

Université Paris-VIII
U.F.R. 1 : Arts, Philosophie, Esthétique
Département de Philosophie
“Lieux et transformations de la Philosophie”

SITUATION ESTHETIQUE DU CINEMA

Thèse de Nouveau Doctorat (Philosophie/Esthétique)
soutenue par
Denis Lévy
sous la direction de Jacques Rancière

Membres du Jury :
Guy Fihman, Jacques Rancière, Michel Marie, Alain Badiou
1992

A Alain Badiou

Avertissement

1. Les notes de la Première Partie se trouvent à la fin de celle-ci. Celles de la Deuxième Partie se trouvent à la fin de chaque chapitre.
2. Les titres de films étrangers sont généralement cités dans la langue originale, sauf lorsque leur célébrité a répandu l'usage de leur titre français et que celui-ci est une traduction exacte.

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'oeuvre et le public dans une relation spécifique ; et celui du rapport particulier d'une oeuvre à l'histoire de ces conditions. Le tout formant l'objet de l'Esthétique, discipline qui étudie les esthétiques.)

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'oeuvre, l'esthétique moderne redisse 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, quels qu'ils soient, relèvent de l'art du cinéma. Mais cela implique, pour ceux qui en relèvent, 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. Peinture et photographie pouvaient encore rivaliser dans l'illusionnisme de la représentation, et la peinture pouvait s'y prévaloir de sa supériorité comme d'une preuve d'art : avec le cinéma, cette argumentation devient caduque. 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^e 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 figuratif de l'art, et 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 oeuvres picturales, littéraires ou musicales modernes soient encore des oeuvres 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 Souriau (2) : 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 oeuvres 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 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 esthétique, 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 esthétique 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'oeuvre d'art demande à être interprétée dans la mesure où elle 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 *signifiance*, 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 le 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 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 "signifiance", en nous autorisant de l'usage que fait par exemple Jean-Luc Nancy (5) 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 finie. 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'oeuvre que par ce qu'elle dit de sa propre époque.

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. De ce point de vue, nous entendons le terme de *sujet* dans un sens radicalement différent de l'usage classique, où "sujet" équivaut à "résumé de l'intrigue". Ce qui est représenté dans un film, nous préférons l'appeler *objet* du film.

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'irreprésentable : 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 cette idée 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 activement 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 oeuvre, alors que l'art exige avant tout que soit pensé le rapport du public à l'oeuvre.

Parmi les cinéastes qui ont encore ce souci-là, c'est-à-dire qui ont encore une esthétique (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'oeuvre et le public, et ceux, plus rares, qui cherchent à redresser 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'oeuvre 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 irreprésentable : 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, *Hitler, un film d'Allemagne* (1978), monumentale mise en confrontation de l'art allemand et du nazisme ;

- l'oeuvre 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'oeuvre 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 esthétique 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'oeuvre. 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 principielles 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 oeuvres, qui sont du reste plus justement qualifiées de "produits". Les oeuvres 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 ce qui relève de la *représentation*, quand elle 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 tout sens au-delà de la reconnaissance immédiate de ce que représentent les signes.

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'oeuvre prévient tout ce qui pourrait donner prise à une *opinion*, sur le monde ou sur l'oeuvre 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 représentation (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" (grosses machines spectaculaires et vides de sens) au néo-classicisme (variations souvent subtiles et parfois impressionnantes sur des cadres de pensée éprouvés et désuets). 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 la représentation classique, mais cette tendance se traduit différemment, selon qu'on se préoccupe davantage de l'appareillage ou du représenté.

(1) Naturalisme

Du côté du *représenté*, 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 d'opinion, 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 représentation. 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 coeur 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 (nous ne parlons 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 scénaristiques : 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 évènement : 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)

(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.

Le représenté 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 fantasmagorique 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 révélé.

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'oeuvre, 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 mode de représentation 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 esthétique 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, il rompt encore 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 la description du monde pour que cette description 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. (Nous verrons que nous donnons ici à la notion de *réalisme* 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'oeuvre 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.

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 Danti (10).

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 Metz (12), 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 de représentation qui

consiste à donner l'illusion que l'oeuvre 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 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 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'oeuvre 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 Bazin (17) entre "le pseudo-réalisme du trompe-l'oeil" 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*.

Cette illusion de continuité table 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 procédure, 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 "admissibles", 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 là 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 films : ceux-ci sont stylisés de telle sorte qu'ils puissent incarner des Idées, des types universalisables, tout en demeurant des représentations 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 classique(22) 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"(22b). Il y a effectivement certaines situations dramatiques qui emportent l'adhésion presque automatiquement : celle de quelqu'un qui est poursuivi par la police, 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. Nous en citerons 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" (22c) ; 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" (23). 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 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* : (24). Mais 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 oeuvres classiques : le temps fait apparaître l'artificialité des conventions, qu'un public non prévenu prend pour des maladroites ; 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 oeuvres, 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'oeuvre 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'Église, 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, Éric 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 oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres 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 *oeuvre* ; 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. Péripiéties.

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 oeuvre 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 scénaristiques. 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'*oeuvre*, 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'oeuvre 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 oeuvre (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'oeuvre 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'oeuvre, 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 oeuvre. 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 oeuvres. 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'oeuvre 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 oeuvres 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 oeuvre : quel sort réserver, dès lors, à *Night of the Hunter*, film unique de Charles Laughton ? Comment traiter de ce que Bazin appelle des "oeuvres 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'oeuvre, 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 oeuvre (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 oeuvres 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 manifesterà 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'oeuvre.

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 oeuvre 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 suturation 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 suturation 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 oeuvre 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 oeuvre, 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 faisaient 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'oeuvre 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 oeuvres 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 oeuvres, 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 sémio-linguistiques du cinéma et des films laissaient 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 Aysre, 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 oeuvre 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'oeuvre 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 *filmage* 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 saturation 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.

(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'oeuvre 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 oeuvres 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 : oeuvres alimentaires, oeuvres de circonstance, oeuvres 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 et d'un sens (et, comme on va le voir, d'un sujet) : conjonction qui constitue l'empreinte - d'une pensée cinématographique.

(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'oeuvre.

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. (Étant 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 oeuvre 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 oeuvres 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'oeuvre : 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'oeuvre 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.

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**, Éd. 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 ; cit. 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'oeuvre 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. É. 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, où Ishaghpour se prévaut de Walter Benjamin pour parler de "reproduction technique de la réalité", alors que Benjamin ne parle que de *reproductibilité technique* de l'oeuvre d'art.
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

DEUXIEME PARTIE

BILAN HISTORIQUE DU REALISME

1. LA SCISSION FONDATRICE : REPORTAGE/FICTION

L'opposition traditionnelle entre Lumière et Méliès désigne la double destinée du cinéma : d'un côté, une entreprise familiale s'érige en industrie en dépêchant des opérateurs anonymes à travers le monde pour en rapporter des documents sur le moindre coin de rue ; de l'autre, un artisan astucieux et solitaire échafaude dans un studio de banlieue des mondes imaginaires extravagants. On pourrait, en forçant à peine, résumer les soixante-quinze premières années de l'Histoire du cinéma en faisant l'historique des avatars de cette division fondatrice et des tentatives de réconciliation de ces deux voies.

Nous avancerons en tout cas l'hypothèse que cette contradiction primordiale est celle sur laquelle repose tout le cinéma réaliste, dont il s'est nourri, et dont en définitive il est mort.

L'intérêt de l'opposition Lumière-Méliès est qu'elle livre la contradiction dans son plus grand écart. Chez Lumière, quelles qu'aient pu être les qualités de filmage repérables, par exemple, dans *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* (1), il ne fait cependant pas de doute que le cinéma est toujours soumis à son objet : ainsi, le filmage est conçu en fonction de la meilleure lisibilité possible de l'objet, ou du maximum d'information sur celui-ci. Le cinéma est donc essentiellement considéré dans sa fonction d'enregistrement de la réalité. On a déjà, avec cet objectivisme, tous les principes qui vont régir le cinéma de reportage, où l'image proprement dite feint de n'être que le miroir de la réalité : les effets de filmage prétendent à la neutralité du point de vue par l'effacement devant l'objet, dans l'inconscience du fait que tout point de vue, toute image, sont nécessairement porteurs d'une opinion sur l'objet : celle du sujet qui filme, et qui a choisi, outre l'objet qu'il filme, ce qu'il considère être le "meilleur" point de vue sur celui-ci.

A l'exact opposé, le cinéma de Méliès fait valoir l'importance de l'artifice au détriment de celle de l'objet : à la minceur extrême de l'anecdote, souvent puisée dans un fonds mythologique convenu (ce qui libère le film des nécessités narratives), supplée entièrement l'inventivité de l'image, toujours manifestée comme image, avec ses toiles peintes et son carton-pâte qui la rapprochent davantage de la gravure que de la photographie. La prétendue "naïveté" de Méliès est en fait l'émerveillement toujours renouvelé de l'inventeur devant les possibilités de sa machine, à l'écart de tout souci de vraisemblance, ou plus exactement de tout souci d'imitation de la réalité.

Le cinéma naît donc sous le signe d'une tension entre ces deux extrêmes : l'objectivisme de la réalité, d'une part ; l'artificialité de l'image, d'autre part.

Cette même distinction, Bazin la repère à propos d'une étape ultérieure du cinéma, quand il écrit : "Je distinguerai dans le cinéma de 1920 à 1940 deux grandes tendances opposées : les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité" (2). En fait, ceci vaut déjà pour l'opposition Lumière/Méliès, où se joue effectivement une contradiction radicale entre deux conceptions du cinéma : comme technique de "reproduction" de la réalité (ou, plus proprement, de *reportage* de la réalité), ou comme mise en forme de la réalité, mise en représentation, pour reprendre encore les termes de Bazin : l'image est "très généralement tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa *représentation* sur l'écran" (3). Sous le terme d'image, Bazin subsume à la fois l'image proprement dite (objet de la *plastique*) et le *montage*, concept où sont confondus chez Bazin, comme on l'a vu, découpage

et montage proprement dit. A cette appellation d'*image*, ainsi entendue, on pourrait plus simplement substituer celle de *fiction*, au sens strict de formalisation.

On a donc, dans la partition du cinéma entre Lumière et Méliès, deux conceptions contradictoires du cinéma : l'une fondée, comme dit Bazin, sur la "nature photographique" du cinéma (4), qui doit le destiner par excellence au reportage (il n'y a pas de technique de report de la réalité plus fidèle) ; l'autre fondée sur sa capacité de fiction, c'est à dire sa capacité esthétique, qui voit davantage dans le cinéma une illusion de réalité que la réalité de l'illusion. On a remarqué à quel point l'image de Méliès se souciait peu de ressembler à la réalité : c'est l'illusionnisme qui règne, et on sait que chez Méliès on entend ce mot en commençant par le sens forain du terme. Mais on notera à l'inverse chez Lumière l'illusionnisme entièrement enregistré à la performance technique de l'appareil (on s'étonne de voir les feuilles remuer), le peu de souci pour la moindre fiction (la fiction maximale, dans la production Lumière, c'est *L'arroseur arrosé*), l'inévénementialité radicale des films (il passe beaucoup de choses dans les films de Lumière, mais il ne se passe jamais rien), l'émerveillement naïf et répété devant le spectacle du monde : c'est la réalité ressemblante qui compte.

A la fiction s'oppose donc le reportage : on verra que le documentaire, quand il voudra faire oeuvre d'art, c'est-à-dire de sens, devra s'arracher au reportage, au cinéma de Lumière, pour commencer à fictionner, c'est à dire à formaliser par l'image et/ou le montage. C'est que le documentaire ainsi entendu a moins le souci d'exhiber la réalité que d'en extraire une vérité, pour autant que la vérité soit autre chose que l'adéquation à l'objet, qu'elle soit cette vérité dont Lacan dit précisément qu'elle "s'institue dans une structure de fiction" (5).

Cependant, même si la pratique pouvait la contredire, la vieille idée augustinienne de la vérité comme adéquation devait continuer à peser sur le cinéma à venir : même si, en définitive, l'art du cinéma va emprunter la voie de la fiction, ouverte par Méliès, il lui faudra malgré tout respecter l'héritage de Lumière, en pliant cette fiction à mimer le reportage, au moins dans cette volonté dont Bazin fera l'apologie, "de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle" (6).

On sait que Bazin considérait que l'opposition entre Lumière et Méliès est "dans son fond, artificielle" et que "l'un est inconcevable sans l'autre" (7). Dans la conception réaliste du cinéma que Bazin défendait, Lumière et Méliès sont en effet réconciliés, mais au prix d'une soumission intime de Méliès à Lumière, de l'illusion à la réalité, de la fiction à "l'unité naturelle des êtres et des choses". On touche ici à la racine profonde des divergences qu'on a pu repérer entre l'esthétique de Bazin et la Politique des Auteurs : un cinéma soumis à Lumière tend à dissoudre la personnalité du cinéaste, à lui prohiber tout effet de style qui ne serait pas voué à restituer l'unité naturelle de la réalité, et en définitive à la rendre à l'anonymat primitif des films de Lumière, -anonymat au sens propre, mais aussi anonymat esthétique : rien ne permet de distinguer, dans les films, un opérateur d'un autre. Le triomphe de Lumière sur Méliès est aussi le triomphe du technicien sur l'artiste, sur l'Auteur.

Ceci ne pouvait aller qu'à l'encontre de la Politique des Auteurs, et tel est le fond du débat entre Bazin et les jeunes critiques des **Cahiers** à propos d'Hitchcock, trop illusionniste pour plaire à Bazin, alors que c'est ce qui fait son charme aux yeux des autres. Pourtant, c'est vers Lumière que reviendra majoritairement le cinéma de la Nouvelle Vague : effet de retour vers l'origine et la "nature photographique" du cinéma où domine en fin de

compte la pensée de Bazin, sans que soit mis en question le fait que l'origine, la nature technique, doivent tracer le destin du cinéma : en quoi l'antécédence de Lumière sur Méliès fonde-t-elle une prééminence esthétique? Cette idée d'un "droit d'aînesse" esthétique est du reste sous-jacente à toutes les querelles autour de l'invention du cinéma : toute esthétique cinématographique constituée a cherché à se justifier d'un inventeur, -ainsi a-t-il été important pour les Américains de faire remonter l'invention à Edison, moins sans doute pour des raisons économiques ou chauvines que pour s'assurer que le cinéma devait bien être tel qu'il était né : de fiction.

*

Pour avoir été second dans l'invention du cinéma, Méliès n'en a pas moins été le premier *auteur* : au sens d'abord de concepteur unique, en position de maîtrise complète d'un bout à l'autre de sa création ; mais aussi au sens de créateur d'un univers personnel, vision d'un monde plus que vision du monde : pour parler de vision du monde, il faudra pouvoir se référer à une conception réaliste du cinéma, qui ne va se constituer qu'assez lentement au cours des premières années du siècle. Méliès n'a cure d'aucun mimétisme de la réalité, son monde est celui de l'imaginaire, et s'il fallait lui assigner une référence, ce serait celle des illustrateurs populaires, de Gustave Doré ou Granville aux anonymes des couvertures de magazines, bien plus encore que la référence théâtrale. Cette inspiration, et son talent d'imagier, font d'ailleurs que, lorsqu'il s'agit d'évoquer le réel, Méliès l'emporte sans difficulté sur ses contemporains, Lumière avec les actualités reconstituées, Pathé ou Gaumont avec les récits de faits-divers : il suffit de comparer *Les incendiaires* (1906), à son modèle, un film de Ferdinand Zecca (1905), pour constater à quel point le film de Méliès l'emporte sur celui de Zecca par sa capacité d'émotion.

Ce que Méliès retient essentiellement des illustrateurs, c'est en effet la *stylisation* comme facteur d'intensification de l'objet représenté, comme facteur d'émotion : le style, même s'il n'est pas unique, même s'il n'est encore que stylisation variable selon le type de fiction abordé, féerique ou "pré-réaliste", le style est bien ce qui distingue son oeuvre de la production de l'époque. C'est peut-être, en même temps que ce qui fait de lui, là aussi, le premier auteur de cinéma, ce qui fait sa limite, et l'empêche d'avoir eu une véritable postérité immédiate : il n'a eu en fait que des imitateurs, qui se sont contentés de copier son style et son univers.

A cette stérilité provisoire du chemin ouvert par Méliès, on peut peut-être assigner pour cause le défaut de *sujet* de son cinéma : ou plus exactement, on dira que Méliès est le seul sujet de ses films, sur le mode de l'imaginaire. Méliès exprime Méliès, par le biais de l'imagerie populaire : ce à travers quoi il rencontre son public, qui est celui des illustrés, mais se coupe de la postérité, qui sera celle de Lumière, par l'intermédiaire notamment de Gaumont, dont la production soucieuse d'économie décidera que s'il y a des "sujets", c'est dans la réalité.

Notes du chapitre 1

1. Cf. Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, p 44
2. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* I, p 132 (p 64)
3. *Ibid.*
4. Cf. A. Bazin, *"Le mythe du cinéma total"*, *op. cit.* p 21-26 (p 19-24)

5. Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, p 451
6. A. Bazin, *op. cit.*, I, p 146 (p 78)
7. *Id.* p 27

2. CONSTITUTION DU REALISME DIEGETIQUE

(1). L'image

On peut dire, avec Jean Mitry, que "le «champ», pour Méliès, s'identifie à l'espace scénique et les limites de l'écran à celles de la rampe. Si les lieux sont divers, ils viennent tour à tour s'imbriquer dans le même réceptacle, se présenter devant le même regard, comme autant de 'tableaux' de théâtre devant un spectateur assis dans son fauteuil et considérant les choses du même point de vue" (8). Toutefois, il faut relativiser cette assertion, tout d'abord en remarquant que ces "tableaux" peuvent être compris au sens pictural du terme, et que la référence à l'illustration est au moins aussi importante chez Méliès que la référence au théâtre. Ensuite, on constatera que Méliès ne s'en tient à ce mode de filmage que lorsqu'il s'agit de filmer un spectacle, tours d'illusionniste ou drames représentables sur une scène (et encore faut-il relativiser cette assertion, comme le démontre Pierre Jenn dans son **Georges Méliès cinéaste**, et comme nous le verrons bientôt à propos du *Voyage dans la Lune*). Mais dès qu'il s'agit d'actualités reconstituées, Méliès, sur le modèle de Lumière, passe du point de vue du spectateur de théâtre à celui de témoin de la réalité : le fictif mime ici l'authentique, non seulement par l'exactitude de la diégèse (*Le Couronnement d'Edward VII*, "plus vrai que nature"), mais surtout par le point de vue lui-même, par le mode de filmage, par la place de la caméra, qui n'est plus face à un décor, mais *dans* le décor ; celui-ci prend alors apparence de réalité bien plus efficacement encore que par la précision de ses détails. Ainsi, dans *L'Affaire Dreyfus* (1899), l'évacuation du tribunal est filmée de telle sorte que les expulsés sont chassés en direction de la caméra : l'espace, ici, n'a plus rien à voir avec celui de la scène théâtrale, il mime l'espace réel au moyen du filmage ; l'angle de prise de vue, à lui seul, suffit à substituer aux coulisses un *hors-champ*, dans lequel disparaissent les personnages ; c'est ce qui autorise le spectateur à imaginer un espace totalisable, dont une partie seulement est inscrite dans le cadre, mais dont on peut supposer qu'il est par ailleurs continu et un (il n'y a jamais qu'un hors-champ). Il est significatif que Méliès en soit venu à construire un espace réaliste à propos d'actualités "postiches"(selon sa propre expression) où le fictif doit rivaliser avec le reportage sur son propre terrain, et prouver qu'il peut mimer l'authentique à la perfection ; les deux exemples que nous avons cités suffiraient même à prouver que sur ce terrain, la fiction peut faire mieux que le reportage, ne serait-ce qu'en tenant un point de vue intenable dans la réalité. Mais cette procédure demeure réservée au domaine du reportage fictif, et Méliès ne la transpose pas dans celui de la fiction "pure", comme si l'espace scénique était le lieu nécessaire de l'affabulation, le signe de la fiction affichée.

On a donc, à l'origine, une séparation stricte et délibérée entre d'une part le cinéma d'affabulation, dont l'espace reproduit la scène théâtrale, et s'organise par conséquent au moyen essentiel d'une *mise en scène*, où le trucage se substitue à la machinerie et où le décor tient une place accrue ; -et d'autre part, le cinéma de reportage, qu'il soit fictif ou authentique, où la mise en scène est astreinte à l'effectuation d'une représentation vraisemblable, à quoi viennent s'ajouter des effets de *filmage*, utilisés pour produire une impression de réalité. Tout se passe donc comme si l'affabulation devait se déclarer, se présenter comme telle, et que son seul mode de présentation possible était la représentation de l'espace scénique.

Ceci appelle plusieurs remarques. Tout d'abord, ces effets de filmage ne sont encore que des effets techniques : il n'y a donc là de réalisme qu'au sens d'exactitude mimétique. En ce sens, on peut dire que le cinéma ne fait que parfaire, pousser à son comble, la tradition de l'image en trompe-l'oeil : ici encore, Méliès se situe en référence à l'illustration, et ce réalisme n'est qu'imaginer. Les effets proprement esthétiques, c'est-à-dire les effets de sens, sont encore réservés aux procédures théâtrales de mise en scène. En d'autres termes, le filmage n'est pas encore considéré comme une procédure formelle, capable de signifier ; ce n'est pas encore un *point de vue*, une opinion déclarée, mais un simple *angle de vision*, conditionné par l'information à donner sur l'objet.

Par ailleurs, on notera qu'à l'époque, la fictionnalisation du reportage se fait en toute bonne foi éthique, et elle est reçue comme telle : l'authenticité, la véridicité, ne sont pas, pour l'instant, des critères qui distinguent le reportage de la fiction, le document du travail de faussaire. Du reste, certaines images ne permettent pas de trancher sur leur authenticité, comme celle que nous évoquions de *L'Affaire Dreyfus* ; même *Le Couronnement d'Edward VII* pourrait prêter à confusion, n'était la fixité de la lumière (peinte sur le décor, selon l'usage de l'époque, qui n'employait encore que l'éclairage naturel). En revanche, la distinction est nettement établie entre affabulation et reportage, entre représentation de l'imaginaire et représentation de la réalité.

Enfin, on observera qu'en opposition à la frontalité de la représentation scénique, le reportage de l'époque propose systématiquement une vision biaisée, une vision "baroque" pourrait-on dire, qui met l'accent sur l'impression de profondeur et d'unicité de l'espace : les objets, les personnages, par exemple dans les films Lumière, se déplacent très souvent en diagonale de l'image, et c'est ce mouvement interne, en suggérant la troisième dimension, qui estompe l'impression d'image (de tableau) au profit d'une impression de fenêtre ouverte sur la réalité.

On va voir que c'est sur cette troisième dimension que le fiction primitif va s'efforcer de travailler.

Le premier élément de l'espace que le cinéma d'affabulation va mettre en cause sera le *décor* : c'est par là qu'il commence à rompre avec la conception du spectacle scénique enregistré. Il y s'agit pour l'essentiel d'échapper à la conventionalité des décors de théâtre en renforçant l'illusion de naturel.

On trouve ce souci exprimé par Méliès lui-même dans un texte de 1907 (9) : "Tout ce qui est mal fait sera reproduit fidèlement dans l'appareil. Donc, il faut ouvrir l'oeil et exécuter [le décor] avec un soin méticuleux. Dans les questions matérielles, le cinématographe doit mieux faire que le théâtre et ne pas accepter le conventionnel".

Mais dans la tendance naturaliste, le cinéaste le plus représentatif de l'époque est sans doute Ferdinand Zecca, chez qui l'illusionnisme du décor est le cadre nécessaire du "genre" qu'il élaborera particulièrement : celui du *fait-divers*, croisement entre les actualités reconstituées et le théâtre populaire, lui-même issu à la fois de Zola et du feuilleton (10).

De son côté, la production Gaumont, soumise par son patron à une sévère parcimonie, répandra l'usage des décors naturels. Ainsi, dans les toutes premières années du siècle, le cinéma français s'engage dans une orientation naturaliste, à l'enseigne du récit de faits-divers, dont l'héritage sera persistante.

Mais, pour l'instant, on n'en est encore qu'au théâtre naturaliste filmé : période que vient couronner ce qui s'est appelé le **Film d'Art** et qui, à partir de 1908, allait se consacrer à la mise à l'écran des gloires théâtrales du moment, pièces, acteurs et mises en scène. S'il reste quelque chose, cinématographiquement parlant, de *L'Assassinat du Duc de Guise*, c'est, paradoxalement, son effort d'être plus proche du théâtre : par ses décors, qui délaissent la toile peinte pour le stuc en trois dimensions ; par la continuité entre les lieux, équivalent du plateau tournant au théâtre, mais qui amorce un embryon de découpage : "Il ne s'agit pas de montage au sens exact du mot, mais d'une action suivie(11) ; et enfin, par le jeu des acteurs, à propos duquel se pose la question de sa spécificité. Ce problème, Méliès l'avait déjà abordé, comme en témoigne son article de 1907 (12) ; mais c'est au critique dramatique Adolphe Brisson, à propos du Film d'Art, qu'il revient d'en avoir nettement formulé les termes, —en même temps que d'avoir, du même coup, produit la première critique de film, dans les concepts qui étaient les siens, ceux de la critique théâtrale : "Qu'est-ce que la pièce cinématographique? Que doit-elle être?[...] Il faut que les personnages agissent, et qu'ils agissent clairement, et que ces mouvements soient unis ensemble par une perpétuelle relation de cause à effet. Il faut en quelque sorte les filtrer, les dégager de toute superfluité, les réduire à l'essentiel. Or ce travail d'épuration est un travail d'art. Dès que la Nature est simplifiée par l'effort du travail humain, le style apparaît.[...] Ici, le geste étant nu est obligé d'être vrai.[...] Alors cet art d'où le verbe est retranché se confondrait-il avec la pantomime? Nullement. La pantomime possède une langue, une grammaire, des signes immuables dont le sens ne varie point.[...] Le cinématographe s'abstient d'user de cet alphabet. Son but est la vie. Sentir, trier, fixer en les stylisant les formes vivantes et les aspects fugitifs, c'est la tâche qu'il s'assigne. Il prétend encore ne pas se borner à la reproduction des choses actuelles mais animer le passé, reconstituer les grandes choses de l'Histoire par le jeu de l'acteur, l'évocation de l'atmosphère et du milieu" (13).

Cette longue citation se justifiera au regard de ce qu'il s'agit là de la première tentative de théoriser les implications d'une association du cinéma à l'art. Mais on voit bien qu'à y entrer par le biais du jeu d'acteurs, Brisson se contente d'annexer le cinéma à l'art dramatique, en lui assignant une place quelque part entre le "théâtre parlé" et la pantomime. Dès lors, la mise en scène, assimilée à celle de théâtre, est effectuée d'un *style* : les concepts de la Politique des Auteurs trouvent là une lointaine ascendance.

Ce style, cette stylisation de la Nature, doit s'appliquer au rendu de la *vie* : fixer le vécu, reproduire les choses actuelles et animer le passé en le reconstituant, tel est le domaine imparti au cinéma dans le sein du théâtre. Dès la première formulation d'une possible esthétique du cinéma, celui-ci est voué à un destin naturaliste. Le cinéma, c'est en somme le comble du théâtre naturaliste ; et ses procédures formelles propres sont limitées au jeu de l'acteur et à "l'évocation de l'atmosphère et du milieu".

Il est du reste significatif que le film qui inaugure la production du Film d'Art, *L'Assassinat du Duc de Guise*, est traité, plus encore que comme une "pièce cinématographique", sur le mode du fait-divers historique : il n'y a donc pas si loin du Film d'Art à Zecca, et on peut dire qu'au fond, le Film d'Art n'est guère qu'un aménagement à l'usage des salons, du répertoire d'un spectacle jusque là réservé au public des foires. En même temps, il fixe la norme esthétique qui va régir le cinéma français au moins jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale (et dont les traces le marqueront encore bien au-delà) : l'impression de naturel, le sentiment de vécu.

C'est ainsi que Feuillade, avant de devenir le cinéaste de *Fantômas*, s'est fait à l'occasion le chantre de *La vie telle qu'elle est* (1911), nom d'une série

de "Scènes" dont les historiens nous apprennent que leurs décors misérables et leurs intrigues étriquées étaient dus, en fait, toujours à la politique d'économie de Léon Gaumont (14). Il semble que "le seul et véritable intérêt réside dans le manifeste du même nom"(15), rédigé par Feuillade pour justifier la pauvreté de la série. Il en définit l'esthétique comme "un essai de réalisme transposé pour la première fois sur l'écran, comme il le fut, il y a des années, dans la littérature, le théâtre et les arts. Ces scènes sont et veulent être des *tranches de vie* (souligné dans le texte).[...] Nous sommes arrivés dans les *Scènes de la vie telle qu'elle est* à donner une impression de vérité inconnue jusqu'à ce jour..." (16). Il ne s'agit pas là uniquement d'une opération de couverture où Feuillade se ferait l'idéologue zélé de son patron : on peut lire dans ce Manifeste le symptôme de ce que le cinéma français était en train de devenir, un cinéma de la tranche de vie. En tout cas, il était admissible, dès ce moment-là, de le proclamer tel. Et si Feuillade lui-même n'a pas succombé entièrement, par la suite, à son penchant naturaliste, il le doit davantage à l'extravagance pré-surréaliste des scénarios de ses *Fantômas* ou de ses *Vampires*, qu'à ses recherches formelles, cantonnées pour l'essentiel aux effets de profondeur de l'image.

(2). Le découpage

C'est avec le découpage que se constitue véritablement l'espace réaliste. L'invention technique du découpage est due aux expérimentations de divers pionniers du cinéma, dans les toutes premières années du siècle. Elle se fait à différents niveaux, chronologiquement imbriqués, mais on remarquera qu'elle se fait toujours dans le sens de la représentation réaliste de l'espace, s'agissant de mimer un espace réel.

A un premier niveau, émerge l'idée qu'un même décor peut générer deux images : le réalisme consistant ici à penser que c'est le lieu (le décor, pour reprendre le terme théâtral toujours en vigueur au cinéma, même lorsque ce "décor" est dit "naturel") qui génère l'image, ou, autrement dit, que c'est l'objet qui détermine la représentation.

La fragmentation de l'espace d'un même lieu est une procédure qu'on rencontre, sous la forme d'un accident technique, dans un film Lumière (*La Duchesse d'Aoste à l'Exposition de Turin*, 1899) : l'opérateur, ayant mal calculé son cadrage, doit, au moment de l'arrivée de la calèche, interrompre la prise de vue, et la reprend après avoir changé d'angle. Mais il n'y a là rien de prémédité (ni rien qui ait été modifié, à notre connaissance, la production Lumière ultérieure), et la chose demeure accidentelle : elle est du reste présentée comme telle, avec la brève surexposition due à l'interruption, qu'on n'a même pas pensé à éliminer par suppression des images blanches.

Il semble en fait que cette idée de fragmenter l'espace d'un même lieu n'ait été systématisée qu'après une innovation préalable, celle du *gros plan*. Les historiens font généralement remonter l'introduction du gros plan à George-Albert Smith, photographe anglais qui importa au cinéma le genre du portrait. Là encore, il faudrait parler d'une utilisation systématiquement répétée, puisque aussi bien on trouvera l'usage du plan rapproché dans quelques films des Lumière : *La petite fille et son chat* ou *Le Déjeuner de Bébé* (1895). Très rapidement, dès 1901, Smith en vient à combiner ces images de détails aux images d'ensemble, en en justifiant l'alternance par un prétexte narratif quelconque (loupe, télescope, etc) : on voit ici que ce qui prime est l'effet spectaculaire, technique, dont il faut faire admettre l'arbitraire au spectateur en imaginant un récit qui s'y prête (17). C'est chez Méliès que l'année suivante, avec le *Voyage dans la Lune* (1902), on va voir le découpage (du moins, ses rudiments) se plier à une narration qui fait appel à quelques variations d'angle et de taille d'images, sans qu'elles aillent toutefois jusqu'au gros plan, à proprement parler : l'image de l'arrivée sur la lune est moins un détail grossi de la lune qu'une image d'ensemble de la fusée.

En revanche, on peut dire que dans ce film, Méliès pratique une autre procédure de découpage, qui est d'ailleurs à l'oeuvre à la même époque dans un film de Smith, *Mary-Jane's Mishap* (1902) (18) : il y s'agit de juxtaposer deux décors, deux lieux successifs, liés par l'action, pour donner l'impression d'un espace continu. Le découpage ici ne consiste plus seulement à explorer un lieu, donné alternativement dans son ensemble et dans son détail, mais, faisant se succéder deux images de lieux différents, de suggérer leur contiguïté. Ceci permet donc de développer une action à travers plusieurs décors, et de diversifier la narration, au même titre que les changements de tableaux au théâtre. Si Méliès reste à peu près fidèle à cette procédure théâtrale (au point de ménager un temps mort au début de chaque tableau, pour laisser à l'oeil le temps d'explorer le décor), c'est chez Smith et chez l'Américain Edwin S. Porter (*Life of an American Fireman*, 1902) qu'apparaît une conception plus proprement cinématographique de la notion de

"décor" : chez Smith, par la fragmentation d'un même lieu, articulée à la juxtaposition de lieux successifs ; chez Porter, par le fait que des images successives constituent un seul et même "décor" : les rues de la ville, par exemple, au cours de la scène de la "course au feu"(19). Cette notion du décor est cette fois en rupture complète avec le "tableau" théâtral, ne serait-ce que parce qu'elle introduit l'idée d'un "décor naturel", idée déjà implicitement réaliste, où le monde est conçu comme un spectacle, disposé sous un regard totalisant.

L'invention du découpage consiste donc dans une double procédure : d'une part, la fragmentation de l'espace d'un lieu unique en vue d'en préciser certains détails ; d'autre part, la juxtaposition d'images de lieux différents, dont la succession suggère la contiguïté.

On pourra nommer la première procédure "découpage" au sens strict, et la seconde "découpage-montage", dans la mesure où, tout en demeurant sous le signe de la continuité spatiale, c'est à dire du découpage, cette procédure ouvre (aveuglément) la possibilité du montage proprement dit.

Mais encore faut-il, pour en assurer le spectateur, que cette contiguïté spatiale soit vérifiée par la continuité temporelle de l'action qui s'y déroule. On a vu que Méliès n'a cure, dans le déroulement de l'action, de reproduire la continuité naturelle : le mouvement, d'un décor à l'autre, est interrompu par une pause ou par un fondu enchaîné. Le *raccord*, au sens qu'il a aujourd'hui de collure invisible (appelé naguère raccord "à l'américaine"), n'est encore que le simple raccordement de deux images. Il ne s'agit pas encore de mimer la perception naturelle : ce sera le souci, en revanche, d'un cinéaste comme Porter, qui défriche ainsi la voie d'une narration réaliste.

On remarquera que *Life of an American Fireman* relève en fait du reportage reconstitué. Mitry(20) émet l'hypothèse que la découverte du découpage-montage serait essentiellement le fait de cinéastes-opérateurs formés au reportage comme Porter et Smith et non de metteurs en scène comme Méliès et Zecca. Par ailleurs, il note que "pour la première fois, *Life of an American Fireman* montrait une action plus longue en réalité que le temps de projection d'un film" (21). Or on pourrait objecter qu'à la même date, le *Voyage dans la Lune* de Méliès présentait la même caractéristique. Il faudrait donc reformuler la proposition de Mitry, en disant que c'est la première fois, dans un film de reportage (reconstitué ou non), que la durée de la projection ne coïncide pas avec la durée de l'action. Il y a donc là, à l'intérieur du reportage, un effet de fiction, sous la forme de la production d'un temps fictif. L'innovation de Porter est alors d'avoir transposé au sein d'un cinéma visant à rapporter la réalité, une procédure réservée jusque là au cinéma d'affabulation, dont relève encore *Mary-Jane's Mishap*, le film de Smith datant de la même année. En d'autres termes, on peut dire que Porter inaugure le cinéma de fiction réaliste en inventant le premier documentaire, au sens où son film ne se contente pas de reconstituer la réalité, mais la fictionnalise en construisant son temps propre.

Mitry relève aussi (22) le ton "utilitaire et propagandiste" du film de Porter, qui tranche précisément sur la prétention à l'objectivité du reportage : on se gardera de registrer cette particularité à quelque contingence publicitaire sans rapport avec les questions esthétiques. Il faut au contraire y voir un effet de la fiction réaliste, qui se constitue en fonction d'un sens (fût-il primitivement propagandiste), bien plus encore qu'en fonction de problèmes de narration pure : c'est ce que le cinéma de Griffith avèrera clairement.

Nous avons indiqué que le découpage se donnait dans deux procédures distinguables, mais imbriquées : il est clair, par exemple dans le film cité de

Smith, que la découverte de la fragmentation est concomitante de celle de la juxtaposition. C'est qu'en fait, cette double découverte relève d'une conception nouvelle de l'image : pour reprendre les termes de Bazin (23), on passe d'une conception de l'écran comme cadre (théâtral ou pictural) à celle de *cache*. Mais il ne s'agit pas là, comme le suggère Bazin, de la découverte de la spécificité de l'image cinématographique : bien plutôt de la spécificité de l'image réaliste. Ainsi, des films comme ceux de Syberberg ou d'Oliveira contredisent Bazin lorsqu'il affirme : "Le concept de lieu dramatique n'est pas seulement étranger, mais essentiellement contradictoire à la notion d'écran"(24). Pour que l'écran soit débarrassé du modèle du cadre, et soit conçu comme un *cache*, encore faut-il faire coïncider la diégèse avec le monde naturel, c'est à dire avoir une conception réaliste du cinéma, ou au minimum, naturaliste à la façon de Lumière. A partir du moment où l'on décide que l'espace diégétique doit simuler l'espace vécu, la vision totalisante, telle qu'elle se donne dans le cadre des films primitifs, devient non seulement impossible, mais inutile : la vision partielle est nécessaire et suffisante à la narration, si elle se réfère à une totalité préexistante et reconnaissable (le monde naturel), supposée constituer le hors-champ du film. Le cinéaste instaure en quelque sorte un rapport métonymique (synecdochique, pour être plus précis) entre le film et la réalité : une partie suffit à signifier le tout. Le *découpage* est alors entendu comme une opération de découpe sur la réalité, suivie d'une opération de raccordement : la succession des fragments ainsi obtenus devant simuler la continuité naturelle.

Pascal Bonitzer remarque que "cette vision partielle [...] se double pour ce qui est du spectateur d'une *vision bloquée*" (25) : le spectateur ne peut intervenir sur l'image qu'en fermant les yeux. Mais, plus que le blocage de la vision (qui est déjà le fait, par exemple, de la peinture), nous intéresse ici le fait qu'il s'accompagne d'une *centration* du regard : le point d'attraction maximale du regard est désigné, notamment avec les gros plans, comme voisin du centre géométrique de l'écran. Autrement dit, le regard est *dirigé* (mais non pas bloqué), principalement sur la zone centrale de l'image : ceci est nettement en rupture avec un cinéma du cadre, où la vision demeure souvent erratique, comme celle du spectateur de théâtre, et où le regard, s'il est quelquefois "dirigé" par la composition de l'image, est fréquemment décentré. Autant cette décentration augmente l'effet d'artificialité des films primitifs, autant la centration des films réalistes masquera l'artifice au profit du naturel.

L'opération de centration du regard participe en effet du découpage, notamment en ce qu'il permet une meilleure fluidité du *raccord* : d'une image à l'autre, le regard peut rester fixé sur le même point, l'oeil n'a pas à balayer la surface de l'écran pour y trouver un point d'ancrage, et la succession des images devient imperceptible en tant que succession (26). La suturation opérée par le raccord donne ainsi l'impression de continuité naturelle : on parlera alors de "faux" raccord quand la continuité n'est pas respectée. Rappelons au passage qu'historiquement, le raccord demande une mise au point relativement lente : ainsi, l'idée que la continuité est plus fluide (ou au moins autant) en enchaînant les images qu'en les collant "*cut*", est une idée qui se maintient jusqu'à la fin du muet, voire parfois dans les premières années du parlant.

Le concept qui cristallise l'ensemble des procédures de découpage est celui de *contrechamp*. En effet, il implique à la fois que l'espace soit conçu en trois dimensions, c'est à dire qu'il coïncide avec l'espace vécu, et qu'il soit donc morcelable en fragments dont la succession, suturée par le raccord, se réfère à une totalité imaginaire, représentée par le hors-champ ; le contrechamp est aussi ce qui comble le "trou" du "quatrième mur" de la scène

théâtrale ; il implique encore, par conséquent, que l'écran ne soit plus considéré comme un cadre fixe, mais comme un cache mobile ; et enfin, que le point de vue ne soit plus une simple vision "neutre", mais qu'il puisse être référé à un *regard* : il est significatif que l'expérience demeurée fameuse de Koulechov porte sur une série de contrechamps où c'est au regard de Mosjoukine qu'est dévolue la fonction de suturation (27).

Les premiers exemples de contrechamps, comme dans *The Great Train Robbery* (1903) de Porter (28) ne sont pas encore référés au regard d'un personnage : on n'a encore que des points de vue "objectifs" sur le déroulement de l'action. Pour qu'ils alternent avec des points de vue "subjectifs", il va falloir que la notion de *personnage* se développe au point de devenir le centre d'intérêt principal, c'est à dire que soit définitivement rompu le lien avec l'illustration, où l'accent est mis sur la succession des décors (des "tableaux"), pour qu'on en vienne à considérer que la narration consiste d'abord à suivre des personnages. Ainsi, Mitry constate qu'en 1911, chez Feuillade, à chaque changement de décor, "la caméra est *déjà là*, elle *attend* les personnages, méthode qui n'était plus appliquée dans aucun film américain, Griffith et ses disciples ayant compris que toujours la caméra doit *suivre* les personnages et non les précéder"(29).

(3). Du découpage au montage.

La juxtaposition de deux images pour produire l'effet d'un même espace diégétique ouvre une autre possibilité au cinéma narratif : celle du *montage alterné*, qui consiste à montrer successivement des lieux dans lesquels se déroulent des actions différentes. Dans cette procédure, la contiguïté des lieux n'est pas affirmée, comme elle l'est dans la simple juxtaposition spatiale, par la continuité linéaire de l'action. Elle est au contraire déniée par la discontinuité même de l'action.

C'est, semble-t-il, dans *Attack on a China Mission* (1900), film anglais de James Williamson, qu'on trouve la première ébauche de ce procédé narratif (30) : on y voit alternativement une Mission attaquée par les Boxers, et les marins venant à son secours. Cette invention ne nous paraît pas étrangère au fait que Williamson, d'une part, soit comme Smith, un ex-photographe, et surtout que d'autre part il tourne ce film en décors naturels. Sans doute s'agit-il d'un des premiers films de fiction présentant ce caractère. Mais il faut préciser que, comme *Life of an American Fireman*, le film de Williamson relève des actualités reconstituées, puisqu'il est strictement contemporain de la Guerre des Boxers. C'est assurément le décor naturel qui, comme le signale Mitry, permet à Williamson de mettre l'accent sur la troisième dimension, en faisant se déplacer ses acteurs dans le sens de la profondeur ; mais c'est aussi ce décor naturel qui fait coïncider la diégèse avec le monde réel, et qui permet ainsi de concevoir une narration décrivant des actions qui se déroulent dans des lieux éloignés, mais qui appartiennent à une même diégèse.

Il s'agit en fait, en l'occurrence, de mettre le procédé du découpage dans sa capacité d'écart maximal, ou comme dit Jacques Aumont, de "constituer une unité narrative de ce qui est le plus disjoint visuellement, et même diégétiquement" (31) : l'unité de lieu étant brisée, jusqu'à quel point peut-on en disjoindre les morceaux, avant de les recoller? Car c'est là l'essentiel : l'alternance de lieux disjoints doit être justifiée *a posteriori* par la convergence des actions qui s'y déroulent. Autrement dit, la fracture ouverte par le montage alterné doit être réduite jusqu'à n'être plus qu'une simple opération de découpage : le point de suture maximale devant être atteint au moment où le découpage lui-même est résorbé (les deux actions convergent nécessairement jusqu'à se rencontrer, à un moment donné, dans la même image).

Encore faut-il que l'alternance de départ suggère l'éventualité de cette résorption finale : les deux actions doivent faire supposer leur convergence, c'est à dire avoir un rapport narratif évident. On peut imaginer qu'à l'origine, le commentaire du "bonimenteur", inspiré des descriptifs qui accompagnaient les films, a dû désigner ce rapport, par l'équivalent d'un "pendant ce temps...". Plus tard, en reprenant le procédé du montage alterné, Griffith usera généralement d'une narration où le dédoublement de l'action est montré comme point de départ du récit (par exemple, deux personnages se séparent, avant d'être montrés séparément) : dans ce cas, l'unité est assurée dès le départ, avant d'être compromise, puis retrouvée (32).

Mais il n'y a encore là que des problèmes de technique narrative : comment articuler un récit dont l'action n'est pas linéaire. Avec un autre film de Porter, *The Ex-Convict* (1905), la technique narrative prend un tout autre tour, que Mitry désigne sous le nom de montage "contrasté" (33) : "Des scènes de vie dans le misérable intérieur de l'ex-condamné étaient opposées à des scènes de vie luxueuse dans l'intérieur bourgeois. Ainsi, la sympathie du public était-elle orientée comme dans une plaidoirie". On dépasse ici le simple

souci narratif d'exposer clairement une action, pour atteindre une préoccupation d'un autre ordre, celle du sens : faire signifier cette action. Porter confirme cette préoccupation, en tournant, la même année, *The Kleptomaniac*, film qui "contait l'histoire de deux femmes, l'une pauvre, l'autre riche, en train de voler à l'étalage d'un magasin et arrêtées. La femme riche était laissée en liberté, la femme pauvre jetée en prison" (34). Dans ce film, le montage alterné est amené à son extrême limite, puisque la convergence des deux actions est située au milieu du film (au poste de police où les deux femmes se rencontrent), pour diverger à nouveau ensuite. A cette incidence près, on pourrait dire qu'il s'agit en fait de deux récits distincts, qui resteraient anecdotiques s'ils n'étaient pas montés en alternance : seule cette alternance fait "contraste", c'est à dire produit un sens. On a donc là les premières ébauches d'une procédure signifiante en termes proprement cinématographiques. Qu'on ne soit plus ici dans une recherche d'ordre purement narratif, Porter en administre la preuve lorsqu'il achève *The Kleptomaniac* par une image allégorique de la Justice lorgnant sur une balance déséquilibrée par un sac d'or. Cette image, irréductible à la diégèse réaliste du film (équivalent de la "moralité" ajoutée à la fin d'une fable), procède elle aussi de l'idée de montage signifiant, en venant confirmer l'intention indiquée par l'alternance : on est donc bien dans une logique où le cinéaste ne se contente plus d'être un conteur, un rapporteur d'anecdote (un reporter de fait-divers), mais où il intervient subjectivement en manifestant une opinion morale sur l'anecdote. Il faut voir là un véritable tournant dans l'histoire du cinéma, qui se mêle désormais de faire servir le spectacle à des fins morales, d'exposer une pensée cinématographique à propos de ce qui est représenté. C'est une pensée naïve, certes (encore qu'on pourrait longuement épiloguer sur l'avenir abondant de cette opposition entre les riches et les pauvres, au cinéma), mais une pensée néanmoins, qui annonce l'art de Griffith, mais aussi, en un sens, celui d'Eisenstein.

