme est un contenu") dont les conséquences sont la réduction des formes à des problèmes techniques, et un refus esthétisant d'envisager les questions de sens ("esthétique" est ainsi équivalent à "non-signifiant").

Si nous avons pris ici ce chapitre de Noël Burch comme exemple négatif, c'est, encore une fois, parce que son livre est la seule tentative de synthèse esthétique du courant inauguré par les **Cahiers du Cinéma** : il est, de ce fait, significatif des difficultés théoriques auxquelles ce courant aboutit. Burch lui-même a du reste eu le courage de reconnaître ces difficultés dans son *Avertissement* à la réédition de 1986 d'**Une praxis du cinéma**, où il critique l'esthétisme de ses positions de 1969, qu'il qualifie de "musicalisme" (59).

2) Thématique, vision du monde, métaphysique.

Le concept de *thématique*, on l'a vu, est central dans la Politique des Auteurs : avec celui de *style*, il est essentiel au repérage d'un auteur. Tandis que le "sujet" est particulier à chaque film (mais un auteur peut avoir des sujets de prédilection), la thématique est propre à un auteur, et, récurrente d'un film à l'autre, elle définit son œuvre. Contrairement au "sujet", elle sera donc indépendante de l'anecdote. Idée générale, préoccupation constante, voire obsession de toute une vie, que chaque nouveau film approfondit, la thématique préside, chez les auteurs, au choix des "sujets" où elle pourra s'incarner.

Cette permanence d'une thématique est effectivement repérable chez certains cinéastes, en particulier, évidemment, chez ceux que la Politique des Auteurs a mis en avant : la culpabilité chez Hitchcock, la Loi chez Fritz Lang, la Grâce chez Bresson, ou la vérité chez Welles, par exemple, sont assurément des constantes qu'il est indispensable de discerner pour fonder une analyse de leurs œuvres. Avec le repérage thématique, la Politique des Auteurs a contribué de façon décisive à désigner le sérieux d'une pensée là où l'opinion générale ne voyait souvent qu'habileté technique (comme dans le cas de Hitchcock) et soumission aux lois du spectacle (comme dans la carrière américaine de Fritz Lang).

Cependant, la notion de thématique, pas plus, comme on le verra, que celle de style, ne permet de fonder des critères suffisants à l'analyse d'*un* film : il y faut, à chaque fois, convoquer l'œuvre entière du cinéaste, qui en définit la personnalité, pour la retrouver dans le film considéré. Tel est le sens, déjà, de la critique de Bazin, dans son article, cité auparavant, de 1957 (cf note 45), où il reproche à la Politique des Auteurs de ne pas faire suffisamment droit aux œuvres particulières (aux films).

Or il est vrai que la définition d'une thématique implique la considération d'au moins deux films du même auteur, et que par voie de conséquence, en bonne logique, un véritable auteur ne saurait être reconnu qu'à son deuxième film. (Remarquons au passage que ceci n'empêche nullement la critique actuelle de crier à l'auteur devant bon nombre de premiers films, quitte à en rabattre au second.) La Politique des Auteurs, en ce sens, laisse la critique dans une relative impuissance face à un film détaché d'une œuvre : quel sort réserver, dès lors, à *Night of the Hunter*, film unique de Charles Laughton ? Comment traiter de ce que Bazin appelle des "œuvres sans auteur", accidents de parcours ou miracles de rencontre, dont le cinéma hollywoodien est coutumier, mais qui fourmillent aussi ailleurs ? Que dire enfin de ces cinéastes dont le talent est grand, mais chez qui on serait bien en peine de découvrir une constante thématique ? Raoul Walsh ou Vincente Minnelli furent consacrés auteurs au prix d'acrobaties ou de généralisations thématiques qui, en définitive, n'éclairaient guère leurs films ; mais un Jacques Tourneur, un Douglas Sirk, un Henry King, n'eurent guère droit qu'à des considérations embarrassées devant la diversité des thèmes qu'ils abordèrent. Cette variété même peut être un signe de richesse de pensée, et de souplesse d'esprit, comme en témoigne par exemple l'œuvre, difficilement assignable à une thématique unique, d'un John Ford.

Si le repérage d'une thématique peut être, dans certains cas, indispensable à l'étude d'un auteur, il faut donc toutefois relativiser ce critère, qui s'avère souvent inapplicable tel quel, c'est-à-dire dans la supposition d'une absolue continuité thématique dans la carrière d'un auteur : cette métaphysique de la thématique refuse de prendre en considération le caractère souvent hasardeux d'une œuvre (qui, du point de vue de la thématique, apparaîtra parfois comme une simple collection de films) et a parfois mené la Politique des Auteurs soit à méconnaître bon nombre de films, soit au contraire à valoriser des œuvres dont la seule qualité était de proposer une communauté de thèmes.

C'est sans doute la conscience de ces limites qui a conduit les tenants de la Politique des Auteurs à introduire la notion à la fois plus large et plus vague de *vision du*

monde, parfois également dénommée *métaphysique*. A bien des égards, ces termes nous paraissent cependant plus pertinents que celui de thématique : d'abord parce qu'ils désignent, plutôt que des concepts privilégiés, l'articulation d'une pensée, d'une "philosophie". Que la philosophie soit ici identifiée à la métaphysique ne relève pas seulement d'une habitude de langage de l'époque : c'est aussi le symptôme d'une conception transcendante du cinéaste déjà en filigrane dans le terme d'auteur. Toutefois, cette transcendance n'est pas celle du démiurge : plutôt que de recréer le monde, le cinéaste le contemple, en produit une *vision*. Ici, la Politique des Auteurs est fidèle aux conceptions de Bazin : le cinéma est bien épiphanie de la réalité ; le cinéaste livre au spectateur une méditation contemplative sur ce qu'il en voit.

On notera ici l'équivalence presque complète entre "thématique" et "vision du monde" : ceci nous paraît avoir sa source dans l'équivocité que nous avons repérée dans le mot "contenu" (ou "fond"), auquel il semble que la Politique des Auteurs ait cherché un terme substitutif, sans pour autant tirer les conséquences du fait que *deux* termes se soient alors présentés.

3) Style

Permanent, comme la thématique, d'un film à l'autre d'un auteur, le *style* est toutefois immédiatement reconnaissable, en un double sens : il est à la fois identifiable comme la marque propre d'un auteur (ce qui implique, comme pour la thématique, que cette marque ait d'abord été repérée dans ses autres films, pour autant, ici encore, que le style d'un auteur soit constant, ce qui peut être contesté, en particulier chez des cinéastes dont la carrière est très longue : y a-t-il véritablement une parenté de style entre *Les Nibelungen* et *Beyond a Reasonable Doubt* ?), —et perceptible dès les premières minutes du film. Quand bien même on ne saurait dire à quel auteur ce style appartient, l'existence d'un style est d'emblée sensible : il est le signe de la présence d'une personnalité. Ce critère lève donc certaines difficultés inhérentes au repérage thématique, et se prête davantage à l'application critique particulière : quel que soit l'état des connaissances sur l'auteur considéré, son style manifesterait toujours sa personnalité. Ce sera donc le critère prépondérant dans l'analyse d'un premier film, ou d'un cinéaste dont on ne connaît pas le reste de l'œuvre.

Cette notion essentielle de la Politique des Auteurs appartient d'abord à Bazin : il la manie abondamment, par exemple dans son étude sur le *Journal d'un curé de campagne*(60), où il reprend à son compte la formule de Buffon : "Le style, c'est l'homme même". Le style se donne dans un écart par rapport à la norme, écart où se lit l'empreinte de la personne de l'auteur : il est, dit Bazin, une "gaucherie" particulière, voire une "faiblesse". (Quelque trente ans plus tard, les **Cahiers du Cinéma** parleront encore de "boiterie").(61)

Encore faut-il, pour parler d'écart, avoir une idée de ce qu'est la "norme" : ce qui, au cinéma, n'est guère évident. En littérature (puisque c'est à ce domaine qu'est emprunté, en ce sens particulier, le terme de "style"), la norme est celle des lois du langage. Au

cinéma, ces lois, pour autant qu'elles existent, sont en fait des recettes techniques au service d'une esthétique particulière, celle du réalisme, et visent à assurer la transparence des processus techniques et l'illusion de continuité du monde représenté, comme on peut le constater en consultant les diverses tentatives de "Grammaires cinématographiques". Dès lors, la notion de style devient particulièrement difficile à saisir au cinéma, et quand la Politique des Auteurs parle d'"évidence" à propos de la présence d'un style, cela peut désigner aussi bien l'ostentation de procédures techniques récurrentes que la mise en place d'un système formel de pensée, -ou, si l'on préfère une métaphore littéraire : aussi bien des tics de langage que l'invention d'une écriture.

Ce parallèle avec la littérature n'est pas fortuit : comme nous l'avons dit, la notion de style référée à l'empreinte de la personnalité de l'auteur est d'un usage presque exclusivement littéraire. En musique, en architecture, en peinture (où l'on parlera plutôt de "manière" à propos d'un peintre particulier), le style est plutôt référé à une époque, une école ou un courant. En littérature, le style désigne cette marque de la "nature de l'écrivain" dont parle Roland Barthes (62), au sens où le style ne résulte pas véritablement d'un choix, mais d'une "poussée", d'une "fatalité". D'autre part, le style littéraire est essentiellement fondé sur la récurrence des tournures rhétoriques ou lexicales, c'est-à-dire, en définitive, de dispositifs techniques : en ce sens, le style n'est guère que la superficialité de la forme, ou une "forme sans destination", pour citer encore Barthes, qui ajoute que de ce fait, le style "se situe hors de l'art, c'est-à-dire du pacte qui lie l'écrivain à la société"(63).

Au style, Barthes oppose l'écriture, "forme saisie dans son intention", effet d'une décision de l'écrivain, qui engage par là une "morale" : c'est donc l'aspect essentiel de la forme, celui qui met en jeu un sens, à la différence de l'aspect ornemental du style. Or l'esthétique implicite de la Politique des Auteurs subsume sous le terme de "style" ces deux aspects de la forme. D'où la difficulté qu'elle a à articuler forme et sens, quand elle nomme la première "style" et le second "vision du monde", —autorisant ainsi la critique

de Bazin(64) qui, devant le danger d'esthétisme (ou de "stylisme"), oppose à la conception de l'auteur comme style, une conception de l'auteur comme "point de vue", "regard", "jugement moral", sans pour autant proposer véritablement une dialectique entre les deux termes.