Il faut cependant préciser que cette formation d'une pensée, cette élaboration d'une forme de pensée cinématographique, si elle est en excès sur la technique narrative, est rendue possible par elle, dans la mesure où cette technique s'avère capable de décrire des processus complexes, échappant au schéma linéaire primitif. En d'autres termes, l'alternance n'est pas seulement la simple conséquence de la juxtaposition, parce qu'on n'est plus dans la même logique temporelle : la juxtaposition additionnait des portions de durée, dont le total coïncidait avec la durée de l'action supposée dans la réalité, ou bien était plus court (auquel cas on pouvait supposer que le temps "soustrait" l'avait été entre les images). Mais l'alternance, au contraire, additionne des fragments dont la somme *pourrait* être supérieure à la durée en réalité, puisque le montage rend possible la représentation successive de deux actions simultanées : c'est à dire que le montage constitue un temps spécifique au récit, distinct du temps vécu et irréductible à lui, même si le temps représenté ("vécu" par les personnages) reste référé au modèle naturel, chronologisable. Le montage alterné joue donc sur un double registre temporel, qui sera caractéristique du temps réaliste : le temps fabriqué du récit, dans la limite d'une référence à une chronologie naturelle. L'intervention du narrateur-cinéaste consiste donc, en matière de temps, à suspendre arbitrairement la chronologie à des fins dramatiques : le *suspense* est ainsi la technique narrative qui est à l'origine de la production d'un temps cinématographique spécifique, consistant à retarder le processus de convergence des actions.

Cette opération sur le temps permet également d'introduire un *rythme* cinématographique qui ne soit plus uniquement dépendant du mouvement de l'action représentée : dans la juxtaposition, le rythme n'est jamais qu'une

vitesse, celle de l'action. En revanche, l'alternance ouvre la possibilité de produire un rythme binaire, fondé sur la répétition de deux objets alternés. Il devient dès lors possible de provoquer chez le spectateur une émotion qui ne soit plus uniquement dépendante des objets (c'est à dire sentimentale) : une émotion esthétique, fondée sur le rythme.

On remarquera par ailleurs que l'alternance ne se présente pas seulement comme l'émergence d'un temps subjectif, d'une temporalité artificiellement décidée par le cinéaste, mais aussi comme un changement radical de point de vue spatial. Le découpage, qu'il soit fragmentation ou juxtaposition, se contentait de reproduire le point de vue naturel d'un témoin humain de l'action décrite. Mais le montage, dans la figure réaliste de l'alternance, arrose au narrateur le pouvoir proprement sur-naturel d'ubiquité, et le met en position d'être désormais un témoin "divin" du monde. Cette position est dans la logique qu'on a vue à l'oeuvre chez Porter, et qui consiste dans une redistribution du rapport entre le cinéaste et le spectateur : ni illustrateur d'un récit, comme chez Méliès, ni témoin du monde, comme chez Lumière, le cinéaste ne se contente plus d'être un relais entre le récit et le spectateur, mais recréant le monde, en propose une *conception* en faveur de laquelle il *oriente* le spectateur : débuts de la "direction de spectateurs" chère à Hitchcock.

Telle va être la voie où Griffith systématisera les trouvailles de Porter.

Notes du chapitre 2

8. J. Mitry, **Histoire du cinéma**, I, p 213
9. Cit. Mitry, *id.* p 215
10. Cf. *id.* p 217-218 et 223
11. *Id.* p 254
12. Cit. René Jeanne, **Cinéma 1900**, p 89
13. Adolphe Brisson, cit. *id.* p 87-88
14. Francis Lacassin, **Pour une contre-histoire du cinéma**, p 32
15. *Ibid.* p 33
16. Louis Feuillade, **La vie telle qu'elle est**, Manifeste publié par les Ets Gaumont, avril 1911, cit. Mitry, *op. cit.* p 416
17. Cf. Mitry, *op. cit.*, p 226-227, où du reste l'auteur qualifie de montage ce qui n'est encore que découpage ou collage, raccordement.
18. Cf. Mitry, *id.* p 228
19. Cf. *id.* p 233-236
20. *Id.* p 236
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. Bazin, **Qu'est-ce que le cinéma ?** II, p 100 (p 160)
24. *Ibid.*
25. Pascal Bonitzer, **Le champ aveugle**, p 116
26. Cf Jacques Aumont, in **D.W. Griffith**, p 240 sqq.
27. Cf. P. Bonitzer, *op. cit.* p 100-102
28. Cf. Mitry, *op. cit.* p 240
29. *Id.* p 417
30. Cf. *id.* p 228-229
31. J. Aumont, *op. cit.* p 243
32. Cf. Raymond Bellour, "Alterner/raconter" (analyse de *The Lonedale Operator*) in **Cinéma américain**, p 69-88.
33. J. Mitry, *op. cit.* p 241
34. *Ibid.*

3. NAISSANCE DU REALISME ESTHETIQUE : D.W.GRIFFITH

(1). Les instruments

A strictement parler, quant à la technique narrative, Griffith n'invente rien : lorsqu'il réalise ses premiers films, en 1908, l'essentiel des procédés narratifs a déjà été mis au point. Il se contentera donc de reprendre les découvertes de ses prédécesseurs, pour les affiner, les combiner, et surtout pour leur faire rendre sens. Encore faut-il souligner que le souci du sens n'est chez lui ni immédiat (ainsi qu'en témoigne son tout premier film, *Adventures of Dollie*, qui relève encore du fait-divers) ni constant, d'un film à l'autre : on peut dire que toute la période des courts-métrages (dite période Biograph), entre 1908 et 1913, est une période d'essais, au cours de laquelle Griffith explore les instruments qui vont rendre possible une pensée cinématographique.

Récapitulons ces instruments dans la redistribution qu'en opère Griffith :

1) - Le **découpage** constitue, avec au moins deux images successives, l'effet d'un espace continu, fermé, totalisable imaginativement. La continuité temporelle est assurée par l'action, dont la fragmentation est suturée par le raccord. Le raccord sous sa forme canonique, a pour fonction de masquer le découpage. La figure de style qui concentre le découpage est le contrechamp, qui avère que le décor de l'action est une scène illimitée, à l'image du monde.

Cette rupture avec l'espace scénique implique non seulement la similarité de la diégèse et de la réalité (que la diégèse soit perçue comme une réalité seconde), mais encore que la vision de la caméra ne reproduise plus le regard du spectateur (du "monsieur de l'orchestre" que nous sommes tous en réalité) : elle reproduit désormais le regard d'un acteur. Un acteur "passif", si l'on peut dire, puisque témoin muet et invisible, mais néanmoins susceptible de se mouvoir, de changer de point de vue à sa volonté ; témoin qui n'intervient pas sur l'action, mais qui est situé *dans* l'action, dans la diégèse, et non plus *devant* l'action, devant la scène.

Le spectateur est donc sommé d'entrer dans la peau de cet acteur, de s'identifier à lui, — ce qu'il fait généralement sans réticences. C'est le mécanisme qu'on a appelé *identification primaire*. Le spectateur est, en quelque sorte, dépossédé de son regard sur l'action, et à ce niveau (le niveau diégétique), soumis au bon plaisir de l'acteur-caméra ; mais à ce niveau seulement, puisqu'il conserve, en principe, le pouvoir sur son regard réel, le pouvoir d'explorer l'image. C'est ce pouvoir que Griffith, dans un premier temps, laissera intact, en recourant au système de ses prédécesseurs : celui du plan d'ensemble ou du plan moyen, autrement dit le point de vue d'un témoin distant de l'action, où la scène, bien qu'illimitée, est encore perçue comme scène. Le regard est encore tenu à la distance du théâtre.

2)- La **variation de taille des plans** va réduire cette distance peu à peu. Tout d'abord, sur le mode du grossissement de l'action, qui n'est en définitive que l'équivalent des jumelles de théâtre, comme on l'a souvent fait remarquer. Les portraits animés de Smith ne sont encore rien d'autre, ils relèvent de l'effet optique, de même, du reste que les plans rapprochés de *Mary Jane's Mishap*, où les clins d'oeil de Mary Jane viennent rappeler qu'on s'adresse encore au spectateur directement, comme au théâtre, -alors que dans le même film, le changement de décor (d'ailleurs sans raccord dans la

continuité) implique déjà davantage une autre place du spectateur, celle de témoin *dans* l'action. Le gros plan, ou le plan rapproché, conservera cette fonction primitive de grossissement (par exemple chez Griffith, la clef anglaise de *Lonedale Operator*, 1911). Cependant, s'introduit par là l'idée que l'attention du spectateur peut être *dirigée*, sous couvert d'un supplément d'information ; dans le même mouvement, l'image tend à s'abolir en tant qu'image, au profit de l'objet. Le regard du spectateur est momentanément pris en charge par la caméra, puisqu'elle explore l'image à sa place, et non pas pour lui montrer l'image en tant qu'image, mais en tant qu'image *de* quelque chose. C'est une des premières manifestations de l'acteur-caméra.

Encore ne se manifeste-t-il là que dans certaines limites, celles de l'objectivité : c'est à dire un consensus tacite sur l'importance dramatique du détail grossi. Où l'acteur-caméra outrepassé ces limites, c'est lorsqu'il se mêle de grossir des détails accessoires, dont l'importance n'est pas immédiatement désignée par l'action ; lorsqu'il *décentre* son regard par rapport à l'action, pour signifier autre chose que le récit. A ce niveau, la subjectivité de l'acteur-caméra se manifeste dans la production d'un effet de sens par décentrement : ainsi, dans *Fighting Blood* (Griffith 1911), l'insertion, dans la scène de l'attaque de la maison par les Indiens, de l'image des enfants se cachant sous le lit ; et surtout, dans l'un des premiers longs-métrages de Griffith, *The Avenging Conscience* (1914), la scène de l'interrogatoire du héros par le détective, où des gros plans d'une pendule ou de mains introduisent, par leur rythme d'apparition, une tension dramatique que l'action en elle-même ne délivre pas. En même temps, dans cette scène, l'apparition des gros plans qui décentrent l'attention, a la fonction signifiante d'une *métonymie* : le vacillement du balancier, les doigts qui tambourinent sur la table, ont moins pour fonction d'évoquer des bruits, que les sentiments intimes du personnage en proie à l'angoisse, mais obligé de la cacher.

L'acteur-caméra passe donc ici de la position de témoin extérieur, distant, à celle de témoin privilégié, capable de saisir des détails qui peuvent paraître insignifiants aux personnages eux-mêmes, mais qui, d'être ainsi désignés au regard du spectateur, prennent un sens que le simple déroulement du récit aurait laissé inaperçu. Dans l'exemple qu'on vient de citer, on peut même dire que l'acteur-caméra est susceptible d'accéder par là à l'intériorité des personnages, c'est à dire de suggérer l'invisible, tout en demeurant soumis à la stricte contrainte du visible (alors que le romancier peut dire l'invisible). En d'autres termes, l'acteur-caméra ne se contente plus désormais de rapporter "objectivement" une histoire dont il serait le témoin : il se permet aussi de manifester un point de vue sur cette histoire, c'est à dire de se manifester lui-même en tant que sujet. Du coup, l'acteur-caméra peut être identifié par le spectateur comme étant le cinéaste en personne. (On constatera que cette évolution va de pair avec l'apparition du nom du réalisateur sous le titre des films.)

Toutefois, cette émergence d'un sens, d'un point de vue déclaré par le cinéaste, ne peut se faire, dans ces conditions, qu'au détriment de la liberté du regard du spectateur. Celui-ci étant en effet contraint à ne voir que ce que le cinéaste a décidé de lui montrer, son jugement est délibérément orienté par la vision qu'impose le découpage. En ce sens, on peut dire que le cinéma réaliste se constitue sur une forme de domination du regard : le cinéaste réaliste, qu'il le veuille ou non, est en position de maîtrise par rapport au spectateur.

3) - On a vu que l'**alternance** élaborait un temps subjectif, de même que la variation de taille des plans introduit une construction subjective de

l'espace. Bien que dans l'un et l'autre cas on demeure à l'intérieur des contraintes d'un découpage référé à une diégèse naturaliste, on peut dire que ces deux figures de style opèrent un "forçage" du découpage par le montage. Lorsque ce forçage est fait *au nom du sens* (et non plus seulement au nom des nécessités du récit), ces figures constituent les fondements d'une *esthétique* proprement dite : celle de l'art réaliste.

En ce qui concerne l'alternance, on en a vu un premier exemple chez Porter, avec *The Kleptomaniac*. Chez Griffith, l'alternance est d'abord utilisée comme technique narrative, avant de prendre une fonction signifiante : toutefois, on a pu faire remarquer une étape intermédiaire, illustrée dans un film de 1908, *After Many Years*, où Griffith "utilise le montage parallèle sans qu'il y ait de poursuite [...]. Le lien entre les scènes n'est constitué ni par leur succession simultanée dans le temps ni par le déplacement d'un personnage entre des espaces adjacents, mais par la communauté de pensée qui les réunit. La charge sémantique attachée aux gestes des personnages suffit à établir la relation entre les espaces" (35).

Mais c'est en 1909, avec *The Drunkard's Reformation*, que Griffith va démontrer que l'usage de l'alternance peut véritablement produire un sens que l'anecdote en elle-même n'implique pas. (Pour s'en convaincre, il suffit de lui comparer un film anglais de Robert William Paul, *Buy Your Own Cherries*, 1904, dont le scénario a peut-être inspiré Griffith.) Le film s'ouvre sur une alternance narrative, qui montre successivement une jeune femme et sa fille attendant chez elles, puis le mari s'enivrant au café. Le lien narratif est établi par le geste de chacun des deux époux, qui regarde l'heure. Puis l'alternance est résorbée par la scène où l'homme rentre chez lui et brutalise sa famille, avant de ressortir avec la petite fille pour aller au théâtre, voir une adaptation de **L'Assommoir**. C'est là que Griffith reprend le procédé de l'alternance, sous la forme où l'écart est le plus réduit, puisqu'il s'agit d'une succession systématique de contrechamps entre la salle et la scène : on a ici le point où la juxtaposition est tangente à l'alternance, le découpage au montage. De fait, il faudrait dire que la juxtaposition n'est perçue comme alternance qu'à raison même du sens : c'est en assistant à la représentation que l'homme va prendre conscience de sa propre déchéance. Il pourrait n'y avoir là qu'un simple procédé narratif de contrechamp, si la mise en parallèle des deux drames ne désignait l'effet que le film est censé produire sur le spectateur : celui d'une prise de conscience. Il est nettement indiqué par les gestes du personnage que celle-ci se produit par le biais d'une identification aux personnages de la pièce (*l'identification secondaire*). Par ailleurs, si le salut a lieu au spectacle de la déchéance, il se fait cependant sous le signe de la foi (sitôt l'homme et l'enfant partis au théâtre, la femme se met à prier ; à leur retour, ils la trouveront dans la même posture) : on a là un des tout premiers miracles dont le cinéma réaliste sera prodigue. Si l'on ajoute que le théâtre vient tout naturellement métaphoriser le cinéma, en se désignant comme sa référence artistique majeure (bien que Griffith marque une différence sensible entre le jeu des acteurs de théâtre et celui de cinéma, tout en "naturalisant" le décor théâtral), on peut dire qu'il s'agit d'un véritable manifeste condensé du cinéma réaliste, en faveur de l'influence morale dont est capable le film, et déployant le dispositif signifiant dont le cinéma est doté à l'époque. (Sur ce film, on lira avec intérêt l'analyse détaillée de Thomas Gunning)(36).

4) - Outre le décentrement de la narration par rapport à l'action (ou métonymie), et l'alternance (ou comparaison), on va avoir une troisième forme de forçage du découpage par le **montage**, avec une opération qui

consiste à injecter dans la diégèse des objets inattendus, ou en tout cas inaperçus jusque là, sans nécessité absolue pour le récit de l'action. On en a quelques exemples dans le film déjà cité de 1914, *The Avenging Conscience*, où des images d'araignées et de fourmis viennent troubler le récit, en condensant la signification d'une scène, tout en la supplémentant de leur propre signification. On a donc là une opération distincte de l'alternance, puisqu'on ne met pas en parallèle, mais en croisement imprévu ; et distincte du décentrement, puisque ce n'est pas un regard biaisé sur l'action, mais une interruption incongrue de l'action. C'est une opération de *montage* proprement dit, en ce sens qu'elle échappe complètement à la stricte contrainte du découpage narratif, et que l'effet de sens y est délivré par la rencontre inattendue de deux images, de deux significations : on peut donc la dire *métaphorique*.

La métaphore est alors, dans ce cas, une manifestation subjective, un "effet de sujet" poussé à son comble, dans la mesure où la présence d'un narrateur vient interrompre le cours du récit, pour lui substituer une autre image, et faire sens de la rencontre entre les deux. Il faudra nous souvenir de cette subjectivité manifestée par le biais du montage, quand nous retrouverons le montage à l'oeuvre chez Eisenstein ou chez certains modernes : à chaque fois, l'enjeu en sera une conception du subjectif, ordonnée à la question de l'énonciation d'un sens, d'une "déclaration de sens".

(2). La contradiction fondamentale

Griffith systématisera donc tous ces éléments sous la volonté diffuse de les rendre signifiants. Cependant, cette systématisation repose sur deux problématiques contradictoires : ce souci même d'énoncer un sens, donc de manifester la présence subjective du cinéaste, et d'autre part, la volonté de rendre "transparente" la narration, de gommer les effets d'énonciation, de feindre l'absence de tout narrateur, au profit d'une vision "objective".

Telle est, nous semble-t-il, la contradiction constitutive du cinéma réaliste, celle qui le fonde et qui le dynamise : entre sens et narration, entre énonciation et transparence, entre point de vue subjectif et vision objective (ou entre "discours" et "histoire", selon les concepts hérités de Benveniste). Précisons les termes de cette contradiction.

1) - Sens et narration.

On remarquera tout d'abord que la narrativité n'est pas un élément constitutif de la fiction : il y a des reportages narratifs (à l'exception des "vues" primitives à la mode de Lumière, ils le sont presque tous, depuis *The Life of an American Fireman*) ; de même, certains films modernes (depuis *Méditerranée*) ont prouvé qu'il y avait une fiction non narrative.

On ne saurait même dire que la narrativité soit spécifique à la fiction réaliste : bien que Méliès n'en vienne au récit proprement dit que petit à petit, il le fait sans concession à un quelconque réalisme, et en privilégiant toujours la fantasmagorie. Ainsi, s'il pratique le découpage, comme dans le *Voyage dans la Lune*, c'est comme technique narrative, et non comme forme réaliste de représentation. On dira donc que, si toute fiction réaliste est narrative, elle n'utilise le découpage que sous une forme particulière, celle de la transparence, qui finira du reste par exclure le montage, comme on le verra au cours du parlant, ou en tout cas par le restreindre à des limites très étroites, toujours assignées à la primauté du récit et de sa lisibilité : c'est à dire, en dernier ressort, de sa vraisemblance.

Le problème est alors que tout effet de sens est lié indissolublement à la signification du récit : la narration étant structurelle à la fiction réaliste, et le cinéaste réaliste devenant avant tout un narrateur, son point de vue ne peut s'exprimer qu'à propos du récit, en fonction de la narration, c'est à dire : comme s'il n'avait de fonction que narrative ; en d'autres termes, la pensée du cinéaste ne peut s'exprimer que sous le masque de la narration, et dans le cadre de la technique narrative du découpage. Ainsi, l'opinion du cinéaste réaliste va se donner d'abord sous la forme du *point de vue*, au sens propre d'angle de prise de vue, c'est à dire d'un travail particulier sur le découpage, sur le filmage, qui doit cependant respecter le déroulement du récit. La contrainte est sévère, et la marge de manoeuvre est étroite : le sens, limité par l'obligation de transparence, est au péril d'être submergé par la signification. La volonté de sens, pour pouvoir s'affirmer, va devoir d'une part instaurer d'autres procédures formelles, et d'autre part investir le récit lui-même : la prise en charge par le cinéaste de l'écriture ou de la réécriture du scénario devient essentielle à la maîtrise du sens. La question du cinéaste comme *auteur* est donc inhérente au cinéma réaliste, -non parce que c'est un cinéma narratif, mais parce que c'est un cinéma soumis à la narration, où le sens est dépendant de la signification du récit.

2) - Subjectif et objectif.

Le cinéaste est donc contraint de faire passer un point de vue subjectif sous l'apparence d'une vision objective du monde, c'est à dire, d'une certaine manière, de "s'objectiver" lui-même dans le monde représenté. C'est ce qui explique sans doute l'importance grandissante de la fonction des *personnages* dans le cinéma de Griffith : dans la narration primitive, il n'y avait guère que des *figures* anonymes, qui n'étaient rien de plus que les "actants" du récit. Le personnage était encore réduit à sa fonction narrative : ce qui comptait était le spectacle du récit lui-même, le *fait* en lui-même. Là où Griffith s'extrait du cinéma de fait-divers en vigueur avant lui (et même encore chez lui, comme on l'a vu dans ses premiers films), c'est quand il déplace l'intérêt pour le récit en centrant la narration autour d'(au moins) un personnage. C'est ce que constate André Gaudreault (37) lorsqu'il compare les titres d'un film de Lumière (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), d'un film de Porter (*The Great Train Robbery*) et d'un film de Griffith (*The Lonedale Operator*), en remarquant que si les deux premiers "attirent l'attention sur l'événement" représenté, le troisième "focalise notre attention non plus sur le (ou les) événement(s), mais sur la *personne* qui sera le centre de ces événements".

On ne saurait voir là uniquement un développement "naturel" de la narration (comme le prouvent par exemple certains films burlesques, qui se passent jusqu'à une époque avancée de la notion de personnage, en continuant à privilégier le récit "pur"). La mise en avant de la fonction de personnage est, semble-t-il, corollaire de la mise en transparence des interventions signifiantes du cinéaste. Ce qui se passe est en quelque sorte un *transfert de subjectivité* : en accédant à l'épaisseur et à l'intériorité, le personnage va se trouver en capacité de *représenter*, au moins partiellement, l'investissement subjectif du cinéaste (jusqu'à devenir, dans certains cas, le porte-parole du cinéaste). On a donc une objectivation du subjectif, par où le cinéaste pourra communiquer avec le spectateur, par-delà la narration. En effet, le centrage du film autour du personnage implique, quant au rapport avec le spectateur, que celui-ci puisse s'identifier au personnage : l'identification secondaire vient donc en relais de l'identification primaire, mise en position de faiblesse par la transparence de la narration.

C'est du reste un relais dont l'efficace est redoublée du fait que l'identification secondaire repose sur une relation sentimentale au personnage : dans *The Drunkard's Reformation*, il ne fait pas de doute que le personnage central emporte l'adhésion par ses manifestations paternelles à l'égard de sa fille. Mais ce n'est pas seulement sur le mode de la sympathie, ou d'un raisonnement du spectateur qui penserait qu'un bon père ne saurait être un mauvais homme ; c'est aussi, et surtout, sur le mode de la reconnaissance, par le spectateur, qu'il est en train d'éprouver le même sentiment que le personnage : il se retrouve donc en identité psychologique avec celui-ci, en communion de sentiments autour de la figure de la petite fille.

Dans le film, on voit le personnage du père littéralement "saisi" par l'identification (il se désigne lui-même en regardant la scène), précisément au moment où l'alcoolique de théâtre frappe sa fille : Griffith indique ainsi que c'est bien autour du sentiment paternel que se noue le processus d'identification. On pourrait du reste épiloguer sur la fonction des petites filles chez Griffith : même si la petite fille n'est pas le personnage central du

film, comme c'est le cas ici, elle est toujours une figure-clef, dès le premier film de Griffith, non pas nécessairement du point de vue dramatique, mais surtout du point de vue affectif. En effet, la fillette est une figure qui conjoint les charmes de l'enfance et ceux de la féminité, et autour de laquelle se crée un consensus affectif immédiat, - en particulier telle que Griffith la représente : c'est l'objet idéal de l'amour (chaste) dans lequel pourront communier personnage et spectateur. On sait du reste que les femmes, chez Griffith, conserveront toujours quelque chose de l'enfant.

Le mécanisme de l'identification secondaire ne repose donc pas sur une adhésion automatique au personnage central, qui se produirait du seul fait qu'il est central : encore y faut-il une charge de positivité affective, obtenue ici par le biais de l'amour paternel. De façon plus générale, ce sera une loi du cinéma réaliste, que tout personnage caractérisé par l'amour sera nécessairement sympathique au spectateur. Il y a, en quelque sorte, un effet de transfert en cascade, ou de contagion sentimentale, du cinéaste au personnage, puis au spectateur : désormais, le cinéaste peut s'effacer derrière ses personnages, puisque tout semble se jouer dans le rapport privilégié entre ceux-ci et le spectateur. Rapport en miroir, puisque le spectateur se reconnaît, au moins partiellement, en eux ; mais le reflet de ce miroir n'est pas nécessairement sur l'écran, puisque en vérité, c'est le spectateur qui est conduit à imiter (affectivement) ceux qu'il y voit : qui fait montre d'amour est aimé, qui joue la haine est haï, qui est héroïque gonfle les coeurs, qui se méfie rend méfiant... D'où les censeurs de tout temps ont pu inférer que montrer le crime pourrait bien rendre criminel, et la pornographie relâcher les moeurs : c'est oublier que l'impact du cinéma est essentiellement affectif, imaginaire, et non réel.

La *communion affective* est donc l'effet que le cinéma réaliste s'efforcera d'instaurer entre le film et son spectateur. Celui-ci aura alors l'impression d'être en position à la fois d'extériorité et d'intériorité aux personnages : suffisamment intérieur pour être engagé dans l'action, suffisamment extérieur pour ne pas y être impliqué. Ainsi pris en charge affectivement, il est doté d'une subjectivité par procuration, sans grands risques réels.

Ceci ouvre immédiatement la voie à un autre processus, qui n'est plus d'ordre seulement affectif, et qui est le mouvement d' *imitation subjective* que le cinéaste peut susciter chez le spectateur à propos d'un personnage, pour peu qu'il le caractérise comme un *héros*, et le constitue ainsi en modèle. Par ce biais, le cinéaste parvient à orienter émotionnellement la pensée du spectateur, à lui donner un sens. Par "*héros*", on entendra le personnage, ou le groupe de personnages, généralement au centre de l'action (mais pas nécessairement), auquel le cinéaste accorde, par la caractérisation, une charge d'affectivité positive telle qu'elle incite le spectateur à adopter la même attitude subjective. Cette disposition subjective n'est cette fois plus une disposition psychologique, comme dans la communion affective (ni, encore une fois, un désir d'imitation effective), mais c'est une posture éthique. C'est ainsi qu'on peut comprendre la fameuse formule de Godard : "Un travelling est affaire de morale". Nous y entendrons plus généralement que toute forme est affaire d'éthique.

Ce dispositif, tel qu'il est mis en place par le cinéma réaliste, implique que les processus éthiques soient représentés : les valeurs pour lesquelles ce cinéma fait propagande (courage, intégrité, charité, confiance, etc...) doivent être incarnées dans le récit de leur advenue. Toute histoire devient ainsi une

"moralité" exemplaire, une parabole. Ce n'est cependant pas l'histoire en elle-même qui fait paradigme : elle n'est jamais que le récit d'une situation souvent extraordinaire (c'est-à-dire sans ressemblance avec les situations couramment expérimentées par les spectateurs), du sein de laquelle doit émerger une figure campée par le cinéaste pour emporter l'adhésion. "Héros" ne désigne donc pas ici une fonction dramatique (par exemple celui qui accomplit des actions glorieuses), mais une caractérisation subjective, produite par le travail de la mise en scène : aussi bien, la caractérisation du héros pourra se faire sur un autre personnage que celui dont la fonction dramatique est principale. On sait par exemple que dans les *Frankenstein* de James Whale, c'est la créature et non son inventeur qui attire la sympathie, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre à la seule lecture des scénarios. Il s'agit donc bien d'une caractérisation opérée par la forme à partir des objets proposés par le récit. Cette caractérisation dessine une figure subjective, le héros, en fonction duquel les autres éléments du film vont se redresser et s'orienter. En même temps, la subjectivation du héros désigne le propos central du film, distinct du récit -ce que nous avons proposé d'appeler le *sujet* du film, qui est repérable dans la problématique ouverte par cette caractérisation subjective. Ce sujet, à son tour, recentre et oriente l'ensemble des significations du film (y compris celles du récit) : leur fait rendre sens.

En d'autres termes, on peut ici d'une part vérifier que la forme constitue à la fois le sujet et le sens, et d'autre part repérer que le cinéma réaliste constitue le sujet en l'extrayant des objets, et le sens en l'extrayant des significations. "Extraire" ne veut pas dire abstraire : le sens n'est pas une signification plus générale, surplombant toutes les autres, de même que le sujet n'est pas la généralisation ou la conceptualisation d'un objet (en quoi le sujet est autre chose que la thématique). "Extraire" doit être entendu au sens d'une opération d'arrachement, de coupure : comme on l'a vu à propos du montage, le sens a lieu là où s'interrompt la signification du récit ; de même, le sujet advient par évacuation des objets, entre les objets ou au-delà d'eux. Mais il ne peut en même temps complètement s'y soustraire : dans le cinéma réaliste, l'objet est le détour obligé du sujet, comme la signification est le détour obligé du sens.

Si l'on revient à *The Drunkard's Reformation*, on y verra ce processus à l'oeuvre dans une nudité un peu primitive, mais éclairante. L'alternance du début (la femme et la fillette attendant le retour du père/le père au café) ne fait que mettre en place la contradiction sur laquelle repose le récit, et qui va culminer avec la scène de ménage au logis de l'ivrogne : à ce point, on n'a pas encore de héros, mais des personnages affectivement assez neutres. Au début de la deuxième partie, lorsque le père et la fille commencent à regarder la pièce, ils manifestent à leur tour cet état de relative neutralité affective : le père s'ennuie même légèrement (de façon un peu plus appuyée dans la copie du MOMA, qui comporte un plan de plus que celle diffusée à la télévision française)(38). Au début du 2ème acte, une fillette apparaît sur scène : on a un geste du père l'identifiant à sa propre fille avec une expression amusée. Dès ce moment-là, le personnage commence à nous devenir sympathique : pendant tout le 2ème acte ses réactions indiquent qu'il prend conscience de sa ressemblance avec le personnage de la pièce, et qu'il en a honte. Mais c'est au cours du 3ème acte que se confirme le processus d'identification, et même très exactement, comme on l'a dit, au moment où, sur scène, l'alcoolique brutalise son enfant. Pour le spectateur du film, c'est le moment, préparé par la communion affective autour de la fillette, où la transformation interne du personnage devient exemplaire, et

suscite son approbation : c'est le moment où le personnage se mue en héros. Et il se conduira en effet comme tel : un héros de la paix familiale.

Mais il faut remarquer que le mouvement subjectif auquel est incité le spectateur du film n'est pas une pure et simple réduplication du processus représenté chez le personnage, pour la raison que nous sommes mis en face d'une alternance, et non d'un processus linéaire. Cette alternance entre la scène de théâtre et la salle n'est plus, comme dans *The Kleptomaniac* de Porter, — un simple effet de *contraste* entre deux situations, mais un effet de *contradiction* entre deux processus, puisqu'on a, d'un côté, le spectacle d'une déchéance, et de l'autre, celui d'une prise de conscience suivie d'une régénération. Du coup, on n'est pas situé exactement à la place du personnage du film, mais en léger décentrement par rapport à lui : on est en position de comparer deux processus, et en définitive, de choisir entre les deux. Ce que Griffith exprime par une différence dans la façon de cadrer la scène et la salle : tandis que la scène est filmée frontalement, strictement centrée dans tous les sens (la caméra face au milieu de la scène, et à la même hauteur que les acteurs, laissant apparaître la rampe), la salle est filmée en légère plongée, et le personnage est décentré vers la gauche de l'image. Par cette dissymétrie des contrechamps, Griffith oblige le regard à se mobiliser, au sens propre, en visualisant matériellement la contradiction.

On voit donc à travers cet exemple que le mécanisme d'identification ne relève nullement d'un réflexe conditionné par la nature même du cinéma ou par sa narrativité, mais d'une opération complexe qui met en jeu à la fois des procédures formelles précises, et la pensée du spectateur.

Ainsi, le sursaut subjectif du héros (le moment où le personnage se constitue en héros) désigne rétrospectivement ce autour de quoi le film s'articule tout entier, — son *sujet* : la prise de conscience (à la fois celle du personnage et celle, "abstraite", du spectateur). Ici encore il faut reconnaître la qualité inaugurale de ce film : car le réalisme sera essentiellement un cinéma de la prise de *conscience*.

Quant au sens, qui résulte de la conjonction de ce sujet et de la forme, il est particulier à Griffith, dont on a souvent relevé le moralisme un peu archaïque : ce sens trouve sa complétion dans l'image ultime du film, qui montre la famille réunie autour de la cheminée, "symbole culturel de l'harmonie familiale retrouvée", comme le dit Thomas Gunning (39), qui souligne que "la lumière présente dans ce plan [...] véhicule également la métaphore de l'illumination - c'est-à-dire que toute la famille baigne désormais dans la lumière étincelante apportée au jeune mari par la pièce de théâtre" (40). Ainsi, cette métaphore de l'illumination, rendue perceptible par le sujet, devient la péroraison du plaidoyer de Griffith en faveur des vertus morales du cinéma, et rapporté aux valeurs, encore intactes à l'époque, de l'ordre familial et du bonheur dans l'harmonie (il y a là un recours au système culturel du moment, du même type que le ressort sentimental fondé sur la figure de la petite fille).

3) - Énonciation et transparence.

Les effets de sens sont donc des effets d'énonciation, c'est-à-dire des effets de la forme. Or, on a vu que ces effets ne pouvaient avoir lieu, pour l'essentiel, que dans l'interruption du récit, des significations. Il est clair que cette interruption se fait au risque d'une rupture de l'illusion, et donc, présente le danger, en brisant l'effet de croyance chez le spectateur, d'amoindrir considérablement, voire d'annuler l'efficacité du sens. Autrement dit, tout effet d'énonciation est contraint de se tenir dans les limites d'une relative transparence, c'est-à-dire de se présenter comme un élément "naturel" de la diégèse, au risque de n'être même plus perçu en tant qu'énonciation. On a donc là une contradiction fondamentale que le cinéaste réaliste devra résoudre à chaque instant.

La nécessité de la transparence a été très tôt indiquée par le critique américain Frank Woods, collaborateur occasionnel de Griffith (41) : dès juillet 1909 (c'est-à-dire quelques mois après la sortie de *The Drunkard's Reformation* en avril 1909), Woods soutient que la présence de la caméra doit être rendue invisible. Cette invisibilité ne doit notamment pas être perturbée par le jeu des acteurs : "Un bon metteur en scène insiste constamment auprès de ses acteurs pour qu'ils détournent les yeux de la caméra, et les bons acteurs essayent de le faire.[...] Plus les acteurs peuvent laisser paraître qu'ils ne sont pas conscients de la présence de la caméra, plus ils approcheront du réalisme absolu" (42). On constatera qu'en formulant ainsi explicitement l'interdit du "regard-caméra", et en condamnant la pratique de l'adresse directe de l'acteur au spectateur, encore en usage à l'époque, Woods inscrit cette loi du "réalisme absolu" dans la constitution du "bon" cinéma : en d'autres termes, à ses yeux, il n'est de bon cinéma que réaliste. Cette valorisation est du reste immédiatement placée sous le signe de l'efficacité : "Le jeu des acteurs de cinéma est plus efficace s'il parvient à créer l'illusion qu'il représente des faits réels et non fictifs" (43). Il s'agit donc bien de susciter un effet de croyance : l'effacement de l'appareillage doit se faire au profit de l'illusion d'une objectivité diégétique.

Le même Frank Woods énoncera quelques années plus tard la loi du raccord de direction dans le découpage réaliste, en incriminant "la mauvaise habitude que certains metteurs en scène ont encore d'ignorer les directions en passant d'une scène à l'autre. Nous voyons une personne entrer dans une maison suivant une direction donnée ; dans la scène suivante, alors qu'elle termine son mouvement d'entrée à l'intérieur, elle paraît simplement avoir sauté de l'autre côté de la pièce et se déplace maintenant dans la direction opposée.[...] On doit sauter mentalement de l'autre côté de la maison. Le spectateur refuse de sauter" (44). Il s'agit ici d'un perfectionnement du principe du raccord, assurant l'illusion d'un espace unique et continu ; le raccord dans le mouvement, qui assure l'illusion de la continuité temporelle, étant salué par Woods, dans un autre article de 1911, comme un des éléments de l'art de Griffith (45). Là encore, il faut noter que ce principe est référé à l'effet général de croyance suscité chez le spectateur, que le moindre heurt, le moindre "saut" risque de déranger.

Ces principes, plus généralement subsumés sous l'idée d'une nécessaire *plénitude* diégétique (le cinéma réaliste a horreur du vide), sont en fait assignés par Woods lui-même, dans un article de 1910, à l'idée que le spectateur du cinéma réaliste est plongé dans un état d'hypnose : "Au moyen de cette impression de réalité, le film exerce sur l'esprit des spectateurs une

influence proche de l'hypnotisme ou du magnétisme par suggestion visuelle ; cette sorte d'influence hypnotique limitée est capable d'effets plus puissants par l'intermédiaire du cinéma que par n'importe quelle production théâtrale ou littéraire et il est donc sage de cultiver le réalisme absolu dans tous les domaines de l'art cinématographique" (46).

(On notera au passage que la comparaison du cinéma à l'hypnose autorise à comparer le film et le rêve, comme on l'a souvent fait : irréalisme et réalisme se rejoignent ici, comme en témoigne *The Avenging Conscience*, qui est le récit d'un rêve.)

N'était la naïveté du propos, on pourrait voir quelque cynisme à stipuler ainsi la mise en condition du spectateur, propre à assurer sa manipulation : il faut en tout cas supposer que "l'influence" que peut exercer le film ne saurait être que bénéfique. Et cette affirmation de la toute-puissance du cinéma réaliste ne peut se comprendre qu'adossée aux films de Griffith, dont la moralité ne saurait être mise en doute. Il faudra attendre *Naissance d'une Nation* (1915) pour qu'on commence à s'inquiéter des équivoques du sens de ce cinéma.

Il est vrai que *Naissance d'une Nation* marque le couronnement de l'exploration, par Griffith, d'un équilibre possible entre la transparence de l'énonciation telle que Frank Woods en pose le réquisit, et la volonté de faire sens malgré ces limites. Cette volonté de sens devait donc investir des effets d'énonciation qui puissent apparaître comme une disposition "naturelle" de la diégèse. Ou, dans les termes de Jean Mitry : "Le film devenait une sorte de discours *sur* le monde, mais qui semblait être un discours *du* monde tel si le monde se donnait à voir directement et uniquement *sous cet aspect* et *dans ce sens*" (47).

Les effets d'énonciation "transparents" vont être essentiellement conçus à l'intérieur des procédures de découpage : l'*alternance*, ici utilisée systématiquement pour intensifier le drame en retardant l'action ; le *gros plan*, toujours associé à la menace, et de ce point de vue, distinct du *cache* ou de l'*iris*, qui permet de souligner un détail, mais sans le grossir, et sans écraser le spectateur ; l'*angle de vision*, qui doit concilier la clarté de l'action avec l'expression d'un "point de vue".

Mais, comme on l'a vu à propos de la dernière image de *The Drunkard's Reformation*, les effets d'énonciation peuvent aussi bien investir la composition de la lumière, les oppositions entre frontalité et profondeur, comme dans *A Corner in Wheat* (1909), qui fait contraster les décors de toile peinte et les extérieurs champêtres (48), et tout ce qui relève directement de la mise en scène : le moindre élément du décor peut devenir signifiant, comme par exemple les chiots et les chatons qui accompagnent les héros de *Naissance d'une Nation*.

Enfin, et surtout, le travail de mise en scène portera essentiellement sur la caractérisation des personnages : la direction d'acteurs en devient donc la pièce centrale, l'axe qui va permettre de situer le spectateur par rapport au récit. De ce point de vue, *Naissance d'une Nation* déploie une science méticuleuse autour de la moindre figure, du moindre figurant : Griffith met au point ici l'art, qui deviendra caractéristique du réalisme hollywoodien, de camper une figure d'un seul trait significatif. Ainsi, un figurant peut accéder à la vérité d'un personnage, non pas en imitant une personne réelle, mais en mettant en relief un aspect particulier qui le définit aux yeux du spectateur. C'est déjà l'opération de *typification*, qui va dominer la conception réaliste du personnage, en permettant de le situer immédiatement, par son comportement, dans un réseau d'affects où sont orientés les sentiments du spectateur.

On pourrait donc dire que l'ensemble des effets d'énonciation, soumis à la loi de transparence, sont resserrés autour d'un objectif général de *dramatisation* du récit : de mise en acte de l'histoire. Le cinéma primitif se constituait de récits qui n'avaient pas d'autre ambition que d'être de simples histoires, des anecdotes vraisemblables ou extravagantes, et dont l'anecdotique faisait tout le charme, à l'instar des films Lumière ou des actualités reconstituées. Avec Griffith s'avère définitivement que le cinéma réaliste sera un art du drame.

(3). *Naissance d'une Nation*

Cette évolution est clairement manifestée dans *Naissance d'une Nation* : l'utilisation systématique de l'alternance y permet de multiplier les actions entrecroisées, mais aussi d'augmenter l'intensité dramatique du récit en retardant chaque action par une autre, et en rythmant ce suspense selon les points d'interruption du récit (cf. Th. Gunning, qui analyse cette procédure en détail, et qui note au passage que "l'utilisation de ce type de montage et de narration est aujourd'hui totalement 'diégétisée'", c'est-à-dire transparente, mais qu'à l'origine elle pouvait probablement être plus nettement perçue comme un effet de l'intervention du narrateur)(49). Mais outre cela, qui est déjà à l'oeuvre dans les films antérieurs de Griffith, *Naissance d'une Nation* propose la représentation même de cette dramatisation du récit, -en l'occurrence, par la dramatisation de l'Histoire : celle-ci est en effet exposée, au début du film, en une série de tableaux (depuis les origines de l'esclavage jusqu'à l'appel aux volontaires du Nord par Lincoln) qui sont traités sur le mode des actualités reconstituées, comme en témoignent les notes d'authentification dans les intertitres présentant certaines de ces scènes. Ces tableaux alternent avec des scènes familiales qui introduisent les principaux personnages du drame : la jonction est faite par le personnage de Stoneman, dont le caractère fictif est souligné dans un intertitre ("Un grand dirigeant parlementaire, que nous appellerons Austin Stoneman"), mais les deux scènes, celle de l'Histoire et celle du drame, sont d'abord disjointes. Puis, peu à peu, le drame pénètre sur l'autre scène, à mesure qu'il capte la quasi-totalité de l'attention du spectateur, jusqu'à proposer un regard entièrement dramatisé sur l'Histoire, avec les scènes de la Guerre de Sécession et surtout celle de l'assassinat de Lincoln, où culmine ce processus, à la fin de la première partie du film. Dans cette scène, Griffith a introduit deux des principaux protagonistes du drame parmi les spectateurs du théâtre où l'assassinat a lieu : les deux scènes se rejoignent donc, et cette conjonction est elle-même métaphorisée dans le lieu du théâtre, où le spectacle bascule de la scène à la salle, et où le drame qui se joue dans la salle finit par envahir la scène elle-même, avec la fuite théâtrale de l'assassin. Griffith redispense donc la référence au théâtre, dans la figure d'une opposition complexe entre récit et drame, scène et salle, théâtre et cinéma, qui n'avait été qu'esquissée dans *The Drunkard's Reformation*.

La fin de cette première partie est aussi la fin de la représentation de l'Histoire comme scène séparée, puisque dans la seconde partie elle sera complètement confondue avec le drame : c'est à la fois la réduction de l'historique au familial, du "grand récit" au drame intime, et l'élévation du drame familial au rang de métonymie de l'Histoire.

Cette fonction métonymique du drame est particulièrement mise en évidence dans le rôle emblématique qui est dévolu aux personnages, non seulement par les intertitres qui assimilent par exemple certains personnages au "Nord" ou au "Sud" (ainsi, pour illustrer "la reconstruction du Sud", Griffith montre le héros réparant la barrière de son jardin), mais par la mise en scène même, qui associe par exemple l'inévitable petite fille au drapeau sudiste (elle dort enveloppée d'un châle aux couleurs du Sud, puis un peu plus tard son frère lui présente l'étendard qu'il va défendre) : ainsi la communion affective qui se fait selon la tradition griffithienne autour du personnage de la fillette, se trouve-t-elle transférée au bénéfice du sentiment patriotique. (Signalons à ce propos que Griffith inaugure là une tradition symbolique qui fera fortune dans le cinéma réaliste ultérieur : celle qui fait de l'héroïne l'emblème de la nation. Cette symbolique est ainsi

particulièrement à l'oeuvre dans les codes du western, permettant au genre de traiter de la question nationale américaine.)

On a donc, dans cet exemple, la démonstration de l'importance accordée par Griffith à l'investissement affectif du spectateur dans le processus de dramatisation du récit : ce n'est qu'à travers le drame que le récit peut orienter les sentiments du spectateur. La volonté de dramatisation est repérable jusque dans les intertitres du film, qui ne donnent, pour l'essentiel, que des informations relatives à la compréhension de l'action, et réduisent au strict minimum les dialogues et les relations de faits.

Nous ne nous attarderons pas, par ailleurs, sur l'idéologie indéniablement (et naïvement) réactionnaire de *Naissance d'une Nation*, si ce n'est pour noter que, dès sa première oeuvre magistrale, le réalisme touche avec évidence sa limite : celle de la propagande, à quoi mènent les excès du sens.