C'est cette opposition qui se perpétue encore, nous semble-t-il, dans la division du cinéma contemporain entre naturalisme et esthétisme : nous héritons là des points de butée de la Politique des Auteurs, et de la question, laissée en suspens par Bazin, des rapports du "fond" et de la "forme". Il faut attendre 1965 pour que s'amorce une résolution de cette question, avec le livre de Jean Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma**(65) : mais la leçon en fut sans doute mal entendue, —peut-être en raison de son adhérence trop forte à l'esthétique réaliste, qui en fait une œuvre plus historienne que prospective, et sans bilan véritable de la Politique des Auteurs.

On pourrait donc ici redéfinir l'esthétisme comme une inflation du style, et le naturalisme comme le souci exclusif de la thématique. On comprendra que l'un et l'autre ne soient pas contradictoires, et que la manifestation d'une particulière "gaucherie" ou de quelque embryon de "vision du monde" puisse autoriser la critique à découvrir mensuellement un nouvel "auteur" dont la carrière ultérieure démentira bientôt cette qualification. S'il le fallait encore, on aurait là la preuve de l'insuffisance, en matière de jugement esthétique, de ces critères mis à jour par la Politique des Auteurs.

3) Mise en scène

Le terme de *mise en scène*, qui désigne dans la Politique des Auteurs le travail formel accompli par le cinéaste, est certainement celui dont le destin critique aura été le plus considérable, -au point de s'être imposé internationalement, sous sa forme française. Il paraît avoir été préféré au terme de "réalisation" pour ses connotations plus "nobles", la mise en scène relevant de l'art, et la réalisation de la technique (tandis que l'anglais *direction* met plutôt l'accent sur le travail de chef d'équipe, de même que l'allemand *Regie*, déjà appliqué au théâtre).

La Politique des Auteurs parlera donc couramment de "style de mise en scène" pour désigner le traitement du "sujet" par le cinéaste. Il faut s'interroger sur la filiation théâtrale implicite que ce vocabulaire propose : le "sujet", c'est-à-dire l'anecdote ou l'intrigue, tient ici le rôle du texte de théâtre, destiné à être mis en scène. On voit qu'il y a là une assimilation abusive, une réduction de la fonction du texte théâtral à une pure dramaturgie, d'une part, et d'autre part, une mise en rivalité des deux arts qui ne peut que se solder par une infériorisation du cinéma, handicapé par le manque du texte.

Il faut dire cependant que la Politique des Auteurs n'est pas à l'origine de cette mise en concurrence : on sait que le cinéma s'est emparé des intrigues du théâtre dès l'époque du "Film d'Art"(1906), et que le parlant lui permettra de s'emparer aussi de ses textes (mais notablement, avec une préférence marquée pour les plus faibles : comédies de boulevard ou drames bourgeois). Mais plus profondément, il nous semble, comme Robert Bresson (66), que l'esthétique du cinéma réaliste s'est essentiellement calquée sur un modèle théâtral. Le livre de Nijny qui recueille des leçons d'Eisenstein et qui s'intitule significativement **Mettre en scène**, est révélateur de cette conception chez Eisenstein lui-même : il s'agit par exemple (67), à propos d'une adaptation de Balzac, d'"apprendre à mettre en scène un processus dramatique". Découpage et montage "sont déterminés à

l'avance par la mise en place scénique, [qui est] la "cause première" d'où procèdent les moyens de réalisation". Ainsi, le passage de la mise en scène de théâtre à celle de cinéma s'effectue par un simple élargissement de l'espace, un accroissement quantitatif de la scène : le cinéma est un théâtre qui dispose d'une scène illimitée.

La mise en scène cinématographique consiste donc d'abord en l'élaboration d'un univers diégétique, d'une fiction de monde, scène sur laquelle le drame sera ensuite mis en place. On remarquera ici que la mise en scène concerne exclusivement le cinéma de fiction : dans le documentaire, l'élaboration diégétique est nulle, puisque la diégèse est confondue avec le monde naturel. C'est le monde lui-même qui est considéré comme un théâtre naturel, où tout artifice de mise en scène serait suspect de mensonge, de violation des lois naturelles, qui sont déjà par elles-mêmes une "mise en scène" : d'où l'idée chère à Bazin du "montage interdit" (c'est-à-dire, à proprement parler, du découpage interdit) dans le documentaire (68), idée qui consiste à exiger du documentariste le minimum d'intervention filmique dans la "mise en scène" naturelle. Le cinéaste doit laisser celle-ci se déployer librement, en se contentant de l'enregistrer fidèlement.

Sous-jacente à l'usage du concept de mise en scène, il y aurait donc l'idée que la forme cinématographique serait constituée de deux opérations distinctes : pour une part, le cinéma relèverait du théâtre, en ce qu'il élabore à la fois une dramaturgie (le scénario) et sa mise en scène (au sens strict de construction d'un univers diégétique fictif) ; d'autre part, le cinéma consisterait en un filmage de cette mise en scène, dont la procédure technique fondamentale est le *découpage*.

Le découpage comporte lui-même deux aspects : il opère une découpe, par le *cadrage*, dans l'espace diégétique ; et une découpe dans le temps diégétique par la *durée du plan*. Le montage consiste dès lors à reconstituer, par l'assemblage des cadres et des plans, un espace et un temps fictivement *continus*, c'est-à-dire une diégèse qui produise l'illusion d'un univers réel.

On pourrait donc dire que dans cette conception du cinéma, la fiction constitue une double représentation : représentation "scénique" et représentation filmique. En revanche, le documentaire n'est que représentation filmique ; toutefois, le découpage lui étant "interdit", le cinéma y est pratiquement réduit à sa fonction de technique d'enregistrement et par là, est (au moins implicitement) exclu de toute capacité artistique. Ceci explique probablement l'embarras de toute critique fondée sur les concepts de la Politique des Auteurs devant le documentaire, toujours confondu avec le reportage, et toujours inférieur par rapport à la fiction.

Dans la fiction, la double représentation est subsumée par la Politique des Auteurs sous le terme unique de "mise en scène cinématographique". Que le "scénique" et le filmique soient ainsi fusionnés, ou pour le moins étroitement liés, n'est pas seulement le fait d'une prégnance particulière du modèle théâtral, mais aussi (et peut-être surtout) le fait d'un enracinement profond dans une conception réaliste du cinéma que Bazin fut le premier à tenter de théoriser complètement, et dont la Politique des Auteurs est imprégnée.

5) Hors-champ.

C'est le réalisme également qui fonde un concept largement mis à l'honneur par Bazin, et corollaire de celui de mise en scène : le concept de *hors-champ*. Le hors-champ est cet espace imaginaire qui permet l'illusion d'une continuité naturelle, c'est ce qui suture l'espace diégétique, et permet ainsi le découpage : d'un plan à l'autre, l'imagination du spectateur reconstitue un espace continu, totalisable, -bien plus sûrement encore que dans le cas d'une absence de découpage, c'est-à-dire d'un plan-séquence . C'est cette faculté de suture qui explique l'interdit jeté sur le découpage dans le documentaire : il s'agit de ne pas tricher avec la continuité naturelle de l'espace réel, sur lequel le cadre s'ouvre comme une "fenêtre". Quant à la fiction, sa tâche essentielle sera de donner l'illusion de cette "fenêtre", en jouant sur la suture imaginaire que le hors-champ provoque chez le spectateur. Pour décrire complètement l'illusion de continuité propre au cinéma réaliste, il faudrait également parler de "hors-champ" temporel, puisque l'imagination du spectateur peut aussi bien suppléer aux trous, ellipses ou retours en arrière de la narration en reconstituant une continuité linéaire du temps diégétique.

De fait, le hors-champ est le concept fondamental du cinéma réaliste, en ce que précisément il le distingue du théâtre : non seulement parce qu'il se substitue aux coulisses, et illimite la scène, mais surtout parce que, fermant le "quatrième mur", il propose au spectateur un espace radicalement clos, dont il est irrémédiablement exclu, et où à la fois on promène son regard dans la plus complète liberté apparente de mouvement. Face à l'écran, oublieux de sa situation de spectateur, il est, le temps du film, en posture de divin voyeur d'un monde achevé.

On pourrait donc dire que si le découpage a effectivement libéré le cinéma (de fiction) de l'enregistrement d'un spectacle théâtral, c'est moins parce qu'il varie les points

de vue et ne se contente plus de celui "du fauteuil d'orchestre", que parce que, ce faisant, il détruit la scène théâtrale pour y substituer un espace mimétique de l'espace réel.

La naissance du cinéma en tant qu'art autonome est moins marquée, comme le dit A.Malraux (69), par la découverte du découpage en lui-même (en tant que technique de récit) que par l'esthétique qui lui assigne une fonction signifiante : celle du réalisme.

(3) Validité contemporaine de la Politique des Auteurs.

Nous l'avons dit, le système critique actuel repose, implicitement ou non, pour l'essentiel, sur les critères promulgués par Bazin et la Politique des Auteurs (en oubliant, du reste, les critiques adressées à celle-ci par celui-là), c'est-à-dire sur une théorisation du cinéma comme "art de la réalité", comme art réaliste.

De ce point de vue, l'importance historique de Bazin est effectivement capitale. Il est le premier théoricien à tirer complètement les conséquences esthétiques du cinéma parlant et à en faire un usage critique : avec l'apparition du son, le cinéma ne peut plus être l'art des images animées, tel qu'on le concevait du temps du muet. Il ne suffisait pas non plus d'y adjoindre l'élément sonore comme un ingrédient supplémentaire (au même titre que la couleur, par exemple), pour définir le cinéma comme l'art des images sonores. Le parlant avait fait triompher un modèle formel, déjà présent dans le muet, mais non hégémonique : le modèle réaliste. C'est en ce sens qu'on peut parler de "révolution du parlant" (et non au sens d'une simple innovation technique). Quinze ans après cette révolution, Bazin en entreprend la théorisation. Grâce à elle, la Politique des Auteurs peut se permettre de distinguer, avec toute la virulence polémique qu'on sait, ce qui est "du cinéma" de ce qui n'en est pas : c'est-à-dire de poser avec certitude (sinon toujours avec pertinence) des critères du jugement esthétique propres à l'art du cinéma.

La critique contemporaine semble avoir quelque peu perdu de vue cette fonction essentielle du jugement esthétique : soit qu'on ne sache plus très bien ce qu'est le cinéma, soit qu'on craigne l'erreur, et le risque de paraître ridicule aux yeux de la postérité (mais on ne l'est pas moins d'avoir applaudi à la médiocrité). Quoi qu'il en soit, le temps des certitudes est passé : on y a sans doute gagné un recul apparent du dogmatisme, mais au profit d'une tiédeur égalitariste où tout s'équivaut dans le bain nivelant de la culture (le cinéma d'auteur, la publicité, les vidéo-clips ou les feuilletons

en tous genres) et où, en définitive, viennent s'infiltrer les vieux concepts dont l'usage est devenu si quotidien qu'on n'y perçoit plus les véritables dogmes.

Au moins faut-il reconnaître aux "jeunes Turcs" de la Politique des Auteurs qu'ils tentaient de pratiquer réellement l'esthétique de Bazin, c'est-à-dire de la dépasser. Ce ne fut pas leur moindre mérite que de vouloir l'élargir au cinéma hollywoodien, de déceler une volonté artistique au sein même de l'industrie apparemment la moins propice à l'épanouissement des créateurs.

De même, les concepts qu'ils mettent en avant, et que nous avons passés en revue, constituent les éléments d'une théorisation nouvelle, un effort pour affiner des notions que Bazin lui-même n'avait pas remises en question, et qui leur paraissaient sans doute insuffisantes. C'est ainsi qu'il faut comprendre les termes de *thématique* et de *vision du monde*, substitués à ceux de "fond" ou de "contenu", dont nous avons déjà signalé les connotations équivoques. Malgré leurs défauts, ils représentent néanmoins une étape vers une appréhension plus juste des problèmes de *sens*.

La désignation du travail des formes cinématographiques par le vocable de *mise en scène* est certes, comme nous l'avons dit, toute empreinte d'une conception encore théâtrale du cinéma. Surtout, elle repose sur une division du film entre scénario (ou "sujet") et réalisation (ou "mise en scène") : division réelle, du reste, dans le processus classique de fabrication des films, et qui ouvre pour la critique une grave difficulté (qu'est-ce qui fait art au cinéma? Le récit, ou la façon de raconter?), béance que viendra combler "la notion d'auteur". Parler de "mise en scène", c'est encore reconnaître implicitement que, malgré tout, le fait cinématographique est double, quand bien même c'est la personne unique de l'auteur qui en assume les deux aspects. Mais affirmer, comme ce fut le cas dans la pratique de la Politique des Auteurs, la primauté de la mise en scène sur tout récit, sur tout scénario (et le concept de thématique tente ici de révoquer l'importance du scénario), c'est en fait un premier pas vers l'éradication du

modèle théâtral, où la mise en scène est toujours seconde par rapport au texte (quel que soit l'art avec lequel le texte est mis en scène). Mais on en est resté à ce premier pas, qui appelait pourtant une remise en cause plus fondamentale de l'antique division scénario/mise en scène.

La substitution de l'intérêt pour le *style* aux préoccupations de *forme* a eu, quant à elle, des conséquences plus hasardeuses : ce fut la porte ouverte aux considérations les plus oiseuses sur les moindres effets stylistiques, désarticulés de tout sens. On peut dire qu'aujourd'hui, à de rares exceptions près, la critique a perdu la notion de ce qu'est une forme cinématographique, et croit en parler en faisant étalage d'un vain savoir technique. Il est vrai que la Politique des Auteurs s'est elle-même engagée dans cette confusion entre forme et technique (qui tient essentiellement, croyons-nous, à l'usage du terme de style), quand elle faisait écrire à Godard, par exemple, qu'"un travelling est affaire de morale".

Il faut comprendre la justification de la notion de style en fonction du concept d'*auteur*, qui l'induit nécessairement, tel qu'il est pensé par la Politique des Auteurs. Le problème étant que le concept d'auteur est aujourd'hui couramment admis, c'est-à-dire *impensé*, manipulé en-dehors du contexte critique qui l'a vu naître. Le style, c'est le signe (ou la signature) de l'auteur, sa marque *personnelle*. Est-ce à dire pour autant que c'est la marque de son *art*? A s'en tenir à l'analyse de Barthes, c'est plutôt la production d'un "artisanat", d'une pulsion plus que d'une *pensée* articulée, d'une personnalité plus que d'une subjectivité.

On touche là à l'ambiguïté de la notion d'auteur. Promue d'abord au nom de l'art du cinéma, elle visait, sous la plume d'un Truffaut, à désigner l'existence d'un sujet-artiste à l'origine d'une œuvre d'art cinématographique, —c'est-à-dire l'existence d'une pensée en acte, lisible dans les traces d'une écriture. C'est en ce sens que la Politique des Auteurs reprend à son compte l'expression de "caméra-stylo" lancée par Alexandre Astruc. Que

cette *écriture* ait pris le nom de "style" relève sans doute d'une confusion (d'ailleurs héritée de Bazin) entre la personne et le sujet. Dès lors, on sera tenté de ne voir, là où il y a une pensée, que l'expression d'une personnalité, et là où il y a un art, qu'un "moyen d'expression". Il faut dire toutefois, à la décharge de la Politique des Auteurs, que c'est là une idée couramment admise, qui tient à une conception du Sujet comme conscience de soi : ainsi, Jean Mitry lui-même en tient fermement pour une conception de l'art comme "moyen d'expression"(70).

On retiendra donc l'idée originelle qui préside à la naissance de la notion d'auteur : si le cinéma est un art, il y faut un artiste, entièrement responsable de son œuvre, c'est-à-dire un auteur ; et cet auteur ne peut être que le "metteur en scène", qui "écrit" avec la caméra, "en cinéma". Mais on se gardera de réduire la sujet à la personne, l'artiste à l'individu, la forme au style.

La pensée critique de la Politique des Auteurs va bien évidemment présider au cinéma de la Nouvelle Vague, puisque les cinéastes de l'une furent les critiques de l'autre : leur force de critiques tient du reste, en bonne part, à ce qu'ils écrivaient sur le cinéma dans la perspective d'être un jour cinéastes. On retrouvera donc dans leurs films les qualités et les défauts de la Politique des Auteurs : il s'agit pour eux de pratiquer un *cinéma d'auteur*.

Les principes de ce cinéma sont déjà, pour l'essentiel, définis dans la Table Ronde publiée dans le n°71 (mai 1957) des **Cahiers du Cinéma** sous le titre "*Six personnages en quête d'auteurs*". Jacques Rivette y pose une triple nécessité :

- 1) faire des films avec peu d'argent, pour pouvoir aborder librement tous les sujets, en échappant à la censure économique ;
- 2) savoir se situer politiquement, comme naguère les néo-réalistes ;

3) chercher le chemin de la modernité du côté de la sincérité du "vécu" et d'une prise sur la réalité contemporaine : "Le premier devoir d'un cinéaste serait de chercher ce qu'il y a de neuf, fondamentalement, dans la société, depuis ces dernières années".

Il va de soi que l'application de ces principes sous-entend que le cinéaste assume complètement le rôle d'auteur : non seulement qu'il choisisse son sujet, mais aussi qu'il écrive son scénario (puisque le "sujet", c'est aussi le scénario). Mais, assez vite, ce cinéma "à la première personne" va avérer les limites de sa théorie : la sincérité première fait place à l'inflation du "vécu", la réalité contemporaine à une actualité de faits-divers, les prises de position politiques au constat social, les recherches formelles aux effets de style. Tel est, du moins, le devenir de la Nouvelle Vague en tant que mouvement (qui dépasse largement les anciens critiques des **Cahiers**) : individuellement, les cinéastes connurent des fortunes diverses, mais la fougue et la nouveauté qui avaient drainé tous les jeunes cinéastes français ne durèrent pas au-delà de 1964, au point que les **Cahiers** pouvaient, en janvier 1965, publier un numéro spécial (n°161-162) consacré à la "crise du cinéma français".

Il est probable du reste que dans cette retombée, la critique porte sa part de responsabilité : elle fut divisée, à l'époque, entre ceux qui, dans un aveuglement souvent partial et une incompréhension de la modernité de la Nouvelle Vague, s'en firent les détracteurs acharnés ;, et ceux qui défendaient le mouvement dans son ensemble, en refusant non moins aveuglément de le diviser (71), c'est-à-dire de le critiquer. La Politique des Auteurs, soustraite à toute tâche critique, s'inversait ici en son contraire : croyant défendre au mieux une cause en se contentant de l'éloge, les critiques passaient du rôle d'interlocuteurs à celui de thuriféraires, et du coup, devenaient inutiles aux cinéastes qu'ils soutenaient. Peut-être, ici encore, préférait-on la personne à l'artiste, et être fidèle aux individus plutôt qu'à leur pensée.

Or la pensée de la Politique des Auteurs avait su instaurer une place inédite de la critique face aux cinéastes : en position de dialogue. On ne dira jamais assez quel encouragement représentèrent les **Cahiers du Cinéma**, dans les années 1950, pour les cinéastes, notamment américains, qui pour la première fois, non seulement voyaient leur art reconnu, mais trouvaient devant eux des interlocuteurs. C'est que le cinéma est un art fragile : sa reconnaissance a longtemps été contestée, et le contact direct avec le public est quasi-nul. C'est pourquoi le critique de cinéma a joué, et pourrait encore jouer, un rôle si important auprès des cinéastes : il est, en quelque sorte, un spectateur doué de parole. Si cette parole se contente d'être publicitaire, elle n'a plus de sens pour les cinéastes. Pis : elle les renvoie à leur isolement premier, plus radical encore aujourd'hui, du fait que les véritables cinéastes voient leur public se restreindre, parfois à une poignée de spectateurs. Si ceux-ci se contentent de les désigner comme "auteurs", ils les renvoient à eux-mêmes, à leur style, à leur "nature". Que dire d'une nature, sinon la décrire? Que répondre à une thématique, à une vision du monde, hormis l'accepter ou la rejeter? Le dialogue est impossible dans les termes hérités de la Politique des Auteurs : aujourd'hui, les journalistes préfèrent d'ailleurs faire soliloquer les cinéastes, qui tentent comme ils peuvent d'être leurs propres théoriciens.