Le passage opéré par Griffith d'un cinéma de faits divers (c'est-à-dire naturaliste) à un cinéma de "grands récits" dramatisés afin de les rendre signifiants, exemplaires, constitue donc la fondation du cinéma réaliste. La dramatisation, qui implique de développer l'action et surtout la caractérisation des personnages, entraîne nécessairement un allongement de la durée : il est significatif que le premier long-métrage de Griffith, *Judith of Bethulia* (1913), soit aussi sa première tentative de mise en drame d'un récit biblique, où l'anecdote d'origine est étoffée par des personnages et des intrigues secondaires. Rappelons que les premiers films pour lesquels les normes de durée furent dépassées, avaient été également des récits bibliques, en l'occurrence des Passions du Christ (celle de l'Américain William Paley durait trente minutes, ce qui, pour 1898, était colossal) ; mais l'allongement ne répondait pas alors à des nécessités dramatiques : simplement, le récit pouvait se permettre d'être plus long du fait que ses péripéties et ses personnages étaient connus de tous. Mais on notera que, d'emblée, le modèle du "grand récit" est un modèle biblique, auquel Griffith se conformera sitôt qu'il voudra développer sa dramaturgie.

Cet effort vers une dramatisation maximale du récit va désormais orienter tout le cinéma américain, qui sera un cinéma, non pas tant d'histoires que de scénarios, au sens où le scénario est la première étape de la mise en forme dramatique de l'histoire. Ici encore, la maîtrise du sens en passe d'abord par le contrôle des possibilités dramatiques du scénario, et l'art de Griffith se développe dans cette direction avec l'assurance que sa position d'auteur complet lui donne ce contrôle. (On se souviendra en effet qu'à l'époque de *Naissance d'une Nation*, le système hollywoodien fait fond davantage sur ses réalisateurs que sur ses acteurs, comme le rappelle Pierre Baudry)(50).

Moyennant quoi, Griffith peut s'autoriser à restreindre ses marques d'énonciation, sous la stricte contrainte d'une transparence maximale, aux effets de mise en scène et de filmage.

(4). *Intolérance*

On remarque que dans *Naissance d'une Nation*, les effets de montage sont ramenés aux limites que permet une diégèse unique et continue : c'est-à-dire, en définitive, aux limites du découpage, dont la forme la plus extrême est celle de l'alternance. Le montage tend donc à s'y réduire à son aspect technique d'exécution du découpage, de "recollage" des fragments découpés. De ce fait, on pourrait attribuer à Griffith la responsabilité de l'élimination du montage, qui sera caractéristique du cinéma réaliste ultérieur, -s'il n'y avait, aussitôt après *Naissance d'une Nation*, l'expérience significative d'*Intolérance* (1916).

On connaît la genèse de ce film telle que les historiens la rapportent : à la suite des polémiques soulevées par les aspects réactionnaires de *Naissance d'une Nation*, Griffith tourne un film intitulé *The Mother and The Law* et inspiré de faits récents survenus au cours d'affrontements entre patrons et ouvriers. Il s'agissait, à ce propos, de dénoncer l'injustice sociale. Sur ce, il semblerait qu'après avoir vu *Cabiria*, superproduction italienne à grand spectacle, Griffith ait suspendu la sortie de son film, pour entreprendre une oeuvre monumentale, destinée à concurrencer le cinéma italien sur son propre terrain : ce nouveau film, *Intolérance*, allait être "composé de quatre histoires séparées, situées dans différentes périodes de l'histoire, avec chacune sa propre série de personnages" (premier intertitre du film). Il s'agit en l'occurrence du récit de la chute de Babylone, de scènes de la vie du Christ, d'un épisode des guerres de religion en France, et enfin, d'une histoire moderne constituée par le film déjà tourné, *The Mother and the Law*. Le thème commun aux quatre histoires est indiqué par le titre et le sous-titre du film : "*Intolérance*, ou la lutte de l'amour à travers les âges", et précisé dès le deuxième intertitre : "Chaque histoire montre comment la haine et l'intolérance, à travers tous les âges, ont combattu contre l'amour et la charité".

La grande innovation du film est qu'au lieu de présenter les quatre épisodes successivement, il les entrelace de façon complexe, en les faisant alterner de telle sorte que l'interruption d'un récit par un autre permet d'introduire à la fois un effet de suspense, des ellipses (notamment quand le drame risque de devenir insoutenable), et surtout un système de comparaisons signifiantes entre les différentes histoires : le sens de chaque épisode n'apparaît que par rapport aux trois autres. Ou, comme le dit Pierre Baudry : "Les événements de chaque histoire se déroulent ainsi «sur le fond» des autres, obtenant d'eux un poids, une densité qui les transforme, fait apparaître leur rationalité (le thème de la lutte entre l'amour et l'intolérance), et tend ainsi à les marquer d'un caractère de *processus*" (51).

Il s'agit donc ici d'un montage véritablement *parallèle* de quatre récits dont les diégèses respectives sont entièrement disjointes, puisque ce ne sont plus, comme dans l'alternance simple, des lieux séparés qu'on présente dans le même temps pour les faire ensuite se rejoindre, mais des lieux et des temps différents dont la conjonction ne peut s'effectuer que *dans le sens*, c'est-à-dire dans le système de leur "mise en écho", pour reprendre l'expression de P.Baudry(52). Aussi peut-on dire qu' *Intolérance* marque à la fois l'aboutissement des expériences de Griffith sur les techniques narratives, et une rupture radicale avec les principes du cinéma réaliste élaborés jusqu'à *Naissance d'une Nation*.

C'est en effet un aboutissement dans l'entreprise griffithienne de dramatisation de l'Histoire, puisqu'il n'est plus seulement question d'un épisode historique, mais bien d'une volonté de brasser toute l'histoire de l'humanité, de l'Antiquité à nos jours. Griffith y applique le système qu'il a élaboré depuis *Judith of Bethulia* : aux figures historiques connues, il juxtapose des personnages tirés de la foule, investis de la fonction affective de héros, et qui seront donc les véritables supports d'identification pour le spectateur. C'est à travers leur drame individuel qu'on aura accès aux remous de l'Histoire, qu'on aura le sentiment de les vivre de l'intérieur. Il est à remarquer que les personnages historiques sont nommés (Balthazar, Cyrus, le Christ, Charles IX, Catherine de Médicis, etc), tandis que les héros sont anonymes (la Fille de la Montagne, Yeux Bruns, le Garçon et la Petite Chérie, etc). Bien qu'ils soient purement fictifs, le fait que les capitalistes de l'épisode moderne soient nommés (les Jenkins) tend à en faire l'équivalent de figures historiques (les "grands de ce monde"). Tout se passe donc comme si l'identification était facilitée par un effacement de l'identité des personnages, au profit d'une caractérisation typifiante. De ce point de vue, la typification culmine dans l'épisode moderne : le Garçon, la Petite Chérie, le Mousquetaire des Bas Quartiers, la Délaissée, sont des appellations qui indiquent comment on doit se situer affectivement par rapport à ces personnages.

Par ailleurs, le modèle chrétien est ici ouvertement désigné, puisqu'il est figuré en tant que tel, et que son statut particulier est manifesté à la fois par les intertitres, qui insistent sur le caractère référentiel de l'épisode, et par son mode de représentation, qui tranche par rapport aux autres : "L'épisode biblique n'est pas à proprement parler le récit d'une série d'événements, mais plutôt d'une suite de tableaux dont la fonction, toute picturale, est d'évoquer" (53). C'est en effet la partie la moins dramatisée du film, dans la mesure où l'action y est réduite au minimum, au profit d'une représentation statique, et où, surtout, les personnages ne comportent pas de héros anonymes, comme si la figure du Christ était le seul support possible de l'identification.

On constate également que dans la construction générale d'*Intolérance*, l'épisode biblique n'a pas la même fonction que les autres : beaucoup plus court, il n'intervient pas dans le registre de la comparaison (comme c'est le cas entre les trois autres récits), mais sur le mode de la référence, un peu comme s'il s'agissait de citations de l'Évangile inscrites dans le corps du film. Enfin, c'est cette référence qui permet à Griffith de conclure le film sur une apothéose, dont P.Baudry a souligné l'apparemment aux ciels glorieux de la peinture chrétienne, et qui constitue une sorte de "discours" final en forme de plaidoyer pour la paix, sous le signe de la Croix. Il faudrait donc dire, pour être absolument exact, qu'*Intolérance* est composé de trois épisodes plus un (trois récits + un référent).

L'épisode biblique est évidemment lui-même référé aux nombreuses *Passions* cinématographiques auxquelles nous faisons allusion plus haut, et dont la tradition remonte à 1897. Il semble juste, en effet, de considérer avec P.Baudry (et à sa suite Dominique Chateau) (54) qu'avec *Intolérance*, Griffith a tenté une véritable réflexion sur vingt ans de cinéma : l'histoire babylonienne s'inspirant des films historiques italiens, le récit de la Saint-Barthélemy du Film d'Art français et de ses imitateurs, et l'épisode contemporain du drame moderne tel que Griffith lui-même le pratiquait. En ce sens, *Intolérance* est aussi un bilan cinématographique, où Griffith pressent l'importance de la catégorisation des films en genres, sans pour

autant qu'il s'agisse là d'un catalogue des genres existants (on relèvera l'absence notamment du burlesque et du western). Si Griffith en passe par la juxtaposition de différents genres, c'est que la question qui l'oriente est celle de la représentation de l'Histoire, non pas pour elle-même, mais pour ce qu'elle délivre de vérité sur l'époque contemporaine. Il est vraisemblable que pour le cinéaste, cette question trouve son origine dans les polémiques qu'avait suscitées *Naissance d'une Nation* et qui avaient profondément troublé l'ingénuité idéologique de Griffith : il lui avait été prouvé qu'on ne pouvait pas traiter naïvement de l'histoire, -d'autant moins quand elle était suffisamment proche pour avoir des répercussions contemporaines. On peut donc considérer qu' *Intolérance* relève d'une recherche à propos de cette question : c'est à la fois sans doute une protestation de progressisme, mais aussi bien une argumentation complexe quant au sens de l'Histoire et à sa représentation au cinéma.

De ce point de vue, la place occupée par l'épisode contemporain est significative, puisqu'il ouvre et ferme la narration ; l'apothéose finale est elle-même directement référée à la situation de l'époque, c'est-à-dire à la Première Guerre Mondiale. On peut donc dire, avec P.Baudry, que le film tout entier est orienté en fonction de cet épisode : si on excepte donc l'épisode biblique, comme référent ou paradigme des trois autres, on dira que les deux épisodes historiques préparent et expliquent l'épisode contemporain, en décrivant les méfaits de l'intolérance, tandis que l'épisode contemporain éclaire rétrospectivement les deux autres en donnant un sens à l'Histoire. En effet, c'est le seul épisode où l'amour et la justice finissent par triompher du Mal : d'où l'on peut conclure que le présent constitue un progrès sur le passé. Cette thèse du progrès historique, qui n'est ici prononçable que sous l'égide d'un humanisme chrétien, comme Griffith prend soin de le marquer, sera désormais sous-jacente à tout le cinéma réaliste, et en particulier hollywoodien : telle est notamment la signification profonde du happy end classique.

C'est à cette notion de progrès qu'il faut rattacher la fameuse image du Berceau, qui vient ponctuer, dans *Intolérance*, le passage d'un épisode à un autre. Ce berceau, balancé par une jeune femme et veillé dans l'ombre par les Parques, n'a aucune fonction narrative : sa fonction est à la fois rythmique et symbolique. Rythmique, parce que cette image introduit un principe de répétition, en extériorité à l'ensemble des épisodes narratifs, tandis qu'elle fait l'objet, en même temps, de rappels allusifs à l'intérieur des épisodes, sous la forme d'images de mères berçant leur enfant, qui constituent ainsi des sortes de "rimes" ; du reste, ce système de rimes, ou d'images "en écho" est également pratiqué par Griffith d'un épisode à l'autre.

Par ailleurs, la fonction de l'image du berceau est symbolique, dans la mesure où elle métaphorise l'humanité "éternelle" sous la figure de la maternité veillée par le Destin, doublement connotée : par la mythologie grecque (les Parques) et par le christianisme (la Nativité). Cette image, qui est la première et la dernière du film, souligne donc l'orientation destinale de l'Histoire, en l'indexant au sentiment maternel : c'est par ce biais affectif que s'affirme l'idée de progrès (l'Amour est le salut de l'humanité), qui permet à Griffith d'amener, dans les dernières images de l'apothéose finale, l'image de deux enfants qui s'embrassent. Toute cette métaphore repose en effet sur l'idée que l'histoire de l'humanité serait comparable, en définitive, à l'histoire d'un individu, que la phylogenèse serait assimilable à une ontogenèse, et que par conséquent, il y aurait tout lieu d'espérer que l'humanité devienne un jour adulte et raisonnable.

Qui plus est, dans *Intolérance*, derrière l'idée de progrès historique se profile l'idée de progrès artistique : on peut remarquer que l'épisode babylonien est traité sur le mode épique, jusque dans "le sublime de la mort de la Fille de la Montagne", comme dit P.Baudry (55) ; le récit de la Saint-Barthélemy, sur le mode tragique, y compris dans sa théâtralité : jeu d'acteurs, "rapport au décor analogue à celui d'une scène théâtrale" (56), pathétique du massacre ; enfin, l'épisode moderne est traité sur le mode dramatique, tel que Griffith le pratiquait déjà dans ses films antérieurs. Ici encore, l'épisode évangélique bénéficie d'un traitement à part, puisque sa référence esthétique n'est pas littéraire mais picturale.

L'assignation chronologique de ces différentes tonalités aux trois épisodes narratifs semble indiquer la volonté de Griffith de dresser une sorte de bilan de l'art du récit en en présentant trois étapes principales, comme si elles constituaient une évolution, du plus archaïque au plus moderne, et en situant le cinéma par rapport à ces étapes. L'aspect "infilmable" des décors babyloniens (57) doit être considéré selon ce rapport (car il est difficile d'imaginer qu'un cinéaste comme Griffith ait pu concevoir une mise en scène sans tenir compte du filmage) : c'est que l'épopée "déborde" littéralement le cinéma, qui ne peut l'appréhender que fragmentairement, ou fugitivement. Quant à la tragédie, elle ne peut être que le lot d'un cinéma asservi au théâtre, à la représentation scénique et à ses limites. Seul le drame moderne peut outrepasser ces limites, avec son découpage réaliste de l'espace et son jeu d'acteurs tempéré.

Griffith se fait donc l'apologiste du drame moderne, qui serait la forme qui conviendrait le mieux au cinéma tel qu'il le conçoit (c'est-à-dire un cinéma en progrès sur le cinéma antérieur) : le drame est ce qui s'accommode le plus parfaitement du *cadre* cinématographique. C'est aussi ce qui permet le traitement le plus subtil du thème de l'intolérance religieuse : l'épisode contemporain ne représente plus une guerre de religions, mais une série de conflits (sociaux, sentimentaux) où la religion n'apparaît plus que comme une connotation qui imprègne tout le drame, de la même façon que les tableaux évangéliques, en ponctuant l'ensemble du film, suffisent à le connoter entièrement. En un sens, donc, l'épisode contemporain concentre tout le film, ou corollairement, le film tout entier déploie la vérité du drame moderne. Drame moderne qui, soit dit en passant, est un drame sentimental, c'est-à-dire un mélodrame : de ce point de vue, on pourrait soutenir qu'avec Griffith, le mélodrame devient l'archétype du genre réaliste.

Sur ce versant, *Intolérance* constitue donc l'aboutissement de l'évolution esthétique de Griffith, en manière de manifeste à la gloire du cinéma réaliste naissant. Mais il est remarquable que ce manifeste en passe par la forme du *montage* pour mener à bien la comparaison, alors que le cinéma réaliste exige l'évacuation du montage s'il n'est pas réductible à la figure du découpage : il y a là une importante contradiction, dont Griffith n'a pas su réellement se sortir.

La contradiction concerne essentiellement l'effet produit sur le spectateur, et la place qui lui est assignée. Dominique Chateau interprète cette contradiction comme un hiatus entre "la fusion idéologique qui suppose la continuité de l'illusionnisme narratif et la conscience métafilmique qui la brise" (58), c'est-à-dire entre l'effet de croyance propre au réalisme et la réflexivité du film sur le cinéma. Or, s'il est exact que l'effet de croyance est de quelque façon mis à mal, nous ne pensons pas que ce soit par la réflexion sur les genres en elle-même (on trouvera maints exemples de films réflexifs qui intègrent la réflexivité à l'illusionnisme réaliste), mais bien parce que cette réflexivité prend la forme du *montage*, et que tout montage introduit une rupture dans l'effet de croyance. Et cette rupture se produit parce que le

montage exige du spectateur un autre type d'activité de la pensée que devant un film réaliste. En d'autres termes, le cinéma réaliste demande à son spectateur de se laisser guider, de se laisser ravir à lui-même pendant le temps du film, de croire à ce qu'on lui raconte, d'*entrer* dans le film pour épouser un instant la cause du héros, -quitte à la critiquer, voire à la rejeter, une fois la projection terminée. Au contraire, le cinéma de montage, par les ruptures qu'il introduit dans la continuité, s'offre à un regard critique immédiat, en exigeant du spectateur qu'il se livre à une analyse simultanément à la projection, -faute de quoi il risque de perdre le fil de la construction qui lui est proposée. (On pourrait dire aussi que le cinéma réaliste est un cinéma affirmatif, tandis que le cinéma de montage est interrogatif.)

Or, la contradiction d'*Intolérance* réside dans le fait que Griffith monte des fragments de films réalistes : autrement dit, on ne cesse de passer de l'effet de croyance à la soustraction de la croyance. On verra que le cinéma de montage, par exemple chez Eisenstein et surtout chez Vertov, ne consiste pas à détruire un effet de croyance préalablement construit, mais à instaurer d'emblée un tout autre rapport entre le film et le spectateur. Dans *Intolérance*, on assiste à une perpétuelle remise en cause d'un rapport toujours recommencé, et la contraposition de deux attitudes radicalement différentes rend la position du spectateur particulièrement inconfortable : c'est sans doute à cette difficulté qu'il faut assigner l'insuccès public d'*Intolérance*, qui amènera Griffith à renoncer au montage, puisqu'il va littéralement "démonter" son film pour en tirer deux oeuvres distinctes, *The Mother and the Law* et *The Fall of Babylone*, et que dans ses films suivants, il s'en tiendra aux procédures acquises avec *Naissance d'une Nation* pour perfectionner une voie strictement réaliste.

Du reste, on peut se demander si l'impasse d'*Intolérance* n'est pas elle-même figurée dans le film, avec l'apothéose finale, dont on a relevé le caractère éminemment pictural : logiquement, une apologie du drame réaliste moderne aurait dû culminer dans une apothéose dramatique. Or le retour conclusif de la référence picturale, même s'il est justifié par le traitement particulier de l'épisode évangélique, paraît indiquer chez Griffith l'intuition que les contradictions d'un tel film ne peuvent se résoudre que par l'évacuation, en fin de compte, non seulement du drame, mais du cinéma lui-même.

Peut-être pourrait-on émettre l'hypothèse que l'essentiel des contradictions d'*Intolérance* tient à la mise en film de la contradiction elle-même : le cinéma réaliste *représente* les contradictions, et de ce fait, les situe en extériorité au spectateur, qui n'y accède que par la médiation des héros ; tandis que le principe du montage est de *présenter* les contradictions, et par conséquent, d'y faire directement participer le spectateur. La combinaison des deux, dans *Intolérance*, est alors ce qui fait hiatus.

Mais ce qu'on retiendra en tout cas du cinéma de Griffith, et qui marque la fondation d'un art du cinéma, c'est l'émergence d'une volonté de sens. Il est étonnant de voir le nombre d'exégèses que ses films ont suscitées à propos de l'élaboration des techniques narratives, tandis que l'exploration des procédures signifiantes est trop souvent écartée pour cause d'archaïsme. Or, il est finalement secondaire que le sens des films de Griffith soit pris dans une figuration dont l'archaïsme idéologique est manifeste : car *il y a un sens*, et c'est là que se tient la grande nouveauté de ce cinéma.

Il ne s'agit pas de dire qu'avant Griffith les films ne signifiaient rien. Mais les significations qu'ils délivraient se donnaient de façon fragmentaire, sur le mode de l'illustration d'un récit : fondamentalement, le cinéma était au service d'une histoire. Tandis que Griffith propose un sens global, qui détermine la forme d'ensemble que doit prendre la narration : c'est ici le récit qui est au service d'un sens. Le cinéaste n'est plus seulement un conteur, il devient producteur d'une pensée autonome, spécifiquement artistique.

*

Par ailleurs, il est évident que le cinéma de Griffith n'est pas le fait d'un génie isolé, bien que son art relève d'une supplémentation inédite au cinéma dans l'état où le trouve Griffith en 1909. Le travail sur le récit cinématographique qui s'est accompli dans les années 1910, parallèlement à celui de Griffith, l'a sans doute alimenté et influencé, comme ses films ont influencé ceux de ses contemporains. De ce point de vue, il faut au moins citer l'oeuvre de Thomas Harper Ince, qui s'est élaborée en même temps que celle de Griffith, et dans une proximité certaine. C'est à lui, semble-t-il, qu'on doit d'avoir le premier donné une importance dramatique capitale aux paysages naturels, conçus non plus comme des décors, mais comme des lieux signifiants dont la succession fait contrepoint au récit et en infléchit la tonalité. Ceci explique qu'il soit à l'origine d'une nombreuse production de drames de l'Ouest, qui devaient par la suite se fixer dans les structures du western, -bien qu'il n'en ait personnellement réalisé aucun. Car Ince fut aussi l'instaurateur d'une école, au sens artistique de ce mot, la seule, avec celle de Mack Sennett, de ce point de vue, dans l'histoire du cinéma : il s'agissait en effet d'un véritable "atelier", où sous la supervision d'Ince, qui fournissait découpages et acteurs, les réalisateurs devaient employer leurs efforts à la seule mise en scène. C'était déjà le type d'organisation qui, sous une forme industrialisée, sera celle des Studios. Chez Ince, le maître est encore un cinéaste, et non un simple directeur commercial. Toutefois, il faut noter qu'à l'inverse de l'école Mack Sennett, l'école Ince a produit très peu d'artistes importants : à l'exception de Frank Borzage, tous les cinéastes formés par Ince se plieront volontiers aux tâches médiocres imposées par les Studios. Quant à Griffith, son influence se manifestera moins sur des élèves que sur des disciples : des cinéastes non pas chargés d'appliquer les règles de son cinéma, mais désireux de les interpréter. De ce point de vue, le cinéma américain tout entier est redevable de Griffith, -mais aussi une bonne part du cinéma européen.

Notes du chapitre 3

35. Jean Mottet, Découpage de *After Many Years* de Griffith, **Avant-scène** n°302, p 49
36. Thomas Gunning, in **D.W. Griffith**, p 85 sqq.
37. André Gaudreault, in *id.* p 46-47
38. Cf. J. Mottet, Découpage d'une séquence de *The Drunkard's Reformation*, **Avant-scène** n°302, p 53
39. Th. Gunning, *op. cit.* p 90
40. *Ibid.*
41. Cf. *id.* p 128-131
42. *Id.* p 129
43. *Ibid.*
44. *Id.* p 130
45. Cf. *id.* p 131
46. *Id.* p 129
47. J. Mitry, **Histoire du cinéma**, II, p 168
48. Cf. J. Aumont, in **D.W. Griffith**, p 239 note 9
49. Cf. Th. Gunning, *op.cit.* p 137-142
50. Pierre Baudry, "*Les aventures de l'idée*", **Cahiers du cinéma** n° 240, p 54-56
51. *Id.*, **Cahiers du cinéma** n°241, p 42
52. *Op. cit.*, **Cahiers du cinéma** n° 240 et 241
53. *Op. cit.*, **Cahiers...** n°241 p 35
54. Dominique Chateau, "*Intolérance : une encyclopédie du cinéma*", in **D.W. Griffith**, p 259
55. P. Baudry, *op.cit.* **Cahiers...** n°241 p 44
56. *Id.* p 35
57. Cf. *ibid.*
58. D. Chateau, *op. cit.* in **D.W. Griffith**, p 270

4. LES ORIENTATIONS NON-REALISTES DANS LES ANNEES 1920

(1) Expressionnisme allemand

La seule autre influence importante qui se soit exercée sur le cinéma européen des années vingt semble bien être l'influence nordique, à travers les cinéastes allemands et surtout danois, eux-mêmes à l'école du metteur en scène de théâtre Max Reinhardt.

Le modèle théâtral a notamment pour effet, chez les Danois, une recherche de psychologisation des récits, qui va impliquer un allongement systématique des films, adapté au développement de la caractérisation des personnages. D'autre part, les novations de Max Reinhardt sont importées au cinéma, essentiellement au niveau du travail sur la lumière et les décors. De ce fait, au Danemark et en Allemagne, c'est l'élaboration de l'image qui sera le souci prépondérant des cinéastes, en particulier dans le sens d'une stylisation extrême, qui participe elle aussi de la concentration de l'intérêt autour des personnages, dans la mesure où l'image cherche à exprimer l'intériorité des personnages, et "psychologise" le décor plus qu'elle ne le dramatise. Mais, au delà du modèle théâtral, c'est le modèle pictural que va retrouver ce cinéma de l'image (du reste, on disait déjà de Reinhardt qu'il faisait "du Rembrandt").

Ainsi, le cinéma allemand de la période expressionniste se présente-t-il d'emblée sous le signe de la peinture : on a assez souligné l'importance des décorateurs dans *Le Cabinet du Dr Caligari* (1919). On peut ajouter que le jeu des acteurs est lui-même dominé par la notion d'attitude plutôt que par celle de mouvement, au point qu'on a le sentiment que la gestuelle n'est que le passage d'une attitude à une autre, d'une composition de l'image à une autre : d'où l'effet de tableaux animés qui n'est d'ailleurs pas propre à *Caligari*, mais qu'on retrouve dans la plupart des films expressionnistes, y compris chez Lang (quoi qu'on en dise, le modèle pictural est autant présent que le modèle architectural dans *Les Nibelungen* ou *Metropolis*). Il n'y a guère que les films de Murnau qui, à partir de *Nosferatu* (1922), échapperont en grande partie à l'emprise picturale.

Or cette emprise a pour corollaire que l'expressionnisme proprement dit échappe au réalisme tel qu'il se structure à Hollywood, non seulement à raison de ses scénarios, où prédominent l'onirisme et le fantastique, et qui établissent ainsi un certain flou diégétique (l'univers représenté n'a, au mieux, que des rapports lointains avec le monde naturel), mais surtout par le traitement de cette diégèse, qui se soucie peu de raccords spatio-temporels, puisqu'on a affaire à une suite d'images valant chaque fois pour elles-mêmes, donc relativement indépendantes. Le montage non plus n'est pas l'affaire des expressionnistes, par conséquent.

Il y a cependant, parallèlement à l'expressionnisme, d'autres tendances dans le cinéma allemand des années vingt : il y a une voie assez strictement réaliste, représentée notamment par Lubitsch et pour une part, par Murnau, cinéastes qui, comme on sait, seront les premiers à émigrer à Hollywood, et dont l'art s'intégrera sans heurts à l'esthétique américaine.

Par ailleurs, on distinguera de l'expressionnisme la tendance du *Kammerspiel*, qui, bien qu'elle reprenne une appellation due à Max Reinhardt, ne conserve de l'expressionnisme qu'un jeu d'acteurs hypertrophié, à l'intérieur d'une conception assez naturaliste de la représentation. A cette voie, rapidement mise en impasse par cette contradiction interne, succèdera ce qu'on a appelé le réalisme allemand, ou la

Neue Sachlichkeit (la "Nouvelle Objectivité", qui avait aussi été d'abord un mouvement pictural), dont le représentant le plus éminent est Pabst : cette tendance, où l'image expressionniste est soumise à la contrainte d'avoir toutes les apparences du naturel (c'est-à-dire d'être justifiée par le récit plutôt que par le sens), est en définitive une tendance naturaliste, qui se prolongera jusque dans le parlant et jusque dans le cinéma de la période nazie. Il faudra tout l'art d'un Fritz Lang, dans les premières années du parlant, pour redresser l'équilibre entre naturel et artifice. De ce point de vue, il est sans doute le seul cinéaste réaliste issu de l'expressionnisme (si l'on met à part le cas exceptionnel de Murnau, qui a très tôt pris ses distances avec le mouvement) : encore lui a-t-il fallu rompre radicalement avec la tendance picturale de ses débuts.

De ce fait, on peut affirmer que l'expressionnisme n'a pas eu de postérité directe, même s'il a eu une influence importante sur ses contemporains (notamment sur l'avant-garde française). La seule chose qui en ait été retenue est finalement ce qui en a été importé à Hollywood : un certain goût pour les lumières contrastées et les décors pittoresques, d'abord investi dans le film fantastique, puis peu à peu intégré au réalisme non fantastique, notamment dans le Film Noir des années quarante.

(2) Avant-garde française

Dans les premières années du XX^e siècle, le monde occidental se découvre moderne, c'est-à-dire tourné vers l'avenir, au prix de ruptures violentes avec l'ancien. En art, c'est l'âge de tous les futurismes et de la mise à mal de tous les académismes : peinture figurative, système tonal, roman classique. C'est aussi l'époque d'une "mondialisation" culturelle à laquelle le cinéma devait largement contribuer : la circulation des oeuvres d'art en provenance d'autres civilisations confirme l'idée d'une universalité de l'art, et bientôt, certains vont penser que le cinéma pourrait bien incarner cette universalité, et être de ce fait l'art moderne par excellence.

Cette conscience moderne du cinéma naît dans les années vingt, et sera explicitement exprimée pour la première fois en France. C'est, comme on sait, à Ricciotto Canudo qu'on doit l'expression "Septième Art", dans un article de 1911 (*Manifeste des Sept Arts*). Canudo sera ainsi le premier théoricien à désigner nommément le cinéma comme un art. Même si son argumentation "ne constitue pas une théorie systématique" (59), elle va soulever deux points qui vont largement constituer le débat sur le cinéma pendant les années vingt (et même au-delà) dans la critique française. Il s'agit, d'une part, de la question de la spécificité du cinéma, et d'autre part, de la conception du cinéma comme synthèse des autres arts.

Déclarer que le cinéma est *un* art implique en effet qu'on le considère comme un art à part entière, séparé des autres arts, et dont la spécificité est irréductible à une autre forme. De ce fait, la thèse de Canudo marque une étape décisive par rapport aux critiques qui se bornaient à reconnaître des qualités artistiques à certains films, celles-ci pouvant aussi bien relever de l'esthétique picturale ou de l'art dramatique. Cette idée de spécificité va se retrouver dans les termes de "photogénie" et de "cinéma pur" employés par les tenants de l'Avant-garde française des années vingt. Le débat sera difficile, et très long : il faut dire que la reconnaissance du cinéma comme art ne mettait pas seulement en jeu une définition du cinéma, mais une redéfinition du concept même d'art, eu égard par exemple au fait que l'oeuvre d'art ne se présente plus sous l'aspect d'un objet unique : ce que Walter Benjamin appelle "la reproductibilité technique" de l'oeuvre d'art (60). Qu'est-ce, en effet, que "l'original" d'un film ? Ce n'est pas le film projeté, puisque celui-ci provient de ce qu'on appelle justement une *copie*, ni le négatif, qui est destiné à n'être jamais vu.

Par ailleurs, la capacité d'exactitude du cinéma dans l'illusion de réalité le désigne comme l'art figuratif par excellence : on peut même avancer l'idée qu'en un sens, le cinéma décharge les autres arts de toute nécessité figurative, et par là, participe du mouvement de "liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel" auquel W. Benjamin associe l'essor du cinéma (61). Il ne s'agit peut-être pas entièrement d'une coïncidence si les premiers films de Griffith sont contemporains des premiers tableaux non-figuratifs, du roman moderne et des premières oeuvres atonales. Encore a-t-il fallu pour cela attendre le début des années 1910, que le cinéma ait fait la preuve de sa capacité à élaborer une *diégèse* figurative ; la preuve qu'il pouvait être autre chose qu'une technique d'animation photographique. Et c'est au nom de cette capacité à faire monde que le cinéma est reconnu comme un art : mais ce monde est immédiatement assigné à être figuratif, tel que Griffith en propose le paradigme.

C'est donc aussi dans ce sens-là qu'il faut entendre l'idée que le cinéma serait la synthèse des autres arts : ce que le cinéma emprunte aux autres arts, c'est leur figurativité, leur capacité à figurer le monde, autant, sinon plus,

que leurs diverses techniques qu'il asservit à ses fins propres. La spécificité du cinéma est donc conçue, dès Canudo, comme une synthèse additive, entre les arts plastiques (architecture, sculpture, peinture) et les arts rythmiques (musique, danse, poésie), -alors qu'il faudrait peut-être la voir comme une synthèse "soustractive", où le cinéma opérerait un filtrage des éléments figuratifs de chaque art. Encore faut-il considérer cette conception comme historique, c'est-à-dire relevant de l'état à ce moment-là de l'art du cinéma, qui était effectivement figuratif.

Toujours est-il que le débat qui se développa en France dans les années 1920 fut organisé autour de ces thèmes : la reconnaissance du cinéma en tant qu'art ; la thèse implicite que cet art devait être figuratif ; la thèse explicite qu'il était la synthèse des autres arts, l'art "total", comme jadis l'opéra wagnérien (dont on peut dire que le cinéma parlant prit complètement la relève). Les écrits théoriques des cinéastes de "l'Avant-garde française", notamment Louis Delluc et Jean Epstein, reprirent et approfondirent donc ces thèmes, en y ajoutant la conscience de la nécessité d'être moderne, qui se donnait précisément dans l'appellation même d'*Avant-garde*.

On notera comme une caractéristique de la pensée française du cinéma qu'elle est le fait des cinéastes eux-mêmes (il n'y a pas un cinéaste important du mouvement qui n'ait écrit sur le cinéma) : critiques et cinéastes sont confondus dans une même fonction, celle de "militants" de l'art cinématographique. Une fois proclamé que le cinéma est un art, il s'agit de le prouver à la fois en théorie et en pratique. Si le cinéma est un art, alors il doit être le fait de penseurs. Et il n'y a pas d'art sans modernité : tout art exige son avant-garde, et le cinéma peut-être encore davantage que les autres arts, à raison même de sa jeunesse et de la fragilité de son statut d'art. L'appellation d'*avant-garde*, empruntée au vocabulaire militaire et politique, indique bien l'aspect combattant impliqué par la proclamation du cinéma comme art.

On pourrait reprocher, comme l'ont fait certains historiens, au cinéma de l'Avant-garde française d'être souvent un cinéma de théoriciens, c'est-à-dire un cinéma de recherches davantage que de réussites. Mais, plutôt qu'une limitation de la pratique par la théorie, il faut voir là un effet des limites générales de ce cinéma, repérables à la fois dans sa pratique et dans sa théorie.

Certes, le cinéma français des années 1920 est soumis à des influences extérieures très diverses : les films américains de Griffith, Ince, De Mille ; les cinémas scandinaves ; les films expressionnistes allemands. Mais ceci relève d'un processus tout à fait logique : il s'agit de faire le bilan des tendances artistiques existantes, et il est normal, si la France est le lieu de la consécration artistique du cinéma, qu'elle soit aussi le creuset où soit brassé ce que le cinéma mondial a produit d'oeuvres d'art, le lieu où l'ensemble des formes cinématographiques soit réfléchi, analysé, critiqué. C'est sans doute cette diversité d'influences qui a évité alors au cinéma de l'Avant-garde d'être un cinéma d'imitation. Mais si cette originalité n'a produit finalement que peu de réussites majeures, c'est vraisemblablement en raison d'une contradiction interne à la conception du cinéma héritée de Canudo : sa spécificité considérée comme synthèse des autres arts, et enregistrée au figuratif. C'est précisément la figuration qui va poser problème quant à cette spécificité : d'où l'apparition, chez Delluc, du concept de *photogénie*, destiné à limiter la figuration, et désignant "un moyen terme entre la stylisation et la réalité animée" (62), cette secrète qualité des phénomènes que le cinéma transfigure favorablement" (Epstein)(63). Ainsi, le cinéma serait l'art de détecter dans la réalité ce qui est le plus photogénique, ou, s'il fallait le dire dans les termes qui seront ceux de Bazin, ce qui se prête le mieux à une "épiphany". Mais il restait encore à définir les critères de la photogénie :

Epstein proposera celui du *mouvement* : "La photogénie apparaissait surtout comme une fonction de la mobilité" (64). Ceci revenait donc à identifier le cinéma comme l'art du mouvement, en conformité avec l'étymologie. Mais cette définition est réductrice, dans la mesure où elle est un retour à une conception du cinéma comme technique d'animation photographique, qui évite de remettre en cause la fonction figurative du cinéma.

Du coup, l'Avant-garde française va explorer de préférence le "pouvoir expressif des images" en multipliant les "virtuosités photographiques" (les termes sont ceux de J. Epstein)(65) : en opposition au filmage "impersonnel" et "objectif" tel qu'ils le percevaient dans le cinéma américain, les cinéastes français vont s'efforcer de "personnaliser le regard de la caméra"(66). En d'autres termes, ils vont mettre l'accent sur les capacités signifiantes du filmage, mais souvent au détriment des autres composantes formelles, et beaucoup plus dans le souci de l'*expression* ponctuelle que dans celui du sens global, — ce qui justifie le jugement lapidaire de Mitry : "des idées creuses admirablement exprimées"(67).

Cette obsession de l'expressivité ponctuelle ("Chaque plan devenait un état d'âme" dit encore Epstein)(68), qui se donne dans "les perspectives surprenantes, les grossissements extrêmes, les mouvements vertigineux, les ralentis et les accélérés, les flous et les déformations"(69), s'accompagne, dans le vocabulaire critique, d'un véritable fanatisme de la pureté : "cinéma pur", "rythme pur", vont devenir les mots d'ordre de l'Avant-garde, en particulier dans sa voie la plus extrémiste, celle qui conduit sur les divers chemins du cinéma expérimental, en rupture avec le figuratif, mais aussi avec le sens.

Or, comme tout esthétisme, les essais de "cinéma pur" reposent en fait d'une part sur une conception du cinéma entièrement axée sur l'*image*, qui aboutit en définitive à voir dans le cinéma une forme des arts plastiques, fondée sur l'exploration du mouvement en soi ; et d'autre part, sur une conception de l'art qui réduit celui-ci à un ensemble de *techniques*. C'est ce qu'Epstein désigne nettement lorsqu'il pose l'équation "Avant-garde = technique" (70), ou lorsqu'il met en avant le destin artistique de l'appareillage cinématographique : "Cette première avant-garde créait un art sans même savoir ce qu'elle faisait, incapable de ne pas faire ce que la technique inventait et commandait" (71).

(3) Montage soviétique

La troisième tendance esthétique étrangère au réalisme fut le cinéma de montage soviétique, qui fut pourtant largement influencé par les films de Griffith, comme en témoigne notamment Eisenstein. Mais ce fut davantage encore par *Intolérance* (dont ce fut la seule postérité véritable) que par *Naissance d'une Nation*.

Encore faut-il disposer, selon leur rapport au réalisme, les différentes voies qui s'exprimèrent dans le cinéma soviétique des années vingt. On distinguera essentiellement deux principales tendances, dont la différence a trait à la conception du montage.

1) Dans la première, le montage tend à se réduire au découpage, ou plus exactement il en est le symétrique, comme la synthèse est le symétrique de l'analyse (72). Ainsi, chez Poudovkine, "l'organisation des fragments isolés (les plans) doit mener à une restitution globale de la réalité considérée" (73). On a donc ici une conception entièrement figurative de la diégèse, ouverte à une esthétique réaliste : la synthèse "produit une nouvelle image, totalisante, mais orientée, dramatisée, de la réalité de départ" (74). Le découpage-montage est, avec la stylisation du jeu de l'acteur, l'opération signifiante essentielle : il s'agit, en effectuant un "remontage" de la réalité, de faire prendre conscience au spectateur du sens de cette réalité. Aussi, les films de Poudovkine seront-ils des films de la prise de conscience, non seulement parce que c'est le processus qu'ils représentent le plus fréquemment, mais parce que c'est l'attitude qu'ils imposent au spectateur : il s'agit de lui ouvrir les yeux sur la réalité "vraie", sur les choses "telles qu'elles sont". Il faudrait dire, en fait : sur les choses telles que le marxisme-léninisme se les représente ; mais à l'époque, c'est tout un : il faut une intime conviction que cette représentation est la seule authentique, pour pouvoir affirmer, comme le fait Poudovkine, que "le montage est considéré dans l'absolu comme une imposition forcée de la pensée de l'auteur au spectateur" (75). Le montage tel que l'entend Poudovkine, c'est à dire comme reconstitution de la réalité, comme suturation du découpage, est un concept directement hérité de l'enseignement de Koulechov, dont les fameuses expériences reposent moins sur les possibilités créatives du rapprochement de deux images, que sur la faculté du spectateur à projeter un lien "naturel" entre celles-ci, à les enchaîner spontanément dans des rapports déjà connus (76). Et c'est sur ce réflexe de l'imaginaire que va travailler la tendance tracée par Poudovkine et suivie par tous ceux qui participeront de l'esthétique que dans les années 1930 on nommera réalisme socialiste. Déjà chez Poudovkine on remarque la présence obligée d'un héros individuel que le film positive pour en faire le support de l'adhésion du spectateur, en faire un modèle à imiter ; et cette adhésion est arrachée au spectateur dans l'effet général de croyance qui est suscité par le découpage. Les procédures d'orientation du sens introduites par le remontage des images sont ainsi masquées par l'apparente "naturalité" de la diégèse, l'énonciation se donne dans une relative transparence, le discours sur le monde se fait insidieusement passer pour le discours du monde lui-même.

Dans cette tendance réaliste, il faut pourtant faire une place à part à Dovjenko, ne serait-ce que parce que ses films ne relèvent jamais d'un cinéma de la prise de conscience, ni même de l'adhésion. Si Dovjenko est indéniablement un cinéaste figuratif, au sens où il s'attache à figurer la réalité, ses films se dérobent toujours à une représentation naturalisée de la réalité, et en proposent une vision manifestement poétisée, peut-être héritée

de la formation picturale du cinéaste. Cette force poétique, qui relève aussi d'une pensée beaucoup plus dialectique que celle d'un Poudovkine, s'inscrit dans une volonté d'infléchir la figuration de l'intérieur, de proposer une nouvelle vision du monde, qui ne soit ni une restauration pure et simple de la vision griffithienne adaptée aux contenus révolutionnaires (comme c'est le cas de Poudovkine), ni une reconstruction de toutes pièces sur les ruines des "modes bourgeois" de représentation (comme c'est le cas de Vertov). La révolution, pour Dovjenko, n'est ni une permutation de polarités, ni une destruction radicale : c'est, avant tout, un nouvel objet pour la pensée, et pour la pensée de tous. La pensée en est infléchie, et non à réinventer à partir de rien. C'est ce que Dovjenko représente : des gens qui réfléchissent ; mais c'est aussi ce que ses films supposent des spectateurs : qu'ils soient des gens capables de réflexion et d'émotions nouvelles. Et cette capacité est supposée de tous : on ne s'étonnera donc pas que les films de Dovjenko aient quelque répugnance à traiter du héros, et que leur souci soit davantage celui du collectif et de l'égalité devant la pensée, que de l'incarnation de la positivité dans une figure privilégiée. C'est sans doute un cinéma encore empreint de croyance, mais si Dovjenko croit à quelque chose, ce n'est probablement ni au Parti ni à la prise de conscience, mais à la grandeur de l'Homme face à la Nature et à l'universalité de la pensée.

Dovjenko est aussi le cinéaste soviétique le plus éloigné de la préoccupation du montage, qui n'a guère chez lui qu'une fonction rythmique, et est toujours structuré par le découpage. A vrai dire, comme le remarque justement Mitry (77), le montage est chez lui interne à la mise en scène : il s'agit moins d'associer des images entre elles, que d'associer des éléments dans l'image. De ce point de vue, on peut voir chez Dovjenko l'amorce d'une procédure formelle qui sera reprise et approfondie chez Welles, mais qui correspond ici à sa vision unanimiste du collectif et à sa poétisation de la figure de l'Homme devant la Nature.

2) La deuxième grande tendance, celle du montage proprement dit, est principalement représentée par Eisenstein et Vertov, qui ont en commun une conception du montage comme *écriture*, c'est à dire comme procédure signifiante indépendante de la réalité représentée. Ce qui produit le sens n'est pas *dans* l'image, mais *entre* les images : l'intervalle (pour reprendre le terme de Vertov) ou le choc (selon le vocabulaire d'Eisenstein) entre les images. C'est à dire qu'on est, chez ces cinéastes, au plus loin de la notion de découpage telle que le cinéma réaliste la fonde : il ne s'agit plus pour eux de reconstituer une fiction de réalité, mais de redistribuer les images de la réalité pour constituer un propos sur cette réalité. L'idée force qui sous-tend cette conception du montage est qu'en définitive, il n'y a pas de vérité dans la réalité, qu'il n'y a de vérité que dans le discours. C'est pourquoi Eisenstein se réfère si volontiers aux écritures idéographiques : le cinéma est pour lui, essentiellement, un langage en voie de formation, et il faut lui donner ses lois. De là qu'il se prête si aisément aux analyses d'inspiration linguistique : il est vrai que chez lui, l'objet subit une opération qui consiste à le *dénaturer*, au sens propre, pour en faire un signe pur, l'élément quasi-abstrait d'une combinatoire dont le montage est l'effectuation. Ce qui fait que, même si on a affaire, dans ses films, à une représentation de la réalité, même si la réalité reste en position de référent, l'effet produit est malgré tout celui d'une conceptualisation de la réalité, et non d'une imitation. Ainsi, *Octobre* est moins un récit d'Octobre qu'un déploiement des concepts à l'oeuvre dans la Révolution d'Octobre : quiconque voudrait voir *Octobre* sous l'angle du document, de la reconstitution historique des faits, serait probablement déçu par l'apparente confusion de leur représentation. Il est certain que l'objectif

d' *Octobre* n'est pas d'informer sur les faits, de les relater, mais de proposer une réflexion sur eux, dans la mesure où ils se prêtent à une désobjectivation. Ce mouvement de désobjectivation, qui se fait dans le sens d'une abstraction, ne va pas sans une certaine tendance au symbolisme, où à trop vouloir devenir des signes, les images finissent parfois par être des allégories dont l'archaïsme paraît aujourd'hui pesant. Mais c'est le style du discours qui est archaïque, et non son principe ; ce qui est encore moderne aujourd'hui dans ce cinéma, c'est sa volonté de séparer la pensée de l'objet : c'est cette idée, fondamentalement non réaliste, qu'il n'y a pas de "langage des choses" préconstitué dans la réalité, que le monde n'a que le sens qu'on lui donne.