Une critique digne de ce nom, au lieu de se cramponner aux concepts dogmatisés de la Politique des Auteurs, devrait avoir le courage de les réévaluer, d'en proposer d'autres, à la lumière de ce que les films modernes apportent de nouveau à l'art du cinéma, -et de retrouver ainsi l'esprit de la Politique des Auteurs : son exigence esthétique, son intransigeance face aux compromissions, son goût du risque, sa passion surtout pour le cinéma. Ce sont ces qualités qui en ont fait, avec la pensée de Bazin qui la sous-tend, la dernière étape esthétique marquante de la théorie du cinéma (jusqu'à l'ouvrage de Gilles Deleuze, qui en est lui-même profondément imprégné), au sens où y sont produits et éprouvés les critères d'évaluation du cinéma comme art de la réalité. Il y s'agit donc de la systématisation la plus avancée à ce jour d'une période capitale de l'histoire du cinéma : le cinéma réaliste. Capitale à ce point que Bazin (et bien d'autres à

sa suite) a pu y voir l'accomplissement de l'être même du cinéma, et que seuls les symptômes aujourd'hui aigus de son achèvement peuvent désigner comme une simple étape de son devenir.

C'est de cette étape qu'il nous faut désormais repartir, et dont il faut faire bilan : la pensée de Bazin et de la Politique des Auteurs sont notre point de départ actuel, ce sans quoi aucune réflexion sur le cinéma ne saurait se développer, mais à condition qu'on se propose de passer outre.

2. LA CRITIQUE

La critique évalue chaque film dans sa particularité, mais en fonction d'une idée générale de ce qu'est ou de ce que devient l'art du cinéma : toute critique implique donc des critères, c'est-à-dire des opérateurs de discernement, qui permettent de distinguer entre ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève pas. Il ne peut donc y avoir de critères sans une théorie esthétique, au moins implicite, qui définit ce qu'est l'art du cinéma et quelles en sont les conditions à une époque donnée.

Dans la tradition française (dont Dudley Andrew dit toute l'importance dans l'histoire de la théorie critique) (72), les théoriciens du cinéma ont d'abord été des critiques, de Ricciotto Canudo jusqu'à l'époque de Bazin et de la Politique des Auteurs : à quelques rares exceptions près (Souriau, Malraux, Francastel), ce sont des critiques qui ont forgé la théorie.

Or la situation actuelle est caractérisée par une disjonction entre critique et théorie. Plus précisément, la critique semble avoir renoncé à toute inventivité théorique, soit qu'elle se fonde sur des critères figés dans une dogmatique (pour l'essentiel, celle de la Politique des Auteurs), soit qu'elle renonce à tout adossement théorique pour livrer des impressions personnelles (revenant ainsi au pur et simple impressionnisme critique), si bien que "le discours critique devient un prolongement direct de l'impact médiatique de l'œuvre quelle que soit l'évaluation esthétique portée" (73) : Michel Marie montre bien comment, dans la conjoncture actuelle, la critique se retrouve malgré elle assimilée au discours publicitaire, ce qui l'empêche de plus en plus d'intervenir convenablement sur les films "difficiles" qu'elle avait traditionnellement à soutenir ; il n'y a plus d'engagement critique : ni débat, ni combat. Si l'on excepte les polémiques plus politiques qu'esthétiques qui ont ponctué les années 1970, le dernier véritable débat critique remonte, en France, à la sortie du film de Dreyer, *Gertrud*, en 1964.

Le résultat de ce désengagement et de la sclérose des critères est que la grande majorité de la critique manifeste une particulière incapacité à rendre compte des quelques films modernes qui sont apparus au cours des deux dernières décennies, et dont la singularité est désignée comme marginalité. La critique, à vouloir considérer à tout prix que le cinéma est encore un "art de masse", et que par conséquent la massivité du public entre peu ou prou dans l'évaluation d'un film, a fini par se confondre tout à fait avec le journalisme, qui ne s'intéresse qu'aux phénomènes quantitatifs. Dans ces conditions, il lui est impossible d'analyser sérieusement la conjoncture artistique au cinéma, qui se donne, comme nous avons vu, dans une raréfaction à la fois des œuvres et de leur public.

Cette conjoncture, du reste, donne à penser que la qualification d'art de masse, appliquée au cinéma, repose en fait sur une confusion : il est bien probable que la rencontre du cinéma et des "masses" a moins à voir avec son caractère artistique qu'avec son aspect spectaculaire. Et ce qui s'avère entre autres avec le cinéma moderne, est que lorsque les films renoncent aux séductions du spectacle, leur public s'amenuise considérablement. On ne saurait sérieusement leur en faire grief, sauf à penser que le cinéma serait le seul art qui exigerait une reconnaissance massive : or c'est là une idée qui relève d'une logique économique, et non d'une pensée esthétique. Qui pourrait encore soutenir que les quatuors de Beethoven, la poésie de Rimbaud ou les tableaux de Cézanne constituent des phénomènes "marginaux", du fait qu'ils n'ont rencontré à leur époque qu'une audience limitée? C'est pourtant l'idée sous-jacente chez bon nombre de critiques de cinéma (et de spectateurs) qui, sans glorifier nécessairement les gros succès commerciaux, estiment qu'au dessous d'un certain seuil de reconnaissance par le public, les films peuvent être tenus pour quantité négligeable. C'est ce qui se passe aujourd'hui par exemple pour les films des Straub, d'Oliveira, ou de Pollet.

Faute d'avoir le courage, pour défendre la modernité, d'être à contre-courant du public, la critique en est arrivée, à force de suivre l'opinion commune, au résultat inverse de ce qu'elle recherchait : elle a perdu toute considération auprès de ce public dont elle craint tant de se couper. Il est aujourd'hui notoire que la grande majorité des spectateurs se fient davantage au bouche-à-oreille qu'à l'opinion des critiques. Cette situation est la conséquence de l'abandon progressif du rôle à la fois didactique et polémique qu'a joué la critique jusqu'aux années 1960. Les causes de cet abandon sont profondément intriquées à l'évolution du cinéma depuis cette époque : la fin du réalisme, la profonde rupture apportée par les modernes, n'ont pas trouvé leur Bazin, c'est-à-dire quelqu'un qui soit capable à la fois d'avoir une vue d'ensemble de la nouvelle conjoncture, de forger les concepts critiques qui puissent en rendre compte, et de militer pour la défense et l'élucidation du cinéma moderne. En d'autres termes, la critique a manqué d'une théorie telle que Bazin en avait fourni une à la Politique des Auteurs.

3. LA THEORIE "PURE".

Au cours des années 1960, en même temps que s'opérait cette disjonction entre critique et théorie, se manifestait un clivage interne à la théorie elle-même, entre une théorie du cinéma et une théorie du film : entre une vision synthétique et une vision analytique, qui devait prendre le pas sur la première.

(1) L'analyse de film.

Le versant analytique de la théorie prend sa source dans la filmologie, inaugurée par Etienne Souriau, et pour partie au moins, dans l'**Esthétique et Psychologie du Cinéma** de Jean Mitry. Il trouve son plein déploiement avec les travaux de Christian Metz, qui fondent la sémiologie du film, et qui marqueront profondément les années 1970 et 1980. C'est le courant théorique qui préside à l'accession de l'analyse cinématographique à la recherche universitaire.

L'inspiration structuraliste de la théorie du film en fait à la fois les qualités et les limites. Dans la mesure où il y s'agit d'étudier le fonctionnement des films en général, quelle que soit leur valeur artistique, c'est une étape indispensable pour la constitution d'instruments d'analyse et le repérage des procédures d'expression. On dispose désormais d'une panoplie de concepts dont la finesse entend rendre compte de tout film existant, puisque ce que visent ces concepts est le langage cinématographique. C'est donc une théorie *descriptive*, pour laquelle le cinéma est l'ensemble de tous les films.

Mais de ce fait même, la théorie analytique fait l'économie de tout critère artistique, de tout opérateur discriminant : c'est pourquoi elle n'a "globalement aucune influence sur la critique", comme le constate M. Marie (74). Plus précisément, l'analyse demeure

disjointe de la critique parce qu'elle ne constitue pas, à proprement parler, une théorie *esthétique*, dans la mesure où elle ne prend en considération que les éléments syntaxiques et sémantiques des œuvres, mais non les effets produits sur le spectateur : les effets de *sens*, dans l'acception particulière que nous proposons de ce terme, irréductible aux significations qui se prêtent à l'interprétation. C'est sans doute la conscience de cette lacune qui explique le recours de certains sémiologues aux concepts de la psychanalyse (75), en tant que théorie du sujet : "Ces approches sémiolinguistiques du cinéma et des films laissent de côté un point essentiel du fonctionnement des films, [...] les effets *subjectifs* qui s'exercent dans et par le langage" (76).

Si on s'efforce de prendre en compte ces effets subjectifs, sans nécessairement en passer par des concepts importés de la psychanalyse, ni entendre la catégorie de sujet dans son acception purement individuelle (on rejoindra donc l'acception qu'en propose Alain Badiou dans **Théorie du Sujet**), les termes introduits par la sémiologie et la linguistique pourront se justifier, au moins métaphoriquement, par leur précision et leur clarté souvent plus grande que les termes utilisés par la critique classique. Ainsi, le couple énoncé/énonciation est certainement moins obscur que le couple contenu/forme. Encore faudra-t-il manier ces concepts avec une certaine prudence.

(2) L'esthétique du cinéma.

A l'époque du muet, les entreprises de synthèse théorique du nouvel art furent nombreuses (Bela Balazs, Rudolf Arnheim, Louis Delluc, Jean Epstein, etc, mais aussi bien les écrits théoriques d'Eisenstein). Après l'apparition du parlant, il faudra attendre les travaux de Bazin, d'Amédée Ayfre, et la Politique des Auteurs, pour voir se reconstituer, après la guerre, des tentatives similaires ; toutefois, dans ces travaux, la vision synthétique ne se donne qu'en filigrane, à partir d'interventions ponctuelles, qui ne se prêtent qu'à des développements théoriques restreints : ainsi, la seule récapitulation systématique de la pensée de Bazin est celle, récente, de Dudley Andrew (**André Bazin**, 1983).

On remarquera que ces entreprises synthétiques, qui se font toutes sous le signe d'une question ontologique (celle sous laquelle Bazin réunira ses principaux écrits : Qu'est-ce que le cinéma?), sont essentiellement le fait de critiques ou de cinéastes, voire de critiques-cinéastes. En d'autres termes, elles sont intimement associées à des préoccupations conjoncturelles précises. Du temps du muet, il s'agit de plaider la cause du cinéma : lorsque Canudo le qualifie de "septième art", c'est là avant tout une déclaration polémique, qu'on s'efforcera de démontrer jusqu'à la fin des années 1920. Le parlant va sérieusement ébranler la conviction qui commençait à s'imposer, que le cinéma était *l'art des images animées*. Il faudra une quinzaine d'années pour recomposer une définition esthétique du cinéma, celle d'un *art du récit réaliste*, que proposera Bazin, et qu'il devra argumenter abondamment pour faire à nouveau admettre l'idée que le cinéma pouvait être un art. La théorie du cinéma se forge donc au feu d'une bataille autour d'une définition du cinéma.

C'est en cela que l'esthétique ne se confond pas avec la critique, même si elle se donne à travers le prétexte d'un discours critique. On a souvent relevé le peu d'intérêt

artistique de certains films à propos desquels Bazin a pourtant écrit des articles fondamentaux : c'est qu'ils n'étaient que le point de conjoncture qui permettait à Bazin de poursuivre sa réflexion sur l'être du cinéma. Cette volonté de désigner ce qui fait le cinéma, fût-ce dans un film mineur (mais les films mineurs ont souvent cet avantage didactique qu'ils présentent le cinéma plus simplement que les autres), ne consiste pas à se référer à un modèle auquel les films devraient se conformer, ce qui est parfois la tentation de la critique, mais à dire en quoi tel film infléchit l'idée qu'on avait du cinéma avant de voir ce film.

L'esthétique du cinéma est donc toujours conjoncturelle, en position d'énoncer les conditions actuelles de l'art du cinéma ; c'est pourquoi elle prend appui sur la critique : elle est à la fois sélective et *prescriptive*, au sens où son enjeu central est moins une interprétation qu'une division suivie d'une décision. En d'autres termes, même quand la théorie esthétique s'attache à un film particulier, c'est moins dans la perspective de l'évaluer isolément (en quoi l'esthétique se sépare de la critique), que pour décider d'abord si l'on est en présence ou non d'une œuvre d'art, et ensuite y voir le signe de l'existence de différentes voies dans la création cinématographique, entre lesquelles il faut trancher parce que s'y joue le devenir du cinéma.

S'attachant avant tout au devenir du cinéma, l'esthétique est évidemment en prise directe sur l'histoire des formes, et ne peut exister sans elle. On remarquera que la pensée de Bazin est contemporaine de l'essor de l'Histoire du cinéma, marqué par la parution des premières histoires encyclopédiques (Bardèche et Brasillach, 1ère édition 1935 ; Sadoul, à partir de 1946 ; Jeanne et Ford, à partir de 1947). On a vu, avec Jean Mitry, la réflexion esthétique se conjuguer à la recherche historique avec la même qualité. Aujourd'hui, la théorie du cinéma, quelque peu mise en veilleuse au profit de l'analyse de film, se réfugie quelquefois dans les études historiques, notamment autour des débuts du cinéma, comme le constate André Gaudreault (77) : c'est qu'à propos des

films primitifs, se pose nécessairement la question du commencement de l'art, qui n'est pas réductible à la naissance d'une technique.

*

On fera une place à part à l'ouvrage de Gilles Deleuze, **Cinéma (1 : L'image-mouvement, 1983 ; 2 : L'image-temps, 1985)**, vaste entreprise qui ne relève ni de l'analyse de films, ni, à strictement parler, de l'esthétique du cinéma, mais qui marque une étape importante à plus d'un titre dans la théorie du cinéma.

Il faut remarquer tout d'abord que c'est la première fois qu'un *philosophe* consacre un ouvrage de cette envergure au cinéma (les essais de Souriau, par exemple, ne dépassent jamais le cadre de l'article) : avec Deleuze, la théorie du cinéma échappe au monopole des seuls spécialistes. Il s'agit, en même temps, d'un retour à une réflexion globale sur le cinéma qu'on avait quelque peu perdue de vue depuis les travaux de Jean Mitry et de Christian Metz. Le livre, en effet, se situe explicitement au-delà du courant analytique, sans lui être pour autant contradictoire : la méthode de Gilles Deleuze inclut l'analyse de films dans une vision théorique plus générale du cinéma, qui se donne sous la forme d'une taxinomie.

Toutefois, ces grandes qualités ne doivent pas faire oublier le propos même du livre, qui se veut avant tout un ouvrage philosophique : le cinéma est, pour Deleuze, d'abord l'occasion d'une relecture de Bergson, et n'est pas, de ce fait, l'*enjeu* central de sa réflexion. Il en est plutôt l'instrument privilégié, minutieusement décrit dans son fonctionnement structurel, mais pour servir à intervenir dans la situation philosophique : on expliquera ainsi le silence de Deleuze sur l'état contemporain de la conjoncture cinématographique, silence qu'on peut regretter, mais qui ne fait que désigner le caractère strictement philosophique de son livre.

En revanche, on peut voir une limite à l'entreprise de Deleuze dans la mise en retrait systématique de l'historicité du cinéma. **Cinéma** se refuse, dès sa première phrase, à être une histoire du cinéma, et on ne saurait lui en faire grief : mais on peut lui tenir rigueur de ne pas assez prendre en considération, dans sa taxinomie, l'évolution dans le temps des "signes" qui y sont décrits (au point d'en arriver parfois à de paradoxales affirmations, comme celle qui voit *Europe 51* dans la postérité de *Gertrud*) (78).

Le seul repérage historique véritablement opératoire est le clivage entre classiques et modernes, ici présenté sous la distinction, qui ordonne les deux volumes de l'ouvrage, entre image-mouvement, concept qui rend compte du cinéma classique, et image-temps, forme caractéristique de la modernité. Cette nouvelle nomination du clivage classique/moderne présente un intérêt certain, et détermine des analyses fructueuses, mais sans parvenir tout à fait à l'articuler dans sa contradiction, comme le fait justement remarquer Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : "La difficile dichotomie du classique et du moderne [...] sera donc affirmée sans être prise en charge dans les contradictions qu'elle soulève et les questions qu'elle pose concernant le découpage historique d'un art" (79). En outre, il y a sans doute quelque schématisme à assigner au classicisme un caractère de rationalité, tandis que la modernité se fonderait sur "un irrationnel propre à la pensée [...], mais capable de nous redonner croyance au monde" (80). Cette opposition ne nous paraît pas absolument pertinente (à moins d'entendre le concept de rationalité dans un tout autre sens que son acception classique), d'autant qu'elle établit une disjonction radicale où se perd l'unité esthétique du cinéma. Il s'agit là encore d'opposer deux voies philosophiques, plutôt que deux périodes esthétiques.

De ce fait, l'unité du cinéma est rapportée à sa totalité (81) : le cinéma est constitué de la collection de tous les films. De ce point de vue, Deleuze rejoint la théorie analytique, et comme elle, contourne la question ontologico-esthétique : qu'est-ce que l'art du cinéma? Son livre n'est donc pas non plus une esthétique du cinéma, puisque la taxinomie qui y est élaborée permet de distinguer différents types de films, mais non d'évaluer les films : les classes ne sont pas des critères artistiques, mais des catégories

structurant un phénomène culturel. Certes, les exemples sur lesquels Deleuze prend appui sont pris dans le corpus des films d'auteurs reconnus, mais cette reconnaissance en elle-même n'est pas questionnée.

Enfin, l'évacuation de l'esthétique se fait au détriment de ce qui nous paraît central dans le processus artistique : le rapport instauré par l'œuvre entre le spectateur et elle-même, qui met en jeu les notions de sujet et de sens. Les films sont alors considérés structurellement, comme les supports d'une expression fermée sur elle-même, sans égard à l'effet qu'ils sont censés produire sur le spectateur.

Le propos de Gilles Deleuze est donc essentiellement descriptif, plutôt que prescriptif : même la nécessité d'être moderne n'apparaît pas clairement, puisque la fonction qu'il assigne à la modernité cinématographique est en quelque sorte une fonction de réparation, ou de renouement des liens entre l'homme et le monde, rompus dans la conscience moderne ; mais ce renouement sera de l'ordre de l'imaginaire, de la croyance : "C'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi" (82). Dès lors, le cinéma (l'art) n'est pas loin d'être renvoyé à un rôle idéologique, — ce que le réalisme supportait déjà, et dont la modernité, en fait, cherche à se détourner.

L'ouvrage de Deleuze n'en demeure pas moins une référence immédiate pour la pensée contemporaine du cinéma, et ce n'est pas son moindre mérite que d'avoir tenté de le réfléchir en termes véritablement cinématographiques, c'est-à-dire en termes de forme, sans céder à la tentation de l'analyse technique, comme c'est souvent le cas chez les "spécialistes".

4. NOTES SUR QUELQUES CONCEPTS FONDAMENTAUX

Au terme de cette vue d'ensemble de la théorie cinématographique, et des difficultés conceptuelles qu'elle rencontre aujourd'hui, il nous paraît utile, en manière de conclusion à cette première partie de notre travail, de revenir sur certains concepts pour les préciser, et pour essayer de lever ces difficultés.

(1) Diégèse

La *diégèse* est "ce qui appartient, dans l'intelligibilité, à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film" (83). C'est l'univers fictionnel (imaginaire) où se déroule le drame. On ne confondra donc pas, comme le propose J. Mitry (84), diégèse et drame, même si le drame est l'élément structurant de la diégèse réaliste. La diégèse est le site du drame. C'est l'ensemble des objets actuels ou virtuels dont dispose le film.

Dans le cinéma de fiction réaliste, la diégèse constitue un premier niveau de représentation de la réalité : le niveau de *mise en fiction* de la réalité. Ainsi, la diégèse d'un western sera la représentation fictionnelle d'un épisode de la Conquête de l'Ouest. Ou, en d'autres termes : la Conquête de l'Ouest est l'univers de référence de toute diégèse de western.

Il n'est pas nécessaire au réalisme que l'univers de référence existe en réalité : ce peut être aussi bien le Paris exactement reconstitué des films de Carné, que celui, chimérique, de Hollywood (cf. par exemple *Seventh Heaven*, de Borzage) ou que la Transylvanie entièrement fantasmée des films de vampires. L'univers de référence peut donc être un pur nom propre, ne correspondant à aucun objet réel. La diégèse est ce qui nous est donné à voir et à imaginer (dans le hors-champ) sous ce nom propre.