Du coup, il n'est nul besoin de faire croire : le spectateur n'a pas à être soumis à une illusion de réalité, puisque le propos n'est pas là, et que le discours sur le monde se présente comme tel, et non sous les apparences trompeuses d'un discours *du* monde. Ainsi, le temps n'est-il jamais conçu à l'imitation du temps empirique, mais toujours construit : le raccord est une notion inopérante chez Eisenstein ou chez Vertov. Le spectateur est donc mis en situation d'extériorité à la diégèse, et ne peut se fonder sur les sentiments : l'émotion en passe nécessairement par le concept, ce qui ne veut pas dire que ce soit un art froid ou cérébral, mais que la pensée du spectateur ne peut s'abandonner aux charmes de l'illusion. Les films d'Eisenstein ne reposent pas seulement sur l'idée du choc entre les images, mais aussi bien sur l'idée d'un choc entre les pensées, celle du cinéaste et celle du spectateur. Le spectateur est en perpétuelle position de confronter ses idées à celles du cinéaste : on ne lui demande ni de croire, ni d'adhérer, mais de comprendre et de participer. Ceci n'exclut pas l'enthousiasme, mais il doit être suscité par la force de l'idée, non par le caractère d'un héros : comme Dovjenko, Eisenstein n'a d'autre héros que le peuple. On relèvera chez lui, cependant, quelques rémanences ponctuelles de l'esthétique réaliste : la tendance à la sanctification du peuple, par exemple, qui autorise certains excès de sentimentalité à son propos, ou encore le symbolisme allégorique, dont le fonctionnement n'est que la poussée aux extrêmes de la métonymie réaliste. Mais l'effet global (pour ce qui est, du moins, de ses films muets) est malgré tout celui d'une esthétique étrangère au réalisme.

Dziga Vertov est, en la matière, l'extrémiste de cette esthétique. Non pas tant, du reste, dans ses proclamations explicites que dans son effectuation pratique (à l'inverse d'Eisenstein, dont on a parfois l'impression que sa théorie va plus loin que ne l'osent ses films) : ainsi, les écrits de Vertov se prévalent souvent de "la vie telle qu'elle est" comme fondement de son esthétique. La notion d'esthétique est d'ailleurs récusée par Vertov dans la mesure où pour lui "le terme même d'art est substantiellement contre-révolutionnaire" (78). Encore faut-il comprendre ce que Vertov et ses contemporains entendent par "art" au cinéma : il s'agit de ce que Vertov appelle les "ciné-drames", c'est à dire les films de fiction réalistes, dont le principe "est de trousseur devant le spectateur [...] une "fable" amoureuse, policière ou sociale, pour l'amener en état d'ivresse et lui fourrer dans le subconscient telles ou telles idées, telles ou telles conceptions.[...] *Hébéter* et *suggestionner*, tel est le mode d'influence essentiel du drame artistique qui l'apparente à une influence de caractère religieux" (79). Contre ce cinéma, "opium du peuple", Vertov propose un cinéma fondé sur le montage, entendu "comme l'organisation du monde visible" (80) : c'est ce qu'il appelle le "documentaire poétique", c'est à dire un cinéma "épuré des intrus : musique, littérature et théâtre" (81). Vertov est ainsi le premier à concevoir la

spécificité du cinéma autrement que sous la forme de la synthèse, ou plutôt "le *mélange* des arts que beaucoup qualifient de synthèse"(82).

Le souci documentaire de Vertov est le fondement de cette spécificité : il n'a rien à voir avec une quelconque restitution de la réalité, avec le reportage. L'attitude documentaire consiste à collecter des fragments de réalité, des "ciné-faits" ("chaque instant de vie filmé sans mise en scène, chaque prise de vue faite dans la vie *telle qu'elle est* [...] est un ciné-fait") (83), que le montage va réorganiser dans un tout autre ordre que celui qui est prescrit par la réalité, de sorte que "de leur somme naisse la vérité" (84). La vérité est donc bien autre chose que l'adéquation à la réalité : elle est le processus organisateur lui-même. L'image elle-même n'a pas à se préoccuper de restituer la perception humaine du monde : le "ciné-oeil" est libéré de toute vision humaine, pour parvenir "à la création d'une perception neuve du monde" (85) ; aussi peut-il se permettre d'user de tous les trucages et artifices offerts par la machine, pour mieux capter le mouvement, qui est au coeur de la spécificité cinématographique. Cette exaltation de la machine et du mouvement mécanique mène nécessairement à un anti-humanisme : "Nous n'avons aucune raison d'accorder dans l'art du mouvement l'essentiel de notre attention à l'homme d'aujourd'hui. L'incapacité des hommes à savoir se tenir nous fait honte devant les machines"(86).

C'est sans doute cet anti-humanisme qui donne aux films de Vertov leur aspect de singulière étrangeté, encore aujourd'hui. L'exaltation des machines, à commencer par la machine cinématographique, le flux ininterrompu du mouvement, la formidable poésie unanimiste, les artifices de l'image combinés au rythme complexe du montage, en font des oeuvres parfois obscures, parfois grandiloquentes, mais toujours saisissantes. Vertov est par là le cinéaste le plus proche des futuristes, mais il est aussi celui qui ouvre la voie à l'actuelle modernité cinématographique, dans la mesure où celle-ci tend à l'élaboration d'un cinéma non-figuratif.

Que Vertov en soit arrivé au non-figuratif par l'intermédiaire du documentaire n'a rien de surprenant : contrairement au reportage, qui a toujours le souci de restituer la continuité de la réalité, de désigner sa diégèse comme réelle, authentique, l'usage du document implique qu'on l'ait prélevé de son contexte, non en vertu de son authenticité, mais en vertu de sa *signification*, son exemplarité ; le document est donc toujours considéré comme échantillon pertinent, et destiné à être cité, c'est à dire *monté*, à l'usage d'un discours ; et on n'a que faire, dans un document, de son référent diégétique, puisqu'il est significatif par lui-même, et non par l'évocation de la totalité de laquelle il a été arraché. Le documentariste n'a donc pas pour préoccupation centrale de reconstituer diégétiquement la réalité, mais de construire un discours à coups de documents, qui secrète du reste, mais secondairement, sa propre diégèse : le monde, mais dans un ordre inhabituel. Et c'est cet ordre même qui fait sens, d'être non-figuratif.

On remarquera que le document, comme toute citation, est prélevé, c'est à dire *coupé* de son contexte. En ce sens on peut dire que le cinéma de Vertov substitue au couple découpage/collage le couple coupure/montage.

Il est significatif qu'au début des années 1930, avec l'instauration de l'esthétique réaliste socialiste, les instances gouvernementales s'en soient explicitement prises au documentaire ("On voulait me pousser par des mesures administratives à abandonner le film documentaire")(87). Vertov finit d'ailleurs par être réduit au silence, condamné à des besognes alimentaires pendant les dernières années de sa vie, prix de l'extrême radicalité de son cinéma, taxé de "formalisme". On sait qu'Eisenstein eut à se défendre de la même accusation, et qu'il dut payer son tribut au "héros positif" avec *Alexandre Nevsky*. Quant à Dovjenko, s'il réussit à contourner le

problème dans *Chitchors* en dévoyant l'intérêt pour le personnage principal sur un autre qui figurait le peuple, il n'en eut pas moins d'innombrables ennuis jusqu'à sa mort. De cette génération, seuls Poudovkine et ses suiveurs eurent les grâces (relatives) de l'État : leur esthétique était entièrement compatible avec les directives officielles, et leur art n'y perdit qu'une part de conviction.

*

On peut donc résumer, à ce point, l'éventail des orientations du cinéma au milieu des années 1920, c'est-à-dire à l'époque de sa reconnaissance en tant qu'art :

1- Les *esthétiques étrangères au réalisme*, dont les deux orientations principales se différencient selon qu'elles privilégient l'image ou le montage.

Les cinémas de *l'image* explorent donc de préférence les procédures de filmage : les représentants principaux en sont l'Expressionnisme allemand, dont la référence artistique est surtout la peinture, —et d'autre part l'Avant-garde française, où la référence picturale existe (au point que le mouvement a pu être qualifié d'impressionniste) mais dans la médiation des recherches propres à la photographie.

Le cinéma de *montage*, fondé en Union Soviétique par Eisenstein et Vertov, a pour référence artistique explicite la musique (même si, chez Vertov, c'est de la musique "concrète"). On notera que cette esthétique influencera, à la fin des années 1920, certains cinéastes allemands (comme Walter Ruttmann), français (les dadaïstes et les surréalistes, parfois regroupés sous le nom de "Deuxième Avant-garde") ou hollandais (Joris Ivens), mais que cette influence, si elle les maintient à l'écart du réalisme, va aussi les marginaliser devant l'hégémonie grandissante de l'esthétique réaliste, qui, au cours des dernières années du muet, va se généraliser au point de se présenter comme l'esthétique cinématographique par excellence, reléguant les autres au placard du cinéma "expérimental".

2- Le *réalisme*, au début des années 1920, n'était qu'une orientation esthétique parmi d'autres, celle que proposait, sous une forme concentrée, le cinéma américain. Mais à partir de 1925, le modèle hollywoodien devient d'une telle prégnance qu'il finit par rallier la quasi-totalité des cinéastes. Sa référence artistique essentielle est le roman, et sa procédure privilégiée celle de la mise en scène, filmage et montage étant restreints aux limites du découpage, sous l'impératif du drame. De ce point de vue, on peut dire que le réalisme muet était prêt à la parole, même s'il pouvait fort bien s'en passer : aussi le cinéma réaliste accueille-t-il le parlant comme un aboutissement, et non comme une "révolution".

Notes du chapitre 4

59. Joël Magny, in **Les théories du cinéma**, p 13
60. Cf. Walter Benjamin, **Essais II**, p 87
61. *Id.* p 93
62. Louis Delluc, **Écrits II**, p 31
63. Jean Epstein, **Esprit de cinéma**, p 87
64. *Ibid.*
65. *Id.* p 89
66. *Id.* p 86
67. J. Mitry, **Histoire du cinéma II**, p 260
68. J. Epstein, *op. cit.* p 89
69. *Id.* p 98
70. *Id.* p 94
71. *Id.* p 95
72. Barthélemy Amengual, “L'école soviétique”, in *Théories du cinéma*, **CinémAction** n°20 p 25
73. *Ibid.*
74. *Id.* p 26
75. Cit. Amengual, *id.* p 25
76. Sur l'effet Koulechov, Cf. notamment : J. Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma I**, p 281 ; Claudine Eizykman, **La jouissance-cinéma**, p 32-34 ; Dominique Chateau, “Diégèse et énonciation” in **Communications** n°38, p 137 sqq. ; “L'effet Koulechov”, **Iris** n° spécial, vol. 4 n°1
77. J. Mitry, **Histoire du cinéma III**, p 316
78. Cit. B. Amengual, *op. cit.* p 26
79. Dziga Vertov, **Articles...** p 93-94
80. *Id.* p 102
81. *Id.* p 16
82. *Ibid.*
83. *Id.* p 82
84. *Id.* p 166
85. *Id.* p 31
86. *Id.* p 16-17
87. *Id.* p 248

5. L'HEGEMONIE REALISTE : HOLLYWOOD

L'hégémonie du cinéma réaliste, c'est l'hégémonie américaine. Il faut entendre ici que le modèle américain est un modèle *esthétique*, qui délimite le champ des possibilités formelles (donc signifiantes) et qui ne laisse à l'expression des spécificités nationales que l'espace de la diégèse, c'est-à-dire du représenté, le mode de représentation étant, quant à lui, unifié. Il n'est pas douteux que cette hégémonie soit assise sur une domination économique que le parlant assurera définitivement, mais ce qui nous intéressera ici sera le développement artistique du réalisme, qui se fait en même temps que les États-Unis se posent en champions des valeurs humanistes et chrétiennes.

On considèrera notamment que l'élaboration des *genres* ou du *star-system*, traditionnellement renvoyée à des facteurs économiques ou sociologiques, est aussi partie intégrante de la constitution d'une esthétique.

Ainsi, le star-system n'est pas uniquement une stratégie publicitaire destinée à exploiter l'engouement du public pour certaines vedettes ; du reste, tel qu'il existait dans les années 1920 aux USA, le star-system à son apogée ne convenait guère à l'industrie hollywoodienne, qui profitera du parlant pour le réaménager considérablement (88). Il faut donc plutôt y voir une pièce essentielle au fonctionnement esthétique de l'effet qu'on a appelé jusqu'à présent "identification" ou "adhésion", et auquel on pourrait préférer le terme plus général et plus neutre d'*entrée* dans le film ; il faudra y voir également la forme la plus extrême de la procédure de typification des personnages esquissée par Griffith.

Quant aux genres, leur constitution est plus compliquée : elle se fera par tâtonnements successifs tout au long des années 1920. Il y s'agit de typifier, non plus seulement des personnages, mais des films, c'est-à-dire des situations dramatiques, afin de donner un système de repères au spectateur. On conçoit qu'une telle mise au point n'ait pu se faire qu'empiriquement et assez lentement. On peut repérer, dans le cinéma américain muet, cinq catégories de films :

- des films *burlesques*, dont l'évolution se fera d'un irréalisme primitif (avec lequel renoueront plus tard les films des Marx Brothers ou de W.C. Fields, puis de Jerry Lewis) vers un relatif réalisme, où l'effet de croyance est souvent menacé par le gag (chez Buster Keaton, par exemple, alors que chez Chaplin, le gag est davantage soumis à la contrainte réaliste) ;

- des *comédies*, souvent inspirées par le théâtre de boulevard, mais confrontées à ce paradoxe de devoir l'adapter en se passant de mots : ce qui prouve simplement le peu d'importance du texte, dans ce théâtre, au profit des situations. Ces films sont l'origine de ce qu'on appellera la comédie "sophistiquée" ou "à l'américaine", qui, avec le parlant, supplantera presque complètement le burlesque ;

- des *mélodrames*, où Griffith continuera de s'illustrer, et qui seront le terrain de prédilection du star-system : on notera ici l'étroite connexion entre le sérieux du sentiment (puisque c'est le thème central du mélodrame) et la création de figures mythiques ;

- des films ayant pour diégèse le Far West, où l'on repère deux espèces distinctes : les mélodrames, comme les films interprétés (et parfois dirigés) par William S.Hart, et, plus rares, les épopées de la Conquête, comme *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923) ou *The Iron Horse* (John Ford, 1924), qui constituent les premières esquisses de ce qui sera plus tard le *western* ; cependant, on ne saurait dire qu'il s'agisse encore d'un genre structuré : le Far West est moins une situation qu'un simple décor ;

- enfin, des *documentaires*, comme ceux de Flaherty ou de Schoedsack, conçus comme des fictions sans drame (des récits non dramatisés), dont la particularité est que leur diégèse coïncide avec la réalité.

Il faudrait encore citer une tendance irréaliste, qui ne constitue pas exactement une catégorie précise, mais qui imprègne toute une série de films muets, dont sont particulièrement représentatifs les films de Tod Browning : il ne s'agit pas encore tout à fait du *fantastique* tel que le parlant le constituera en genre, mais de films dont l'atmosphère est celle d'une "inquiétante étrangeté", et dont la diégèse partage avec le burlesque un caractère de facticité manifeste.

Cette catégorisation n'est du reste possible que dans une vision rétrospective, et il serait quelque peu téléologique de vouloir repérer des genres véritablement constitués pendant la période muette, à l'exception du burlesque et du documentaire. Au contraire, une des principales caractéristiques du cinéma muet est la relative indétermination du spectateur en face du type de film qu'il est en train de voir : les frontières sont souvent floues, et susceptibles d'être franchies aisément, entre les "tonalités", -entre mélodrame et comédie, notamment. A un regard actuel, habitué à une plus stricte séparation des tonalités, et à un système de repérage affectif immédiatement présenté, le cinéma muet paraît souvent déroutant, voire angoissant, plus encore que par son silence, par son absence de catégorisation décidable (il faut parfois attendre la fin du film, et même alors, la catégorisation peut ne pas être possible). De ce point de vue, on peut dire que le spectateur du cinéma moderne (où les tonalités tendent aussi à se mêler ou se confondre) a affaire à la même angoisse que devant le cinéma muet.

(1) Transparence

Ce qui est, en revanche, mis au point de façon beaucoup plus précise dans le courant des années 1920, c'est la mise en transparence des procédures formelles. "Transparence" ne signifie pas exactement "invisibilité" : si la technique doit demeurer invisible (pour ne pas contrarier la transparence), les éléments de la forme, quant à eux, sont toujours perceptibles. Mais leur perception ne doit pas contredire la cohérence de la diégèse : en d'autres termes, ils doivent être "diégétisables", c'est-à-dire pouvoir passer pour des éléments du représenté et non de la représentation, de l'énoncé et non de l'énonciation. Cette diégétisation visant à faciliter l'entrée du spectateur "dans" le film, c'est-à-dire à accroître l'effet de croyance en la réalité de la diégèse.

1) C'est au niveau du *filimage* que les contraintes de transparence sont les plus fortes. Ainsi, la position de la caméra devra coïncider avec le regard de ce témoin invisible dont nous avons parlé à propos de Griffith : on éliminera les angles de prises de vues qui ne peuvent se justifier par la topographie du décor ou par la position d'un personnage, -c'est-à-dire qu'on adoptera toujours un point de vue assimilable à celui d'un être humain : le cinéma réaliste est un cinéma "à hauteur d'homme".

Par ailleurs, l'usage du gros plan va être de plus en plus restreint aux strictes nécessités dramatiques : généralement, lorsqu'il s'agit d'évoquer un sentiment ou une parole, en faisant l'économie d'un intertitre explicatif. De même, les inserts (gros plans autres que de visages) perdront la fonction métaphorique que Griffith leur assigne encore en 1913 (*The Avenging Conscience*), et devront se cantonner aux mêmes fonctions évocatrices (d'un bruit, par exemple). Avec l'apparition du parlant, l'usage du gros plan va du reste s'amenuiser encore, puisque la parole et les bruits n'auront plus à être suggérés, au profit d'une généralisation du plan rapproché (personnages en buste) et du plan dit "américain" (personnages coupés au-dessus des genoux). On peut sans doute expliquer cette quasi-disparition du gros plan par le fait qu'une trop grande proximité au personnage, paradoxalement, introduit une distance à son égard, au lieu de faciliter l'identification : à peu d'exceptions près, le parlant ne s'autorisera plus le gros plan que dans les scènes d'amour, où la proximité d'un autre personnage justifiera celle de la caméra.

De la même façon, seront éliminés tous les artefacts photographiques trop éloignés de la vision humaine (flous, surimpressions, déformations optiques, etc). Seuls seront épargnés quelques procédés "diégétisés" par l'usage, c'est-à-dire traditionnellement perçus par le spectateur comme de simples "signes de ponctuation" : fondus au noir, enchaînés, volets, etc, ne signifiant plus rien d'autre que l'écoulement du temps. Mais on remarquera que les caches ou les iris, par exemple, n'existent pratiquement plus à la fin du muet.

Enfin, l'illusion de continuité est perfectionnée en détail : on énonce les diverses lois du raccord "juste". Ainsi, pour une même taille de plan, deux images montrant successivement la même action doivent être prises d'un angle différent d'au moins 30°, faute de quoi, on a l'impression d'une "saute", c'est-à-dire d'une rupture de continuité. Dans le même ordre d'idées, on maintiendra longtemps les fondus enchaînés à la place des raccords dans l'axe (passant d'une image éloignée à une image rapprochée, ou inversement), pour ne pas heurter l'oeil, -jusqu'à ce qu'on s'aperçoive que le raccord dans un mouvement (également dit "raccord à l'américaine") suggérerait la continuité bien mieux que les enchaînés, dont la fluidité spatiale introduisait un ralentissement temporel.

Car, en définitive, la fluidité de l'écoulement du temps contribue décisivement à la suturation de l'espace. Dans une même séquence, aussi abrupt que soit le découpage, le spectateur restituera une continuité tant que l'écoulement du temps paraît uniforme : d'où l'importance du raccord dans le mouvement, qui instaure une continuité temporelle, en raccourcissant imperceptiblement son effectuation (la suture est en fait une ellipse invisible). D'où, également, l'efficacité des raccords sur un regard, qui, en souscrivant immédiatement au désir de voir du spectateur, suturent l'espace encore davantage qu'un mouvement de caméra qui authentifierait un espace réellement continu (ce qui se vérifie de façon éclatante dans *Rope*, de Hitchcock, où trois raccords sur des regards passent généralement tout à fait inaperçus, au point qu'on a pris l'habitude de parler d'un film "en un seul plan", tandis que les passages de la caméra dans le dos des acteurs, destinés à masquer les changements de bobines, sont au contraire remarqués, parce qu'ils introduisent un ralentissement du temps, bien qu'ils respectent une continuité spatiale authentique).

De ce point de vue, l'apparition du parlant libérera relativement le découpage, parce que la continuité sonore assurera définitivement la perception d'un écoulement régulier du temps. Elle le libérera aussi des intertitres, dont certains étaient arrivés à se passer complètement, comme Murnau dans *Der letzte Mann* (1924), pour obtenir une fluidité continue de la diégèse, que les intertitres ne pouvaient que troubler. Avec le parlant, l'usage des intertitres ne sera maintenu qu'entre les parties du film, souvent pour marquer une ellipse temporelle, c'est-à-dire une rupture de la régularité apparente de l'écoulement du temps.

On pourra remarquer à ce propos que l'impression de continuité temporelle supporte des accélérations dans l'écoulement du temps, ellipses ou tempo accéléré, mais rechigne devant les ralentissements, tempo ralenti ou répétitions : le "faux raccord", dans le langage de la technique réaliste, est rarement dans le raccourci, mais plutôt dans l'élongation du mouvement représenté. Autrement dit, le temps du film est toujours plus court que le temps diégétique, même lorsqu'ils semblent coïncider : ainsi, dans *Rope* encore, la durée de l'histoire semble nettement excéder les quatre-vingts minutes que dure le film, impression que vient renforcer le changement progressif de la lumière, qui passe du plein soleil à la nuit complète. Ce raccourcissement du temps est un effet de la dramatisation du récit, qui implique un resserrement de l'action.

2) C'est au niveau de la *mise en scène* que l'obligation de transparence aura des effets décisifs. L'intégration des procédures de montage au domaine du filmage, sous la juridiction de l'illusion de continuité, implique qu'une part des fonctions dévolues au montage (tel qu'il est utilisé par Eisenstein, par exemple) échoit à la mise en scène. C'est le cas notamment de la fonction de *rencontre* (métaphorique ou comparative, par exemple) : au lieu de se rencontrer par les vertus du montage, c'est-à-dire au lieu d'être des rencontres d'images, les éléments signifiants se rencontreront de préférence *dans* l'image elle-même. Ainsi, les rencontres paraîtront-elles fortuites : plus la décision qui a produit cette rencontre est rendue transparente, plus le réalisme sera grand. L'illusion de réalité sera plus forte si la rencontre des éléments signifiants paraît aller de soi, se faire comme par hasard, -si elle est complètement diégétisée. Une vision du film indifférente au sens peut toujours n'y voir que la simple illustration d'un récit dont les éléments ne sont là que pour authentifier l'illusion, —et il est vrai que bon nombre de films réalistes ne sont rien de plus. Mais le souci du sens consiste, chez le cinéaste, à sélectionner les éléments pour ce qu'ils signifient (et non pour ce qu'ils garantissent d'authenticité), à faire signifier chaque élément

constitutif de la diégèse. Ainsi, le décor cesse de n'être qu'un décor, pour devenir un signe. Mais ce sens est caché, d'être trop évident : il demande au spectateur de se soustraire à l'illusion pour se questionner sur la décision créatrice qui préside à la réunion de ces éléments, — d'un mouvement similaire à celui qui interroge le monde pour y déceler la trace signifiante de la volonté d'un Créateur. C'est en ce sens qu'on peut parler d'un idéalisme sous-jacent au cinéma réaliste.

Cet art de la rencontre signifiante d'apparence fortuite est un trait caractéristique de ce qu'on peut appeler le réalisme classique : un art dans lequel un cinéaste comme John Ford est passé maître, mais dont l'origine remonte, sur ce point encore, à Griffith. Cet aspect de l'art réaliste est en tout cas à son apogée dès le milieu des années 1920 à Hollywood : le parlant le généralisera tout à fait, en lui apportant un nouvel ensemble d'éléments signifiants, et la possibilité d'organiser des rencontres entre l'image et le son.

(2) Personnage

On a vu que l'importance de la notion de *personnage* est déjà fondamentale dans le cinéma de Griffith. Le cinéma réaliste muet ne cessera de travailler cette notion, dans la conscience de sa fonction centrale. Sur ce point, l'effort vers la transparence consiste à gommer le *rôle* au profit de la *personne* : les éléments signifiants d'une figure humaine devront prendre l'apparence de la structuration hasardeuse d'un caractère. Mais l'apparence seulement : car les éléments de ce caractère devront rester signifiants, pour ne pas perdre le spectateur dans d'inutiles méandres psychologiques, dont la seule justification serait d'authentifier le personnage. De ce point de vue, le cinéma muet est préservé de la tentation naturaliste par l'obligation dans laquelle il se trouve de ne proposer qu'une caractérisation par le comportement. Mais la caractérisation tend alors à se limiter à un certain nombre de types repérés et fixés, et le danger est que la croyance dans le personnage soit contredite par une stéréotypie excessive. Ce fut le défaut du star-system tel qu'il était devenu au milieu des années 1920, sur le modèle du cinéma italien des années 1910, qui avait été le promoteur des premières divas de l'écran : les stars du muet incarnaient des mythes dont l'image était fixée une fois pour toutes, et ne permettaient quasiment aucune retouche. On remarquera par exemple que la plupart des stars hollywoodiennes du muet avaient un surnom, qui fixait en quelque sorte leur image de marque : "*the Latin Lover*" (Rudolph Valentino), "la petite fiancée de l'Amérique" ("du monde" pour l'exportation) (Mary Pickford), "l'homme qu'on aimerait haïr" (Stroheim), "le vagabond" (Chaplin), etc. Même lorsqu'elle n'avait qu'un nom propre, l'image de la star était immuable : il y avait là une contradiction importante dans la demande du public, qui exigeait à la fois une absolue stabilité des mythes, et un renouvellement des films impossible à réaliser dans les conditions du star-system, si ce n'est dans le cas exceptionnel où la star pouvait se mettre en scène elle-même (Chaplin, Stroheim). C'est ce qui explique que la plupart des grands cinéastes se soient tenus à l'écart des films de stars, sauf parfois à leurs débuts, au profit de réalisateurs de second rang, sans doute plus dociles en face des mythes qu'on leur demandait d'imager. Cette stéréotypie inhérente au star-system constituait donc une entrave au développement de l'esthétique réaliste, entrave d'autant plus importante qu'elle concernait la question des personnages, au cœur même de l'art réaliste, — en même temps qu'une impasse économique, puisque dès le milieu des années 1920, la plupart des stars connurent un début de désaffection du public, qui ne devait que s'aggraver, faute de pouvoir reconvertir une image devenue trop prégnante. Le parlant permettra donc aux producteurs de réaménager considérablement le star-system, mais cet assouplissement avait déjà été entrepris dès les dernières années du muet par les cinéastes réalistes.

Cette évolution est notamment repérable dans le jeu des acteurs, qui va dans le sens d'une plus grande retenue dans l'expressivité. Le parlant finira même par assumer le fait qu'une expression neutre est ce qui convient le mieux au jeu réaliste : mais au fond, cette proposition était déjà implicite dans l'expérience de Koulechov sur le gros plan de Mosjoukine, qu'il avait choisi pour sa neutralité maximale. C'est que cette neutralité est ce qui permet d'instaurer un rapport *projectif* entre le spectateur et le personnage, -ce rapport projectif étant la voie la plus simple qui permette au spectateur d'entrer "dans" le film. Autrement dit, tout effet de "présence" trop marqué a pour résultat de contrarier le processus d'entrée dans le film : comme le gros plan, l'expressivité de l'acteur, loin de faciliter l'adhésion au personnage, introduit au contraire une déshérence. En revanche, la projection du

spectateur vers le personnage sera facilitée par un relatif absentement de la personne de l'acteur, qu'il soit obtenu par l'inexpressivité de son jeu ou par un certain éloignement de son image. Il s'agit ici d'un autre aspect de la transparence, appliquée cette fois au jeu d'acteurs, où l'artifice doit demeurer au seuil du perceptible. L'apogée de cette conception, qui sera donc atteint avec le parlant, introduit cependant un nouveau problème concernant la caractérisation : comment produire des personnages crédibles et en même temps signifiants, en se passant à la fois de l'expressivité et de la mythologie rigide des stars? La solution de ce problème sera trouvée dans une reformulation des types, mais cette typification nouvelle sera d'abord tributaire de la constitution des genres.

(3) Atmosphère, tonalités

Mais avant d'entamer l'étude du genre, il faut mentionner une notion essentielle au cinéma réaliste : la notion d' *atmosphère*. Il est en effet significatif que, cherchant à se souvenir d'un film, la mémoire en retrouve d'abord des personnages et des atmosphères, même lorsque l'histoire est entièrement oubliée. Ces atmosphères correspondent à des *tonalités* générales qui permettent au spectateur de situer affectivement le film, donc de se repérer par rapport au sens global.

L'atmosphère est le nom de la rencontre des éléments signifiants dans une même scène ; la rencontre paraissant fortuite, son effet général est de proposer à la perception un ensemble dont les éléments semblent, sur le moment, indiscernables : leur dissociation n'est possible qu'après coup, et souvent avec une extrême difficulté. Mais ce qui importe est précisément l'ensemble, l'atmosphère, et non les éléments : car ce qui est réellement producteur de sens, c'est la rencontre elle-même, et non ce qui se rencontre, qui n'apporte guère que des significations ponctuelles. L'analyse, c'est-à-dire la décomposition des signes, est en l'occurrence une perte de sens. Il est en revanche pertinent de fonder la critique sur la caractérisation des atmosphères, comme sur celle des personnages. Mais on va voir que sur la question des types d'atmosphère, des "tonalités" possibles, la constitution des genres va jouer également un rôle décisif.

(4) Le passage au parlant

L'apparition du parlant ne constitue donc pas une rupture pour le cinéma réaliste, mais une étape décisive où le supplément du son précipite le processus esthétique et en fixe définitivement l'orientation. En même temps, la généralisation du parlant va assurer le triomphe de la voie réaliste en fermant les autres voies, incapables de résister au modèle hollywoodien. Il n'est pas étonnant de voir des cinéastes comme Griffith ou De Mille accueillir le parlant comme un prolongement naturel du muet et une amélioration dramatique importante (89), alors que L'Herbier ou Germaine Dulac se montrent beaucoup plus réservés. Encore faut-il préciser que ce que redoutent les adversaires du parlant n'est pas tant le son que la parole, qui met le cinéma au péril du théâtre filmé. C'est du reste à ce même risque que conclut le manifeste "*Contrepoint orchestral*" d'Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov (1928)(90), qui voient dans le théâtre filmé la destruction de l'art du montage, et préconisent l'utilisation du son en contrepoint, et non en coïncidence, de l'image : mais la mise en pratique de ce manifeste devait rester à l'état embryonnaire. Partout, c'est la coïncidence de l'image et du son qui allait s'imposer, jusque dans la facilité du théâtre filmé : entendons par là l'enregistrement de pièces de boulevard, vaudevilles ou drames naturalistes, où le "théâtre" renie sa théâtralité pour imiter le vécu. Le danger était moins l'emprise du théâtre que celle du naturalisme.

Le cinéma français fut particulièrement perméable à cette tentation naturaliste : on voit des cinéastes comme Gance ou L'Herbier se faire les académistes de cette tendance, comme si le penchant esthétisant de l'Avant-Garde s'était inversé en son contraire.

A Hollywood, les premières années du parlant voient également la multiplication des films bavards, pour l'essentiel adaptés de pièces à succès : on fait venir pour l'occasion des metteurs en scène et des acteurs de Broadway dont l'expérience cinématographique est nulle ; par ailleurs, la pesanteur de l'appareillage technique est telle que le filmage est contraint au statisme et aux décors de studio : une fois passé l'attrait de la curiosité et devant la lassitude grandissante du public, il va falloir reconsidérer le parlant et l'intégrer à une esthétique dont l'ambition se situe au-delà de l'enregistrement du théâtre de boulevard.

Dans le même temps, Hollywood doit résoudre des problèmes d'ordre économique. Une première série de problèmes, antérieure au parlant, concernait la surproduction : à la fin du muet, le nombre de films produits chaque année (environ 700 en moyenne) excède de beaucoup la demande. Le lancement du parlant (qui, techniquement, aurait pu se faire dès le début des années 1920) vient résoudre cette question, en réduisant le nombre de films tout en justifiant une augmentation du prix des places, et en condamnant à l'inactivité les petits producteurs indépendants, incapables d'assumer l'investissement technique nécessaire : la production passe donc presque entièrement entre les mains des "Major Companies", c'est-à-dire, en dernier ressort, des grandes banques et des industries électriques, propriétaires des brevets. Mais le parlant introduit à son tour un nouveau type de problèmes économiques : alors que le film muet était exportable tel quel dans le monde entier, le parlant risquait de favoriser les productions nationales, donc de faire concurrence à l'hégémonie américaine. On eut donc recours à différents procédés pour parer à ce risque : le sous-titrage, mal reçu dans certains pays (la France notamment), et impraticable dans les pays à fort taux d'illettrisme ; les "adaptations", qui consistaient à supprimer les dialogues pour les remplacer par des intertitres, tout en conservant les bruits et la

musique ; les versions multiples, qui consistaient à tourner plusieurs fois le même film dans des langues et avec des acteurs différents (procédé dont le prix impliquait qu'on se limite aux langues "rentables" à coup sûr, comme l'espagnol) ; enfin, le doublage, qui finit par s'imposer comme le procédé le plus satisfaisant économiquement, sinon artistiquement.

(5) La théorie et le parlant

Par ailleurs, l'avènement du parlant aura un important effet de désorientation critique : la réduction de l'esthétique cinématographique à une voie unique, l'inflation des dialogues qui semble mettre le cinéma sous la coupe du "théâtre", et l'apparente soumission de l'art à des contraintes économiques, idéologiques et spectaculaires, vont donner à penser que le cinéma est passé de l'âge artistique à l'âge commercial. Ceci vaut en particulier pour la critique française, dont on a vu qu'elle avait joué un rôle militant dans la reconnaissance du cinéma comme art. Mais il faut rappeler que, pour l'essentiel, cette critique avait proposé de définir le cinéma comme l'art des images animées. Or l'adjonction de la parole vient effectivement contredire cette définition, au point de la rendre caduque, et la généralisation du réalisme avère le caractère secondaire de l'image dans le cinéma, non pas au bénéfice du montage comme chez les Soviétiques, mais cette fois au profit du récit. Toute la construction esthétique fondée sur la primauté de l'image va donc s'effondrer dès le début des années 1930, et il faudra à la critique française plus de quinze ans pour arriver à recomposer un système théorique capable de rendre compte du réalisme : ce sera la tâche d'André Bazin.

Cependant, cette absence de théorisation conséquente des premières années du parlant a eu pour effet grave de mettre à l'écart de la réflexion critique la quasi-totalité du cinéma hollywoodien, sur lequel on ne reviendra que rétrospectivement : il est significatif que l'événement d'où est issue la pensée de Bazin est le néo-réalisme, ce qui explique sans doute la difficulté à appliquer à Hollywood des critères forgés à propos du cinéma italien d'après-guerre ; de là l'embarras de Bazin devant Hitchcock, par exemple, ou ses erreurs de perspective à propos de Welles, dont l'apparemment à Wyler est de ce point de vue symptomatique. Il y a donc eu en France un aveuglement partiel sur l'art hollywoodien et son évolution (aggravé par la coupure de la Guerre), qui est à l'origine de l'incompréhension encore rencontrée aujourd'hui à propos du cinéma américain classique.

Ailleurs qu'en France, le principal courant critique est celui qui s'organise à partir du montage. Et, au contraire des théoriciens de l'image, les théoriciens du cinéma comme art du montage (c'est-à-dire les Soviétiques, ou quelqu'un comme Bela Balazs, par exemple, dans **L'esprit du cinéma**) accueillent le son comme un simple supplément, un élément de plus à intégrer dans la composition du montage : ce qu'ils envisagent, c'est donc beaucoup plus la possibilité d'un cinéma sonore, dans la continuité du cinéma de montage, que l'existence d'un cinéma parlant qui exigerait de reconsidérer radicalement la définition même du cinéma. On voit donc bien que la "révolution" n'est pas l'innovation technique, mais l'avènement du règne réaliste, c'est-à-dire d'une esthétique qui utilise une invention technique pour assurer et justifier sa domination. Ainsi, en Union Soviétique, il faudra une intervention extérieure, celle de l'État, pour imposer le réalisme contre le "formalisme" du montage.

On remarquera à ce propos que le cinéma réaliste est beaucoup plus perméable aux influences, voire aux ingérences extérieures, que les autres esthétiques. Ainsi, le code de censure américain, dit "Code Hays", prend effet dans les premières années du parlant (dès 1934). On expliquera cela par l'importance que l'esthétique réaliste donne à l'objet et à la signification ; ce qui ne veut évidemment pas dire qu'elle s'en tienne là, et soit incapable, à partir de là, de créer un sujet et du sens : mais elle ne peut le faire qu'à partir de l'objet et de la signification. Ceci va s'avérer particulièrement avec

l'apparition de ce nouvel objet signifiant qu'est la parole. Or l'idéologie, qui n'a que faire du sens (et par conséquent, lui est aveugle ou s'en défie fortement), est toujours très attentive aux significations, et notamment aux mots : ainsi, le Code Hays est consacré pour une bonne part à des listes de mots tabous, et pour le reste à des interdits d'images, c'est-à-dire d'objets. Le scénario, dont la fonction dans le cinéma réaliste est de disposer les significations du récit dans un ensemble particulier d'objets, est donc ce qui sera soumis au contrôle idéologique le plus étroit de la part des censures diverses. Comme on l'a déjà signalé, un certain type de critique est particulièrement sensible à l'influence idéologique sur les films, au point parfois de n'y voir que cela ; la critique idéologiste en appellera donc souvent à la transgression des interdits promulgués par les censeurs, mais en restant par là même sur le terrain choisi par la censure : ainsi, cette critique est généralement une analyse de scénarios, et son destin est de perdre tout efficace à partir du moment où les censures se défont.

Or, à Hollywood, l'art a consisté précisément, non pas à transgresser les interdits, mais à changer complètement de terrain, pour se situer sur celui du sens, c'est-à-dire du point de vue exprimé sur les objets, donc à distance de ceux-ci. Ceci impliquait évidemment une élaboration formelle complexe, pour faire rendre sens aux seuls moyens du filmage et de la mise en scène : cette élaboration est ainsi le seul critère qui différencie les cinéastes préoccupés de pensée artistique, de la grande masse des artisans uniquement soucieux d'exécuter un scénario. De ce point de vue, le critère de la Politique des Auteurs de la contribution du cinéaste au scénario (qui se donne à lire dans une thématique récurrente dans toute son oeuvre) ne nous paraît pas pertinent quant à la désignation d'un cinéaste comme artiste : il y aurait de nombreux exemples de cinéastes médiocres responsables de leurs scénarios (donc, en ce sens, qualifiables d'"auteurs", et du reste parfois qualifiés tels) ; il est en revanche plus compliqué de démontrer que bon nombre de cinéastes, qui n'étaient pas en position de contribuer au scénario, n'en parvenaient pas moins à faire oeuvre d'art, dans la mesure où l'expression de leur pensée se faisait au-delà, et parfois en dépit des objets imposés. Cette difficulté s'augmente du fait des déclarations explicites des cinéastes, qui majorent souvent l'importance du scénario, jusqu'à parfois dénier au cinéma le statut d'art, et à se présenter eux-mêmes comme de simples techniciens. Mais ceci indique simplement que l'art hollywoodien se faisait dans l'inconscience des artistes eux-mêmes de leur propre travail, qui s'accomplissait de manière purement intuitive : c'est pourquoi il faut lire leurs interviews entre les lignes pour saisir le mouvement d'une pensée qu'eux-mêmes étaient incapables de verbaliser. On en conclura que l'art hollywoodien, quand il existe, est probablement le plus abstrait qui soit, par sa volonté de se situer au-delà des objets, et par son impossibilité propre à se formuler dans la concrétion des mots : ce qui ne signifie pas que les concepts manquent à cet art -mais encore faut-il les repérer en tant que concepts.

(6) Les genres

Un des concepts majeurs dans l'esthétique hollywoodienne est celui de *genre*.

Rappelons brièvement que les genres constitués comme tels à l'époque du muet étaient le burlesque, le mélodrame, la comédie "sophistiquée", le film de guerre, le documentaire et partiellement le western. Ces genres vont se consolider avec le parlant, à l'exception du burlesque, qui va se raréfier autour de quelques noms marquants, mais relativement isolés : Chaplin, dont on connaît les difficultés avec la parlant, et dont, symptomatiquement, le personnage burlesque va disparaître sitôt qu'il aura pris la parole ; les Marx Brothers, dont une des forces est d'avoir su proposer, en leur propre sein, une division entre une des figures du burlesque muet, et une figure au contraire d'un burlesque de mots ; W.C. Fields, aussi, figure secondaire mais intéressante par son travail sur l'insignifiance de la langue ; beaucoup plus tardivement, enfin, Jerry Lewis, qui utilisera réflexivement l'irréalisme du burlesque. On sait par ailleurs que les burlesques muets qui ont réussi à franchir l'étape du parlant ont peu progressé (Harold Lloyd), et pour certains, considérablement décliné (Laurel et Hardy, Keaton).

D'autre part, le parlant va susciter l'apparition de nouveaux genres : c'est évidemment le cas pour la comédie musicale, qui dans un premier temps, relève de la mode du spectacle théâtral filmé, à ceci près que ce n'est pas les pièces de boulevard qui sont transposées à l'écran, mais les opérettes ou les revues de music-hall, -cette dernière catégorie étant en fait un mixte entre la comédie et le film musical, où l'intrigue est entrecoupée de numéros musicaux, de façon si disjointe que leur réalisation pouvait être confiée à des cinéastes différents, comme c'est le cas avec les films chorégraphiés par Busby Berkeley. Du reste, le premier film parlant (*Le Chanteur de Jazz*, présenté en décembre 1927) appartient à cette catégorie. On notera par ailleurs que le film musical a été un des genres le plus rapidement imités en Europe, notamment en Allemagne, et en France avec les films de René Clair.

Il y avait eu, au cours du muet, un certain nombre de films fantastiques et de films policiers (appellation française moins adéquate, parce que plus restrictive, que le terme américain de thriller). Mais on ne saurait en inférer pour autant que les *genres* fantastique et policier étaient véritablement codifiés comme tels : la vision de ces films confirme que les lois du genre devront attendre le parlant pour se fixer complètement, bien qu'on puisse en retracer les sources dans le cinéma muet.

Il faut enfin mentionner un pseudo-genre, apparu lui aussi avec le parlant : le film biographique, dont la difficulté à constituer véritablement un genre tient au fait qu'il peut être traité sur le mode de n'importe quel genre, et que la référence à l'authenticité ne suffit pas à le définir spécifiquement, sinon comme une branche particulière du documentaire reconstitué.

*

Le genre a souvent été considéré comme une catégorie économique, destinée à faciliter l'organisation commerciale et industrielle de la production de films, ou comme une taxinomie sans autre destination que de commodité critique (attitude qu'accompagne en général la tentation de hiérarchiser les genres), — mais on l'a rarement envisagé comme un facteur de sens, c'est-à-dire comme un concept esthétique.

Il est certain que la catégorisation des films en genres est, à l'origine, l'effet d'impératifs économiques : il s'agit, d'une part, de répondre au goût du public pour certains types de films, et d'autre part, de "tayloriser" la

production pour en réduire le coût. Mais on ne saurait oublier que les cinéastes ont activement contribué à la formalisation des genres, et que de ce fait, il y a sans doute quelque trace de pensée intuitive dans cette catégorisation.

En l'occurrence, quelles qu'aient été les origines de l'existence des genres, nous ferons l'hypothèse que le genre est rapidement devenu un point de contact important entre le cinéaste et le spectateur, indépendamment de toute considération commerciale ou spectaculaire. En effet, une fois le genre fixé comme tel, il constitue pour le spectateur un système de repères assez simple pour lui permettre d'anticiper partiellement sur le développement du film. C'est, en quelque sorte, un contrat tacite passé entre le cinéaste et le spectateur, et qui garantit à celui-ci ce qu'il doit attendre de celui-là. En d'autres termes, le genre indique au spectateur que le film va s'établir dans un certain type de *situation*. Cette situation est composée d'éléments caractéristiques, dont l'apparition à la fois désigne l'appartenance du film à tel ou tel genre, et suscite l'attente des autres éléments. Ainsi, dans un western, dès le générique, le lettrage, la musique, les grands paysages, indiquent au spectateur qu'il peut attendre une diégèse particulière, représentant le Far West au temps de sa conquête, où évolueront des figures typiques ; le nombre des intrigues possibles sera également limité, et leur mode de résolution devra respecter certains codes : c'est ce que Marc Vernet (91) définit comme le vraisemblable relevant de "l'effet-genre". Enfin, on peut attendre un certain type de *tonalité affective* qui sera la tonalité principale au long du film. Et c'est donc le croisement d'une *situation particulière* et d'une *tonalité principale* qui va caractériser un genre.

La question de la définition des genres cinématographiques est rarement posée en tant que telle : on se contente généralement de reprendre les appellations courantes, quitte à en imaginer d'autres pour regrouper quelques laissés-pour-compte, ou à les juxtaposer à des noms de tendances esthétiques dans une taxinomie sans principes. Il faut donc préciser que le système des genres, même à Hollywood, ne recouvre pas toute la production cinématographique, bien qu'il la structure : c'est-à-dire que le fait de n'appartenir à aucun genre entre dans la caractérisation d'un film hollywoodien. Il y a également une subtile articulation entre le système des genres et la classification (strictement financière) des films en "A" et "B" : les films de série B, qui sont des films à petit budget, généralement destinés aux "doubles programmes", relèvent tous d'un genre bien déterminé ; on peut même dire que ce sont eux qui constituent le "modèle" du genre, puisqu'ils se contentent pour la plupart de ce qui fait l'essentiel du genre. Les films de série A, donc à gros budget, peuvent, quant à eux, n'appartenir à aucun genre ; s'ils se situent dans un genre particulier, c'est là qu'on trouvera parfois les exceptions, ou les torsions, du genre.

Lorsque des théoriciens ont tenté une classification rationnelle des genres, leur premier mouvement a souvent été de se tourner instinctivement vers les catégories littéraires ; ainsi A.Vallet (92) propose-t-il un découpage selon l'ordre de la "vision" : on aurait ainsi la vision tragique, la vision comique, la vision épique, la vision poétique, à quoi il faut bien ajouter, pour quadriller le champ complètement, une "vision objective ou réaliste". Ceci indique, chez cet auteur, l'intuition que la notion de genre met en jeu des effets affectifs sur le spectateur, ou ce que nous appelons des tonalités. Quant au choix des catégories de la littérature, il pourrait s'expliquer par l'origine effectivement littéraire des genres cinématographiques : à l'exception du burlesque et du film musical, presque tous les genres ont été précédés et

accompagnés de leur équivalent en littérature. Mais encore faut-il préciser qu'il s'agit de littérature "populaire", qui ne relève guère de concepts comme le tragique ou l'épique : il faudra, par exemple, la représentation de la conquête des grands espaces pour donner un ton épique aux drames de l'Ouest tirés des romans "à quatre sous" (*dime novels*) qui sont à l'origine du western.

A vrai dire, aucune définition axiomatique des genres, importée de la littérature ou d'ailleurs, ne saurait en rendre compte exactement : plutôt que des classes strictes, les genres cinématographiques sont des polarités qui orientent plus ou moins fortement les films, et qui peuvent d'ailleurs se combiner entre elles jusqu'à un certain point (on pourra se demander par exemple s'il existe des polarités contradictoires). De même, il ne paraît pas possible de définir les genres par un trait unique : c'est pourquoi nous avons proposé de le faire par la composition d'au moins deux caractères, dont la réunion constituerait un ensemble spécifique. C'est une définition empirique, mais elle permet au moins de tenir compte de la souplesse des genres, puisque chaque film à la fois se soumet à une règle et la constitue, en répétant un modèle, en même temps qu'il le modifie. C'est ce qui fait qu'à chaque film, un genre cumule son propre savoir : le spectateur, devant tout film de genre, doit à la fois apprendre la loi du genre et la réajuster en fonction du film qu'il est en train de voir.

Si donc on essaie de faire fonctionner le genre comme le croisement d'une *situation* et d'une *tonalité*, on obtiendra la caractérisation des principaux genres hollywoodiens :

- Le *film d'aventures*, sorte de genre "surplombant", présente une situation de conquête du monde dans une tonalité exaltante ; à partir de cette définition générale, on peut spécifier un certain nombre de sous-genres en fonction des diégèses particulières (aventures exotiques, historiques, de science-fiction, etc). Une seule diégèse a pris suffisamment d'importance pour constituer un genre à part entière : le Far West pour le *western*.

- On remarquera que la conquête du monde est aussi la situation que présente le *documentaire* ; mais la tonalité est, cette fois, didactique, -pour autant qu'une tonalité puisse être qualifiée de didactique : mais ce que nous désignons par tonalité doit être entendu comme une forme de mise en disposition du spectateur.

- Si la situation est faite de péripéties sentimentales, traitées dans une tonalité pathétique, elle donnera le *mélodrame* ; dans une tonalité comique, la *comédie sophistiquée* ; dans une tonalité lyrique (au sens premier), la *comédie musicale*.

- Le *thriller* associe à une situation de violence sociale civile une tonalité angoissante ; il semble que l'appellation de *Film Noir* due à la critique française recouvre assez bien cette angoisse d'une situation de violence civile, qui peut aller de la guerre des gangs à celle des sexes.

- Quand la situation de violence sociale est une situation militaire, elle peut donner lieu à deux catégories assez distinctes de *films de guerre*, selon qu'elle est traitée sur le mode exaltant (cette catégorie rejoint alors les films d'aventure, la guerre n'étant qu'une diégèse particulière) ou sur le mode pathétique (et il s'agit alors généralement, de films *sur* la guerre, la guerre n'étant pas seulement la diégèse, mais le sujet du film).

- Enfin, le *film fantastique* traite d'une situation de conflit entre le naturel et le surnaturel dans une tonalité angoissante. Il faut entendre "surnaturel" dans un sens très large, qui peut englober, par exemple, le pathologique (les fous et les monstres), ou tout ce qui peut angoisser la raison. Du reste, la tonalité joue ici un rôle important pour faire paraître

surnaturel ce qui n'est peut-être que naturel. Et l'art consiste souvent, dans ce genre, à "surnaturaliser" le monde quotidien, comme dans les films de Jacques Tourneur.

En effet, la tonalité infléchit la situation : elle lui donne un sens. Et si la mise en place de la situation est principalement le fait du scénario, la tonalité est entièrement l'affaire du cinéaste, et on le jugera sur sa capacité à faire aboutir la tonalité, ou à la moduler, ou à la rompre par une autre, etc. La tonalité est donc un élément décisif de la forme, et par conséquent, un critère déterminant du sens d'un film : ainsi, un film dont on dit qu'il est "sans atmosphère" est un film dont le réalisateur a manqué la tonalité (rien de pire, en effet qu'un film qui se voudrait exaltant, ou comique, etc, sans parvenir à l'être), et duquel ne peut se dégager aucun sens, faute d'effet émotionnel. Mais d'autre part, la seule réussite d'une "atmosphère" ne saurait garantir le sens : ce que la critique appelle parfois un "film d'atmosphère" n'est souvent qu'un film qui n'a pas d'autre sujet que sa propre tonalité, et dont la forme tourne à vide. (C'est, on s'en souvient, la définition que nous avons proposée du formalisme.)

On pourrait donc essayer de dresser un tableau récapitulatif des principaux genres hollywoodiens, en croisant les tonalités et les situations :

SITUATIONS :

TONALITES :	Conquête :		péripéties sentimentales	violence collective	contradiction naturel / surnaturel
	du monde	de l'Ouest			
exaltante	<i>aventures</i>	<i>western</i>		<i>guerre</i>	
pathétique			<i>mélodrame</i>		
angoissante				<i>thriller</i>	<i>fantastique</i>
comique			<i>comédie sophistiquée</i>		
lyrique			<i>comédie musicale</i>		
didactique	<i>documentaire</i>				

Il ne s'agit là que d'une première approximation : encore faudrait-il analyser chaque genre cas par cas. On verrait alors que, d'une part, les genres ne constituent pas une délimitation, mais une orientation, et que, d'autre part, chaque film propose une redéfinition du genre, par la façon dont il fait jouer les tonalités sur les situations. Chaque genre a donc une histoire propre. Cependant, malgré son schématisme, l'examen de ce tableau permet d'avancer quelques remarques.

- On notera tout d'abord qu'un genre, le *burlesque*, n'implique aucune situation particulière : en fait, toutes les situations se valent pour lui, puisque le burlesque consiste précisément dans le dérèglement d'une situation. Une catégorie particulière du burlesque, la parodie, consiste même à poser un genre comme situation, pour en opérer le dérèglement.

- Un seul genre, le *fantastique*, possède une situation qui n'appartient qu'à lui : la contradiction entre le naturel et le surnaturel est donc une situation particulièrement contraignante, puisqu'elle ne peut être traitée que sur le mode angoissant (sauf dans l'exception de la parodie). Notons que le *thème* du surnaturel en lui-même est insuffisant pour constituer une

situation, et peut être traité selon d'autres tonalités : auquel cas il peut relever d'autres genres. Le surnaturel ne constitue une situation que lorsqu'il implique une contradiction : c'est pourquoi le film fantastique se doit de demeurer dans le cadre du réalisme, où la contradiction peut se déployer en tant que telle.

- Un seul genre, le *documentaire*, se constitue sur la tonalité didactique, -du moins quand cette tonalité est principale. Cette prédominance tient au caractère d'authenticité attaché au documentaire, c'est-à-dire à la coïncidence de la diégèse avec la réalité, qui en fait un genre à part.

- Certains genres peuvent jouer sur deux tonalités différentes : c'est le cas du *film de guerre* et de la *comédie musicale*. Ceci peut avoir pour effet soit de créer deux sous-ensembles distincts, comme on l'a vu pour le film de guerre, soit d'autoriser, dans un même film, une alternance des deux tonalités : c'est ce qui se passe en général dans la comédie musicale, où le problème formel essentiel sera celui de la transition entre les deux tonalités ; mais ce sera aussi le cas d'un certain nombre de films de guerre, qui alternent l'exaltant et le pathétique. Cette alternance peut même autoriser un croisement de situations, c'est-à-dire en définitive de genres : mais il est rare qu'une tonalité ne finisse pas par l'emporter sur l'autre (*Battle Cry* est un film de guerre mélodramatique ; *A Time to Love and a Time to Die* est un mélodrame sur fond de guerre ; *West Side Story* est un film musical avant d'être un mélodrame ou un thriller). On remarquera du reste que ces croisements de genre sont le fait de films tardifs : jusqu'en 1945, les genres demeurent relativement étanches.

- Ce décroisement n'a d'ailleurs pu se faire que dans la mesure où certains genres sont apparentés, soit par la situation, soit par la tonalité. Et lorsqu'un film joue sur cet apparentement, on assiste généralement au glissement d'un genre vers l'autre.

Ainsi, le documentaire, tel qu'il est pratiqué par Flaherty par exemple, pourra prendre une couleur exaltante sur le modèle du film d'aventures ; la comédie sophistiquée, ou musicale, se teinter de pathétique ; le thriller également, s'il met l'accent sur l'aspect de guerre civile de la situation. En revanche, les glissements dans l'autre sens sont beaucoup plus rares : s'il arrive que le film d'aventures prenne un tour didactique, l'angoisse ne peut jamais être que le repoussoir momentané à l'exaltation du film de guerre, et le mélodrame doit par principe se garder soigneusement du comique. L'apparentement par tonalités est plus instructif : la parenté entre les différentes formes de comique est évidente ; celle qui réunit film d'aventures, western et film de guerre explique sans doute qu'on range parfois dans les westerns les films qui ont pour cadre la Guerre de Sécession (mais on verra qu'il y a une raison plus profonde à cela). On constate que la seule chose qui démarque nettement le thriller du fantastique, c'est la rationalité de la situation, mais que cette frontière peut être remise en question, pour peu que le traitement de la tonalité jette trop d'obscurité sur les raisons de l'angoisse, comme nous l'avons signalé à propos des films de Jacques Tourneur. Enfin, la symétrie qui relie et oppose le mélodrame au film de guerre, dans le registre du pathétique, pourrait être fructueusement étudiée dans ses effets sur l'un et l'autre genre : on s'apercevrait par exemple que les péripéties sentimentales du mélodrame ont souvent affaire à une violence sociale qui n'a pas nécessairement la forme ouverte de la guerre, — ou que la guerre sous sa forme pathétique, est fréquemment traitée par les cinéastes américains comme l'absence d'amour par excellence, c'est-

à-dire, dans les termes de l'humanisme chrétien, comme une situation infernale. De ce point de vue, l'absolu contraire du film de guerre serait la comédie musicale, où l'amour résout les contradictions de manière paradisiaque, et d'où la mort est exclue. Il y a donc, comme dans ce cas-là, des croisements malaisés entre certaines tonalités, notamment entre le groupe pathétique-angoissant et le groupe comique-lyrique, -sauf, encore une fois, dans le cas de la parodie, parce que la parodie est, dans son principe, une figure de la destruction du système des genres : on peut être assuré, lorsque apparaissent des parodies d'un genre, qu'il y a crise du genre parodié.

Toutefois, sans qu'on puisse parler proprement de croisement, il peut y avoir fréquemment, dans un film, des tonalités secondaires, ou ponctuelles, dont la présence vient en contrepoint de la tonalité principale, sans pour autant l'infléchir durablement. De même, des situations secondaires peuvent être développées parallèlement à la situation principale : on sait par exemple qu'une des particularités du western est d'inclure généralement, à l'intérieur de la conquête de l'Ouest, une intrigue sentimentale. Mais cette intrigue doit toujours être subordonnée à la situation d'ensemble : dans le cas précis du western, elle ne fait que réfléchir, au niveau des rapports amoureux, les processus collectifs impliqués par la conquête de l'Ouest. Même dans le cas limite de *Duel in the Sun*, où les péripéties sentimentales prennent une importance telle qu'on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'un mélodrame de l'Ouest, elles sont entièrement prises dans le réseau situationnel du western, au point que le pathétique du duel final entre les deux amants finit par se transmuier dans l'exaltation de la légende épique.

- Enfin, on pourra trouver des films qui se situeraient assez facilement à l'intersection d'une tonalité et d'une situation repérées dans notre tableau, mais qui cependant ne constituent pas pour autant un genre, quel que soit leur nombre : c'est que, comme on va le voir, la combinaison d'une tonalité et d'une situation peut suffire à circonscrire les genres existants, mais non à en rendre compte complètement. Il y faut encore d'autres caractéristiques, comme la typification, dont la récurrence permet seule d'assurer la constitution d'un genre.

Mais avant de passer en revue ces caractéristiques, il nous paraît important de préciser la fonction du genre dans le cinéma hollywoodien, en l'envisageant cette fois plutôt du côté du cinéaste.

On sait que le genre constitue une catégorisation du public : il y a le public du western, celui du mélodrame, celui de la comédie musicale, etc. Mais on remarquera qu'à l'origine, cette catégorisation est transversale à toute classification sociale, contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, où l'on voit les films se spécifier davantage selon des catégories préalablement repérées du public : populaire, intellectuel ou adolescent (seul public, désormais, du film de genre en général), ces catégories devenant alors des "cibles", et le film un produit répondant au supposé désir du consommateur. Or, cette transversalité des genres aux spécifications sociales implique d'une part que la loi du genre ne peut se déduire de considérations extracinématographiques (commerciales, par exemple), et d'autre part qu'il n'y a pas de hiérarchisation des genres, puisque devant le genre, tous les publics sont égaux. Contrairement à d'autres arts, il n'y a donc pas au cinéma de genres mineurs : il n'y a pas de situations inférieures à d'autres, ni de tonalités plus nobles que d'autres.

Aux yeux du cinéaste hollywoodien, il n'y a donc pas de genres indignes : tout genre est un contrat passé entre le spectateur et lui, par lequel ils peuvent *s'entendre*. Le genre est leur "langue" commune : le cinéaste s'engage à parler cette langue, non pas au sens où il s'engagerait à

respecter et à répéter strictement la loi du genre, mais où il s'engage à la connaître. Et c'est ce savoir commun qui va servir de terrain d'entente, même s'il est remis en question. Car si le genre a une fonction de repère, il peut aussi bien servir à repérer ce qu'il présente que ce qu'il absente, que ce soit au niveau de la tonalité (quand le film se refuse à la tonalité attendue) ou au niveau de la situation (l'absence de certains éléments peut être aussi signifiante que leur présence). Il en va de même pour les films hors genre, dont on a dit que leur extériorité à tout genre connu est elle-même un point de repère : la surprise que ces films réservent vient alors de la tonalité, qui est inattendue, plus que de la situation, qui est souvent directement référée au monde réel (on pourrait sans doute établir une connexion assez étroite entre les films hors genre et une référence à des faits authentiques : historiques, biographiques, voire littéraires, si l'on considère que les adaptations de romans célèbres, qui sont généralement hors genre, amènent traditionnellement la question de la "fidélité" au roman). Or, le plus grand risque que prennent ces films est précisément de s'absorber entièrement dans leur objet, parfois au détriment d'une tonalité qui demeure incertaine (cet aspect est particulièrement flagrant dans les biographies), et surtout au détriment d'un sujet.

De ce point de vue, les genres offrent également au cinéaste une trame propice à la constitution d'un *sujet*, -pour peu que le cinéaste décide d'extraire un sujet de sa matière. On peut dire, en effet, que chaque genre dispose une gamme thématique dont la mise en situation et surtout, la mise en tonalité, vont pouvoir constituer un sujet. Ainsi, le mélodrame ou les comédies, sur des registres différents, permettent de dessiner un sujet sur la trame de l'amour ; le film de guerre et le film d'aventures, sur celles du collectif ou du courage ; le thriller, sur la trame de l'enquête ; le western, sur celle de l'identité nationale américaine. Ici encore, on voit que le western est un genre particulièrement contraint, puisque le champ "subjectif" (ou la gamme de sujets) qu'il propose est extrêmement spécifié (ce qui n'a pas empêché, au contraire, une extrême prolifération d'approches différentes de ce champ : preuve que la contrainte des genres est plus féconde que stérilisante). En tout cas, c'est par le biais de la question nationale qu'on peut considérer que les films sur la Guerre de Sécession peuvent s'intégrer au western.

Bien entendu, le champ ainsi délimité par chaque genre est encore borné par les objets : dans le cinéma réaliste, il n'y a pas de sujet sans objet ; mais toute opération formelle y consiste à s'extraire de l'objet, et c'est à quoi est employé, entre autres, le genre, par le fait qu'il redispense sans cesse des objets connus, répertoriés, dont la connaissance désormais importe peu : dès lors, le propos du film, son sujet, peut s'instaurer au-delà des objets, ou mieux, entre eux, dans leur organisation nouvelle.

On remarquera que trois genres ont échappé à notre registration, pour des raisons différentes : le documentaire, parce que sa trame est le savoir en tant que tel, et que ses possibilités de sujet sont aussi diverses que ses objets, dont l'ensemble est le monde ; le burlesque, parce qu'il ne propose pas d'autre sujet que lui-même, c'est-à-dire le dérèglement de la situation, quelle qu'elle soit (auquel cas tout objet s'équivaut dans le dérèglement : on expliquera ainsi l'hystérie qui saisit même les choses dans le burlesque) ; le fantastique, enfin, en symétrique du documentaire, parce qu'il présente la particularité de tramer, pour possibilité essentielle de sujet, sa propre tonalité : l'angoisse est en effet la principale question du fantastique, elle y

est à elle-même sa propre énigme. D'où le penchant formaliste du fantastique, contrepartie de son bric-à-brac irréaliste, généralement traité comme tel, dans les limites supportables pour ne pas rompre la tonalité, mais suffisamment pour faire apparaître la tonalité dans son dépouillement, et l'offrir comme seul sujet digne d'attention. (Un film anglais de 1960, *Peeping Tom*, avait cette caractéristique du genre, en déclarant que l'angoisse, c'est la peur de la peur : le cinéma fantastique trouvait là son miroir).

*

Une dernière remarque à propos des genres, cette fois en dehors de Hollywood.

La plupart des cinémas ont adopté le système des genres. En ce sens, on peut dire que l'hégémonie esthétique de Hollywood commence par là : le genre est à la fois le système esthétique le mieux adapté à l'économie du cinéma, et le plus apte à rendre compte des questions de l'époque, en termes repérables par tout spectateur tant soit peu assidu (car, comme nous l'avons dit, le système des genres réclame son propre apprentissage, et il est donc conçu pour un public dont la fréquentation est régulière : c'est sans doute ce qui explique qu'aujourd'hui les films de genre soient presque exclusivement adressés au public adolescent, dont la fréquentation est la plus forte).

Mais l'adaptation du système des genres s'est faite sur des modes assez différents, selon les pays. Ainsi, les cinémas anglais et français transplantent certains genres américains tels quels, sans autre modification qu'un recentrement national des situations, et sans chercher à constituer véritablement d'autres genres, qui seraient plus spécifiquement nationaux, - à l'exception peut-être de la comédie : "nonsense" et humour grinçant chez les Britanniques, vaudeville et boulevard chez les Français, genres qui ont peu souvent inspiré les cinéastes, sans doute parce que la matière nationale y est traitée en substance, et non en concept (comme elle l'est, par exemple, dans le western, et parfois dans les comédies américaines, comme les films de Frank Capra). De ce fait, la pesanteur substantielle des objets empêche le sujet de s'en extraire. La transplantation directe réussit mieux : aventures et mélodrame n'exigent pas de modifications structurelles importantes ; en revanche, le thriller, en Grande-Bretagne, prend plus volontiers l'aspect du roman policier anglais, bâti autour de la résolution d'une énigme criminelle : de ce fait, la tonalité angoissante est assez fortement infléchie par l'excitation de la curiosité intellectuelle. On obtient alors un effet de rationalisation de l'angoisse assez caractéristique du positivisme anglais : l'exception à cette généralité, c'est Hitchcock, dont on sait du reste le peu de goût pour le policier à énigme, et dont les films privilégient l'angoisse en traitant davantage le recouvrement du crime que la découverte du criminel. C'est pourquoi Hitchcock, pour qui Hollywood est depuis toujours la référence esthétique, s'intégrera sans aucune difficulté au cinéma américain, au point que ses films constitueront, quasiment à eux seuls, un sous-ensemble du thriller, celui de la violence sociale secrète, quel qu'en soit le support diégétique : intimité d'un couple ou affaire d'espionnage, c'est le secret qui importe, et non l'énigme.

Avec le fantastique anglais, qui connut son heure de gloire à la fin des années 1950 (notamment avec les films de Terence Fisher), les thèmes du genre américains sont explicitement repris, mais retravaillés dans le sens d'un surcroît de rationalisation : ainsi le savant et le monstre sont placés sur un pied d'égalité symétrique, et leur confrontation fait virer l'angoisse à la terreur.

En France, si le fantastique reste inexistant en tant que genre véritablement constitué, le thriller prend une tournure particulière, peut-être la plus originale parmi les genres importés de Hollywood, celle du film de voyous (car le "milieu" français n'a pas la carrure industrielle du gang américain) ; mais la socialisation et la psychologisation des intrigues entraînent la tonalité du côté du pathétique, pour se prêter, dans le meilleur des cas, à un propos éthique, tandis que le gangster américain se laissera plutôt traiter, en métaphore, comme le symétrique démoniaque du self-made man capitaliste.

En Italie, la situation est un peu plus compliquée du fait que le cinéma italien avait, dès le muet, commencé à constituer ses propres genres, qui ont même parfois inspiré certains films américains, comme on l'a vu avec *Intolérance* et *Cabiria*. De ce fait, le système des genres est partiellement en place, et l'importation, dans les années 1930, de genres américains comme la comédie sophistiquée se fera en toute insouciance, de même que, dans les années 1960, l'habillage rococo du squelette du western : on y perd cependant, dans ce dernier cas, tout accès à la gamme de sujets originelle (et pour cause) et on assiste à la gratuité d'une tonalité déployée pour elle-même. Ce n'est précisément pas le cas du film d'aventures italien, qui puise de préférence dans l'imagerie mythologique ou biblique, dont les sources remontent à la période muette, et dont la résurgence, dans les années 1950, sous le nom de "péplum", s'est quelquefois avérée en capacité de proposer des sujets, pris dans la trame inattendue d'un débat sur la démocratie.

D'autres cinématographies, enfin, se sont dotées de genres propres, sur des modèles culturels spécifiquement nationaux (modèles théâtraux et littéraires) : c'est le cas du cinéma indien, dans lequel on peut repérer une sériation particulière, au-delà de la forme du film musical, générale à ce cinéma, et du cinéma japonais (93). Mais, en deçà des spécifications nationales, la *systematique* est la même partout, et le repérage des genres peut se faire selon le même croisement d'une situation et d'une tonalité.

Il est fort possible que les cinémas nationaux nés après le déclin du système des genres (et avec lui, du règne hollywoodien), dans le courant des années 1960, aient été handicapés par cette absence de modèle systématique, et qu'au lieu de les libérer, cette absence leur a fait perdre de vue la question même de la systématique, et la possibilité d'un enracinement national de cette question, — pour les livrer, à quelques exceptions près, à la mode naturaliste d'origine européenne.

(7) La typification

Avec les genres, l'autre grand axe de codification, de signification conventionnelle, institué par le cinéma hollywoodien, est la typification. On entend généralement celle-ci comme la constitution de *personnages-types*, mais il semble que ce système de conventions puisse être étendu aussi bien aux autres éléments de la *situation* diégétique, ainsi qu'aux *tonalités* elles-mêmes.

Bien que la typification soit antérieure à la constitution des genres (nous l'avons vue se former très tôt chez Griffith), et qu'elle trouve elle-même son origine dans la tradition de la littérature populaire, elle va s'intégrer étroitement au système des genres : les éléments typifiés vont avant tout être repérés comme des types appartenant à un genre spécifié. Toutefois, on rencontrera des cas où la typification n'est pas interne au système des genres, soit qu'elle lui soit transversale, ou qu'elle le déborde, ou encore qu'elle lui soit étrangère, comme dans le cas des films hors genre. On remarquera en effet que s'il y a des films hollywoodiens sans genre, il n'y en a pas sans typification. L'absence complète de typification, dans un film figuratif, ne peut être le fait que du naturalisme, -encore que le naturalisme ne soit pas toujours exempt de types : autrement dit, la typification, à elle seule, ne constitue pas un rempart suffisant contre le naturalisme.

Combinée au système des genres (qui n'est d'ailleurs qu'une typification générale des films), la typification permet une considérable économie dramatique, dans la mesure où, d'une part, elle évite des explications que pourrait éventuellement exiger la vraisemblance, et d'autre part, elle autorise le spectateur à une relative anticipation sur le récit. Ainsi, il est admis, par la récurrence de ce type d'élément dramatique, que dans un western, un inconnu surgisse du désert, sans avoir à donner de raison particulière à sa présence, ni de consistance à son passé ; s'il est typifié comme le héros du film, il est à prévoir que c'est à lui qu'incombe la tâche de rétablir la justice, et que c'est autour de lui que vont se constituer les camps. En revanche, dans un mélodrame, l'apparition d'un(e) inconnu(e) ne peut avoir lieu sans que soit posée la question de sa présence et de ses antécédents ; mais on pourra prévoir à coup sûr que, dans une inversion symétrique à la situation de western que nous venons de décrire, cette apparition sera un facteur de trouble dans une situation de paix. Le drame est ainsi entièrement balisé par les types, et le cinéma est en quelque sorte délivré du récit, en ce sens que le spectateur n'attend pas de surprise de la structure narrative (même dans le policier à énigme, on s'attend à ce que le détective dévoile le coupable, et la surprise serait qu'il ne le fasse pas).

Au-delà de l'économie dramatique, la typification offre surtout au cinéaste la possibilité de passer de l'anecdotique au symbolique, de s'extraire de l'insignifiance de la réalité pour faire valoir les éléments du film comme idées : tel personnage, ou telle situation, sont arrachés à leur fonction figurative de représentation d'une personne réelle ou d'une situation authentique, pour devenir des types universels.

La typification, si elle fait partie d'une convention déjà constituée, comme celle des genres, n'est cependant pas entièrement donnée d'emblée au cinéaste, comme l'est le genre. Alors que le genre est décidé avant même l'écriture du scénario, la présence dans celui-ci de personnages ou de

situations "typiques" ne garantit en rien que le film arrive réellement à en faire des types : tout au plus a-t-on la garantie d'avoir des stéréotypes.

Pour faire s'accomplir la capacité symbolique de la typification, l'art du cinéaste doit s'exercer sur la *caractérisation*. Dans ce sens, la caractérisation ne constitue pas en une imitation de modèles empiriques : il ne s'agit pas, par exemple, de créer des personnages en fonction d'une authenticité psychologique, mais en fonction de leur vérité idéale. La caractérisation réaliste consiste en une *stylisation* qui accorde la réalité à l'idée.

Ce qui est, en revanche, préexistant au scénario lui-même, et qui est donné pour cadre à la typification, c'est un code moral implicite, relativement variable selon les cultures, mais dont on sait que pour Hollywood, il s'est incarné dans le "Code Hays". La connaissance de ce code moral permet au spectateur d'anticiper, par là encore, sur le récit, grâce à un certain nombre de lois implicites, comme par exemple "le crime ne paie pas" ou "l'argent ne fait pas le bonheur" : ainsi, quelle que soit la sympathie qu'on puisse nous faire éprouver pour un assassin, on sait que son destin est d'expier finalement, etc. Mais le code moral permet aussi, par un retournement où il devient un véritable code chiffré, de désigner par sous-entendus ce qu'il est convenu de ne pas figurer : ainsi, "se marier et avoir des enfants" veut dire, dans le langage hollywoodien, "faire l'amour" (ce qui est généralement signifié par l'air confus de la jeune fille à qui la proposition s'adresse). En ce sens, on peut dire que le cinéma hollywoodien a développé un véritable contre-code, dont la méconnaissance peut d'ailleurs rendre certains films tout à fait opaques à ce qu'ils signifient.

1) Situations

La typification des situations consiste avant tout en une typification des *intrigues* : à l'intérieur de chaque genre, qui délimite les intrigues possibles dans la situation qu'il prescrit, chaque intrigue est modelée sur une structure fixe, par rapport à laquelle tout écart, toute variation, devra se justifier d'un sens. De ce point de vue, l'art hollywoodien est essentiellement un art de la variation, c'est-à-dire d'une certaine forme de *répétition*.

Certains éléments du drame sont d'une fixité quasiment immuable, comme le duel entre le héros et son adversaire, dans le western, ou la réconciliation finale dans la comédie. Il s'agit principalement, comme dans ces deux exemples, de figures de dénouement du drame. Il est en effet extrêmement important de pouvoir anticiper sur le dénouement, dans la mesure où cette anticipation affecte considérablement la tonalité générale du film. D'autres éléments sont au contraire susceptibles de variations plus importantes. La proportion d'éléments fixes et d'éléments variables diffère selon les genres : ainsi, le western ou le film fantastique sont beaucoup plus contraints, par exemple, que le mélodrame, dans lequel les péripéties sont souvent calquées sur l'incohérence de la vie, et donnent un rôle important au hasard (on a pu souligner la fonction décisive, dans le mélodrame, des catastrophes et des accidents)(94). C'est ce qui explique sans doute que le mélodrame puisse s'étendre à toute situation assimilable au "vécu", comme l'atteste la vogue, dans les années 1930, du mélodrame social, où les péripéties sentimentales sont dominées, voire même secondarisées, par la situation sociale ; mais il n'en demeure pas moins qu'on a toujours affaire à un pathétique des sentiments, même s'il ne s'agit pas nécessairement des sentiments amoureux. (A bien y réfléchir, on pourra également trouver une parenté plus étroite qu'il n'y paraît entre les films néo-réalistes et le mélodrame italien de la même époque : un film comme *I Vitelloni*, de Fellini, avère cette proximité.)

L'autre élément susceptible d'être typifié dans la situation, c'est le *décor*. Mais la typification, à cet endroit, n'a plus seulement pour fonction de faciliter la reconnaissance : il s'agit surtout de styliser les lieux pour leur faire jouer un rôle symbolique, et en même temps pour les faire servir à l'élaboration de la tonalité. En d'autres termes, la typification du décor est destinée à l'intégrer dans la constitution du sens. On comprend, dès lors, la nécessité du tournage en studio dans l'esthétique hollywoodienne, ou la récurrence de certains paysages naturels, indispensables à la stylisation.

2) Personnages

Le travail de typification le plus évident est celui qui est opéré sur les *personnages*. On remarquera tout de suite que le cinéma hollywoodien typifie ses personnages selon leur fonction dramatique, et constitue ainsi une sorte de répertoire de *rôles*, à l'exemple du théâtre, — tandis que le cinéma français, par exemple, préfère typifier les personnages selon le social, ou selon le psychologique. La typification selon le drame présente cet avantage que la symbolique des personnages n'est pas figée une fois pour toutes dans ce qu'elle représente de la réalité, mais varie selon le type d'intrigue auquel appartiennent ces personnages. Par exemple, on peut repérer dans le cinéma américain un certain type de "forte femme", qui rivalise avec les hommes sur leur propre terrain. Dans le film noir, ce personnage est celui de la Femme Fatale, qui signifie l'impossibilité de l'amour dans un climat de violence sociale (c'est-à-dire l'incompatibilité de l'amour et du crime) ; mais dans le western, un tel personnage devient un type particulier de pionnière ; dans la comédie, il représentera le plus souvent la tentation de l'amour hors mariage ; dans le mélodrame, enfin, ce sera plutôt une victime du monde des hommes.

En l'occurrence, on est là en présence d'un type dont la symbolique (et donc la caractérisation) est infléchie selon le genre dans lequel il s'inscrit. C'est le cas le plus fréquent. Mais on trouve également des types spécifiques à un genre, ou encore des types transversaux aux genres, qu'on retrouve tels quels d'un genre à l'autre : c'est le cas par exemple, du type du "vieux compagnon", si souvent interprété par Walter Brennan.

Cette répartition des types a des conséquences sur le star-system hollywoodien, dont la recomposition à l'époque du parlant s'est faite sous l'égide de la typification. On peut dire qu'il y a là un renversement du processus : dans le cinéma muet, la star créait son propre type, dont l'image devenait immuable, unique et irremplaçable. Ses films devaient donc être conçus en fonction de cette image. Au contraire, avec le cinéma parlant, les types sont constitués antérieurement, et les stars sont choisies en fonction de leur capacité à coïncider avec eux ; en même temps, ce choix fait déjà partie du travail de caractérisation : il y a donc, dans cette rénovation du star-system, un gain de souplesse considérable. Toute étude du star-system de cette époque devrait donc tenir compte de l'existence des différents types de personnages : on pourrait distinguer alors entre les stars dont l'image est limitée à un certain type de rôles, et qui sont sans doute les stars les plus populaires, et les stars "polyvalentes", susceptibles de s'adapter à des types plus ou moins variés. De la même façon, l'étude de la circulation des acteurs de second rôle, d'un film à l'autre, renseignerait utilement sur les types secondaires, qui sont en général plus fortement typifiés que les types principaux. Il est, de toute façon, tout à fait important pour l'analyse d'un film hollywoodien, de savoir situer le film par rapport au star-system de l'époque, puisque le star-system induit un traitement particulier des rôles, et notamment des rôles principaux, qui supportent l'identification du spectateur : celle-ci n'est évidemment pas la même selon qu'il s'agit d'une star à son apogée, d'une star déclinante, ou d'un interprète peu connu. Il faudrait encore signaler les rapports qu'il y a entre le star-system et la beauté physique, non seulement au sens où il est une façon de catégoriser la beauté, de définir des types de beauté, mais au sens où il est une mise en signification de la beauté : la beauté signifie la prégnance du type.

La typification des situations et des personnages — la typification des objets — est donc une opération formelle particulièrement importante dans la production du sens : c'est là notamment que se constitue le réseau métonymique propre au cinéma réaliste, qui fait que l'objet y vaut toujours pour davantage que ce qu'il est, et que les thèmes y sont toujours universalisables. Ainsi, dans l'art réaliste, le policier équivaldra par exemple à une figure de l'État, les femmes à des figures de la nation, ou un certain type de héros à la figure du Christ (ou du Peuple : ce qui, dans l'humanisme chrétien, revient à peu près au même). Une histoire d'amour, un combat singulier, un paysage, vaudront exemplairement pour l'Amour, le Courage, la Nature. C'est nécessairement autour de cette symbolique que va s'organiser le sens, en particulier au moyen de la caractérisation, qui à la fois produit le symbole et l'oriente dans la pensée du spectateur : tel personnage de policier sera suffisamment idéalisé (dans le sens d'une abstraction) pour figurer symboliquement l'État, en même temps que les caractéristiques qui lui seront attribuées qualifieront l'État aux yeux du spectateur. On a ici encore un exemple de la façon dont une opération formelle parvient à la fois à extraire un sujet et à produire un sens.

Par ailleurs, l'étude des grandes constantes de la typification hollywoodienne apporterait sans doute des lumières inattendues sur le contenu de la pensée cinématographique américaine : ainsi, il faudrait vérifier cette hypothèse intuitive qu'il y a davantage de types d'héroïnes que de types de héros, — ou cette autre, beaucoup plus assurée, qu'il y a bien plus de types de "méchants" que de types de "bons" : ce qui signifie que si le Bien est un, le Mal est extrêmement divers. Et la diversité étant plus attrayante, cela explique la règle formulée par Hitchcock : "plus réussi est le méchant, plus réussi sera le film" (95).

3) Tonalités

On a souvent relevé le caractère "convenu" des *tonalités* hollywoodiennes, en général pour s'en moquer : on ironisera par exemple sur les violons qui accompagnent nécessairement les scènes d'amour, ou sur les arbres en fleurs qui servent de cadre aux épisodes heureux. Or ce genre de stéréotypes fait simplement partie des conventions de langage instaurées par Hollywood, qui, comme toute convention, comporte ses "clichés", c'est-à-dire des figures du discours passées dans l'usage commun, "celles qui tiennent au fond de la langue" comme dit Fontanier, qui ajoute : "Elles ont, s'il faut le dire, un cours forcé, et il n'est plus permis d'y voir des défauts" (96). Ce n'est qu'un "degré zéro" de l'inventivité de la langue, qu'il faut considérer comme tel, pour ne juger de l'invention qu'au delà de ce seuil de neutralité, — s'il y a invention.

C'est sans doute au niveau de la musique d'accompagnement qu'on trouvera le plus grand nombre de conventions typifiantes : l'exemple le plus extrême en est ce thème de quatre notes qui, dans les westerns, annonce la présence des Indiens (et on voit bien que les cinéastes peuvent jouer de ce signifiant pour retarder ou même éluder cette présence à l'image). L'exemple pris plus haut des violons sur les scènes d'amour indique assez bien la fonction que Hollywood assigne à la musique : elle est le bruit des sentiments. C'est ce qui explique qu'en tant que bruit, elle est perçue, mais souvent en deçà de l'attention consciente (97) : c'est le paradoxe de la musique de film, qui pour être "bonne", ne doit pas se faire entendre. Disons plutôt qu'elle ne demande pas à être écoutée indépendamment de l'image, pas plus que les bruits qui accompagnent l'image, et que les techniciens appellent "l'ambiance" — mais la musique elle-même fait partie de l'ambiance, dans le cinéma réaliste, au sens où elle ne fait que matérialiser l'intériorité des personnages. Ainsi, dans un dialogue amoureux, la musique donnera la dimension intime des sentiments, qui sublimera l'habituelle banalité des déclarations dans la résonance qu'elles peuvent prendre dans le seul tête-à-tête, dans le duo d'amour. Cela chante, en effet. Pour dire cela, la musique n'a pas besoin d'être écoutée, elle se contente d'être là, en fond sonore, comme dans l'opéra, lorsque l'orchestre se met en retrait pour faire valoir le chant.

La comparaison avec l'opéra n'est pas fortuite : on pourrait en effet soutenir que le cinéma sonore prend la succession du théâtre lyrique, comme en témoignent certains films hollywoodiens des années 1930 et 1940, dont l'accompagnement musical est ininterrompu, et souvent se "diégétise" en mimant de façon sonore chaque action représentée à l'image, de telle sorte que la bande-son s'homogénéise dans un "tout musical organique", pour reprendre l'expression de Michel Chion (98). Cette homogénéisation dépasse même le cadre de la bande-son : l'accompagnement musical joue un rôle fondamental dans la constitution de l'atmosphère, de ce que nous appelons la tonalité, non seulement parce qu'elle en assure la continuité (c'est-à-dire qu'elle produit une "image sonore" de la durée, qui restitue le sentiment empirique de l'écoulement du temps), mais surtout parce qu'elle assure la cohésion des différents éléments qui composent la tonalité ; -d'où l'appellation péjorative de "sauce" dont on accable parfois la musique hollywoodienne : l'image est juste, car la musique est effectivement souvent le "liant" de la tonalité, mais il faut y voir une qualité plutôt qu'un défaut, selon les critères du réalisme hollywoodien.

Avec la musique de film, on a l'exemple le plus frappant de la volonté de transparence qui est caractéristique de l'esthétique réaliste classique : au même titre que tous les autres éléments de la forme, la musique est

perceptible, mais l'artificialité de sa présence est gommée par la focalisation de l'attention sur le drame. En d'autres termes, la musique est perçue, comme les autres artefacts, comme si elle était un élément "naturel" du drame. L'impression de réalité (ou l'effet de naturel) n'est donc pas obtenue par la suppression des artifices, comme dans le naturalisme, mais par leur "naturalisation", jusques et y compris un élément aussi délibérément artificiel que peut l'être le son d'un orchestre imaginaire accompagnant une déclaration d'amour, une bataille, ou une chevauchée dans le désert.

On remarquera que la transparence est d'autant plus grande que la polarité dramatique est plus forte : dans une scène d'action intense, la musique est facilement effacée de l'attention du spectateur. Au contraire, dans les moments où le drame s'interrompt, ou se ralentit, les artifices se font percevoir plus consciemment, comme un ensemble dont les éléments sont plus aisément discernables les uns des autres. C'est le cas des moments qui se situent entre deux scènes (séquences de transition, qui sont d'ailleurs souvent des séquences où le réalisme s'autorise encore des effets de montage proprement dit), ou, à l'intérieur d'une scène, quand le drame est suspendu (séquences d'attente, ou de pause). Ce sont donc des moments particulièrement cruciaux pour la musique de film, non seulement parce qu'elle y est remarquée pour elle-même (tout en continuant à être perçue comme élément d'un ensemble), mais parce qu'elle y devient le support presque exclusif de la continuité : c'est à elle qu'il incombe, par exemple, de soumettre les effets de montage à l'impression dominante d'une continuité diégétique naturelle, en réduisant l'interruption du drame à un simple effet de transition, de passage, -passage du temps, passage d'une scène à l'autre, d'une époque à une autre, d'un endroit à un autre.

Si la typification musicale de la tonalité d'un film est la plus remarquable, elle n'est cependant pas la seule : on pourra repérer des effets typifiants entre autres dans un certain usage de la lumière (il est certain que l'emploi du clair-obscur, par exemple, est tout à fait autre qu'en peinture), ou des cadrages (ainsi, les cadres obliques, où l'horizontale est basculée, participent en général de la tonalité angoissante.

(8) L'identification

La typification tient donc une place déterminante dans l'élaboration du rapport qui est instauré entre le film et le spectateur : elle dispose en effet une voie d'accès particulière du spectateur au film. Pour le spectateur du cinéma réaliste, l'*entrée* dans le film se fait sur le mode de l'identification à un ou à des personnages : ce qu'on appelle l'identification secondaire, et où nous avons distingué deux processus superposés, la *communion affective* et l'*imitation subjective*.

La *communion affective*, qui est une forme d'empathie, et qui consiste à ressentir les mêmes sentiments qu'un personnage, peut jouer vis-à-vis de plusieurs types de personnages, selon la caractérisation qui en est faite : le cinéaste peut même, par une caractérisation appropriée, mettre le spectateur en communion affective avec des personnages de "méchants" (et un "méchant réussi" est souvent un méchant avec lequel le spectateur peut communier affectivement au moins un instant).

On a vu qu'il y a des types auxquels la communion affective est acquise d'avance, comme la Petite Fille chez Griffith. Sur ce point, le star-system a une fonction déterminante : le Héros, ou l'Héroïne, avec qui, en principe, la communion affective doit être la plus étroite, sont généralement repérés par le spectateur du fait que ce sont les rôles interprétés par les vedettes du film. Mais sa sympathie ne leur est pas acquise d'emblée pour autant : seules les stars, et quelques vedettes de moindre image, bénéficient d'une telle prédisposition. Pour les autres, il faut gagner cette sympathie : c'est pourquoi les films à petit budget, sans vedettes connues, déploient souvent plus de qualités dans la caractérisation des personnages que les films de stars. Dans ceux-ci, la difficulté, pour le cinéaste, est plutôt d'arriver à renouveler l'image convenue de la star, — ce qui ne va pas sans risque pour cette image.

La typification du star-system influe encore sur la communion affective par le fait qu'elle divise les acteurs en deux grandes catégories : ceux qui peuvent incarner un personnage qui mourra avant la fin du film, et ceux dont le rôle exclut absolument la mort (Bogart, Gregory Peck ou Cagney entrent dans la première catégorie ; Gary Cooper, Cary Grant ou Randolph Scott dans la seconde ; ceci indique assez bien que ces catégories ne recouvrent pas la distinction entre stars et vedettes, Cagney et Randolph Scott n'étant pas des stars). Pour le spectateur, ceci introduit une prévention particulière : on communit affectivement avec moins de retenue avec un personnage dont on sait pertinemment qu'il se tirera d'affaire, quelles que soient les complications du drame, qu'avec un personnage dont le sort est douteux. Ces dispositions différentes influent également sur la tonalité : il y a plus d'angoisse à communier avec un personnage au péril de la mort, et plus de sérénité avec un personnage "immortel". Dans un western, l'exaltation ne peut s'exercer librement que dans la confiance dans la survie du Héros ; dans un thriller, l'angoisse surgit du seul fait que Bogart ou Widmark risquent d'être "tués". Les cinéastes pallient généralement à cette difficulté en polarisant la communion affective sur un autre personnage : il est clair que, de ce point de vue, dans *Casablanca*, l'entrée dans le film se fait d'abord par le personnage d'Ingrid Bergman, dont l'amour pour le personnage de Bogart finit par atteindre le spectateur (mais ce n'est pas parce que Bogart est aimé qu'on l'aime, c'est parce qu'on aime Ingrid Bergman qui l'aime). On peut donc dire que, dans cet exemple, la communion affective se crée par contagion. C'est le mécanisme inverse qui est à l'oeuvre dans *To Have and Have Not* : la communion affective est d'emblée dirigée sur Bogart (son amitié pour son

Vieux Compagnon jouant un rôle important dans le déclenchement de la sympathie du spectateur), et c'est à travers ses yeux qu'on découvrira et qu'on aimera le personnage de Lauren Bacall.

On voit que la question du *happy end* est plus sérieuse qu'il n'y paraît : l'anticipation possible du dénouement d'un film détermine, chez le spectateur, une disposition affective avec laquelle le cinéaste devra compter. Et cette anticipation, que le spectateur du cinéma réaliste est nécessairement amené à faire, est une opération d'évaluation qui tient compte à la fois du genre, de la typification, et de la distribution des rôles. C'est un savoir du spectateur qui entre en jeu, et qui constitue le cadre dans lequel peut s'accomplir la communion affective.

*

Le processus d'*imitation subjective* s'enracine dans la communion affective, qui est généralement le premier palier d'entrée dans un film réaliste. Mais il s'en distingue parce qu'il constitue un passage du niveau sentimental au niveau éthique : il ne s'agit plus seulement de proposer un objet au sentiment, mais un modèle au comportement. Ce peut être un modèle positif ("voici comment il faut être") ou négatif ("voici ce qu'il ne faut pas être"). Les processus dramatiques, les actes des personnages tels qu'ils sont disposés par le scénario, importent évidemment beaucoup dans la mise en place de ce modèle, — mais il y faut encore l'intervention du cinéaste, qui par le biais de la communion affective, infléchira l'orientation subjective du spectateur en faisant apparaître telle ou telle qualification du personnage, dont le comportement, s'il est positif, suscitera alors un mouvement d'adhésion chez le spectateur. C'est alors seulement que le personnage, érigé en modèle, pourra être qualifié de Héros. L'adhésion n'est donc pas un mouvement automatique vers le personnage central du drame, elle est fonction de la caractérisation élaborée par le cinéaste, qui peut du reste fort bien détourner l'adhésion vers un personnage inattendu, excentré par rapport à l'intrigue ou inhabituel dans les lois du genre (Joseph Cotten dans *Under Capricorn* de Hitchcock, Joan Crawford dans *Johnny Guitar* de Nicholas Ray).