En d'autres termes, le critère du réalisme n'est pas nécessairement la vraisemblance : ni celle, documentaire, de l'authenticité du référent, ni celle d'une logique respectant le cours naturel des choses -ou tout au moins, la vision qu'on en a à une époque donnée. Marc Vernet a ainsi distingué entre un vraisemblable référé à l'opinion commune, à la réalité (un film fantastique est invraisemblable à une époque où, communément, on ne croit plus à la réalité du surnaturel), et un vraisemblable référé à un ensemble de "textes", au corpus des films préexistants ou au genre dont relève le film, qui impose un certain nombre de lois diégétiques ("Il serait invraisemblable que dans un western l'adversaire du héros s'avoue vaincu après avoir été ridiculisé en public, ce qui est tout à fait vraisemblable dans la comédie musicale")(85).

Dans le documentaire, l'univers du film est le monde réel. La diégèse y est confondue avec le monde représenté, et le travail de mise en scène réduit au maximum.

Le documentaire réaliste s'attache à *restituer* la continuité de l'espace et du temps naturels : d'où que le montage/découpage lui est "interdit". La tentation est forte, dès lors, d'assimiler le documentaire au reportage, c'est à dire à "l'enregistrement" de la réalité. Bazin, on l'a vu (86), sauve le documentaire par l'idée d'une "mise en scène" naturelle à restituer : "l'épiphanie de la réalité". En fait, les grands documentaires réalistes, et c'est leur importance, ont fait la preuve que le *filmmage* était une opération artistique, c'est à dire de pensée.

Les documentaires modernes (Pollet, Dindo, Beuchot) sont anti-baziniens, en ce qu'ils transgressent l'interdit du montage. Ce faisant, ils sont au plus loin de l'idéal du reportage. Et s'ils sont au plus près de la fiction, ce n'est pas parce qu'ils fabriquent une diégèse, par un travail de mise en scène, mais parce qu'ils construisent un film à partir de fragments arrachés à la réalité. La continuité naturelle n'est donc pas restituée, mais au contraire défaite au profit d'une continuité artificielle, celle du film : celle du sens, dont la cohésion est assurée par le sujet.

(2) Mise en scène

La mise en fiction, dans le cinéma réaliste, consiste à élaborer l'illusion d'une continuité spatio-temporelle. L'effet de diégèse y est celui d'une totalité continue. La représentation réaliste repose donc sur une *reconstitution fictive de la continuité naturelle de l'espace et du temps* : cette reconstitution fictive sera la scène illimitée où se jouera le drame.

A ce premier niveau de représentation, le niveau diégétique, le travail du cinéaste peut être désigné sous le nom de *mise en scène* au sens strict. Une mise en scène réaliste "orthodoxe" s'attache à constituer un *analogon* fragmentaire de la réalité : en ce sens, on peut dire que décors, personnages, actes, "reproduisent" la réalité à ce niveau (comme une mise en scène de théâtre réaliste "reproduit" la réalité au niveau de la scénographie).

Mais on ne saurait réduire le cinéma à l'enregistrement pur et simple de cette "reproduction" (comme c'est le cas pour les films primitifs). Même les plus mauvais films en passent nécessairement par la représentation au niveau du *filmage*, ne serait-ce que sous la forme élémentaire du cadrage, c'est à dire du choix d'un point de vue.

On dira simplement que dans une conception nulle du cinéma, le filmage n'ajoute rien, quant au sens, à la mise en scène, qui elle-même n'ajoute rien, quant au sens, à la réalité : c'est une représentation pour rien (ce qui n'est pas une absence de représentation), ou pour le seul bénéfice de l'illusion de réalité, ce qui revient au même.

On notera ici que le *scénario*, dans la mesure où il n'est pas un pur récit dramatique, c'est-à-dire pour autant qu'on ne le réduise pas à la simple anecdote du film, est la première étape de l'élaboration diégétique réaliste. En ce sens, on ne doit pas minimiser l'importance du scénario dans le cinéma réaliste : c'est ce qui dispose la matière que le film devra mettre en forme ; ce qui déploie et ordonne les objets auxquels le film devra faire rendre sens.

Il y a donc deux niveaux de représentation possibles dans le cinéma réaliste : le niveau du *filmage* et le niveau de la *diégèse*, sur lequel opère la *mise en scène*. (Il faudrait, pour être strict, parler de "mise en diégèse" : pour simplifier, on conservera le terme consacré de "mise en scène").

Dans la *pratique* artistique, ces deux niveaux ne sont généralement pas séparés : le cinéaste ne commence évidemment pas par concevoir une mise en scène, puis son filmage. Dans la création, mise en scène et filmage sont indissociés, - ou devraient l'être. Lorsqu'ils ne le sont pas, l'effet sur la perception est généralement celui de "théâtre filmé".

Il s'agit donc d'une distinction théorique, qui repose sur la perception du film comme résultat, et non comme processus de conception.

Pour rendre compte de l'unité du processus créatif, il faudra introduire le concept de forme. Mais ceci ne peut se faire sans avoir préalablement repéré les trois instances de la forme qui se proposent à la perception : la mise en scène, le filmage, et le montage.

On remarquera ici que ces trois instances correspondent aussi à des étapes techniques. Mais nous parlons de processus de conception (ou de création), et non de réalisation : il s'agit bien de pratique artistique (de pratique des formes) et non de pratique technique.

Nous ne nous interrogerons donc pas sur les techniques de mise en scène, de filmage ou de montage, mais sur la fonction générale de ces trois instances dans la constitution de la forme.

(3) Objet

Aussi exacte que soit la représentation par la photographie animée, on ne saurait parler de *reproduction* (87), encore moins de *double* ou d' *analogon* de la réalité (88). L'écran n'est ni un miroir du monde, ni une fenêtre ouverte sur le monde.

La prétention du reportage à l'objectivité, au sens d'une restitution de l'objet tel qu'il est, est fondée sur l'exactitude de la représentation photographique, mais feint d'ignorer que c'est malgré tout une représentation, en passant sous silence les choix esthétiques opérés à travers le cadrage, l'angle de prise de vues, la perspective (l'objectif utilisé), la lumière, c'est-à-dire l'interprétation des objets par le *filmage* ou production des *images* (pour ne rien dire encore du montage). Contrairement au magnétophone, la caméra *n'enregistre* pas (ou n'enregistre que des mouvements de lumière dans un cadre).

La réalité visuelle est donc représentée, tandis que la réalité sonore est reproduite. Autrement dit : les objets cinématographiés sont perçus visuellement sous la forme d'une représentation en image, et auditivement par l'intermédiaire d'une reproduction technique. C'est cette présence du son, des objets sonores, qui assure le triomphe de la voie réaliste dans le cinéma parlant, avec également l'illusion de continuité que le son introduit, masquant, suturant, ce qui pouvait rester de fragmentation due au découpage (89).

Il y a *deux fonctions des objets*, c'est à dire des fragments de réalité que le film représente :

1. Une fonction d'*information*, qui se situe au niveau de la communication, et où seule est prise en compte l'exactitude de la représentation photographique. On s'y soucie que les objets soient convenablement identifiables. C'est le niveau auquel se tient le reportage.

2. Une fonction de *signification*, au niveau que Barthes appelle "symbolique", où entre en ligne de compte la place des objets dans le film, les uns par rapport aux autres.

Ils peuvent donc y prendre valeur de *thèmes*, c'est-à-dire que leur rapport va recevoir un nom propre dans l'espace du film. Les thèmes sont donc redevables du scénario, qui dispose dramatiquement les objets.

L'élaboration de la diégèse (la mise en scène) joue un rôle essentiel dans la constitution de la signification des objets. Elle filtre l'information, et la dispose en un réseau de signes qui la rend déchiffrable, compréhensible.

Le cinéma de fiction réaliste a ainsi mis au point une série de *types* diégétiques (personnages, décors, récits) qui concourent à la compréhension immédiate de ce que le film signifie, à travers les dispositions variées des rapports entre ces types.

Classiquement (dans la Politique des Auteurs, par exemple), la *vision du monde* du cinéaste est dégagée à partir des significations ou des thèmes, c'est-à-dire à partir des rapports entre les objets, tels que disposés par la mise en scène.

La limite de cette analyse classique est qu'elle tend à réduire la forme (vue sous l'angle exclusif de la mise en scène) à un pur jeu stratégique, clos sur lui-même, sans prendre en compte le *rapport qu'elle crée avec le spectateur*. La conscience de ce manque mène généralement la critique à deux types de tentatives pour le combler :

1. La tentative *impressionniste*, qui consiste à faire part de ses sentiments personnels, sans les mettre en rapport avec les significations qu'on analyse.

2. La tentative *idéologiste*, fondée sur la directivité propre au cinéma réaliste (l'identification à des modèles proposés), qui limite le rapport au spectateur à cette directivité, et en conclut, en généralisant, que le "fond" ou le "contenu" du film, est propagande pour la diégèse, pour les objets représentés.

(On fera ici trois remarques :

1. Cette description schématique vise à définir deux polarités, qu'on ne trouve à l'état pur que dans quelques cas extrêmes. Dans les meilleurs des cas, la finesse de l'analyse peut forcer les limites des critères de départ.

2. Impressionnisme et idéologisme peuvent fort bien coexister sous la même plume. Ces deux extrémismes ne sont pas contradictoires.

3. L'idéologisme est généralement aussi le fait de la censure : ses interdictions portent en effet sur les objets représentés, beaucoup plus souvent que sur les opinions (sauf dans les cas où les opinions sont explicitement dites, c'est à dire, justement, représentées). Le code Hays, par exemple (code de censure du cinéma américain en vigueur entre 1934 et 1968), est majoritairement constitué d'interdits de représentation, contre une infime minorité d'interdits d'opinion : il est significatif par exemple que le racisme soit interdit dans les termes, non dans les points de vue.)

Pour éviter cette impasse de l'analyse classique, on préférera donc dégager le sujet et le sens d'un film à partir des effets que produit la forme sur le spectateur.

(4) **Forme**

La *mise en scène* est la procédure de constitution d'un espace et d'un temps fictifs (diégèse), et de disposition des objets à l'intérieur de cette diégèse selon un ordre signifiant. Le découpage est l'opération technique de construction de la diégèse ; décoration et direction d'acteurs sont les opérations techniques principales concernant la disposition des objets.