L'imitation subjective peut également ne pas se concentrer autour d'un personnage unique, et se répartir sur deux, voire trois personnages : les cas les plus fréquents concernent notamment les couples de héros. Elle peut même être collectivisée par tout un groupe de personnages : les films de guerre en fournissent de nombreux exemples.

Dans le cas particulier des *modèles négatifs*, l'imitation subjective ne se fait évidemment pas sur le mode de l'adhésion, — ni du reste, sur le mode du rejet absolu, sur lequel prétendent fonctionner les films de "dénonciation" (qui, précisément, ne fonctionnent pas pour cette raison). Il s'agit en fait d'un processus complexe, où l'imitation subsiste, mais sous la forme de la *tentation* : la communion affective prend alors l'aspect de la fascination pour le mal, et introduit par conséquent une division chez le spectateur. La plupart des films de gangsters se fondent sur ce processus, qui a pu passer, aux yeux des observateurs simplistes, pour de la propagande pour le crime ; les choses ne sont pas si simples, et dans les meilleurs des cas, les cinéastes ont su jouer de cette division interne des affects du spectateur pour donner à leurs films une dimension tragique.

Que le Héros soit positif ou négatif, il est en tout cas l'incarnation du *sujet* du film : il est le point d'unité du film, à partir duquel s'organisent les

autres éléments du film, et à propos duquel se déterminent les "camps" et l'orientation émotionnelle du spectateur. Cela ne signifie pas d'ailleurs que le Héros, surtout s'il est positif, soit le personnage le plus complexe du film, -au contraire, il est courant que ce soit un personnage caractérisé à grands traits, sans complications psychologiques, voire même souvent vidé de toute intériorité spécifiée, comme pour mieux aspirer l'investissement subjectif du spectateur. Et il est vrai qu'un excès d'intériorité, d'épaisseur psychologique accordées à un personnage, finit par faire obstacle à cet investissement subjectif, qui exige plutôt un effet de vide qu'un effet de proximité, comme nous l'avions déjà constaté à propos de l'usage du gros plan, limité aux moments de fusion amoureuse, et soigneusement rendu immatériel. Car toute matérialité doit être évacuée, au profit de la seule présence de l'Idée incarnée, appelée par la typification.

*
* *

Cette analyse rapide du système hollywoodien permet au moins de réévaluer les critiques coutumières qu'on a pu formuler à l'égard de ce cinéma et plus généralement, de tout cinéma inspiré de ce système.

Le cinéma hollywoodien, nous dit-on, est schématique ; ses valeurs relèveraient d'une conception dualiste du monde, d'un manichéisme moral qui oppose sans nuances le Bien et le Mal. Or il est vrai que, dans le cinéma américain, il y a essentiellement deux camps ; mais à y regarder d'un peu près, cette opposition n'est pas aussi simplement antagonique qu'il y paraît : la constitution des camps, leur corrélation, et surtout l'orientation émotionnelle du spectateur à leur égard, est rarement simple chez les cinéastes dignes de ce nom. "Réussir le méchant" est, de ce point de vue aussi, un "mot d'ordre" tout à fait significatif : il s'agit, en fait, de dialectiser les camps. Il est exact également que la typification repose sur une double polarité, qu'on peut appeler, si l'on y tient, le Bien et le Mal, mais qu'on pourrait aussi bien nommer le juste et l'injuste, la raison et le tort, etc, selon les figurations particulières à chaque film : mais ce ne sont jamais que des polarités, entre lesquelles les cinéastes ne se font pas faute de distinguer toute une gamme de positions différentes. Et s'il y a du schématisme dans ce cinéma, c'est dans la typification, qui, comme on l'a vu, est une opération d'abstraction, qui consiste à extraire l'idée de l'objet. Et sans doute cet idéalisme vaut-il mieux pour la pensée artistique, à tout prendre, que l'engoncement dans l'objet qui caractérise le naturalisme européen, -de même qu'on préférera la "naïveté" dont on a souvent taxé le cinéma américain, à la roublardise cynique qu'on a cru pouvoir lui opposer.

On a reproché aux films hollywoodiens d'être répétitifs. C'est en effet une caractéristique de ces films que de proposer un petit nombre d'intrigues types, où reviennent les mêmes situations et les mêmes figures. Mais la répétition s'en tient là, et le film n'est répétitif qu'aux yeux de celui pour qui le tout du film se limite à l'intrigue, c'est-à-dire, une fois de plus, à l'objet. Or c'est un des grands mérites de Hollywood que d'avoir démontré le peu d'importance de l'intrigue dans l'art du cinéma. Nous avons vu que le code moral, les lois particulières de chaque genre, et la typification, fournissent un ensemble de termes qui permet au spectateur d'anticiper sur l'intrigue (donc de s'en libérer), et au cinéaste de constituer, au-delà de l'intrigue, un sujet et un sens (autrement dit, cet ensemble de termes dessine un champ subjectif et un champ symbolique). La restriction de la narration hollywoodienne à un petit nombre d'intrigues et l'abstraction des types ont contribué à faire caractériser le cinéma américain comme une mythologie :

on peut accepter le terme dans son sens figuré de collection de récits exemplaires, mais non dans sa connotation sacralisante. Aussi bien, on verra que ces récits exemplaires ne sont pas intangibles, et que l'évolution de Hollywood relativise assez fortement l'idée de répétition, qui n'est à vrai dire applicable qu'à l'intérieur d'une même époque.

(9) Orson Welles : du classique au baroque ; du classique au moderne

On peut déterminer, dans le cinéma hollywoodien parlant, deux grandes périodes : la première, qui s'étend, *grosso modo*, de 1929 à 1945, est celle de l'apogée du classicisme ; la seconde, qui va de l'après-guerre à la fin des années 1960, pourrait être appelée la période "baroque" du cinéma américain. Pour être plus précis, il faudrait situer la césure en 1941, avec l'apparition de *Citizen Kane*, qui marque la première étape de la modernité cinématographique : en ce sens, on pourrait parler du cinéma américain avant Welles et avec Welles. Mais les effets esthétiques de *Citizen Kane* ne se font réellement sentir sur la production hollywoodienne qu'à partir de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, et en particulier avec les débuts de la Guerre Froide.

La période classique, on l'a vu, est en continuité avec le réalisme muet : le parlant ne fait qu'accomplir la tendance réaliste du cinéma muet, en lui adjoignant le *son synchrone*, c'est-à-dire un son en complète dépendance de l'image, qui assure au réalisme une absolue transparence des artifices, et une parfaite illusion de continuité spatio-temporelle. Le classicisme s'établit dans cette linéarité, et dans le sentiment de la plénitude harmonieuse et de l'unité du monde. Aussi pathétique que soit le drame, aussi paroxystiques qu'en soient les péripéties, la vision en demeure sereine et claire, et le dénouement s'opère dans la réconciliation du monde, de l'homme et de Dieu.

Il faut préciser que cette vision classique, si elle est dominante pendant cette période, n'est pas pour autant la seule. Il existe parallèlement une tendance minoritaire, influencée par Stroheim et par l'expressionnisme, dont le représentant le plus remarquable est Sternberg, et qui prépare le terrain à la période "baroque".

Symétriquement, cette seconde période ne voit pas disparaître la tendance classique : il se passe seulement que la tendance "baroque" minoritaire s'affirme de plus en plus, au cours des années 1940, jusqu'à devenir majoritaire. Le signe de l'importance qu'elle prend alors est qu'elle influence sensiblement un certain nombre de cinéastes classiques, comme Ford, Hawks ou Walsh.

Le "baroque" est ici opposé au classique au sens où la sérénité de la vision fait place à l'inquiétude, la clarté à l'ambiguïté, l'harmonie à la tension, l'unité à la division. Les situations représentées sont davantage ouvertes aux disjonctions irréconciliables ; les tonalités sont plus volontiers crispées, incertaines. La confiance dans l'ordre divin du monde commence à s'ébranler sérieusement. Tout ceci a pour effet une remise en question des formes : on s'interroge sur les artifices, quitte à troubler la transparence et à bouleverser la continuité. On demande au spectateur non seulement de réexaminer le monde, mais aussi sa représentation.

Citizen Kane, qui concentre toutes ces caractéristiques, n'est donc pas issu de rien : on pourrait par exemple se livrer à une comparaison qui serait certainement fructueuse entre Welles et Stroheim. Mais la grande nouveauté de Welles est précisément d'avoir ramassé tous les caractères de la tendance "baroque", en les menant à leur extrémité, et surtout en les situant en extériorité à tout humanisme chrétien : le véritable "scandale" de *Citizen Kane* est d'avoir désacralisé l'individu, notamment en s'attaquant au mythe américain du self-made man. Cette désacralisation ne pouvait s'accomplir qu'en redéfinissant le rapport du spectateur au film, et en particulier en

refusant de l'installer dans le rapport classique de croyance et d'identification. Ceci justifie que Welles renoue avec le *montage*, qui opère dans *Citizen Kane* à au moins trois niveaux :

- montage entre deux modes de représentation, la fiction et le reportage ; par quoi Welles revient sur la "scission fondatrice", mais en faisant passer Méliès avant Lumière : tout le film sera ensuite une interrogation sur les rapports entre vérité et authenticité ;

- montage entre plusieurs narrations distinctes, dans lesquelles l'approche du personnage de Kane est chaque fois différente, interdisant toute possibilité d'en reconstituer une unité psychologique ou sociale ;

- montage, enfin, entre deux rythmes : d'une part, de longs plans-séquences qui se refusent au découpage ; d'autre part, des séquences au contraire extrêmement morcelées, qui poussent le découpage à son extrême limite, en mettant en avant la diversité des points de vue plutôt que l'effet de continuité. Dans l'un et l'autre cas, l'effet obtenu est celui d'une dilatation de l'espace, tandis que le temps se présente comme une reconstruction artificielle, où la chronologie est sans cesse malmenée.

Ce qui n'est peut-être d'abord qu'une torsion extrême du découpage, destinée à constituer une tonalité encore inédite (le vertige, ou l'ivresse du vol), franchit au bout du compte les limites de toute tonalité pour ruiner l'identification secondaire et instaurer le règne de l'identification primaire, par la fascination du regard : le découpage vole en éclats avec le mythe du héros, le montage expose l'empreinte du cinéaste, l'éblouissant artifice de la multiplicité des points de vue avère l'unicité de l'énonciation. Quelqu'un, et non plus le monde, s'adresse maintenant au spectateur ("*My name is Orson Welles*", effet de sujet qui fit crier à la mégalomanie, quand il n'y avait là qu'intégrité artistique) : on ne peut plus faire parler le monde, il faut assumer qu'il y a un sujet de l'énonciation. Ce qui s'énonce n'est toutefois pas un discours, mais une métamorphose du monde, la construction d'un espace et d'un temps abstraits, purement mentaux : le cinéaste n'apparaît pas comme un orateur, mais comme un démiurge (quelque peu maléfique, d'ailleurs). C'est pourquoi le montage wellesien n'a pas la fonction démonstrative du montage eisensteinien : il n'exprime plus un point de vue, il recueille des points de vue multiples, et s'il les organise, c'est selon un ordre non plus rhétorique, mais purement *poétique*, celui par exemple de la succession des rythmes.

C'est ainsi qu'il faut entendre la fameuse "ambiguïté" de Welles : car le paradoxe de ce démiurge est qu'il n'use pas de son pouvoir pour juger. On ne peut tirer des films de Welles aucun jugement, notamment sur ses personnages, que le "*He was some kind of a man* [C'était une espèce d'homme]" qui clôt *Touch of Evil*. Iago lui-même est pitoyable. Mais il n'y a pas non plus d'adhésion sentimentale : la multiplicité des points de vue la dissout.

La procédure du montage des points de vue est donc ce qui barre l'accès à la communion affective, et du même coup, à l'imitation subjective : le personnage central est appréhendé en stricte extériorité, comme tous les personnages interprétés par Welles dans ses propres films, à l'exception de O'Hara dans *Lady from Shanghai*, et l'entrée dans le film se fait par l'intermédiaire d'un personnage neutre, celui de l'enquêteur, qui n'est que le fil conducteur du film, comme le sera justement O'Hara, ou l'enquêteur de *Mr Arkadin*, ou encore le personnage de Charlton Heston dans *Touch of Evil*. On assiste donc avec Welles à une destitution du Héros, par sa neutralisation

affective : il y a là une entreprise de désidentification du spectateur, de "distanciation" si l'on veut, à laquelle il faut certainement rattacher le goût de Welles pour le théâtre, par où il annonce aussi la modernité contemporaine.

C'est en effet la *théâtralité* qui permet à Welles de tempérer les effets de fascination du regard, en même temps qu'elle les suscite : l'outrance des artifices, pour vertigineuse qu'elle soit, ne cesse de se désigner comme artifice, comme pure fiction. Le texte de théâtre (mais il en va de même pour la démesure du jeu, ou la stylisation des décors) enchante par sa musicalité, mais se présentant toujours comme texte, déçoit l'illusion réaliste : il n'est pas de monde où l'on parle ainsi.

Toute l'oeuvre de Welles est structurée par cette torsion interne qu'il opère sur les normes réalistes, et qui le conduira, après le film-bilan qu'est *Immortal Story* (1968), à s'en extraire complètement avec les deux essais poétiques qui achèvent son parcours, *F for Fake* (1975) et *Filming Othello* (1978), et qui le font accéder de plain-pied à la modernité contemporaine. Il est significatif que ces deux films portent sur les rapports de la fiction à la vérité ; la vérité conçue comme processus d'enquête, la fiction comme structure de vérité, la déposition du savoir, sont déjà ce qui fait la modernité de *Citizen Kane* : il n'y a de vérité sur Kane que dans l'enquête qui constitue la fiction ; quant à savoir que "Rosebud" est le nom d'une luge, nous voilà bien avancés!

*

Après *Citizen Kane*, le cinéma hollywoodien peut d'autant moins perpétuer le système classique qu'il est fortement atteint par les remous politiques provoqués par le maccarthysme. L'unité américaine encore maintenue par le New Deal puis par la guerre, s'effondre avec la montée de l'extrême-droite, décidée à prendre sa revanche sur le rooseveltisme. Le monde lui-même est coupé en deux depuis Yalta, et au risque d'une nouvelle guerre mondiale (99).

Cette conjoncture est donc propice aux interrogations sur soi-même, aux clivages internes, aux inquiétudes exacerbées. Le temps n'est plus à l'équilibre serein entre le naturel et l'artificiel : entre ces deux polarités va s'instaurer une tension beaucoup plus forte, c'est-à-dire que la mise en avant des artifices, telle qu'elle est pratiquée par Welles, devra être compensée par un surcroît de naturel, au risque parfois d'une tentation naturaliste. En effet, la radicalité de Welles, son rejet de l'humanisme chrétien, ne peuvent être acceptés tels quels par l'institution hollywoodienne (on sait les innombrables difficultés qu'il a rencontrées dès son deuxième film) : même si le doute et l'angoisse sont partagés par la plupart des cinéastes américains, il leur faudra, pour pouvoir continuer à oeuvrer à l'intérieur du système, faire des concessions au réalisme. En ce sens, le supplément de naturel répond à une volonté de sauvegarder l'humanisme menacé. Ainsi verra-t-on le Film Noir s'ouvrir à une vision documentaire de la société, comme pour compenser la défaite de l'Amour qui y est prononcée (*Lady from Shanghai* est, sur ce point, exemplaire).

Tout en faisant droit aux innovations de Welles, le cinéma hollywoodien va donc s'efforcer de les adapter aux structures existantes.

Le système des genres est le plus évidemment infléchi. Ainsi, le film fantastique classique est déserté de ses créatures traditionnelles, au profit des monstres de science-fiction : le surnaturel prend les allures d'un dérèglement forcené de la nature, généralement déclenché par les entreprises inhumaines de la science ; l'angoisse n'est plus référée au passé,

mais à l'avenir. Au cours des années 1950, le thriller perd de son importance, mais la tonalité angoissante infiltre sourdement les autres genres : à partir de la guerre de Corée, le film de guerre se fait moins sûr du bon droit de ses héros (*Men in War*, Anthony Mann 1957 ; *The Naked and the Dead*, Walsh 1958, etc) ; le mélodrame fréquente le tragique avec assiduité (les films de Douglas Sirk ou de Nicholas Ray) ; il n'est pas jusqu'à la comédie musicale qui ne se teinte de mélancolie inquiète (*It's Always Fair Weather*, Stanley Donen et Gene Kelly 1955). Mais c'est bien sûr le western qui avère la nouvelle tendance de la façon la plus spectaculaire, notamment en retournant les valeurs classiquement admises, à propos des Indiens (*Devil's Doorway*, Anthony Mann 1949 ; *Apache*, Aldrich 1954, etc), des femmes (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray 1953) ou des Héros en général (tous les westerns d'Anthony Mann).

La typification classique est donc considérablement remise en question, et réaménagée dans le sens d'une complexification des personnages, et par conséquent d'une dialectisation plus complexe des idées qu'ils vont représenter. C'est le moment où les cinéastes instaurent volontiers une communion affective avec des personnages classiquement antipathiques, et où le mouvement d'imitation subjective devra souvent se déduire d'une collection de comportements, aucun personnage en particulier ne remplissant à lui seul la fonction de modèle : c'est là une des caractéristiques de cette période "baroque" qui en font le préambule de la modernité, dont une des formules essentielles est qu'il n'y a de sujet que collectif.

Prélude à la modernité européenne, la période "baroque" est aussi, en un sens, le triomphe des Européens à Hollywood : on a vu que, pendant la période classique, la tendance "baroque" minoritaire était essentiellement influencée par l'expressionnisme, ou plus largement, par ceux qu'on a appelés les "Viennois" de Hollywood. Plus largement encore, on pourrait dire que ce sont principalement les émigrés européens qui ont apporté avec eux le goût de la réflexivité des formes et de la dialectique fine : avec eux, le cinéma américain a perdu son innocence primitive et a pris conscience qu'il était une pensée (ce qui ne signifie pas évidemment que le classicisme ne pensait pas, mais qu'il s'effectuait à *l'insu* de sa pensée).

Il faut voir dans cette "européanisation" de Hollywood la raison profonde de son rayonnement mondial au cours des années 1950. Hollywood était en effet devenu le seul endroit au monde où le cinéma était, de naissance, cosmopolite. C'est ce cosmopolitisme qui a assuré, d'emblée, son universalité, et il était au fond normal que cette universalité ait été d'abord reconnue en Europe, avec la Politique des Auteurs. L'identité américaine, telle qu'elle était pensée par son cinéma, ne pouvait être de fait que cosmopolite, immédiatement hétérogène. Partout ailleurs, l'universalité ne pouvait être conquise que du point d'une identité intérieure, au prix d'un arrachement perpétuel à la substance nationale, au prix d'une sublimation de la substance que peu d'artistes réussissent, -tant est pesante la substance nationale lorsqu'elle est trop assignée à la terre pour pouvoir être mise en doute. La richesse de la question nationale américaine est d'être restée une *question*, -du moins, tant que le peuple américain a pu se définir comme un peuple de pionniers cosmopolites. Et la richesse du cinéma américain a été que des pionniers sont venus du monde entier pour défricher le cinéma : c'est pourquoi tout cinéaste pouvait se reconnaître dans la métaphore du western, et c'est pourquoi le western a pu être "le cinéma américain par excellence" (Bazin), c'est-à-dire le cinéma dans lequel était mis à la question ce que c'est que d'être américain. Le western traite de cette question *en acte* :

il agit cette question, et c'est cette question qui l'agit, — rencontre exemplaire, et probablement unique, de l'art avec le pragmatisme anglo-saxon. Mais encore faut-il que l'identité nationale demeure un horizon, et ne puisse s'établir dans la substance d'une terre. Lorsque cette identité croit pouvoir s'affirmer substantiellement, c'est-à-dire quand les États-Unis s'engagent dans une guerre contre un *peuple étranger*, et non plus contre un autre empire, alors le western doit déposer sa légende, comme si les massacres du Vietnam réveillaient les fantômes des Indiens. Ainsi, *Little Big Man* (Arthur Penn 1970) met un point final au genre : le Héros, destitué de son héroïsme, est irrémédiablement partagé entre les deux camps, celui des conquérants et celui des victimes ; mais au nom d'une fidélité à l'Amérique *comme question*, il faudra tenir sur ce partage, c'est-à-dire choisir d'être du parti des victimes.

Mais basculer entièrement du côté des victimes peut finir par inverser les termes, comme on l'a vu dans certains films des années 1980 : on se constitue une identité de blessé, mais replié sur lui-même, défini contre l'Autre, l'étranger, le barbare. Le cinéma américain tombe alors, à son tour, dans l'affirmation du substantiel : identité terrienne, et formes académiques, qu'il s'agit, avant tout, de *conserver*.

L'art hollywoodien est aujourd'hui réduit à son spectre, et le cinéma américain a fini par devenir ce que ses détracteurs l'accusaient d'être : une industrie du spectacle qui fignole des produits techniquement parfaits, mais incapables de traiter des questions du temps, sinon dans les clichés de l'idéologie ambiante. Hormis quelques tentatives isolées et inabouties, l'essentiel du cinéma américain est pris dans la grisaille naturaliste héritée des "New-Yorkais" et du pire cinéma européen, et les aventures de pacotille dont le modèle est l'antique *serial*, et qui ne s'en distinguent que par l'inflation du budget et de la technique (les génériques interminables sont, de ce point de vue, symptomatiques de l'anonymat industriel) et une totale absence d'ingénuité : la roublardise qui consiste à introduire une "distance" à la limite de la parodie n'est que complicité démagogique avec un public qui prétend ne pas être dupe et se situer "au second degré". Il y a là comme une conscience cynique de l'état dérisoire auquel en est arrivé le cinéma réaliste. On n'y *croit* plus, tout en feignant d'y croire à demi : Hollywood ne s'est pas relevé de la désillusion américaine et de la détérioration des valeurs humanistes chrétiennes. Le réalisme américain ne peut survivre dans un monde où il est avéré que l'Amour ne peut décidément pas régner.

Notes du chapitre 5

88. Cf. Roger Icart, **La révolution du parlant**, p 43-44
89. Cf. *id.* p 135-138
90. ,
91. Marc Vernet, in **Esthétique du film**, p 104-105
92. A. Vallet, **Les genres du cinéma** ; Cf. aussi F. Pelletier, **Imaginaires du cinématographe**.
93. Noël Burch, **Pour un observateur lointain**
94. Jean-Loup Bourget, **Le mélodrame hollywoodien**, p 55-56
95. François Truffaut, **Le cinéma selon Hitchcock**, p 216
96. Pierre Fontanier, **Les figures du discours**, p 104
97. Michel Chion, **Le son au cinéma**, p 94
98. *Id.* p 107
99. Cf. Victor Navasky, **Les délateurs**.

6. REALISME SOCIALISTE

On se souvient que nous avons défini (chap. 4) deux grandes tendances dans le cinéma soviétique muet, qui se distinguaient sur la question du montage. La première (celle de Vertov et Eisenstein) voyait dans le montage la possibilité de présenter une pensée en film : ce qu'Eisenstein appellera le "monologue intérieur". La seconde (celle de Dovjénko, et surtout de Koulechov et Poudovkine) soumettait le montage à la primauté du découpage : ce que Poudovkine appelle le montage "constructif", où il s'agit en effet de construire une représentation de la réalité, une diégèse réaliste. Koulechov poussera d'ailleurs le réalisme diégétique jusqu'à inventer, dans les années 1930, une méthode de tournage qui consistait à "transformer le scénario en représentation scénique", "avec une précision telle que, se transportant ensuite sur ce qui était vraiment le lieu de tournage, il pouvait les enregistrer sans la moindre altération" (100).

A l'ombre de cette deuxième tendance, déjà polarisée par le réalisme (on a vu que le cinéma de Poudovkine est essentiellement fondé sur la prise de conscience et l'adhésion à un héros positif), apparaît un courant naturaliste, qui va se préciser au début des années 1930, principalement représenté par l'école de Leningrad (Kozintsev, Trauberg, Ermler, les Vassiliev, etc). Ce courant va se renforcer avec d'autant plus de vigueur que les autorités de tutelle vont abonder dans son sens.

A la suite de la célébration du dixième anniversaire de la Révolution, qui avait été l'occasion d'une importante production cinématographique, se fit sentir la nécessité de tirer le bilan politique de cette production : à cet effet fut convoquée en 1928 la première Conférence Pan-Soviétique du Parti sur les Questions Cinématographiques. C'est là qu'apparurent les premières critiques "antiformalistes", qui, comme le fait remarquer Jay Leyda, "se concentraient contre [...] tout ce qui s'écartait de la norme naturaliste admise, mais épargnèrent toujours ces évasions dans le joli-joli photographique qu'on aimait à qualifier de «nouvelles victoires techniques» " (101) : l'esthétisme n'était donc pas confondu avec le "formalisme", ni les effets de style avec les effets de la forme, c'est-à-dire le sens. Ces critiques antiformalistes s'adressaient alors aussi bien à Poudovkine, dont le réalisme était trop proche du cinéma de montage pour admettre le naturalisme, -qu'à Eisenstein, dont les théories autant que les films le désignaient nettement comme chef de file des "formalistes" : ce que devait confirmer la sortie d'*Octobre*, très mal accueilli par la critique. C'est le moment où Eisenstein entreprit de voyager, notamment en Amérique.

A leur tour, Dovjénko, avec *La Terre* (1930), et Vertov, avec *Enthousiasme* (1931), durent subir de violentes critiques. Entre temps, le parlant avait fait son apparition en Union Soviétique, et l'orientation esthétique des premiers films sonores, à de rares exceptions près, semblaient confirmer les craintes exprimées par Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov dans leur Manifeste de 1928 "*Contrepoint orchestral*" : utilisé de façon purement naturaliste, le son était en train de "détruire l'art du montage" (102) et la vague de films naturalistes ne cessait de s'amplifier, tandis qu'on s'inquiétait un peu partout de maîtriser ce nouvel instrument de propagande.

Gorki lui-même fut mis à contribution pour désigner le cinéma comme "une arme qui devrait donner aux masses les notions nécessaires pour juger [...] de ce que nous devons affirmer et de ce que nous devons écarter" (103).

Notons à ce propos que la propagande, comme la publicité, n'a pas grand-chose à faire du sens, et ne fait guère confiance qu'aux

significations : aussi préférera-t-elle toujours le slogan, c'est-à-dire le mot, dont la figure la plus élaborée est celle du "discours final", ultime recours de la signification contre le sens, dans la mesure où elle interdit l'interprétation. La propagande n'est donc pas très à l'aise dans le cinéma muet, où le mot doit se tenir dans les limites étroites de l'écrit, et encore moins lorsqu'il s'agit d'une esthétique du montage, qui met le spectateur en position de confronter ses idées avec celles du cinéaste. Aussi l'apparition du parlant constitue-t-elle le cinéma en enjeu politique de première importance ; ce qui explique que les contrôles idéologiques (en URSS comme ailleurs) aient été particulièrement accrus au début des années 1930. Il faut d'ailleurs préciser que ces contrôles sont, au moins au début, acceptés, voire même souhaités par les cinéastes : ainsi, Poudovkine voit dans la nouvelle méthode de tournage de Koulechov l'avantage que "les directeurs du studio pouvaient *voir* le film avant même qu'il soit tourné et imposer, dès ce stade, les corrections et altérations qu'ils jugeaient nécessaires" (104).

Cependant, il est clair que ce type de précensure n'est véritablement possible que dans la mesure où le film repose sur un récit structuré par un drame, avec des personnages et des dialogues bien définis à l'avance : c'est pourquoi la censure préférera toujours un cinéma figuratif.

Pour la censure soviétique, il s'agira donc avant tout d'interdire la voie du montage, en la désignant sous le nom de "formalisme", et en mettant en avant les questions de "contenu", c'est-à-dire les idées exprimées par le scénario. La première concrétisation de cette politique sera "l'action disciplinaire" entreprise à l'encontre d'Eisenstein à son retour d'Amérique : nommé enseignant à l'école de cinéma de Moscou (G.I.K.), tous ses projets de films seront écartés ou entravés ; pendant dix ans (1928-1938), Eisenstein n'arrivera à terminer aucun film. L'autre grande victime de la nouvelle politique sera Vertov, à qui on reprochera explicitement de faire du documentaire poétique (105), c'est-à-dire du montage, au lieu de se tourner, comme tout le monde, vers la fiction réaliste.

Le concept de *réalisme socialiste* est posé comme directive artistique dès 1932. Cette esthétique repose sur "deux principes fondamentaux : la conscience de la réalité existant objectivement et se développant selon les règles du matérialisme historique, et deuxièmement, l'orientation socialiste de chaque ligne de l'oeuvre et de chaque fibre de l'artiste" (106). On voit que la notion de réalisme suppose de façon explicite la croyance en une réalité objective, structurée "selon les règles du matérialisme historique" antérieurement à toute connaissance : "Nous demandons aux écrivains [...] de refléter la réalité d'une manière véridique, car la réalité est elle-même dialectique" (107). Par ailleurs, la qualification de ce réalisme comme socialiste sous-entend la soumission de l'artiste et de l'oeuvre à une ligne politique précise.

Le réalisme socialiste sera donc essentiellement une esthétique du "contenu", et la ligne en sera définie selon cinq critères principaux (108) :

1. richesse du contenu révolutionnaire ;
2. enthousiasme et passion de l'héroïsme ; ce qu'on appellera aussi "romantisme révolutionnaire" ;
3. optimisme essentiel ;
4. orientation de classe de l'oeuvre ;
5. existence de types fondamentaux, incarnant des héros du peuple.

En réalité le premier critère est un principe général, qui marque la prédominance accordée au "contenu", et qui sera détaillé dans les trois suivants. Or on voit bien que les prescriptions de contenu recouvrent en

réalité trois choses : une exigence concernant la signification politique de l'oeuvre (quatrième critère) ; une prescription scénaristique (l'optimisme) ; enfin, une prescription de sens, qui met en jeu un élément de la forme, la tonalité "enthousiasmante", et implique une esthétique, le romantisme. Par ailleurs, le cinquième critère concerne le traitement formel de certains objets : les personnages doivent comporter au moins un héros, c'est-à-dire un point d'identification dans le drame, et ce héros sera typifié pour marquer son appartenance au peuple.

On remarquera que la typification soviétique, telle qu'elle est définie là, pourrait apparaître comme une typification sociale, à l'instar des cinémas français et allemands de la même époque, et contrairement à la typification hollywoodienne, fondée sur des fonctions dramatiques et morales. Or, dans les faits, la typification des films réalistes socialistes sera essentiellement une typification politique ; et pour cause : dans les films à diégèse contemporaine, l'idéologie officielle veut qu'il n'y ait plus de classes sociales en URSS : par conséquent, la typification politique devra se faire, dans ce cas, dans le cadre exclusif des "contradictions secondaires" (les contradictions "au sein du peuple") d'où tout antagonisme doit être absent. (C'est ce que recouvre, en fait, l'exigence d'optimisme : toute contradiction est pacifiable). Les situations de conflit antagonique seront donc réservées aux films historiques, auxquels viendront s'adjoindre, après 1941, les films sur la Deuxième Guerre Mondiale, "la Grande Guerre Patriotique", où l'antagoniste pourra être désigné comme un ennemi extérieur. Cette désignation prélude sans doute à la chasse au "cosmopolitisme" qui va s'instaurer après la Guerre, -les "cosmopolites" étant l'ennemi extérieur infiltré dans les rangs du socialisme. Par parenthèse, on notera qu'en Union Soviétique comme aux États-Unis, l'idéologie de la Guerre Froide en passe nécessairement par la thématique du traître, de l'espion, de l'agent de l'étranger, c'est-à-dire, en l'occurrence, le Juif.

Ceci va de pair avec l'anti-intellectualisme qui se met en place avec le réalisme socialiste, et qui apparaît complètement dès 1935, lors du fameux Premier Congrès des Cinéastes Soviétiques, où se déclencha une attaque en règle contre la tendance "formaliste" et le "cinéma intellectuel" —c'est-à-dire contre Eisenstein, nommément accusé, et cette fois directement par le Parti, dont la ligne est soutenue par les cinéastes de la tendance naturaliste.

Les critiques sont essentiellement de trois ordres :

1. Contre la *théorie* : Eisenstein est accusé d'avoir perdu contact avec la réalité soviétique (109) ; le corollaire en est l'apologie d'un "art populaire", destiné aux larges masses, fondé sur le sentiment plutôt que sur la pensée.

2. Contre le *montage* : Poudovkine, qui se range alors aux côtés d'Eisenstein, met bien en lumière que le populisme est en fait une exigence de renoncement au montage (110).

3. Contre le "*typage*" (111) : le typage est une notion introduite par Eisenstein pour désigner le souci documentaire ; il s'agit de "camper les événements et les hommes de cette époque avec le minimum de transposition". Ce souci peut aller du documentarisme strict à la Vertov, jusqu'à la réduction de la fonction des acteurs à celle de "simple figurant". En ce sens, le typage est tout à fait à l'opposé de la typification (où il s'agit de styliser, d'artificialiser les situations et les personnages). Eisenstein démontre que c'est le typage qui entraîne la nécessité du montage puisque "dès qu'un fait est ainsi respecté et n'est pas soumis à quelque sollicitation arbitraire de celui qui s'en sert, -on ne dispose plus que d'un seul moyen pour utiliser ces éléments «intacts» : c'est de les enchaîner les uns aux autres -

c'est-à-dire de procéder à ce que nous avons appelé le montage" (112). La critique du typage est donc cohérente avec la critique du montage, et elle va se faire au nom de l'*individualisation des personnages*. Le film de montage est caractérisé comme un "film sans héros" (113) ; le réalisme socialiste prône au contraire le héros individualisé et typifié. On remarquera que le typage est un mode de représentation des masses fondé sur le respect d'une vérité des masses : leur anonymat. Or, c'est au nom des masses, d'un cinéma de masse, que le réalisme socialiste récuse cette représentation "documentaire" des masses, pour lui substituer le héros individuel et positif : le cinéma de masse est donc, en définitive, un cinéma d'où les masses en tant que telles sont évacuées, au profit de leurs représentants idéalisés. C'est en cela que le réalisme socialiste est une esthétique de parti.

Ce retour au personnage implique évidemment un regain d'intérêt pour le travail classique de l'acteur : les attaques contre le typage mettent l'accent sur le rôle essentiel de l'interprète (114). Et c'est en effet l'époque où le cinéma soviétique voit apparaître ses premières stars (115).

Parallèlement, la critique du montage implique ce qu'Eisenstein appelle un "retour au sujet" (116), c'est-à-dire au récit classique, où Eisenstein voit le renouement du cinéma avec la littérature et la dramaturgie littéraire (117), c'est-à-dire le passage d'un cinéma poétique à un cinéma prosaïque, tel que le défend la tendance naturaliste du cinéma soviétique au Congrès de 1935 (118). A ce moment-là, les représentants de l'esthétique officielle font droit à ces exigences naturalistes (la réalité, la vie), dont ils se servent pour abattre la tendance "montagiste" -avec le succès qu'on sait : l'interruption du tournage du *Pré de Béjine* d'Eisenstein en est significative. Mais par la suite, le naturalisme sera également critiqué pour son attachement abusif au quotidien et aux personnages ordinaires : les héros n'y sont pas assez héroïques et trop "humains".

En 1938, s'ouvre une nouvelle étape, où triomphe la conception monumentale du héros positif selon Jdanov : c'est l'année où se crée un Comité du Cinéma par l'intermédiaire duquel le Parti peut contrôler l'élaboration des scénarios ; c'est aussi l'année où Staline intervient personnellement pour permettre à Eisenstein de réaliser *Alexandre Nevsky*. C'est le début de l'ère des hagiographies, de ce qu'on appellera par la suite le "culte de la personnalité".

La Guerre va permettre de réunifier le cinéma soviétique contre l'ennemi extérieur, en même temps qu'elle va renforcer son isolement par rapport au reste du monde cinématographique, déjà bien engagé depuis le Pacte germano-soviétique. Eisenstein et Dovjenko, provisoirement rentrés en grâce, vont être chargés d'une partie importante de la production de guerre, mais dès la fin du conflit, le jdanovisme entreprend une nouvelle "chasse aux sorcières", sous le signe de la Guerre Froide, dont les persécutions ne sont sans doute pas étrangères, indirectement, à la mort prématurée d'Eisenstein (1946), de Poudovkine (1953), puis de Dovjenko (1956).

L'isolement du cinéma soviétique, qui a duré une cinquantaine d'années, fait que son histoire est une histoire séparée, sans autre repère esthétique que le réalisme socialiste (qui était encore officiellement en vigueur récemment, comme l'indique par exemple le Congrès des Cinéastes Soviétiques de 1966). C'est donc dans cette optique qu'il faut voir le cinéma soviétique récent, dont on ne s'étonnera pas que, depuis que le socialisme a cessé d'être une cause massivement reconnue, il se soit effiloché dans un mixte de naturalisme et d'esthétisme : on a vu que c'était une tendance déjà

ancienne, qui avait été jugulée par la rigidité de l'esthétique officielle ; quand celle-ci perdit de sa fermeté, la vieille tendance ressurgit pour s'installer dans l'académisme le plus banal, sur un terrain préparé, il est vrai, de longue date par le réalisme jdanovien. A cet académisme échappent toutefois quelques films : certains films de Tarkovski, portés par un spiritualisme sans rapports avec le réalisme socialiste ; ceux d'Alexeï Guerman, qui tentent de subvertir le réalisme de l'intérieur ; ceux d'Arthur Pelechian, qui renouent avec le "documentaire poétique" de Vertov. Et sans doute d'autres, encore enfouis dans les archives de la censure...

*

En résumé, on peut dire que si le réalisme socialiste est bien une forme de réalisme tel que nous l'avons défini, c'est essentiellement au sens où c'est avant tout une esthétique fondée sur un humanisme qui pour n'être pas explicitement chrétien dans sa thématique, en possède néanmoins les caractéristiques internes : "Si la foi en l'homme, en sa nature «bien-faisante» fut de tout temps la base de l'humanisme russe, le réalisme socialiste renchérisait sur la notion, affirmait qu'au sein d'une collectivité l'homme devient meilleur qu'il ne le fut jamais dans l'esprit des humanistes du passé" (119). Le réalisme socialiste est en quelque sorte un humanisme de substitution : à la foi en Dieu vient se substituer la foi en l'Homme ; à l'espérance d'une vie meilleure, l'optimisme révolutionnaire et la croyance dans le progrès (120) ; à la charité, la solidarité communiste et l'amour du Parti. Aussi les films réalistes socialistes sont-ils intimement semblables aux films hollywoodiens -et pas seulement en Union Soviétique : partout où l'influence du réalisme socialiste s'est exercée, on assiste à une curieuse "hollywoodisation" de la forme, comme c'est le cas dans les films chinois, jusques et y compris ceux de la Révolution Culturelle (*Rupture*, par exemple), ou en Inde, dans les films de Mehboob Khan (*Mother India*).

En Union Soviétique, toutefois, c'est une esthétique qui a dû s'implanter sur la destruction explicite et ordonnée du montage, c'est-à-dire de la voie cinématographique la plus innovatrice depuis Griffith, et dont l'enjeu était le développement de la pensée intrinsèque du cinéma. Contrairement à Hollywood, dont le réalisme s'édifie à partir de l'échec *empirique* du montage tel qu'il est pratiqué dans *Intolérance*, le réalisme socialiste est bâti sur l'éviction systématique et forcée d'un choix de pensée qui avait fait la preuve de sa richesse : c'est, en l'occurrence, une véritable désintellectualisation des artistes qui est à l'oeuvre, et de fait, leur dépolitisation, puisqu'ils sont dépossédés de leur stratégie artistique propre, celle du montage, au profit d'une injection de politique externe, sous la forme de l'idéologie socialiste. Tant que celle-ci demeure crédible aux yeux des cinéastes, il leur sera possible de composer avec elle ; mais au fur et à mesure que la conviction des artistes s'écarte de la ligne officielle, le compromis devient plus difficile entre l'art et la politique : les meilleurs finiront par s'incliner et se taire. Du réalisme socialiste proprement dit, seule émerge la figure de Marc Donskoï, dans l'héritage poétique de Dovjenko, —et encore ses meilleurs films datent-ils d'après la mort de Staline.

D'une certaine façon, on pourrait dire que le réalisme socialiste constitue à lui seul un *genre* particulier, puisqu'il détermine une situation (la révolution socialiste) et une tonalité (l'enthousiasme). Il faudrait donc appréhender les films réalistes socialistes comme on le ferait des films de genre hollywoodiens, — à ceci près que la situation, ici, contraint le sujet, du fait des directives esthétiques imposées, et ne laisse guère de place qu'aux effets de style. Nous aurons en tous cas appris, à travers l'exemple du réalisme

socialiste, que dans une esthétique réaliste, toute prescription externe d'objet (le peuple) et de signification (le socialisme) débouche nécessairement sur la prescription d'un sujet : la Révolution, sujet unique du cinéma soviétique. On peut supposer que la prescription esthétique (le réalisme) est en fait destinée à perpétuer ce sujet, ou en tout cas à le maintenir dans sa forme primitive d'épopée, et à parer au risque d'émergence d'autres formes de sujet, telles qu'elles pouvaient se manifester dans le cinéma de montage. Cette crainte du montage est intimement corrélée à la volonté de tenir le regard sous la direction d'une politique injectée de l'extérieur. La propagande a toujours préféré le cinéma réaliste, parce que le sens, le rapport au spectateur, y est directif, et le sujet contrôlable.

Notes du chapitre 6

100. V. Poudovkine, cit. Jay Leyda, **Kino**, p 345
101. *Id.* p 286
102. S.M Eisenstein, V. Poudovkine, G. Alexandrov, "*Contrepoint orchestral*" in Eisenstein, **Le film, sa forme, son sens**, p 20
103. Cit. Leyda, *op. cit.* p 331
104. *Id.* p 345
105. D. Vertov, "*Ma maladie*", in **Articles...** p 248
106. Serge Tretiakov, "*Les surréalistes*", in **Dans le front gauche de l'art**, p 201
107. I. Gronsky, cit. Schnitzer, **Histoire du cinéma soviétique**, p 333
108. Cf. A. Jdanov, "*Discours au Premier Congrès de l'Union des Écrivains soviétiques (1934)*", in **Sur la littérature, la philosophie et la musique**, p 6-9 ; et François Champarnaud, **Révolution et contre-révolution culturelle en URSS**, p 265.
109. Cf. le discours de Serge Vassiliev, cit. Eisenstein, **Le film, sa forme, son sens** p 169
110. Cf. Schnitzer, *op. cit.*, p 346
111. *Id.* p 345
112. Eisenstein, *op. cit.* p 135 ; Cf. aussi p 129
113. Schnitzer, *op. cit.* p 336
114. *Id.* p 345
115. Cf. Leyda, *op. cit.* p 357
116. Eisenstein, *op.cit.* p 109
117. *Id.* p 145
118. Cf. Schnitzer, *op. cit.* p 335
119. *Id.* p 334
120. *Id.* p 429

7. REALISMES EUROPEENS : de l'effet-reportage à l'effet-documentaire.

En Europe occidentale, le réalisme revêt une forme particulière, fondée sur l'impression de "prise sur le vif" qui se retrouve dans tous les films de quelque importance. Cependant, cette impression peut être produite selon deux modes d'apparence voisins, mais en réalité esthétiquement opposés : le premier est l'*effet-reportage*, et le second l'*effet-documentaire*. Dans l'un et l'autre, il s'agit donc de susciter le sentiment de l'*authentique* au sein de la fiction. Mais c'est sur l'usage de l'*authentique* qu'ils vont se différencier.

L'*effet-reportage* vise à donner l'impression que la réalité est reproduite, que le film n'est qu'un décalque du monde. Toute opération de fiction est rendue invisible par adéquation complète à la réalité. Cette disposition est celle de la tendance naturaliste depuis Lumière, celle qui s'attache avant tout à l'objet et à l'objectivité, qui sont censés valoir pour tout sujet et toute subjectivité. Le cinéma fondé sur l'*effet-reportage* se présente donc toujours comme un *reflet* de la réalité, un "miroir de son temps", dont le critère est l'exactitude : c'est par ce biais que l'*authentique* est inclus dans la mise en forme, quasiment comme preuve de l'exactitude du reflet.

L'attitude du reflet conduit inévitablement les cinéastes à privilégier les thèmes psychologiques et sociaux, selon qu'ils rapportent la réalité individuelle ou collective. Plus précisément, la réalité psychologique est ramenée à l'analyse minutieuse des comportements sentimentaux, tandis que la réalité sociale sera vue sous l'angle de l'étude de milieux. On verra ainsi le

sentimentalisme et le populisme se partager l'essentiel des productions allemande, française ou italienne.

L'*effet-documentaire* suppose au contraire une fiction très consistante, avérée comme telle, mais néanmoins ouverte à l'authentique, prête à l'accueillir et à l'intégrer : il s'agit de profiter des choses telles qu'elles se présentent pour les inclure dans la mise en forme. Mais cette ouverture au réel n'est possible que parce qu'elle est adossée à un *sujet* irréductible à l'objet du film. Dès lors, l'authentique ne fonctionne plus comme preuve, mais comme signe, comme détail signifiant d'un ensemble déterminé par le sujet. Le détail ne cherche pas l'exactitude, mais la justesse : l'ajustement au sujet.

Cet ajustement relève, en quelque sorte, du montage, puisqu'il s'agit de mettre côte à côte des fragments d'authentique et des fragments de fictif : l'effet-documentaire (ce qu'Eisenstein appelle le "typage") induit une forme de montage qui ne se donne pas nécessairement dans la collure de deux images, mais aussi bien dans l'assemblage de deux éléments à l'intérieur d'une même image. L'effet-documentaire, l'assemblage de l'authentique et du fictif, est donc une des possibilités de montage qui s'offrent à la mise en scène, un des points de pénétration du montage au sein de la mise en scène. Aussi tous les cinéastes réalistes ont-ils inclus l'effet-documentaire dans leur art comme une forme de montage transparent, où l'authentique coexiste avec le fictif comme par un effet du hasard, et où la fiction se sert de l'authentique pour rendre crédible sa propre stylisation. Renoir et Rossellini sont les maîtres européens de l'effet-documentaire ; mais on le retrouve à l'oeuvre jusque chez Fritz Lang qui, pour "authentifier" son personnage de *M*, choisit pour interprète un acteur inconnu à l'époque (Peter Lorre).

Le cinéma réaliste européen est constitué d'exceptions. Ce qu'on a appelé "réalisme" en Allemagne, en France, en Italie, est en fait, pour l'essentiel, un courant de tendance naturaliste, dominé par l'effet-reportage, et qui ne se maintient à la lisière du réalisme que par quelques rares artifices avoués.

(1) Allemagne

En Allemagne, cette tendance apparaît au milieu des années 1920, en réaction au cinéma de l'image pratiqué par l'expressionnisme : elle ressortit à un mouvement plus général de l'art, la "*Neue Sachlichkeit*", la "Nouvelle Objectivité". "Le trait principal de ce nouveau réalisme est sa répugnance à poser des questions, à prendre parti. La réalité est dépeinte non pas de manière à ce que les faits livrent leurs implications, mais de façon à noyer toutes les implications dans un océan de faits" (121) : en d'autres termes, c'est dire qu'il n'y a pas là de véritable réalisme, mais un naturalisme où le sens se perd dans l'obsession du détail. L'effet-reportage culmine notamment chez Siodmak (*Menschen am Sonntag*, 1929 ; *Abschied*, 1930), dont le premier film montre des acteurs non professionnels revivant la banalité d'un week-end ordinaire dans des décors naturels : comme le fait remarquer Kracauer, la vacuité de ces décors ne fait que refléter le "vide spirituel" des protagonistes (122).

Si le cinéma de la Nouvelle Objectivité n'a pas entièrement sombré dans le naturalisme, c'est par le goût de l'image hérité de l'expressionnisme : ainsi chez Pabst, où le travail sur le clair-obscur parvient à esthétiser le sordide.

Kracauer (123) insiste sur l'état de désengagement que recouvre cette esthétique : elle ouvre en fait la porte au réalisme académique, mais engagé, que sera le cinéma nazi. Les films de propagande explicite ne constitueront, sous la période nazie, qu'une minorité, Goebbels préférant une idéologie plus insidieuse, inscrite implicitement dans les codes narratifs, à la façon américaine. On pourra donc investir la tradition naturaliste de la Nouvelle Objectivité, en se contentant de l'orienter dans le sens de l'idéologie officielle, ou reprendre les modèles hollywoodiens, en en modifiant à peine les valeurs ; ainsi le thème chrétien du sacrifice est-il détourné au profit du nationalisme : l'amour est l'abandon de sa personne à la patrie.

(2) France

En France, les cinéastes qui vont constituer le réalisme des années 1930 sont, pour l'essentiel, issus de l'Avant-garde (Renoir, René Clair, Edmond T.Gréville). Ils sont en fait des exceptions dans le cinéma français, qui tend lui aussi à se partager entre l'académisme et un naturalisme à tendance sociale, c'est-à-dire mollement typifié selon la contradiction entre "riches" et "pauvres". La vision populiste qui en découle, où le peuple est conçu comme une "bonne pâte" savoureuse mais substantiellement inerte, imprègne à ce point le cinéma français qu'elle touchera ponctuellement les films de Renoir, Clair, Vigo, et massivement ceux de Carné. Celui-ci constitue la charnière entre le naturalisme (représenté chez lui par la reconstitution minutieuse de décors naturels et un goût prononcé pour le poisseux) et un réalisme essentiellement fondé sur la stylisation des personnages : de ce point de vue, il est tout à fait représentatif du cinéma français de cette époque, dont la pente vers le naturel n'est équilibrée que par les artifices des dialogues et de l'interprétation. *Les enfants du paradis* est le film-manifeste de la période, avec sa poétisation du quotidien caractéristique de Prévert, et la théâtralité ostensible de ses acteurs.

La spécificité de l'acteur français est qu'il se présente toujours comme un comédien : le personnage qu'il représente est secondaire, c'est sa performance qu'il met en avant, et qu'on vient voir. C'est pourquoi le cinéma français n'est pas un cinéma de stars, -au sens où la star se présente toujours comme une *personne* mythique, et non comme un comédien (on attend de la star qu'elle soit, et non qu'elle joue). Le cinéma français est un cinéma de comédiens : autant dire qu'il a été plus riche en acteurs qu'en cinéastes, -tout au moins jusqu'à l'époque où il deviendra, comme partout ailleurs, un cinéma de personnages, dans lequel les acteurs eux-mêmes se feront "transparents".

Renoir a su parfaitement intégrer l'art des comédiens à son esthétique. C'est sur eux notamment qu'il structure l'effet de fiction de la plupart de ses films ; ce qui lui permettra d'y introduire l'effet-documentaire sous la forme d'acteurs non professionnels (à commencer par lui-même). Mais chez Renoir, l'effet-documentaire est présent sous de multiples aspects : décors naturels, dédramatisation de l'intrigue, improvisation des dialogues, utilisation de la profondeur de l'image, pour juxtaposer des éléments fictifs et des éléments authentiques. Il est significatif que le plus beau moment d'*Une partie de campagne* soit dû à l'irruption du hasard (la pluie) : ce qui ne veut pas dire que ce moment soit beau par hasard, mais que le hasard peut devenir poétique pour peu qu'il soit intégré au bon moment à la fiction, c'est-à-dire qu'il devienne l'objet d'une décision.

Renoir poussera l'expérience du réalisme documentaire au plus loin avec *Toni* (1934), inspiré d'un fait-divers authentique, tourné sur les lieux mêmes et interprété en grande partie par des non professionnels. Ce fut une expérience limite, où l'improvisation tenait une place importante, et où le réalisme frôlait à chaque instant les pièges du naturel. Plus tard, Renoir reconnaîtra qu'il s'agissait là d'un "réalisme extérieur", et que *Toni* était un film "très primitif" (124). Le reste de son oeuvre fait montre d'un réalisme plus équilibré, moins "extérieur", ancré dans l'humanisme très particulier de Renoir : cet humanisme a en effet pour caractéristique de ne pas être chrétien ; on l'a parfois qualifié de "païen", ce qui est sans doute exact au sens où l'oeuvre de Renoir est parcourue par l'amour de la Nature. C'est du reste par là que Renoir est parfois perméable au populisme des années 1930. Mais le plus souvent, son concept de Nature ne désigne pas les profondeurs

obscur de l'âme, mais une sorte de miroir qui magnifie ce qu'il y a de meilleur dans l'Homme.

(3) Italie

En Italie, le succès des films à grand spectacle du muet, qui culmine avec *Cabiria* (1914), devait occulter l'existence d'une tendance populiste représentée notamment par l'école napolitaine (*Sperduti nel buio*, 1914). On y a repéré une constante du cinéma italien tout au long de son histoire (125), -à l'exception de la période de grave crise qu'il traverse à la fin du muet (de plus de 700 films en 1912, la production tombe à une dizaine de films par an à la fin des années 1920), et au cours de laquelle il succombe à la concurrence américaine.

Le cinéma italien va se reconstituer lentement pendant les années 1930, relativement à l'abri du régime, qui ne s'apercevra de l'importance du cinéma que vers 1934. La tendance "réaliste" va se renforcer, notamment avec les films d'Alessandro Blasetti et de Mario Camerini, orienté vers les préoccupations sociales des "petites gens", -tandis que se maintient la tradition des films à costumes, auxquels vient s'adjoindre une série de films sophistiqués, sur le modèle hollywoodien : le "cinéma des téléphones blancs". Les deux versants du cinéma italien, "réaliste" et "irréaliste", populiste et hollywoodien, seront désormais inséparables de son histoire. Dans les années 1930, on peut même dire que la tendance populiste constitue ses genres propres, avec le mélodrame et la comédie, et de ce fait est homogène au reste du cinéma, lui-même réparti en différents genres. En somme, le populisme italien est une simple spécification de la situation propre au genre dans lequel il s'inscrit : la situation est interne au peuple. Ce n'est qu'avec le néo-réalisme que la tendance populiste va se séparer nettement, dans son esthétique, du cinéma de genres.

En 1935, pour favoriser le développement du cinéma, le gouvernement fasciste crée un gigantesque ensemble de studios, Cinecittà, et sur un emplacement voisin, une école de cinéma, le CSC (*Centro Sperimentale di Cinematografia*). En contrepartie, une partie de la production allait être consacrée à des films de propagande, jusqu'alors épisodiques et abandonnés à l'initiative des cinéastes.

Or, cette concentration des cinéastes en un seul endroit, similaire à celle de Hollywood, va avoir un effet imprévu (126) : elle va créer un milieu où se développera une réflexion contestataire sur le cinéma, et d'où sortiront les principaux représentants du renouveau italien, le néo-réalisme. C'est pourquoi il n'est pas tout à fait injustifié de parler d'école à propos du mouvement néo-réaliste, au sens où il s'agit d'un mouvement concerté, dont les orientations principales ont été esquissées et débattues collectivement avant d'être mises en pratique. Pour cette école (qui dépasse largement le cadre du CSC), les films qui vont servir de déclencheurs au mouvement seront ceux de Vittorio De Sica (notamment *I bambini ci guardano*, 1942) et *Ossessione* (1942) de Visconti.

1) Néo-réalisme

Les influences extérieures les plus marquantes sur le mouvement ont été d'une part celle du roman américain de l'entre-deux-guerres, comme on l'a souvent souligné depuis Bazin (127) : il est significatif que *Ossessione* soit une adaptation du roman de James Cain, **Le facteur sonne toujours deux fois** ; -et d'autre part celle du cinéma français, et notamment les films de Renoir et de Carné, comme en témoigne Fellini (128). Le terme même de "néo-réalisme" a d'ailleurs été utilisé pour la première fois à propos de *Quai des brumes*, dans un article de 1943, par Umberto Barbaro, professeur au CSC, qui y incitait les cinéastes italiens à retrouver le réalisme, dans la voie qui venait d'être inaugurée par le film de Visconti (129).

Cette première utilisation du mot peut donner à penser, comme le fait G. Aristarco (130), que le préfixe *néo* désigne à la fois une résurgence esthétique et une attention nouvelle portée à l'actualité : "Ce néo-réalisme c'était le réalisme s'appliquant à une néo-réalité : celle de l'Italie de la Libération" (131) Ce sera en effet la première caractéristique commune aux films du mouvement : une communauté d'objet, l'actualité de la diégèse. C'est pourquoi, dans un premier temps, le néo-réalisme pourra être vu comme un mouvement unifié autour des thèmes de la Résistance et de la Libération : cette première étape, où le néo-réalisme demeure indivis, est celle qui répond à l'unité du peuple italien contre le fascisme ; de même, la division interne du mouvement, de plus en plus marquée à partir de 1949, correspondra à l'opposition politique entre les communistes et les démocrates-chrétiens.

a) Définitions

Il y a donc une première définition possible du néo-réalisme : une définition essentiellement fondée sur la *thématique* des films. De ce point de vue, le néo-réalisme se définit explicitement en réaction au cinéma des "téléphones blancs", par une plus grande attention à la réalité concrète de son époque.

Cesare Zavattini, qui fut par ses scénarios un des principaux artisans du mouvement, énonce ainsi cette réaction : "D'un manque de confiance inconscient et profond à l'égard de la réalité, d'une évasion illusoire et équivoque, on est passé à une confiance illimitée dans les choses, les faits, les hommes" (132). "Nous nous sommes aperçus que la réalité était extrêmement riche : il fallait savoir la regarder" (133).

Il est probable que le facteur déclenchant de cette réaction, de ce retour à la réalité, a été la guerre : sans elle, le fascisme serait peut-être resté lui aussi, pour les Italiens, une "évasion illusoire et équivoque". La réalité de la guerre leur fait brutalement prendre conscience à quel point ils sont peu impliqués subjectivement dans la politique fasciste : c'est ce dont témoignent assez clairement les premiers films de Rossellini, qui, loin d'être compromis avec l'idéologie fasciste comme certains l'ont soutenu, sont en fait des films pacifistes, déjà sous-tendus par un propos humaniste où l'amour tient une place centrale. Il était donc logique que la guerre soit le premier thème utilisé par les cinéastes italiens pour marquer leur rupture avec l'esthétique dominante sous le fascisme.

Mais le souci même de l'actualité ne pouvait que contraindre les cinéastes à aborder d'autres thèmes, à mesure que la guerre et ses séquelles s'éloignaient. Mais ils demeurent attachés à l'aventure collective, ce qui conduira la plupart à ce que Zavattini appelle "l'attention sociale" (134), qui en dernier ressort se concentre dans le thème "les riches et les pauvres" (135). Toutefois, c'est sur cette question du social que le néo-réalisme va se scinder : une définition thématique unitaire du néo-réalisme ne peut qu'en rester à la formulation générale, non spécifiée, de l'actualité des thèmes.

L'insuffisance d'une définition purement thématique devait conduire Ayfre et surtout Bazin à lui adjoindre un *repérage formel* du néo-réalisme, fondé d'une part sur la structure des récits et d'autre part sur le mode d'écriture cinématographique.

1. "C'est peut-être surtout la structure du récit qui est le plus radicalement bouleversée", écrit Bazin (136). Ce bouleversement se fait dans le sens d'une *dédramatisation* des scénarios : "L'unité de récit du film n'est pas l'épisode, l'événement, le coup de théâtre, le caractère des protagonistes, elle est la succession des instants concrets de la vie, dont aucun ne peut être dit plus important que l'autre" (137). La narration ne se fait donc plus sur le modèle du drame, mais sur celui de la vie. Ailleurs, Bazin dit que "la nécessité du récit est plus biologique que dramatique. Il bourgeonne et pousse avec la vraisemblance et la liberté de la vie"(138). Cela ne veut pas dire que la narration se contente d'aligner des faits insignifiants (en quoi le néo-réalisme n'est pas, en son principe, naturaliste), mais comme le dit Bazin à propos de *Paisà*, "les faits se suivent et l'esprit est bien forcé de s'apercevoir qu'ils se ressemblent, et que, se ressemblant, ils finissent par signifier quelque chose qui était en chacun d'eux et qui est, si l'on veut, la morale de l'histoire"(139). La référence à la vie constitue donc un nouveau modèle

narratif, fondé sur l'effet-documentaire, une "ascèse du scénario", selon l'expression d'Ayfre, plutôt qu'une propension à recréer une illusion de naturel pour elle-même.

Cependant, cette propension est un risque du néo-réalisme : le naturalisme peut surgir pour peu que le récit perde de vue sa structuration signifiante, -si par exemple il se limitait à "respecter la durée vraie de l'événement" (140). Le souci exclusif de restituer une durée naturelle est, comme on sait, une des caractéristiques de l'élaboration naturaliste du temps : et telle est la tendance d'un Zavattini, lorsqu'il rêve "de faire un film continu avec 90 minutes de la vie d'un homme à qui il n'arriverait rien" (141).

2. L'écriture néo-réaliste est, quant à elle, essentiellement caractérisée par l'*effet-documentaire* qui domine filmage et mise en scène. L'artifice suprême consiste à gommer toute trace d'artificialité pour donner l'impression que tout est pris sur le vif, comme par hasard : c'est ce que Zavattini appelle "le cinéma de rencontre" (142). On connaît les implications de ce type d'écriture : décors naturels ; acteurs inconnus, voire non professionnels, dans la tradition du typage eisensteinien, dont le jeu consiste à "être avant d'exprimer" (143) ; angles de prises de vue et mouvements de caméras, toujours justifiés par des "points de vue concrets", "à hauteur d'oeil"(144). Ce qu'Ayfre résume comme "un art translucide, une beauté instrumentale qui est plénitude en même temps que transparence" (145).

Mais ici encore, le naturalisme n'est pas loin : l'absolue transparence des artifices peut mener l'effet-documentaire à se retourner en effet-reportage. Bazin lui-même opère cette confusion, lorsqu'il constate que "le film italien possède cette allure de reportage, ce naturel plus proche du récit oral que de l'écriture" (146). L'idéal du reportage est d'ailleurs celui de Zavattini quand il souhaite que "les caméras surprennent [les faits] au moment même où ils arrivent" (147).

On voit donc qu'à s'en tenir à une description des formes néo-réalistes, il est extrêmement difficile d'y distinguer ce qui y relève du réalisme de ce qui y tend au naturalisme. Pour établir plus nettement cette distinction, il va falloir mettre en avant une disposition du *sens* propre au cinéma néo-réaliste. A ce propos, Ayfre et Bazin voient dans le néo-réalisme un véritable retournement de cette disposition du sens, par rapport au réalisme antérieur. Pour Ayfre, le réalisme classique consistait à "partir d'une certaine idée sur les fondements ultimes du réel [...], idée qu'il s'agissait seulement de faire apparaître avec évidence à travers des personnages ou des situations inventées à cet effet" (148). Dans cette esthétique, les apparences sont "de purs moyens destinés à rendre immédiatement lisible une signification préalablement élaborée"(149). Autrement dit, le réalisme consiste à aller de l'idée au sensible, tandis que le néo-réalisme s'efforcera d'aller du sensible à l'idée. Ou, dans les termes de Bazin : "Que ce soit pour servir les intérêts de la thèse idéologique, de l'idée morale ou de l'action dramatique, le réalisme subordonne ses emprunts à la réalité, à des exigences transcendantes. Le néo-réalisme ne connaît que l'immanence. C'est du seul aspect, de la pure apparence des êtres et du monde, qu'il entend *a posteriori* déduire les enseignements qu'ils recèlent. Il est une phénoménologie"(150). Le système formel mis en place par les néo-réalistes trouve ainsi sa justification : il fallait "laisser croire que le réel se livrait de lui-même, vierge de toute manipulation" (151) ; "Les événements décrits *apparaissaient* comme se suffisant à eux-mêmes, comme justifiés par leur propre existence"(152). "Il

s'agit de répudier les catégories du jeu et de l'expression dramatique pour contraindre la réalité à livrer son sens à partir des seules apparences" (153).

Mais cette démarche ne va pas sans conférer au sens une ambiguïté fondamentale. Comme le souligne Ayfre, le sens est alors livré à l'interprétation subjective du spectateur, qui y trouvera ce qu'il y met, sans avoir à être d'abord convaincu par une démonstration : "La table personnelle des valeurs n'a pas eu à être changée pour que l'on soit intéressé aux événements" (154). On peut fort bien s'en tenir aux apparences, ou au contraire y lire les signes d'une transcendance, comme le fait Ayfre : "Là où tout est naturellement explicable, il reste encore la place pour une réalité transcendante [...]. L'ambiguïté est le mode d'existence du Mystère, celui qui sauvegarde la liberté[...]. Il est de la nature même de la grâce d'être cachée et ambiguë, parce qu'elle n'est pas autre chose que la face humaine du Mystère transcendant de Dieu"(155).

Cette ambiguïté permet aussi bien une interprétation laïque du néo-réalisme, comme celle de Zavattini, qui met l'accent sur la prise de conscience de la réalité qu'implique la nouvelle esthétique : la connaissance de la réalité devient la question centrale de qui veut transformer le monde, et c'est ce qui implique les innovations formelles du néo-réalisme, -d'une part, un travail sur la durée (il faut "rester" sur une scène jusqu'à ce qu'on en ait épuisé toutes les résonances) ; d'autre part, une attitude analytique devant les faits, "en ce qu'ils ont d'humain, d'historique, de déterminant et de définitif" (156).

Qu'on l'interprète dans les termes d'une quête de la transcendance divine ou dans ceux de l'analyse humaniste, la démarche néo-réaliste est cependant bien la même : il s'agit d'aller de la réalité à l'idée.

Cette démarche inductive, qui s'oppose au réalisme déductif antérieur, implique un nouveau rapport entre le spectateur et le film, rapport qui s'oppose à la classique "direction de spectateurs", au dirigisme du regard institué par le cinéma réaliste depuis Griffith, et que Welles, à sa façon, avait déjà entrepris de destituer. Avec de tout autres moyens, le néo-réalisme contraint le spectateur à élaborer sa propre déduction, à partir des éléments que le film dispose sous son regard, selon un ordre qui prend toutes les apparences du hasard. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une complète abolition des contraintes : l'interprétation du sens a davantage de liberté, le champ sémantique est plus large, mais il existe néanmoins (contrairement au naturalisme, qui prétend l'évincer). Le néo-réalisme n'a donc pas de prétentions à l'objectivité, dans la mesure où il sollicite l'interprétation, c'est-à-dire l'intervention subjective du spectateur, sans pour autant la diriger. L'élargissement du champ sémantique est le résultat d'une opération complexe, qui se fait par la simplification, jusqu'au dépouillement, de tout artifice repérable comme tel : "L'art se pose dans l'acte même par lequel il cherche à se détruire" (157).

Cette opération est double : elle consiste à la fois à retrancher et à ajouter de la réalité. Bazin fait ainsi remarquer l'importance signifiante des ellipses chez Rossellini, qui indiquent des lacunes dans la connaissance que nous avons de la réalité (158). Il s'agit tout autant, comme Bazin le dit à propos de *Paisà*, d'une mise en forme qui consiste à présenter une succession de faits sans les enchaîner dans des rapports de causalité prédéterminée : "[Les faits] n'engrènent pas l'un sur l'autre comme une chaîne sur un pignon. L'esprit doit enjamber d'un fait sur l'autre, comme on saute de pierre en pierre pour traverser une rivière"(159). La soustraction des enchaînements, le déliement des faits les uns des autres, suscitent chez le spectateur la nécessité de

remplir de lui-même les creux de la narration, en constituant son propre chemin signifiant. *Paisà* est certainement l'exemple le plus extrême de ce principe, puisque la structure générale du film repose sur une succession de courts récits, dont le lien signifiant doit être cherché par le spectateur.

L'autre versant de l'opération consiste donc en un supplément de réalité : là où le réalisme classique se contente d'exposer un fait dans ce qu'il a d'essentiel dramatiquement, le néo-réalisme multiplie au contraire les détails et les faits secondaires (sans pour autant tomber nécessairement dans l'anecdotique) : la logique n'est plus dramatique, mais analytique. Devant cette prolifération de faits, le spectateur doit s'orienter lui-même, en s'interrogeant sur le sens qu'elle recouvre. On a donc, en définitive, par des moyens opposés, le même effet sur le spectateur, qui est d'accroître son attention, sa vigilance interprétative.

En un sens, on retrouve là, par des voies détournées, une forme de *montage* : à ceci près qu'au lieu du montage d'images, le néo-réalisme pratique le montage de faits.

*

L'ensemble du dispositif mis en place par le cinéma néo-réaliste repose donc sur un équilibre assez complexe entre des forces divergentes, qui ne se maintiendra de façon unitaire que dans les premières années de l'après-guerre. Dès 1948 apparaissent les premiers signes d'un éclatement du néo-réalisme en différentes tendances :

- retour à la dramatisation et, à travers elle, au dirigisme du regard, notamment dans les films de De Santis (*Riso amaro*, *Non c'è pace tra gli ulivi*) ; cette tendance ouvre la voie à toute une série de films qui tentent d'amalgamer des thèmes populistes aux impératifs dramatiques du cinéma spectaculaire : on assiste ainsi à l'alliance de Cinecittà et d'un néo-réalisme de surface (la série des *Pane, amore...*).

- naturalisme esthétisant, dont Visconti est le représentant exemplaire, précurseur, de ce point de vue, de Pasolini ;

- néo-réalisme sur son versant populiste, légèrement naturaliste, tel que le pratiquent essentiellement De Sica et Zavattini ;

- néo-réalisme maintenu dans son propos, sinon dans ses thèmes, avec le cinéma de Rossellini.

Les deux premières tendances constituent, en fait, une restauration du réalisme classique, plus ou moins aménagé pour intégrer certains éléments apportés par le néo-réalisme, -tandis que les deux dernières manifestent une véritable intention de modernité, chacune sur son versant.

b) De Sica / Rossellini

La tendance Zavattini est donc caractérisée par sa thématique populiste (qui culmine dans l'opposition entre les riches et les pauvres, comme dans *Miracolo a Milano*), mais surtout par sa propension à l'effet-reportage : l'impression de "pris sur le vif" est poussée, chez De Sica par exemple, jusqu'à donner "l'illusion du hasard" (160), -jusqu'à l'abolition de tout artifice apparent, comme le dit Bazin à propos de *Voleur de bicyclette* : "Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma"(161). On a vu quelle conception du temps en découle : un temps exclusivement conçu comme durée. Bazin en tire cette conséquence que le sujet, pris dans la durée du fait, s'y dissout jusqu'à devenir "invisible" (162), et que du coup, tout effet de sujet est reporté entièrement sur le personnage et l'acteur qui l'interprète (si on peut encore parler d'interprétation, puisque personnage et acteur sont ici confondus) : "Le film s'identifie absolument avec ce que fait l'acteur, et seulement avec ceci"(163).

Ceci présente le risque d'un surcroît d'identification du spectateur avec le personnage,-ce qui serait contradictoire avec le retournement de la disposition du sens propre au néo-réalisme, puisque le réalisme directif se fonde généralement sur l'adhésion du spectateur à un personnage. Or, un De Sica n'évite que rarement cet écueil : une des caractéristiques de son style est la gentillesse, c'est-à-dire une sentimentalité envahissante, qui contraint le spectateur à adhérer affectivement aux personnages. Et il est souvent vérifiable qu'un penchant au naturalisme conduit à privilégier le sentimental ; c'est ce que relève Bazin (qui y voit un trait positif, sans y déceler de contradiction avec les autres principes néo-réalistes) quand il qualifie le néo-réalisme, à la suite de Zavattini, de "conversion de la vie en cinéma", qui est une façon d'éclairer la réalité quotidienne, "de l'illuminer par le dedans pour en faire un objet de spectacle et d'amour" (164), -ou quand il dit à propos des films de De Sica que "c'est le vrai langage de la réalité que nous percevons, la parole irréfutable que seul l'amour pouvait exprimer" (165). Cette question de l'amour est centrale dans la division interne du néo-réalisme (pour simplifier, entre De Sica et Rossellini) : non pas l'amour comme thème ou comme sujet, mais l'amour comme lien établi entre le spectateur, le personnage et le cinéaste. Ainsi, dans le processus d'identification, on peut dire que le néo-réalisme dans son ensemble renonce à l'imitation subjective (les personnages ne sont pas proposés en modèles), mais que seul Rossellini fait l'économie de la communion affective : De Sica, quant à lui, joue abondamment (et avec talent) sur les sentiments du spectateur, parfois jusqu'à la sensiblerie.

A ce penchant sentimental correspond, d'un même mouvement, un intérêt privilégié pour le social. Bazin, comparant De Sica et Rossellini, "les deux pôles d'une même école esthétique" (166), oppose la problématique "morale" de Rossellini à l'analyse sociale de Zavattini et De Sica, qui va de pair avec l'attention pour "l'homme et sa nature" (167). Ce souci psychologique et sociologique conduit nécessairement De Sica vers un cinéma analytique, qui pratiquera volontiers la dissection des faits en parties plus petites, aboutissant ainsi à une prolifération des faits. Cet amour du détail n'a alors parfois pas d'autre cohérence que celle du regard : chez De Sica, ce que Bazin appelle sa "bonté", et qu'il faut entendre comme une position d'intériorité aux personnages et donc à la situation sociale décrite.

A l'intériorité de De Sica, Bazin oppose "le recul rossellinien" qui "nous impose un rapport qui est celui de l'*amour*, mais d'un amour non sentimental et qu'on peut qualifier de métaphysique"(168). En d'autres termes, on pourrait dire que chez De Sica, il s'agit d'un amour des individus, tandis que chez Rossellini, il s'agit d'amour de l'humanité, qui n'a rien à voir avec "l'homme et sa nature", et encore moins avec la société, mais qui s'attache au destin de l'homme et s'interroge sur le "sens éthique" du monde (169). Aussi, Rossellini proposera des processus, des trajets exemplaires (sans les ériger en modèles), alors que De Sica préférera montrer les incidents de la vie : ce qui explique que, comme le dit Bazin, Rossellini ait davantage un esprit de synthèse, et que son cinéma fonctionne plutôt sur la soustraction que sur la prolifération, sur le choix de l'exemplarité signifiante que sur la volonté de rapporter minutieusement tous les faits (en quoi Rossellini se situe du côté du documentaire, quand De Sica tend vers le reportage) ; enfin, sur un temps construit plutôt que sur une restitution de la durée réelle.

L'évolution de Rossellini confirmera ces caractéristiques, par un mouvement vers l'abstraction, où Bazin voit "les signes de la maturité du néo-réalisme, capable désormais de réinstaurer, non point *dans* mais *par* la réalité, les conventions nécessaires au style"(170). Autrement dit, Rossellini réintroduit un certain nombre d'artifices indispensables à la stylisation et à l'abstraction, c'est-à-dire aux idées, sans pour autant renoncer au retournement de la disposition du sens que le néo-réalisme avait instauré : c'est par la réalité qu'on doit accéder à l'idée. Bazin s'appuie sur l'exemple de la langue anglaise dans *Europe 51*, convention établie au mépris de toute vraisemblance, qui fait que le "néo-réalisme cessant d'être respect extérieur du réel ne se définit plus à ce niveau supérieur que comme un style" (171). Ou encore : "L'exactitude de la réalité sociale extérieure redevient indifférente" (172).

Si on y regarde de près, il est vrai que Rossellini ne s'est jamais beaucoup préoccupé du social. Mais ce n'est pas pour autant que son cinéma serait psychologique : son "néo-réalisme des âmes" (173) se refuse à toute intériorité aux personnages ; c'est ce qui fait qu'il prive le spectateur de toute communion affective possible : "L'originalité profonde de Rossellini est de s'être délibérément refusé tout recours à la sympathie sentimentale" (174).

Le paradoxe apparent de ce principe esthétique est qu'il s'applique souvent, chez Rossellini, à la thématique de l'amour. De ce point de vue, il faudrait faire remarquer qu'on oublie trop souvent cette face cachée du cinéma italien qu'est le cinéma de genres, -ce qu'on pourrait appeler le cinéma de Cinecittà- et notamment ce genre florissant dans l'Italie d'après-guerre : le mélodrame. Et en un sens, on pourrait considérer que Rossellini oeuvre dans le mélodrame, avec par exemple la série des films interprétés par Ingrid Bergman : les situations sont bien celles de péripéties sentimentales, et la tonalité en est pathétique, -à ceci près que l'effet-documentaire vient infléchir cette tonalité pour créer une distance affective, pour épargner au spectateur d'être submergé par les sentiments. En même temps, la stylisation dans le sens de l'abstraction, permet de voir dans ces péripéties sentimentales, ou au-delà d'elles, des itinéraires de pensée enracinés dans le sensible. En somme, il s'agit de mélodrames où la situation est mise à distance par une intervention sur la tonalité : de ce fait, Rossellini oeuvre peut-être davantage *dans* le genre qu'un Cottafavi, qui fait de ses films de genre un travail *sur* le genre lui-même, où c'est le genre tout entier qui est mis à distance.

L'oeuvre de Rossellini s'ouvre d'ailleurs immédiatement sous le signe du mélodrame : ses trois premiers films sont, plus que des films de guerre, des mélodrames où la guerre est confrontée à l'amour, laïque dans *La nave bianca*, et *Un pilota ritorna*, chrétien dans *L'uomo dalla croce*. *Desiderio*, que Rossellini n'achève pas, est encore un mélodrame, rural cette fois. La "trilogie" (*Rome ville ouverte*, *Paisà*, *Allemagne année zéro*) pourrait apparaître comme un parenthèse, mais, sans référence au genre, il est vrai, l'amour y tient cependant une place centrale, et toujours sous la forme d'une question : l'amour est-il possible en temps de guerre? Dans *Allemagne année Zéro*, elle devient même : qu'en est-il d'un monde d'où la guerre a éliminé l'amour?

La période suivante s'ouvre significativement sur *L'amore* (1948), et est donc essentiellement constituée par les "Bergman-films", plus le *Saint François d'Assise*, centré sur l'amour chrétien, et deux comédies (*La macchina ammazzacattivi*, *Dov'è la libertà?*) qui reprennent, sur le mode grinçant, la question du monde sans amour. Entre 1959 et 1962, Rossellini s'essaie à un cinéma plus conforme aux normes "commerciales", mais en profite pour mener une réflexion critique sur ces normes : le héros (*Il Generale Della Rovere*, *Era notte a Roma*), l'amour encore, mais cette fois sous son aspect destructeur (passion romantique dans *Vanina Vanini*, non-rapport dans *Anima nera*). La désacralisation du héros est également le thème central de *Viva l'Italia*, mais le film s'inscrit cette fois dans la série des films "didactiques", entreprise dès 1958 avec ses documentaires sur l'Inde, et qui monopolisera, à partir de 1964, toute l'activité de Rossellini.

On a pu penser que cette dernière période constituait chez le cinéaste un changement complet d'orientation, certaines de ses déclarations se prêtant à cette interprétation : "Je me propose d'être non pas un artiste, mais un pédagogue" (175). En réalité, il faut voir là une absolue fidélité à ce que Rossellini retient du néo-réalisme : le retournement de la disposition classique du sens, fondé sur un esprit documentaire dont Rossellini ne s'est jamais départi. Ce que marque la dernière période de son oeuvre, c'est l'arrachement définitif du documentaire au *genre* documentaire, et l'avènement de l'esprit documentaire comme principe esthétique. En d'autres termes, il est désormais avéré que "documentaire" ne peut s'opposer à "fiction", au sens où l'authenticité ne constitue plus un critère : l'esprit documentaire n'est pas un attachement à l'authentique, ce n'est pas un souci d'objectivité - tout juste d'exactitude relative -, c'est surtout une détermination à l'*enquête*.

Le réalisme classique consistait à superposer deux logiques : une logique *dramatique*, dont les opérations successives obéissaient à des règles implicites placées sous le signe de la plausibilité des enchaînements (c'est donc une logique causale, où rien n'est abandonné au hasard, -pas même la représentation du hasard, qui doit respecter la vraisemblance du récit) ; et une logique *démonstrative*, sur le mode de l'argumentation de défense de certaines valeurs, c'est-à-dire une logique de plaider, consistant à emporter la conviction (une logique apologétique, dont on a vu qu'elle se fondait sur le sentiment). Le point de fusion des deux logiques, lorsqu'il réussit à se faire, produit alors un effet de dévoilement inéluctable de la vérité, de *révélation*.

Le réalisme de Rossellini tourne le dos à cette cohérence classique, dans la mesure où la logique de ses films est celle d'une succession de signes prélevés sur la réalité, et ordonnés à la semblance du hasard ; c'est une logique d'*investigation*, où l'enquête n'a plus ce caractère juridique ou

policier qu'elle avait dans le réalisme déductif, mais où elle est un itinéraire constitué à la fois d'une décision originelle et d'une suite de rencontres fortuites découlant de cette décision. Ce processus d'investigation est souvent figuré chez Rossellini (au moins jusqu'à *Viva l'Italia*) : le personnage qui sert de point d'entrée dans le film est alors le fil conducteur de l'enquête, comme l'enfant dans *Allemagne année zéro*, Ingrid Bergman dans *Stromboli*, *Europe 51*, *Voyage en Italie*, ou encore Toto dans *Dov'è la libertà?*. Dans chaque cas, la décision originelle consiste à mettre ce personnage en confrontation avec une situation : un enfant devant le Berlin d'après-guerre, une étrangère ou un couple d'étrangers devant l'Italie, une bourgeoise devant le peuple, un homme des années trente devant le monde des années cinquante. Lorsque l'enquête n'est pas figurée, et qu'elle est simplement le processus de structuration du film lui-même, la confrontation est généralement celle d'une idée et d'une situation : par exemple l'amour et la guerre, comme on l'a vu, mais ce peut être aussi bien une pensée et son époque, comme dans le *Saint François* ou la plupart des films "didactiques".

Cette logique de l'investigation implique une conception moderne de la vérité, où celle-ci ne se manifeste plus sous les espèces de la révélation, mais sous celles d'un *processus*, virtuellement infini. C'est un des points où Rossellini rejoint Welles dans la fondation d'un cinéma moderne.

La décision de mise en confrontation induit nécessairement une forme de montage, qui s'inscrit dans le montage de faits caractéristique du néo-réalisme, mais avec cette particularité que chez Rossellini, les faits, c'est-à-dire le résultat des rencontres, suggèrent toujours des idées : par quoi Rossellini rejoint cette fois Eisenstein, sans avoir recours au montage d'images, c'est-à-dire au forçage de la réalité par le collage, qui fait que les films d'Eisenstein relèvent encore d'un cinéma de l'incarnation. Rossellini pratique donc un *montage d'idées*, tout en respectant les principes "phénoménologiques" du néo-réalisme, où le fait peut être vu comme la trace sensible de l'idée aussi bien que comme le simple effet du hasard.

Ce montage d'idées s'inscrit du reste à plusieurs niveaux dans les films de Rossellini, puisqu'on peut le déceler dans une stratégie plus générale de mise en rapport, par exemple, de l'effet-documentaire et des artifices fictionnels, notamment dramatiques : d'où le rythme très caractéristique de ces films, qui alterne les pauses méditatives et les intenses fulgurations dramatiques. Mais, plus largement encore, ce peut être une mise en rapport du religieux et du laïque, — ou pour être plus précis, des faits laïques et des concepts chrétiens.

Telle est en effet la problématique quasi-unique de Rossellini, qui va orienter le choix de ses sujets : une vaste tentative de bilan laïque de la pensée chrétienne. C'est ce "montage" du laïque et du religieux qui a du reste prêté son oeuvre à une ambiguïté d'interprétation : les croyants y trouvant prétexte à l'interpréter dans un sens chrétien, les anticléricaux la partageant entre "films laïques" et "films religieux", comme s'il s'était agi d'une conversion soudaine, — alors que Rossellini lui-même affirmait : "Je n'ai jamais cru, je n'ai jamais eu la foi" (176). Cette apparente ambiguïté n'est en fait permise que par le rapprochement à travers lequel Rossellini questionne à la fois le laïque et le religieux : comment montrer de la manière la plus laïque possible des événements auxquels on donne généralement un nom chrétien? Ou : quel est le degré de laïcisation possible de certains concepts chrétiens? Qu'est-ce que les épreuves d'une déracinée ont à voir avec le Calvaire et la Grâce (*Stromboli*)? La reconnaissance de l'amour avec le Miracle (*Voyage en Italie*)? Le sursaut de la dignité avec le Salut (*Il Generale*

Della Rovere)? La mort d'un philosophe grec avec le sacrifice du Christ (*Socrate*)? Le militantisme de l'Église primitive avec l'invention politique (*Actes des Apôtres, Augustin d'Hippone*)?

La confrontation peut être d'ailleurs tout à fait allusive : elle se donne dans un simple cri ("Mon Dieu!") à la fin de *Stromboli*, ou au détour d'une image discrète, comme la "pietà" finale d'*Allemagne année zéro*, ou les Athéniens crucifiés de *Socrate*. Mais en même temps, cette confrontation est ce qui organise tout le propos du film, ce qui en livre la clef.

La confrontation qui s'opère entre les personnages et la situation, entre les figures et le fond, fait que la réalité apparaît comme une métaphore du drame : ce qui est une procédure de mise en scène courante. Mais dans le réalisme classique, la métaphore n'est perçue comme telle que par le spectateur, les personnages du drame restent aveugles à la métaphore que leur renvoie le monde ; la métaphore est instaurée dans une sorte de complicité entre le spectateur et le cinéaste, à l'insu du personnage : le spectateur prend conscience que le monde qu'il perçoit est mis en scène pour signifier, au-delà du déroulement du drame, une intériorité à ce drame. Le monde devient l'expression du drame intérieur. Ainsi, si le spectateur accède à l'intériorité des personnages, c'est par le biais de ce que le cinéaste lui en livre par la mise en scène (l'identification secondaire en passe par l'identification primaire). Mais chez Rossellini, la métaphore apparaît d'abord aux yeux des personnages eux-mêmes, et c'est à travers eux, et en même temps qu'eux, que le spectateur la découvre. Dans *Allemagne année zéro*, il découvre en même temps que l'enfant que Berlin en ruines métaphorise la ruine de l'amour ; dans *Voyage en Italie*, c'est devant la réaction de Katherine (Ingrid Bergman) que le spectateur prend conscience que les corps déterrés à Pompéi métaphorisent ce qu'est devenu son amour avec son mari ; mais c'est d'abord le personnage qui interprète ainsi le monde : le spectateur n'est plus en position d'interpréter le monde tel que le cinéaste le dispose, mais il assiste à une interprétation du monde par le personnage tel que le cinéaste le met en situation. De ce point de vue, l'art de Rossellini est moins une mise en scène du monde qu'une mise au monde des personnages. Dans l'exemple de *Voyage en Italie*, cette mise au monde, cette confrontation entre Katherine et l'Italie, donne au spectateur à penser que l'amour transfigure le monde, mais il ne le lui donne pas directement à voir. Le spectateur n'assiste pas à la transfiguration elle-même, mais il la comprend à travers les réactions de Katherine. En ce sens, on peut dire que le cinéma de Rossellini se dérobe à l'identification primaire par esprit documentaire : il se refuse à interpréter le monde, et se décharge de l'interprétation sur le personnage.

Qu'en est-il alors de l'identification secondaire? On a vu que Rossellini ne propose pas au spectateur d'adhérer sentimentalement aux personnages : c'est ce qui produit, notamment dans les "Bergman-films", cette impression déroutante d'un personnage central à la fois attachant et agaçant, pour qui il est impossible de prendre complètement parti ; un personnage qui n'a ni entièrement tort, ni entièrement raison. Cependant, cette mise à distance n'implique pas pour autant une extériorité radicale au personnage, qui prétendrait en donner une vision purement "objective" : c'est qu'il ne s'agit plus de juger, mais de comprendre. Mais comprendre ne signifie pas ici qu'on se mette à la place du personnage, dans l'intériorité que délivre le réalisme classique : plutôt que d'intériorité, il faudrait parler ici de proximité aux personnages, d'attention extrême à leurs réactions. Dès lors, le personnage demeure un point d'entrée, une voie d'accès au film, en même temps qu'un fil conducteur dans le drame, -mais c'est un point d'entrée *neutre*, au sens où il n'est ni positif, ni négatif. Et de même que le spectateur ne voit pas le

monde par le regard du personnage, il ne voit pas non plus le personnage en fusionnant avec lui. La compréhension ne se fait donc pas sur le mode d'une intimité sentimentale, mais sur celui d'une proximité intuitive, qui exclut toute fusion pour maintenir un écart constant entre le spectateur et le personnage. Cette proximité en écart relève de ce que Bazin appelle "un amour non sentimental" ; on pourrait préciser : il s'agit en fait d'un amour non romantique, -si l'on nomme "romantisme" au cinéma l'attitude qui consiste à faire fusionner le spectateur avec le personnage, par l'intermédiaire d'une première fusion entre le point de vue du spectateur et celui du cinéaste. La modernité de Rossellini consiste donc en une déromantisation du cinéma, par une mise en écart de ces trois termes (cinéaste, personnage, spectateur), -sans que cet écart signifie pour autant une désarticulation.

Il faudrait encore ajouter que cette modernité se donne aussi dans le fait que Rossellini est le premier cinéaste véritablement européen : non seulement parce qu'il tourne indifféremment en italien, en anglais, en allemand ou en français, mais surtout parce que sa problématique déborde largement le cadre étroit du socio-culturel national. (Même lorsqu'il traite explicitement de la question nationale, comme dans *Viva l'Italia*, il ne le fait nullement en termes de société ou de culture : du reste, la question nationale italienne ne s'y prête pas.) On sait, par exemple, l'insistance de Rossellini à vouloir confronter les langues, -comme si pour lui, la nouveauté essentielle apportée par la guerre était cette situation de rencontre de langues : au-delà du strict souci de réalisme, il faut y voir un propos sur la compréhension malgré le barrage de la communication.

Autre symptôme important de l'euro-péanisme de Rossellini : son intérêt pour la question allemande, dont on sait qu'elle est au centre de tout propos sur l'Europe. Cet intérêt (exceptionnel à l'époque) est évident dans *Allemagne année zéro*, mais on le retrouve aussi bien dans *La Peur*, qu'on peut lire comme une métaphore sur le nazisme : de ce point de vue, le personnage du mari constitue un des très rares exemples de subjectivité nazie explorée par le cinéma (sans que ceci soit jamais explicite dans le film). Mais cette piste n'a guère été suivie par les exégètes de Rossellini, -pas plus qu'on ne s'est beaucoup interrogé sur le titre même d'*Europe 51*, qui semble suggérer que la situation italienne concentre ici celle de l'Europe.

On verra que l'actuelle modernité est européenne plus que nationale. Mais ce n'est pas qu'en cela que Rossellini ouvre la voie à cette modernité, via la Nouvelle Vague, qui n'aurait pas été aussi moderne sans cette immense influence esthétique : Rossellini, comme on a vu, redispose entièrement la configuration esthétique classique. Mais il ne le fait pas dans un esprit de rupture : il ne s'agit pas pour lui de détruire l'esthétique antérieure, et de repartir de rien (ce n'est pas, en ce sens, une esthétique "révolutionnaire"). Rossellini demeure, malgré tout, un réaliste, qui remet en question les effets et la fonction du réalisme classique, -principalement sa fonction apologétique et son dirigisme. Du même coup, l'effet de son cinéma sur le spectateur n'est plus le même : d'un cinéma de la prise de conscience on passe à un cinéma de la *conversion*, au sens où en parle Jacques Rancière : "Une conversion, ce n'est pas d'abord l'illumination d'une âme mais la torsion d'un corps que l'inconnu appelle" (177).

En résumé, il faudrait dire que la cinéma de Rossellini procède à une sorte de neutralisation des effets du réalisme classique, qui lui permet de libérer le regard. Cette neutralisation s'effectue par une série de disjonctions internes aux opérateurs du réalisme :

- entre récit et drame : le récit n'est plus conduit selon un enchaînement causal des actions, mais il est disposé comme une succession de rencontres fortuites ;

- entre personnages et héros : les personnages ne sont plus l'incarnation d'une idée, par conséquent ils ne sont plus typifiés, -mais ils deviennent des signes où peut se lire la trace de l'Idée ; ce qui résout la question de la représentation du peuple, qui devient lui-même une idée de cinéma : "Le peuple représenté, c'est un cadre où l'on est enfermé à beaucoup" (178).

- entre entrée dans le film et identification : les personnages ne sont plus les "représentants" du spectateur, mais un simple point d'entrée dans la diégèse. Ceci implique donc qu'on demeure dans un cinéma figuratif, transparent, où l'effet de croyance subsiste, mais dans une mise à distance des personnages telle que l'entrée ne soit pas forcée.