Le *filmage* est la procédure spécifique de production des *images*. Les opérations techniques constitutives en sont donc toutes celles qui concernent l'image proprement dite : cadrage, lumière, couleur, texture, etc. On remarquera que, dans la pratique, au moins une opération de filmage, celle du cadrage, est nécessairement contemporaine de la mise en scène : encore une fois, il ne s'agit pas ici d'une distinction pratique, mais d'une conceptualisation critique. Les opérations techniques elles-mêmes ne sont donc signalées ici qu'en tant qu'elles présentent des éléments perceptibles à l'analyse.

La *composition du son* est, dans le cinéma réaliste, une procédure soumise à celle de l'image. Dans le cinéma moderne, cette procédure est rendue autonome, ce qui autorise des effets de montage entre l'image et le son.

Le *montage* doit être entendu ici, pour autant qu'il est une procédure *formelle*, dans un sens beaucoup plus large que l'opération technique habituellement désignée par ce terme. Cette conception du montage comme forme se trouve du reste déjà chez Eisenstein : comme on le verra, le montage sera restreint par le cinéma réaliste à son sens technique (c'est à dire à la suturation de la fragmentation opérée par le découpage).

Le montage-forme est la procédure de construction du film : c'est ce qui détermine la structure générale, le rapport entre le tout du film et ses parties, aussi bien que la cohérence interne de chaque partie. Le montage-technique ne constitue que l'une des opérations relevant du montage-forme : celle qui s'intéresse à la succession des plans. On notera au passage que le *plan* est une notion technique qui ne nous paraît pas

indispensable au vocabulaire critique : l'analyse peut aussi bien se faire en termes d'*images*, par exemple. Ce qui, par ailleurs, rendrait vaine la querelle autour de l'équivoque du mot "plan", qui désigne à la fois un rapport de l'objet à l'image, et une durée de prise de vue ininterrompue (90).

En distinguant ainsi le montage-technique du montage-forme, on voit qu'il faut du même coup se défaire de l'idée que le montage-forme serait la phase finale du processus formel d'un film. Le montage intervient aussi au niveau de la mise en scène ou du filmage, dans la mesure où il y s'agit de construire un espace et un temps, de disposer des éléments en rapport les uns avec les autres : c'est en ce sens, par exemple, que Bazin peut parler de montage interne à l'image à propos de Welles : "Le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage [...], il l'intègre à sa plastique" (91).

Mise en scène, filmage et montage doivent donc être considérés, non pas comme des étapes successives de la création cinématographique, mais comme des procédures distinguables par l'analyse, dont l'intrication intime constitue l'ensemble du processus formel : ce qu'on peut appeler métaphoriquement l'*écriture* cinématographique, au sens où Barthes l'entend (92).

Nous préférons donc dans l'analyse interroger l'*écriture* d'un film plutôt que son *style* : comme nous l'avons déjà argumenté, le style est la marque d'une nature singulière, mais n'est pas nécessairement celle d'une pensée originale, tandis que toute écriture témoigne d'une pensée, ne serait-ce, *a minima*, que de la pensée du matériau ou si l'on préfère, du "langage" cinématographique. Du reste, cette pensée peut ne pas être entièrement assignable à un sujet individuel : si le cinéma n'est pas un *art* collectif, il y a cependant quelques films autour desquels un sujet collectif s'est constitué pour y "écrire" une pensée, parfois originale, fût-elle dépourvue de la marque d'un style individuel (on pensera notamment aux produits dits "de studios" dans le cinéma hollywoodien). Ainsi, le concept d'*écriture*, se superposant (plutôt que se substituant) à celui d'*auteur*, peut

permettre de résoudre certaines questions dans lesquelles la Politique des Auteurs était tombée en impasse.

(6) Sens / sujet / forme

Le terme classique de *contenu* doit être scindé : on a vu que le mot désignait d'une part les *objets*, avec les significations qu'ils supportent ; et d'autre part le *sens* du film, la prise de position qui se dégage de l'œuvre.

Cette prise de position met nécessairement en jeu le rapport du spectateur au film : le sens doit aussi être entendu comme *orientation* du spectateur. Dans le film réaliste classique, le spectateur est *dirigé*, par l'appel à l'imitation d'un modèle (cf. Hitchcock : "Je fais de la direction de spectateurs") ; c'est ce type de rapport qui est remis en cause par le cinéma moderne, où l'orientation est moins imposée que proposée au spectateur. Ceci va de pair avec une autre conception de la vérité, qui n'est plus à dévoiler, mais à rechercher : le spectateur dès lors est convié à participer à cette recherche. L'activité du spectateur prend donc une toute autre forme, qui relève plus du questionnement que de l'adhésion. (Etant bien entendu que même le cinéma réaliste exige du spectateur une position active et non, comme on l'a trop souvent soutenu, une attitude de complète passivité : une œuvre d'art n'a jamais supposé un public plongé dans une catalepsie hallucinée. C'est peut-être même un critère qui permet de distinguer les œuvres d'art : l'art est ce qui suppose une pensée en face de lui.)

Le propre du cinéma moderne (post-réaliste) est en somme, pour ce qui est du sens, de le désigner crûment sous sa forme essentielle : celle de l'énigme, de ce qui pose question. De là sans doute la réputation d'obscurité de ce cinéma ; mais en réalité, le cinéma réaliste n'est pas moins énigmatique, -ou, au minimum, ne l'a pas moins été pour ses contemporains, quant à son sens.

Si tout film représentatif délivre des significations, il n'en produit pas pour autant un sens. Encore faut-il, pour cela, qu'il ait à la fois un *sujet* et une *forme*.

En effet : le sens ne peut avoir lieu qu'à propos d'un *sujet*, dans l'acception que nous avons proposée de ce terme. Sujet et sens sont désignés par la forme du film : on ne

saurait donc en décider sur la simple lecture d'un scénario ou d'un découpage, aussi détaillés soient-ils. Seule la vision d'un film peut autoriser à assigner un sujet et un sens à ce film.

Par corollaire, on peut supposer qu'un film dont la vision n'ajouterait rien à l'analyse de son scénario, n'a en réalité ni sujet ni sens.

Le sujet est le point d'articulation de la forme et du sens : une fois la forme perçue, il faut, pour accéder au sens, dégager le sujet que la forme désigne. Le repérage de cette articulation constitue le travail préalable à toute interprétation, et dont dépend toute critique sérieuse. En même temps, la nomination du sujet a quelque chose de la décision subjective, puisqu'elle choisit un nom parmi d'autres possibles, à l'intérieur de certaines limites.

Sens, sujet et forme sont des concepts qui relèvent de l'*ensemble* du film, et non de détails pris isolément. Il n'y a donc d'appréhension de ces concepts que *globale* et *rétrospective*. D'où la difficulté à étudier dans ces termes une séquence de film détachée de son contexte.

La *forme* est donc ce qui se présente à la perception globale : c'est ce qui doit produire un effet sur le spectateur, une émotion.

L'émotion esthétique proprement dite est celle qui déploie complètement, par le jeu de la forme, les effets de sens et de sujet.

Un film ne peut donc avoir de sens sans un sujet, ni sans une forme.

Il ne peut avoir de sujet sans une forme.

Aucun film ne peut être absolument sans forme : simplement, le degré minimal de la forme est celui où la forme ne produit ni sujet, ni sens. C'est l'idéal à la fois du naturalisme (où la forme n'est que l'enregistrement des objets) et de l'esthétisme (où la forme se réduit à des effets techniques : l'image à la mode).

Un film peut enfin avoir un sujet, mais pas de sens : cette disposition particulière, et rare, concerne surtout des films où la forme est à elle-même son seul sujet. En ce sens, on pourra réserver à cette configuration l'appellation de *formalisme*.

On remarquera que le sens est, dans ce triolet conceptuel, le seul terme qui exige, pour exister, l'existence simultanée des deux autres. On peut donc dire que le sens est la finalité de l'œuvre : ce qui ne signifie pas qu'il puisse être considéré isolément, au contraire. Toute tentative critique qui voudrait considérer le sens indépendamment de la forme et du sujet serait vouée à ne s'attacher qu'aux objets et à leurs significations. De même, toute critique qui envisagerait la forme indépendamment du sens et du sujet ne produirait en définitive que des considérations techniques.

Quant à une critique qui s'interrogerait sur le sujet d'un film (au sens où nous l'entendons), elle serait inévitablement conduite, nous semble-t-il, à en tirer des conséquences sur le sens.

La méthode d'investigation critique conséquente serait donc :

- d'interroger les émotions produites par la vision du film ;
- de chercher à propos de quoi ces émotions sont suscitées : on pourra alors discerner un sujet ;
- de revenir sur les émotions pour se demander quelle position subjective elles induisent chez le spectateur vis-à-vis de ce sujet : c'est là que se précise le sens .

On remarquera que cette méthode repose essentiellement sur la subjectivité du spectateur critique, puisqu'elle est fondée d'abord sur ses émotions. Mais il n'y a pas, à notre avis, de critique d'art "objective" : il ne s'agit jamais, en ce domaine, que d'interprétation. Encore faut-il se garder de tout impressionnisme : l'interprétation ne se satisfait pas d'impressions ressenties et transcrites pour elles-mêmes, mais fait *rendre raison* à l'émotion. Qui plus est, l'émotion esthétique n'a rien d'instinctif : elle se nourrit de savoir (notamment historique) et de réflexion, qui affinent en particulier l'intuition du sujet, essentielle dans la méthode critique, pour éviter l'impressionnisme.

L'intervention de la subjectivité à différentes étapes de cette méthode est sans doute commune à toute critique d'art, mais elle semble particulièrement paradoxale dans la critique de cinéma, qui a affaire à l'art le plus "objectivé" qui soit : un art où chaque présentation de l'œuvre est (en principe) immuablement identique à toute autre, mais où,

en même temps, chaque vision peut apporter des émotions nouvelles. C'est également vrai pour d'autres arts, mais est plus frappant encore pour le cinéma, où la durée de la présentation elle-même est contrainte. De là l'idée que l'expérience cinématographique consiste à expérimenter la relativité.

(5) Auteur

Dans la Politique des Auteurs, le concept d'*auteur* a une double fonction : celle de distinguer parmi les cinéastes, entre artistes et techniciens (fonction critique) ; d'autre part, celle de revendiquer le droit des cinéastes à décider librement de leurs objets (fonction artistique).

Cette revendication est évidemment entièrement justifiée : il ne saurait être question de revenir sur la liberté d'être l'auteur d'un film à tous les niveaux de sa conception. On ne regrettera en rien le temps des cinéastes sous contrat et du film de commande.

Mais le pouvoir de décision sur les objets ne constitue nullement une garantie artistique : un film d'auteur n'accède pas automatiquement au statut d'œuvre d'art. La fonction critique du concept d'auteur (du moins, tel qu'il est défini par la Politique des Auteurs, sous la double marque d'un style et d'une vision du monde) s'avère désormais insuffisante.

Qui plus est, définir l'artiste dans ces termes conduit presque inévitablement à une métaphysique de la personne du cinéaste : une fois reconnu comme auteur, un cinéaste ne saurait produire que des œuvres d'art (fussent-elles ratées). C'est oublier la fragilité de la conscience d'être un artiste chez beaucoup de cinéastes aussi bien que la difficulté même de concevoir le cinéma comme art : ce qui fait art dans le cinéma est, encore aujourd'hui, sinon impensé, du moins obscur, et entièrement livré au tâtonnement, à la méthode des essais et erreurs. C'est également tenir pour négligeables les aléas d'une carrière de cinéaste, nécessairement encombrée par l'industrie : œuvres alimentaires,

œuvres de circonstance, œuvres mutilées ; -pensée qui ne s'imprime que par intermittence ; pensée qui s'interrompt, qui se fige, qui décline, faute de se réfléchir comme pensée.

Il faut donc redéfinir la notion d'*auteur*, si on veut la rendre à la fonction critique à laquelle la Politique des Auteurs la destinait. C'est pourquoi nous proposons d'affecter au concept d'auteur le paramètre de l'*écriture*, dans l'acception, donc, qu'en fait Roland Barthes : essentiellement, dit-il, "la morale de la forme" (93), c'est-à-dire *la forme en tant qu'elle produit un sens*. La marque de l'auteur, du sujet-artiste, dès lors, ne sera plus le style, mais l'écriture, c'est à dire la conjonction d'une forme, d'un sens et d'un sujet : conjonction qui constitue l'empreinte d'une pensée cinématographique.

Notes de la première partie

1. André Bazin, **Qu'est-ce que le cinéma ?** I, p14 (1985, p 12)
2. Etienne Souriau, "*Art et vérité* "p 170
3. Roland Barthes, "*Le troisième sens* ", in **L'obvie et l'obtus**
4. *Id.* p 55
5. Jean-Luc Nancy, **L'oubli de la philosophie**, Ed. Galilée, 1986
6. Cf Gilles Deleuze, **L'image-mouvement**, chap. VIII
7. Pierre Francastel, **L'image, la vision et l'imagination**, p 133-134
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Erwin Panofsky, **Idea**, p 101
11. Cf A. Bazin, "*Ontologie de l'image photographique* " in **Qu'est-ce que le cinéma ?** I, p 11-20 (p 9-17)
12. Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma**, I, p 17
13. André Malraux, "*Esquisse d'une psychologie du cinéma*", **Verve** n°8 p 70 ; cité par Bazin, *op. cit.* p 12 (p 10)
14. A. Bazin, *op.cit.* p 14 (p 12)
15. P. Francastel, *op. cit.* p 149
16. *Id.* p 166
17. A. Bazin, *op. cit.* p 13 (p11)
18. Dominique Chateau, "*Diégèse et énonciation*", p 126
19. Michel Chion, **La voix au cinéma**, p 114 ; cf aussi Denis Lévy, "*Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?*"
20. Marc Vernet, **Esthétique du film**, p 100-105
21. Cf Metz, *op. cit.*
22. Jean-Louis Baudry, **L'effet-cinéma**, ; la distinction est reprise par Metz, **Le signifiant imaginaire**, p 79 ; cf aussi Alain Bergala, **Esthétique du film**, chap. 5,3
- 22b. A. Bergala, **Esthétique du film**, p 191
- 22c. *Id.* p 190
23. A. Bazin, *op. cit.* p 13 (p 11)
24. *Id.*, IV, p 23 (p 271)
25. *Les théories du cinéma aujourd'hui*, **CinémAction** n°47
26. *Id.* : Jacques Kermabon, "*Préambule*" et Michel Marie, "*La théorie et la critique face aux médias et à l'école*", p 176-180

27. Cf A. Bazin, “*Redécouvrons le cinéma*”, in **Le cinéma de l’Occupation et de la Résistance**, p 35-39
28. A. Bazin, “*De la forme et du fond ou la «crise» du cinéma*”, in **Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague**, p 246
29. Cf Dudley Andrew, **André Bazin**, p 106-108
30. **Cahiers du cinéma** n°1, p 9
31. Cf Antoine de Baecque, **Les Cahiers du cinéma, histoire d’une revue**
32. François Truffaut, “*Une certaine tendance du cinéma français*”, **Cahiers du cinéma** n°31
33. Cf notamment Jean Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma**, VI, 14 : “*En quête d’une dramaturgie*”, t.II, p 281
34. F. Truffaut, *op. cit.* p 20
35. *Id.* p26. C’est F.T. qui souligne.
36. *Id.* p27. C’est F.T. qui souligne.
37. *Id.* p26. C’est F.T. qui souligne.
38. Cf notamment Jacques Rivette, “*Génie de Howard Hawks*”, **Cahiers du cinéma** n°23 p 16
39. Ce système conceptuel est déjà à l’œuvre dans l’article de F. Truffaut, “*Aimer Fritz Lang*”, dans le même n°31 des **Cahiers du cinéma**, p 52
40. Cf par exemple les **Index de la Cinématographie française**
41. Cf Tay Garnett, **Un siècle de cinéma, passim**
42. Cf par exemple le n°54 (déc. 1955) des **Cahiers du cinéma**, “*Situation du cinéma américain*”, dont le *Dictionnaire des réalisateurs contemporains* avère assez bien ce flou embarrassé des repérages thématiques.
43. **Cahiers du cinéma** n°39 (oct. 1954)
44. **Cahiers du cinéma** n°44 (fév. 1955), p 17
45. A. Bazin, “*De la politique des auteurs*”, **Cahiers du cinéma** n°70 (avril 1957), p 2-11
46. **Cahiers du cinéma** n°44, p 18
47. **Cahiers du cinéma** n°70 p 2
48. *Id.* p 10
49. *Id.* p 10
50. Noël Burch, **Praxis du cinéma**
51. Table ronde réunissant J.L. Comolli, J.A. Fieschi, G. Guégan, M. Mardore, A. Téchiné, et C. Ollier : “*Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs*”, **Cahiers du cinéma** n°172 (nov.1965), p 18
52. *Id.* p 20
53. Olivier Assayas, “*Sur une politique*” (dossier “Cinéma d’auteur : la cote d’alerte”), **Cahiers du cinéma** n°353 (nov. 1983), p 23
54. *Id.* p 25
55. **Cahiers du cinéma** n°172, p 27
56. **Cahiers du cinéma** n°70 p 11

57. N. Burch, **Praxis du cinéma**, IV : “Réflexions sur le sujet”, p 199. Sur le sujet comme anecdote, v. notamment p 203-208
58. *Id.* p 214
59. N. Burch, **Une praxis du cinéma**, p 12
60. A. Bazin, “Le «Journal d’un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson”, in **Qu’est-ce que le cinéma ?** II, p 33 (p 107)
61. **Cahiers du cinéma** n°353 p 16
62. R. Barthes, **Le degré zéro de l’écriture**, p 14-16
63. *Id.* p 16
64. A. Bazin, “De la politique des auteurs”, **Cahiers du cinéma** n°70 p 2-11
65. J. Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma**
66. Robert Bresson, **Notes sur le cinématographe**
67. V. Nijny et S.M. Eisenstein, **Mettre en scène**, p 59-68
68. A. Bazin, “Montage interdit”, in **Qu’est-ce que le cinéma ?** I, p 117 (p 48)
69. A. Malraux, **Esquisse d’une psychologie du cinéma**, p 10
70. Cf J. Mitry, *op. cit.*, I, chap.3
71. Le n°132, spécial “Nouvelle Vague”, des **Cahiers du cinéma** (déc. 1962), principalement consacré à un “Dictionnaire” des jeunes cinéastes français, s’ouvrait sur un éditorial qui se déroba à toute intention critique : “Ce cinéma-là nous est non seulement cher, mais proche, et il y a toujours quelque pudeur à parler de soi”.
72. D. Andrew, *Préface* au n°47 de **CinémAction**, “Les théories du cinéma aujourd’hui”
73. Michel Marie, “La théorie et la critique face aux médias et à l’école”, *ibid.* p 179
74. *Id.* p 181
75. Cf C. Metz, **Le signifiant imaginaire**
76. Jacques Aumont et Michel Marie, **L’analyse des films**, p 163
77. André Gaudreault, “Le cinéma des premiers temps”, in **Les théories du cinéma aujourd’hui**
78. Gilles Deleuze, **Cinéma 2**, p 222
79. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “Le cinéma lecteur de Gilles Deleuze” in **Les théories du cinéma aujourd’hui**, p 87
80. G. Deleuze, *Id.* p 237
81. Cf M.C. Ropars-Wuilleumier, *Ibid.*
82. G. Deleuze, *Id.* p 223
83. E. Souriau, *Préface* à **L’univers filmique**, p 7
84. J. Mitry, *op. cit.*, I, p 165
85. M. Vernet, **Esthétique du film**, p 100-105
86. Cf ci-dessus, II, 1, (2), 4 ; et Mitry, *op. cit.* p 129
87. Youssef Ishaghpour, **D’une image à l’autre**, *passim* ; cf notamment le chap. 4, “L’aura et la reproduction”, p 119-133

88. Cf J. Mitry, *op.cit.* p 132-133

89. Cf Claude Bailblé, “*Programmation de l’écoute*”, **Cahiers du cinéma** n°299, p 23

90. Cf J. Mitry, *op. cit.* p 155-156

91. A. Bazin, “*L’évolution du langage cinématographique*”, in *op. cit.* I, p 142-143 (p 74-75)

92. R. Barthes, **Le degré zéro de l’écriture**, notamment p 16-18

93. *Id.* p 18