Tout ceci se vérifie dans ce qu'on sait de la technique de Rossellini : l'usage des décors naturels, le mélange des acteurs professionnels et non professionnels, et surtout le peu de préparation écrite au profit d'une grande part d'improvisation au tournage.

L'impression générale que produit cette liberté du regard est celle d'un cinéma "en roue libre", qui remplace les embrayeurs classiques de la fiction par une trajectoire déliée, ouverte au hasard ; un cinéma où le spectateur n'est pas pris en charge, ni orienté de force, mais où il s'oriente lui-même à son gré parmi les repères que le cinéaste a disposés. C'est le cinéma d'un humanisme laïque qui s'interroge sur lui-même, en s'interrogeant sur la désacralisation possible des concepts chrétiens.

2) Cottafavi

Parallèlement au néo-réalisme, le gros de la production italienne s'effectuait dans les studios de Cinecittà, sous les catégories du cinéma de genre : pour l'essentiel, des comédies, des mélodrames et des films d'aventures.

Comédies et mélodrames ont parfois subi l'influence du néo-réalisme, notamment dans leur thématique : comme on l'a vu, la représentation du peuple était déjà une constante dans le cinéma italien des années trente ; elle va se généraliser après la guerre, en même temps qu'on se souciera davantage de l'actualité des thèmes (la série des *Don Camillo* en est l'exemple le plus caricatural). La teinture néo-réaliste accentuera le populisme des comédies, mais le mélodrame, même situé dans le peuple, l'évitera parfois (chez Raffaele Matarazzo, par exemple). Quant au film d'aventures (où s'illustre notamment Riccardo Freda), ce sera le genre le plus éloigné du néo-réalisme, le plus fidèle au modèle hollywoodien, et aussi le plus fertile.

De l'intérieur de ce système, émerge incontestablement la figure de Vittorio Cottafavi, dont la méconnaissance (à quelques critiques près) prouve le défaut de critères esthétiques en face du cinéma de genres (et en définitive, du cinéma tout court). Une critique plus attentive pourrait soutenir que l'oeuvre de Cottafavi ne se situe pas très loin derrière celle de Rossellini. Il y aurait du reste à les comparer l'une à l'autre, pour y trouver des préoccupations similaires, même si les solutions adoptées sont parfois radicalement opposées, -mais ceci au-delà des objets, qui sont effectivement très différents : les histoires de Cottafavi vont de l'intrigue de roman-photo (*Traviata '53*) au feuilleton historique ou mythologique (*Il boia di Lilla*, *Le legioni di Cleopatra*, *Erocole alla conquista di Atlantide*, *I cento cavalieri*, etc...). Cette indifférence à l'objet a souvent fait taxer Cottafavi de calligraphe ; mais l'art de Cottafavi consiste précisément à se jouer des objets, à en tirer un sujet par la seule vertu de la forme.

A la différence de Rossellini, le cinéma de Cottafavi est un cinéma de l'incarnation : c'est ce qui lui permet de travailler dans les structures classiques du drame et de la typification. Mais il va mettre en place une dialectique particulière destinée à questionner ces structures mêmes, à leur faire rendre sens. Cette dialectique fonctionne sur une mise à distance (explicitement inspirée de Brecht : on a là un des rares exemples cinématographiques d'une influence qui ne se donne pas dans l'application mécanique des thèses de Brecht) ; mais il ne s'agit pas ici de "second degré" : l'humour de Cottafavi ne relève pas de la destruction parodique, du mépris du genre ; il s'agit plutôt de réflexivité, c'est-à-dire d'un cinéma qui propose au spectateur de s'interroger sur les structures à l'intérieur desquelles il fonctionne, et dont l'objectif est une libération du regard par la pensée de ce regard. On voit que le propos n'est pas très éloigné de celui de Rossellini : à sa façon, Cottafavi s'en prend à l'apologétique et au dirigisme du regard. Mais, l'entreprise se faisant de l'intérieur même du réalisme classique, du cinéma de l'incarnation, elle se situe effectivement au plus loin du néo-réalisme, et plus près de la modernité post-wellesienne. Les moyens par lesquels Cottafavi en passe pour libérer le regard sont donc tout autres que ceux de Rossellini.

Ainsi, alors que Rossellini procède, comme on l'a dit, par confrontation, ou par rencontre, Cottafavi met plutôt l'accent sur la *contradiction*, sur la division interne des éléments dont il dispose : en tout premier lieu, le genre, dont les lois sont à la fois respectées et transgressées, ce qui a pour effet de

les désigner comme lois à la conscience du spectateur, de les lui donner à penser en tant que telles, et non plus seulement comme conventions implicites. Par ailleurs, Cottafavi exploite au maximum la capacité des genres à déterminer un sujet (ce que nous avons appelé, à propos des genres hollywoodiens, un champ subjectif) : dans le mélodrame, les rapports amoureux ; dans le film d'aventures, l'éthique ou la politique (c'est ainsi que *La vendetta di Ercole* s'inscrit dans un éthique prométhéenne, celle de l'homme en révolte contre son destin ; que *Ercole alla conquista di Atlantide* devient une parabole sur le fascisme, ou *I cento cavalieri*, une fable sur la résistance populaire à l'envahisseur).

Cottafavi pratique également le mélange des tonalités : l'humour, voire même le franc comique, est un de ses instruments favoris de mise à distance ; symétriquement, l'intrusion du tragique vient avérer le sérieux du propos à des moments inattendus. Par ces brusques changements de tonalités, le spectateur est mis en extériorité à la diégèse. Mais il est aussi mis en écart par rapport aux personnages, par le fait que Cottafavi scinde de la même façon leur caractérisation, pour les faire apparaître comme des figures ambivalentes : ce seront alors des figures alternativement positives et négatives, dont la double polarité prévient l'identification. Les personnages à double face prolifèrent dans ses films, au mépris de toute psychologie, car il ne s'agit pas de duplicité : le double jeu amoureux et politique de Milady, la double vie de Cléopâtre, les deux visages d'Hercule (héros et père de famille), se donnent dans la même sincérité, dans la même conviction intime. On voit que Cottafavi, pour préserver le spectateur de l'identification, n'opère pas, comme Rossellini, par la neutralisation des figures, mais par la division interne des types. Un autre effet de cette dialectique sera l'humanisation des héros : mais cette humanisation ne consiste pas à les rendre plus proches, plus propices à la communion affective, mais au contraire vise à les destituer de leur position de héros, à les soustraire à l'imitation subjective. Avec *I cento cavalieri*, Cottafavi en vient même à la complète dissolution de la notion de héros individuel : l'héroïsme devient le fait du collectif, et plus précisément ici du peuple.

Sur ce point, Cottafavi partage avec Rossellini le même souci d'une représentation du peuple qui ne soit pas populiste : une représentation dialectique, ici encore, où le peuple est divisé, où il n'est pas représenté comme une substance, mais comme une idée et comme un processus.

Ce bref aperçu ne donne pas toute la mesure de l'art de Cottafavi : nous nous sommes contenté d'en indiquer la place dans l'histoire du réalisme. Il est déplorable que cette oeuvre importante n'ait pas rencontré la reconnaissance qu'elle mérite : à l'aveuglement de la critique est venu s'ajouter, avec *I cento cavalieri*, l'insuccès commercial, qui a conduit Cottafavi à renoncer, comme Rossellini, au cinéma au profit de la télévision, où il s'est essentiellement consacré à la mise en scène de textes littéraires et de films didactiques, et où il a pu poursuivre plus librement ses recherches cinématographiques, dans une trajectoire qui finit par rejoindre celle de Rossellini.

Notes du chapitre 7

121. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*, p 184
122. *Id.* p 210
123. *Id.* p 184
124. Jean Renoir, *Écrits*, p 237-238
125. Cf. Antonio Pietrangeli, "*Panoramique sur le cinéma italien*", *Revue du cinéma* n°13, p 10
126. Cf. Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*, p 81-82
127. Cf. A. Bazin, "*Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*", in *Qu'est-ce que le cinéma ?* IV p 9-37 (1985, p 257-286) ; et Barthélemy Amengual, "*Le néo-réalisme italien*", in *Dossiers du cinéma : Cinéastes I*, p 241-248
128. Jean A. Gili, *Le cinéma italien II*, p 21-22
129. Cf. P. Leprohon, *op. cit.* p 94
130. Guido Aristarco, "*Les quatre phases du cinéma italien de l'après-guerre*", *Cinéma 61* n°56 p 7 ; cf aussi B. Amengual, *op. cit.* p 241.
131. B. Amengual, *ibid.*
132. Cesare Zavattini, "*Thèses sur le néo-réalisme*", *Cahiers du cinéma* n°33 p 24
133. *Ibid.*
134. *Id.* p 28
135. *Id.* p 29
136. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* IV p 77 (p 315)
137. *Id.* p 94 (p 333)
138. *Id.* p 27 (p 275)
139. *Id.* p 32 (p 280)
140. *Id.* p 77 (p 315)
141. *Id.* p 94-96 (p 333-335)
142. C. Zavattini, *op. cit.* p 27
143. Bazin, *op. cit.* p 77 (p 315)
144. *Id.* p 28 (p 276)
145. Amédée Ayfre, "*Néo-réalisme et phénoménologie*", *Cahiers du cinéma* n°17 p 14
146. Bazin, *ibid.*
147. C. Zavattini, *ibid.*
148. A. Ayfre, "*Du premier au second néo-réalisme*", in *Le cinéma et sa vérité*, p 157
149. *Ibid.*
150. Bazin, *op. cit.* p 76 (p 314)
151. Ayfre, *op. cit.* p 159
152. *Id.* p 158
153. Bazin, *op. cit.* p 98 (p 360)
154. Ayfre, "*Néo-réalisme et phénoménologie*", *Cahiers du cinéma* n°17 p 17
155. *Ibid.*
156. Zavattini, *op. cit.* p 28
157. Ayfre, *op. cit.* p 12
158. Bazin, *op. cit.* p 77-78 (p 315-316)
159. *Id.* p 31-32 (p 279-280)
160. *Id.* p 80 (p 318)
161. *Id.* p 59 (p 309)
162. *Id.* p 88 (p 326)
163. *Id.* p 89 (p 327)
164. *Id.* p 100

165. *Id.* p 81 (p 319)
 166. *Id.* p 98 (p 360)
 167. *Id.* p 112
 168. *Id.* p 116
 169. *Id.* p 113
 170. *Id.* p 102
 171. *Id.* p 102-103
 172. *Id.* p 99 (p 361)
 173. *Id.* p 102
 174. Bazin, **Qu'est-ce que le cinéma ?** III, p 30 (p 204)
 175. Roberto Rossellini, **Le cinéma révélé**, p 86
 176. *Id.* p 140
 177. Jacques Rancière, "*Un enfant se tue*" in **Courts voyages au pays du peuple**, p 150
- 1 7 8 . *I d .* p 147.

8. FRANCE : DE L'APRES-GUERRE A LA NOUVELLE VAGUE

(1) Le cinéma.

L'historien du cinéma J.P. Jeancolas a intitulé un de ses livres **Quinze ans d'années trente** : on pourrait élargir la thèse en affirmant qu'esthétiquement, les années trente ont régné près de trente ans sur le cinéma français. Le cinéma de la IV^e République sera, massivement, celui de l'académisme. La tendance naturaliste l'emporte, et s'enlise dans les recettes éprouvées : c'est l'époque des "grammairiens", que Truffaut stigmatisera sous l'étiquette de "Tradition de la Qualité". Becker académise Renoir (non sans un certain charme), tandis que Clément académise Carné, et Clouzot Duvivier, qui s'académisent du reste eux-mêmes. Seul le ton a changé : le populisme bonhomme des années trente a viré au sordide, les atmosphères sont glauques, les personnages étriqués. On imite à la fois la période "noire" de Hollywood, et le goût de la petitesse quotidienne apporté par le néo-réalisme, pour dépeindre une époque morose, fermée sur elle-même, qui cherche à masquer les rancoeurs héritées du pétainisme et les exactions coloniales de la République sous les petits soucis de la reconstruction économique et de l'évolution des moeurs. Ce cinéma de la grisaille des idées, où le point de vue, quand il y en a un, est abject, comme le qualifiera Truffaut, préfigure en somme le marasme dans lequel retombera le cinéma français à partir des années soixante-dix : c'est son mauvais génie récurrent.

Dans ce désert, cependant, quelques voix, indifférentes aux impératifs du commerce : les rares anciens à perpétuer la tradition de l'invention plutôt que celle de la "qualité", Guitry, qui fait mine de ne rien savoir des "règles", tout en dévoilant la bouffonnerie du cynisme ambiant ; Renoir et Ophuls, revenus d'exil, et qui vont devoir subir l'incompréhension du public et de la plus grande partie de la critique. A côté d'eux, les deux seuls cinéastes que la nouvelle génération ait produits : Robert Bresson et Jacques Tati. Ils devront eux aussi se contenter d'un accueil mitigé, qui leur vaudra de considérables difficultés de production.

Cet état de raréfaction artistique, aggravé par la comparaison avec Hollywood à son apogée et avec la renaissance du cinéma italien, sera dénoncée par la Politique des Auteurs, avant d'être balayée par la Nouvelle Vague. Rétrospectivement, on s'aperçoit que la situation était encore plus grave qu'il n'y paraissait à l'époque : le naturalisme académique dans lequel s'était sclérosé le réalisme français ne faisait que préfigurer le sort qui allait atteindre jusqu'au cinéma américain, vingt ans plus tard. Quant aux quelques cinéastes "marginiaux" cités, qui explorent les extrêmes limites du réalisme, ils ouvrent la voie de l'actuelle modernité. L'abîme qui s'était creusé entre eux et l'insignifiance régnante n'a fait que s'élargir depuis lors, au-delà de la trêve des années soixante. L'isolement de Renoir, Bresson ou Tati est le même que celui d'Oliveira, Straub ou Pollet, à ceci près que les premiers bénéficiaient du soutien militant d'une partie de la critique, minoritaire mais agissante, dont il faut rappeler l'influence exceptionnelle.

(2) La théorie

L'après-guerre en France voit un regain d'intérêt pour le cinéma de la part des intellectuels : un signe avant-coureur de ce phénomène est la publication, en 1946, de l'**Esquisse d'une psychologie du cinéma** par André Malraux, dont la nouveauté était que pour la première fois depuis le début du parlant, un historien de l'art parlait du cinéma comme d'un art de plein droit, et le situait dans la même perspective que les autres arts. On connaît l'importance de cet ouvrage dans la formation de la pensée de critiques comme Bazin.

Parallèlement, c'est aussi l'époque où se manifeste un intérêt massif pour l'histoire du cinéma, marqué par la publication de plusieurs **Histoires** encyclopédiques (la première en date est celle de Bardèche et Brasillach en 1935 ; celle de René Jeanne et Charles Ford paraît à partir de 1947, celle de Sadoul de 1948). C'est la symptôme de la renaissance de la cinéphilie qui, si elle désigne autre chose qu'une simple assiduité de spectateur, est avant tout un réexamen de l'histoire du cinéma. Or la situation se prêtait à ce réexamen : le vide de la production nationale, la découverte du néo-réalisme, de la production américaine des années de guerre (dont les films de Welles) et de la quasi-totalité de l'histoire du cinéma soviétique fut un choc pour bon nombre d'intellectuels, qui découvrirent au cinéma des vertus jusqu'alors insoupçonnées. Sans doute les surréalistes avaient-ils maintenu un lien minimal entre les intellectuels et le cinéma ; mais le mouvement qui se constitue dans les années cinquante sous le nom de cinéphilie témoigne d'un phénomène beaucoup plus large, -dans lequel du reste un rôle non négligeable est tenu par l'élargissement du public du surréalisme, qui permit à un écrivain comme Cocteau de faire quelques films.

Ce retour du public intellectuel au cinéma a pour conséquence le développement rapide de nouvelles entreprises théoriques. Même si celle de Bazin demeure la plus fondamentale, la toute première tentative organisée à voir le jour est la création de l'Institut de Filmologie et de la **Revue internationale de filmologie**, en 1947, sous l'égide d'Etienne Souriau : fût-ce par une petite porte, c'est l'accession du cinéma à l'Université.

Toutefois, à l'exception d'Etienne Souriau, qui fut le seul véritable esthéticien de l'Institut, les universitaires qui publiaient la **Revue de filmologie** appliquaient surtout des méthodes importées d'autres disciplines à l'analyse du cinéma : psychologie, sociologie, histoire, linguistique. Aussi productives que soient ces méthodes, elles ne visent pourtant pas une définition du cinéma comme art, mais une approche du film comme objet culturel.

Pour l'essentiel, la théorie esthétique sera élaborée par des spécialistes ; mais, alors que dans les années vingt, c'étaient des cinéastes qui théorisaient leur art, c'est désormais aux critiques que revient cette fonction. Peut-être serait-il plus exact de dire que les théoriciens n'ont pas d'autre tribune, à l'époque, que la critique. Par ailleurs, une théorie active ne pouvait se passer de propagande, à la fois pour ses idées et pour les films qui les inspiraient : pour le cinéma lui-même.

Ce fut donc l'époque de la cinéphilie militante, qui présida à la naissance et à la multiplication rapide des ciné-clubs, où étaient montrés des films rares ou anciens, et où se livraient des débats sur les conséquences pratiques de l'idée, enfin admise, que le cinéma était un art, et de la thèse soutenue notamment par Ayfre, Astruc et Bazin, que c'était un art du récit

réaliste. L'institutionnalisation de la Cinémathèque française, enfin, permit aux cinéphiles parisiens l'accès à l'histoire du cinéma tout entière.

Le travail des ciné-clubs se donna une assise et un prolongement dans les nombreuses revues spécialisées qui virent le jour à cette époque : une quinzaine furent fondées entre 1945 et 1951. La première en date fut **L'écran français**, issue de la Résistance, et qui accueillit des opinions très diversifiées, avant d'être reprise en main par le Parti Communiste, en 1948, pour devenir le champion du réalisme socialiste, de l'anti-américanisme primaire et du nationalisme populiste.

Les différentes fédérations de ciné-clubs créèrent leur propre organe : **Ciné-Club**, fondé en 1947, puis **Cinéma** en 1954, issus de la FFCC, professent l'opinion d'une gauche modérée ; **Image et Son** (aujourd'hui **Revue du cinéma**), fondé en 1946 par l'UFOLEIS, se situait alors dans la tradition laïque du radical-socialisme ; **Téléciné**, également fondé en 1946, relevait de la FLECC, d'inspiration catholique.

L'équipe de **La Revue du Cinéma** (qui parut entre 1946 et 1949) devait fonder, en 1951, les **Cahiers du Cinéma**, orientés par la pensée de Bazin, tandis qu'en 1952 paraissait **Positif**, où s'exprimaient des opinions à tendance anarchisante, influencées par le surréalisme. Ainsi se constituaient les deux pôles qui allaient structurer le débat critique au cours des années cinquante. Ce débat, qui avait en fait été instauré par **Positif**, portait essentiellement sur la question du "contenu", sous-estimée, selon **Positif**, par les **Cahiers du Cinéma**, qui étaient accusés de formalisme droitier. **Positif** se présentait donc comme une revue de gauche qui privilégiait le contenu sur la forme.

Il faut remarquer tout de suite qu'au-delà de ces termes, le débat se déployait sur un terrain commun : assez rapidement, **Positif** devait abandonner la politique du film héritée des surréalistes (pour qui l'oeuvre cinématographique était souvent anonyme), pour pratiquer de plus en plus une politique des auteurs. Même si les Auteurs de **Positif** n'étaient pas ceux des **Cahiers**, l'idée de fond était admise. D'ailleurs, cette idée n'était pas une invention *ex nihilo* des **Cahiers du Cinéma** : auprès du public populaire lui-même, l'après-guerre vit émerger l'importance du nom des cinéastes, — ou tout au moins de quelques-uns, comme Guitry, Cecil B. De Mille ou Hitchcock. Cette fin de l'anonymat marque le passage d'une conception artisanale à une conception artistique du cinéma. Mais il revient aux **Cahiers** d'avoir su nommer cette nouvelle conception, pour mieux en tirer les conséquences théoriques, tandis que les autres revues maniaient l'idée aveuglément. C'est assurément ce qui, avec la pensée de Bazin, fit des **Cahiers** l'étalon de référence critique inévitable de l'époque.

L'opposition manifestée par **Positif**, pour être interne à une politique des auteurs, ne relevait pas pour autant d'une grande nouveauté critique : la revue était en fait encore attachée aux critères, jusqu'alors dominants, de la critique de scénario, idéologisés sous l'influence de la critique communiste, qui partageait les films en "progressistes" et "réactionnaires".

Or, la critique de scénario repose, en dernier ressort, sur une disjonction radicale entre le *fond* et la *forme*, où la forme est conçue comme une pure décoration, et le fond, comme une opinion explicitement dite dans le film (d'où une prédilection pour les films assortis d'un discours final). Le cinéma est donc considéré à la fois comme une illustration de scénarios, et comme un instrument de propagande idéologique : c'est pourquoi les Auteurs favorisés de **Positif** seront d'abord des scénaristes "de gauche" (Buñuel,

Huston, Brooks). Mais cette conception ne peut qu'aboutir à une négation, dans le cinéma, de toute capacité artistique, c'est-à-dire de toute pensée autonome, au profit du seul aspect "publicitaire" du film. Il y avait donc une contradiction implicite entre la pratique d'une politique des auteurs, et des critères idéologistes qui déniaient aux cinéastes la fonction d'artistes, et voyaient avant tout dans les films des produits d'une société. Poussée à l'extrême, une telle conception en vint parfois à ériger la nationalité d'un film en critère, comme ce fut le cas dans la critique communiste. Sans aller jusque là, et précisément parce qu'ils se situaient implicitement dans une politique des auteurs, les rédacteurs de **Positif**, dans leur divergence avec les **Cahiers**, faisaient symptôme d'une équivoque de la Politique des Auteurs, qui pouvait se prêter à ce type d'interprétation en érigeant en critère la participation à l'écriture du scénario.

Pour éviter cette équivoque, la Politique des Auteurs telle que la pratiquaient les **Cahiers du Cinéma** ne pouvait s'énoncer qu'à partir des tentatives de Bazin ou d'Ayfre, de penser une articulation du fond et de la forme qui ne se réduise pas au couple scénario/illustration. On a déjà évoqué l'article de Bazin "*De la forme et du fond ou la «crise» du cinéma français*" (1951), dans lequel il propose, sous la figure du coquillage, une métaphore de cette redistribution des rapports entre le fond et la forme. Amédée Ayfre, quant à lui, envisage de substituer au couple forme/fond le couple signe/signification, pour en conclure que "le véritable «fond» d'une oeuvre c'est sa forme", c'est-à-dire "sa signification totale [qui] ne peut être vraiment dégagée qu'à partir des signes qui l'incarnent sans jouer le rôle de «contenants» interchangeable pour un même contenu" (179).

Ces recherches témoignent de la capacité qu'ont alors les existentialistes chrétiens de s'extraire du vieux débat académique sur la forme et le contenu : c'est ce qui leur permettra d'esquiver l'écueil de la critique de scénario. C'est aussi à cette capacité esthétique qu'ils doivent d'avoir pu redéfinir le cinéma comme un art du récit réaliste, et nommer le réalisme comme tel. Leur pensée avère l'intime connexion qui existe entre le cinéma réaliste et l'humanisme chrétien : c'est l'art de l'incarnation par excellence, où la spiritualité peut se donner sous les apparences les plus concrètes.

Mais dans le réalisme, Ayfre et Bazin ont su repérer ce qui se dessinait de plus moderne : chez Rossellini, chez Welles, ils ont reconnu cette volonté d'émanciper le regard du spectateur qui devait se retourner contre le réalisme lui-même. Leur humanisme ne pouvait rester insensible à cette exigence de respect du spectateur, même s'il demeurait en partie aveugle à ses implications esthétiques et philosophiques. Cette leçon sera entendue par la Nouvelle Vague, via la Politique des Auteurs, qui tenta de laïciser les théories de Bazin.

C'est donc parce qu'elle était fortement structurée par la pensée de Bazin que la Politique des Auteurs finit par s'imposer et faire reconnaître implicitement ses principes par l'ensemble de la critique : elle se présentait comme la seule théorie générale du cinéma capable de produire des critères du jugement. Son succès fut définitivement assis lorsque, par un effet, unique dans l'histoire du cinéma, de la théorie sur la pratique, la Politique des Auteurs accoucha de la Nouvelle Vague.

Avant d'aborder celle-ci, il faut s'arrêter sur les deux cinéastes qui ont marqué le cinéma français des années cinquante et anticipé au-delà même de la Nouvelle Vague, sur la modernité : Bresson et Tati.

(3) Les cinéastes.

1) Robert Bresson.

Bresson se démarque doublement du cinéma de son époque : d'une part, il échappe entièrement au naturalisme français ambiant, qui met l'accent sur le psychologique et le social, avec un fort penchant populiste. L'abstraction du cinéma de Bresson lui fait refuser toutes les séductions du naturel (la direction des acteurs en est l'exemple le plus manifeste), par une ascèse d'autant plus frappante qu'elle s'exerce sur des éléments prélevés sur un monde au plus près de l'authentique : acteurs non professionnels, décors naturels, gestes quotidiens, semblent apparenter Bresson au néo-réalisme. "Je me veux et me fais aussi réaliste que possible, n'utilisant que des parties brutes prises dans la vie réelle" (180). Mais la neutralité du jeu, le dépouillement de l'image, la fragmentation de la réalité, opèrent une dénaturalisation du monde par lui-même, comme le dit Bazin : "Bresson ne fait pas naître son abstraction cinématographique du seul dépouillement de l'événement mais du contrepoint de la réalité avec elle-même" (181).

Ainsi, bien que le contexte social soit indiqué, il ne constitue jamais le propos de ses films : les seules figures du peuple qui vaillent comme telles sont des figures christiques, mais sans gloire, secrètement éclairées d'une grâce intime. Cette caractérisation se passe des oripeaux de la vraisemblance ou de la typification sociales, aussi bien que psychologiques : aucune intériorité aux personnages qui offre le moindre support à l'identification. Les êtres demeurent énigmatiques, fermés sur eux-mêmes ; on ne connaîtra de leur subjectivité que les crêtes : de brusques décisions, que rien ne laissait prévoir, représentables dans leurs seuls effets. Cette subjectivité ne relève pas de la psychologie, mais de l'éthique, que Bresson pratique comme une éthologie où les causes demeureraient obscures, irréprésentables. Le cinéma de Bresson est, on l'a souvent dit, un cinéma de l'irreprésentable.

C'est cet aspect qui, d'autre part, l'oppose au néo-réalisme, au delà des ressemblances superficielles. Dans le néo-réalisme, on va traquer l'Idée au sein des apparences, la révéler dans le plus humble détail du monde. Pour Bresson, il ne s'agit pas de traverser les apparences, mais de les écarter, pour dévoiler l'Idée qu'elles masquent plutôt qu'elles ne découvrent ; le monde n'est pas un signe, mais un obstacle, qui vient divertir de l'Idée. Celle-ci n'est pas disséminée dans le monde, elle est à l'écart du monde : dans ses écarts, ses failles, ses entre-deux. Ceci explique peut-être la prédilection de Bresson pour les lieux de passage, seuils et portes, comme on l'a souvent fait remarquer, mais aussi couloirs, entrées ou trottoirs : le monde est passager.

Contrairement au néo-réalisme, l'art de Bresson n'est pas celui de l'incarnation (182) : on a parlé, à propos de son abstraction, d'une "volonté de désincarnation" (183). Il faut l'entendre au sens où, pour atteindre à la vérité de l'Idée, Bresson procède à une exténuation du monde, à une dislocation des entraves mondaines à la vérité, de la prison des apparences : on sait combien le thème de la claustration est récurrent dans son oeuvre. Et si le monde de Rossellini est bien le même que celui de Bresson, leur interprétation en diffère absolument.

Ils ont cependant en commun de n'être ni l'un ni l'autre des romantiques : toute sentimentalité est évacuée avec la psychologie de l'individu. Les sentiments du spectateur ne sont pas sollicités : on lui barre, de ce fait, toute tentation d'identification affective. Chez Bresson, la seule communion à laquelle il soit convoqué est la "communion des saints",

purement subjective, dans une Grâce qui ne relève d'aucun sensible, mais d'un "échange mystique" (184). C'est l'amour qui touche subitement le pickpocket ; c'est l'évasion aérienne du condamné à mort, porté par l'espoir de toute une prison ; c'est aussi la croix nue qui clôt le calvaire du curé de campagne : "Tout est grâce", dans un univers enfin totalement désincarné, réduit au pur signe de l'Idée.

Mais les films de Bresson ne sont pas des films religieux : seuls quatre de ses films ont la religion pour thème central explicite : *Les anges du péché*, *Journal d'un curé de campagne*, *Procès de Jeanne d'Arc* et *Lancelot du Lac*. Aucune apologétique ne s'y manifeste. C'est sans doute ce qui produit l'impression que ses fins de film sont abruptes, qu'il y manque une "moralité" : mais les conclusions sont laissées à la guise du spectateur, qui peut du reste aisément demeurer sourd au "jansénisme" de Bresson, et n'y voir que constat de la dureté du monde. Henri Agel a raison de ne pas y retrouver la "grande pitié humaine" des chrétiens (humanistes) (185). La dureté inhumaine du monde de Bresson (qui est d'ailleurs une des caractéristiques du monde de son temps) est ce qui l'éloigne de toute sentimentalité naturaliste, et le rapproche d'une vision nihiliste du monde. Mais s'il est vrai que, dans ce monde, Dieu est invisible nécessairement, il est également vrai qu'une attention microscopique peut déceler les infimes miracles qui ravissent l'âme à ce monde, au hasard de la Grâce. Toutefois, au fil des derniers films de Bresson, les miracles se font si ténus que le poids diabolique du monde semble l'emporter de plus en plus : c'est davantage le calvaire des innocents qui formera la substance thématique de ces films. Cela ne va pas sans une certaine crucifixion spirituelle du spectateur. L'identification, comme on voit, prend une voie singulièrement biaisée : l'inhumanité du film fait endurer au spectateur ce que le monde fait subir au personnage. En quelque sorte, l'identification primaire prend la relève de l'identification secondaire. C'est ce qui fait à la fois l'*étrangeté* particulière des films de Bresson depuis *Mouchette*, et leur terrible amertume, où le courage de l'acte de foi, de la décision aveugle, s'efface au profit de la glaçante angoisse du monde séparé de Dieu.

Si l'Idée est radicalement séparée du monde, il va falloir exhiber le non-sens du monde, et pour cela, rendre sensible le *vide* : à la fois la vacuité mondaine de la réalité, et l'écart insondable entre le monde et l'Idée. Le cinéma de Bresson est un art du vide : non seulement par l'épuration de l'image, mais par l'évidence de la *découpe* opérée sur la réalité. Cadres décentrés, à hauteur de mains ou de pieds ; espace abruptement morcelé, en même temps elliptique et compact, clos et troué (les fameuses portes bressoniennes), comparable aux espaces juxtaposés du Greco ; rapidité des changements d'angle d'autant plus déconcertante qu'elle opère sur des mouvements souvent lents, voire figés, qui parfois s'accélèrent jusqu'au vertige, le temps d'une séquence (celle par exemple de la Gare de Lyon dans *Pickpocket*) ; fragments de temps arrachés au monde pour construire un temps propre au seul film, le rythme du processus ; étalement, enfin, du jeu des acteurs, assignés à la pure fonction de "modèles", supports sans expression de leur texte, presque entièrement vidés de leur chair pour mieux laisser deviner leur âme : tout cela constitue l'écriture de Bresson autour du vide, et par là ébranle les fondements du réalisme, à commencer par la transparence et la continuité. C'est que la conception qu'a Bresson du monde n'est pas celle d'un chrétien humaniste : sa parenté avec Pascal, maintes fois relevée, n'est pas qu'une affaire de style, mais de l'pensée de la disjonction radicale du monde et de l'idée, pensée éminemment moderne, encore qu'émise en termes théologiques.

L'idée n'est pas dans le monde, et le monde est en effet troué, incohérent, elliptique. S'il a un sens, il ne peut lui venir que de l'extérieur ; si les images du monde peuvent suggérer l'idée, ce n'est que dans leur entrechoc, dans les rencontres hasardeuses de ces fragments imaginaires du monde. Par la façon abrupte dont il découpe l'espace et le temps, Bresson rompt avec la fonction classique du découpage, qui était de restituer une continuité dans l'imaginaire, et l'infléchit, en pesant sur l'effet de collage, vers un renouveau du montage. Mais où Bresson s'oppose à Eisenstein, c'est que chez celui-ci, le montage est additif (l'idée jaillit du contact entre deux images), tandis que le montage bressonien est *soustractif* : l'idée émerge de l'écart entre deux éléments — deux images, ou une image et un son, ou deux sons ; entre les paroles et l'intonation ; entre la vitesse de l'image et celle de l'objet. L'idée peut aussi surgir de l'absence d'un élément attendu : l'absence d'un contrechamp, la fermeture énigmatique du hors-champ, le vide du champ après la sortie d'un personnage. On voit que cette conception du montage, qui peut aller jusqu'à la soustraction du collage, est nettement plus extensive que celle des Soviétiques, et rejoint ainsi celle de Welles.

Et en effet, Welles et Bresson ont en commun ces rencontres heurtées, inattendues, -mais Bresson demeure à distance de toute prolifération baroque. L'objet est raréfié, mais le rapport entre les objets n'en est pas moins énigmatique : leur absence de lien évident fait symptôme d'un vide où se tient la présence imperceptible de l'Idée : Dieu, ou la Grâce, si l'on veut ; mais l'abstraction bressonienne engagerait plutôt à entendre ces termes au delà d'eux-mêmes.

Ce goût du déliement ne porte pas uniquement sur les éléments du film : il s'applique aussi au rapport entre le film et le spectateur. Bresson refuse de séduire : il ne prend jamais le spectateur par les sentiments, pas plus que par le spectacle. Comme on l'a vu, l'image intrigue par sa singularité plus qu'elle ne flatte les sens ; et l'identification aux personnages est rendue impossible par la rigoureuse extériorité maintenue par Bresson : "Il y a toujours en eux [les personnages] quelque chose de fondamental et de mystérieux qui nous échappe. Une sorte de malaise en émane qui fait qu'ils ne sont jamais vraiment sympathiques. Avec eux le phénomène de projection-identification ne joue pas" (186). Les effets produits par le film relèvent donc davantage de la pensée du cinéaste que des objets qu'il dispose sous le regard. Peut-on parler pour autant d'identification primaire? Le propos de Bresson est à ce point affirmé et perceptible, tout en demeurant au seuil de l'énigme, qu'il ne peut y avoir d'identification au sens réaliste : tout au plus peut-on identifier le propos comme tel, plutôt qu'on ne s'identifie à un point de vue. C'est que le propos n'est pas insidieusement renvoyé à l'objet : de toute évidence, il ne s'agit pas là d'un discours *du* monde, mais d'un discours *sur* (et même contre) le monde. Du coup, tout effet directif du propos est annulé : Bresson ne recherche pas l'adhésion du spectateur ; pour lui, l'acte de foi est au-delà de toute contrainte argumentative, la conversion ne peut être le fait que d'un libre pari.

Ce cinéma du déliement généralisé, où le regard du spectateur apprend à s'émanciper, où l'émotion esthétique délivre l'intelligence de la pesanteur des sentiments, jette les bases du cinéma moderne. Il n'en reste pas moins attaché encore au réalisme, fût-ce pour en corroder les principes : tout en menant l'abstraction jusqu'à l'extrême limite de l'épuration, il ne franchit pas les limites du figuratif (semblable en cela à un Cézanne du cinéma). La diégèse est encore à l'image du monde, même si elle le distord considérablement ; les acteurs incarnent des personnages, tout neutralisés soient-ils et même quand

ils tendent à être des personnes, comme l'indique Ayfre (187) ; le récit de l'action, bien que dédramatisé, structure le film. Bresson a besoin du réalisme pour s'en démarquer : ceci explique sa virulence à l'égard du cinéma, où il ne voit que "théâtre filmé", et son penchant à se considérer le seul à faire du "cinématographe".

Il partage également avec les modernes ce besoin et cette capacité à théoriser son propre cinéma : non que la modernité relève d'une théorie appliquée, mais elle est un art *réfléchi*, qui nécessite après chaque oeuvre (toujours accomplie aveuglément, au moins en partie) d'en mûrir les conséquences pour la suivante. Au-delà des difficultés de production (réelles et scandaleuses), si la filmographie de Bresson ne compte que treize films en quarante ans, c'est aussi parce que c'est un cinéaste qui médite longuement son oeuvre.

2) Jacques Tati

Les six films de Jacques Tati occupent une place à part dans le cinéma français, ne serait-ce que parce qu'ils oeuvrent dans le burlesque, genre peu exploré en France, malgré des tentatives prometteuses au temps du muet, de Méliès à Max Linder. Or le burlesque est toujours à la frange du réalisme : une diégèse burlesque autorise une certaine liberté dans l'imitation de la réalité, -jusqu'aux gags "surréalistes" des Marx Brothers ou de Jerry Lewis.

Chez Tati, le burlesque n'affecte pas tout de suite le réalisme de la diégèse : *Jour de fête*, *Les Vacances de M.Hulot*, *Mon Oncle* le respectent encore, dans l'ensemble ; ce sont les étapes nécessaires à Tati pour se dégager complètement de la tradition comique française. *Jour de fête* s'inscrit dans la série des films centrés autour d'une figure d'idiot du village, où se sont illustrés notamment Fernandel et Bourvil ; *Les Vacances* et surtout *Mon Oncle*, gardent pour une part un aspect de satire sociale qui a du reste entretenu un certain malentendu autour de Tati, quand on a voulu le réduire à ce seul aspect. Il faudra attendre *Playtime* pour le voir abandonner toute volonté satirique, en même temps que l'univers présenté devient moins figuratif : la ville de *Playtime*, qui n'a de Paris que des reflets, au sens propre, est un lieu purement cinématographique, dont la topographie est strictement interne au film ; c'est un espace construit, et non reproduit. Bon nombre de gags, d'ailleurs, fonctionnent sur le fait que l'espace du film est un espace à deux dimensions : les images de Tati doivent être lues comme des images pour que le gag soit perceptible, pour que tel serveur de *Playtime* semble arroser de champagne un parterre de chapeaux fleuris, pour qu'un vacancier qui photographie sa famille apparaisse comme un voyeur de cabines aux yeux de M.Hulot, qui, bien entendu, voit le monde en deux dimensions. Il suffit dès lors que l'espace soit perçu par le spectateur tel que Hulot le voit, pour devenir comique : mais encore faut-il que le spectateur réussisse à oublier le réalisme de l'image, à se débarrasser de l'idée que l'image représente un espace à trois dimensions, pour saisir un gag comme celui des appartements mitoyens de *Playtime*, où deux familles face à face se livrent à une étrange pantomime qui n'est réellement savoureuse que si on fait abstraction des postes de télévision qu'on les a vus regarder dans une image précédente, et qui sont maintenant masqués par le cadrage. Il y a là comme une évacuation du hors-champ suggérée au spectateur, donc une éviction du réalisme diégétique : il est suggéré au spectateur que s'il veut bien s'extraire d'une vision figurative de la diégèse, il pourra en tirer une image comique. On pourrait dire aussi que Tati propose au spectateur de vider le monde de ses significations pour accéder au sens comique qui émerge de cette insignifiance même.

Tel est du reste le principe narratif de *Trafic* : un voyage qui, à force de durer, perd toute destination (le salon auquel Hulot doit exposer sa voiture finit par fermer avant l'arrivée de Hulot), un itinéraire qui trouve sa justification dans son propre tracé (en ce sens, *Trafic* est un "road movie") ; toute signification abolie, le chemin devient à lui-même son propre sens. C'est ce qui a fait dire quelquefois que le comique de Tati était insignifiant : mais s'il faut l'entendre, c'est au sens strict. Ce voyage vers l'in-signifiance, dans *Trafic*, se compose d'une suite de séquences qui répètent chacune, en plus petit, ce processus : le passage de la douane qui se termine en démonstration, l'interminable halte au garage, jusqu'à la dilution finale de Hulot et de la jeune femme dans un océan de voitures. Toutefois, la structuration par la route autorise que cette succession de lieux et d'épisodes différents soit perçue comme réaliste. En revanche, dans *Parade*, si le temps

du film est donné comme en durée réelle, l'espace devient tout à fait improbable, abstrait (effet qui est accentué par la blancheur uniforme du fond et du sol), et on a donc une diégèse entièrement artificielle, non-figurative, qui n'est plus que le signe d'une piste de cirque.

Il est bien évident que cette mise en avant des artifices, notamment par le travail sur le cadrage, va à l'encontre de la transparence réaliste. Cette transparence est mise à l'épreuve par un curieux jeu sur l'invisibilité pratiqué par Tati (la vitre transportée par les ouvriers dans *Playtime*, le cordon d'exposition dans *Trafic*), qui nous invite à penser les limitations de l'image, c'est-à-dire à penser l'image en tant que telle. On dira que la transparence est ici opacifiée par la réflexivité du cinéma de Tati : il nous montre son cinéma en train de se faire, et pas seulement au niveau du gag, qu'il "met en place en notre présence", comme le fait remarquer Barthélemy Amengual (188), mais aussi bien au niveau du personnage de Hulot. Amengual observe que, dans le burlesque traditionnel, la diégèse elle-même est burlesque, les personnages ne la vivent pas comme un univers burlesque, absurde : c'est à nous qu'elle apparaît telle. Or, avec le personnage de Hulot, "Tati invente d'introduire ce burlesque dans le film"(189). Hulot apparaît burlesque aux yeux des autres personnages qui "sont contraints de prendre position, de s'engager, de se définir" (190) par rapport à lui : il est pour eux objet de scandale, d'embarras, de sympathie, ou de rire, et nous sommes nous-mêmes tenus de nous définir par rapport à ces positions. La réflexivité en passe donc par cette "double réfraction, à travers la conscience des personnages, à travers notre conscience"(191). En quelque sorte, Tati propose au spectateur un éventail d'identités possibles, un choix de points d'entrée dans le film, disposés autour du personnage de Hulot. Il s'agit, pour le spectateur, de choisir son camp, comme le font les personnages à la fin des *Vacances* (il y a ceux qui disent au revoir à Hulot et ceux qui ne le saluent pas), -comme si Tati savait bien, au fond, que son comique est diviseur, et non uniformisant.

Du reste, il est peut-être abusif de parler de personnages à propos de Tati. En effet, au contraire du cinéma comique français, qui est friand de personnages extravagants, parfois réussis lorsqu'on sait employer les acteurs de second rôle (comme chez Guitry ou le premier Mocky), Tati se contente d'esquisser des silhouettes, souvent d'un seul trait léger (du moins, le trait s'allège considérablement, de *Jour de fête* à *Playtime*), mais si juste qu'on a toujours l'impression qu'il s'agit de personnes prises dans la rue, et choisies pour un tic, une élocution, une démarche, qui suffit à lui donner un rôle. Si Tati réussit si bien à juxtaposer comédiens et non professionnels, c'est qu'il les traite tous sur le même mode, celui de la silhouette anonyme : ceci est bien dans la tradition burlesque, qui répugne assez aux personnages réalistes, mais Tati la transforme par l'introduction d'un effet-documentaire unique dans le genre, par quoi il se trouve en proximité plus grande qu'il n'y paraît avec le néo-réalisme, et avec l'anonymat des "modèles" bressoniens.

Hulot lui-même est traité sur le mode de l'anonymat : il est comme tout le monde, ou du moins il s'efforce de l'être, -on a remarqué l'extrême *civilité* de Hulot. Ceci pourrait s'énoncer : Tati voudrait que tout le monde fût comme Hulot. C'est malgré lui que Hulot est *diagonal* au monde ("oblique", comme dit Amengual) (192). Et cette diagonalité, cette inadaptation, cette excentricité à laquelle Hulot s'efforce sans cesse de remédier, l'acteur Tati se contente de la signaler d'un seul trait : l'obliquité de la silhouette, -qui pour le reste, demeure parfaitement anonyme, comme le démontre la prolifération des "Hulot" dans *Playtime* ; un habit fait le Hulot, mais le "vrai" Hulot se distingue par son inclinaison. Ce seul signe distinctif lui suffit, parce que sa seule

fonction est d'être un "indice de coupure", un catalyseur de situations, un déclencheur de gags (parfois, par son seul regard). C'est pourquoi il y a quelque gêne, dans *Mon Oncle*, à le retrouver empêtré d'une famille, d'un logis (dont on ne voit heureusement que l'extérieur), d'un travail (ou plutôt d'une tentative de travail) : ici, les embarras de Hulot réfléchissent ceux de Tati aux prises avec la satire sociale, où son comique s'embourbe un peu. Car Hulot ne peut être placé nulle part, et surtout pas dans les liens sociaux : sitôt qu'on tente d'épaissir sa silhouette, de creuser un personnage, de le tirer de l'anonymat, il perd de son mordant, de sa diagonalité. C'est sa banalité qui fait sa force : Hulot est commun, c'est-à-dire qu'il nous est commun, de n'être qu'un signe. Le doter d'attributs psychologiques ou sociaux ne peut que nous le rendre étranger.

C'est d'ailleurs, comme le dit Amengual (193), le burlesque tout entier qui est "banalisé" par Tati. Le travail sur le genre consiste chez lui, comme on a dit, à le tramer d'effet-documentaire : un des modes en était l'anonymat des personnages ; un autre en sera la dédramatisation du comique. Le temps du récit n'est pas construit selon une logique dramatique (autre point commun avec le néo-réalisme), mais procède d'une succession de saynètes juxtaposées, elles-mêmes constituées d'une accumulation de gags, parfois proliférants comme dans *Playtime*, où l'impossibilité de tout voir finit par donner l'impression d'un temps fuyant, qui n'est plus dirigé par l'enchaînement des faits, mais par l'écoulement d'une multiplicité d'instantanés très présents, pleins d'un grouillement de détails clos sur eux-mêmes, détachés les uns des autres (d'où le sentiment que *Playtime* est un film vide : il est "plein de vide" en effet).

Rien qui ressemble à un développement dramatique : c'est la structure même du gag chez Tati, qui, souvent, laisse le gag en suspens, quitte à le reprendre ensuite, et c'est alors le suspens qui constitue le gag, c'est la construction du gag qui est comique, plus que le gag lui-même. D'où que le gag peut être fait d'un rien, d'un détail très ordinaire, légèrement stylisé, rarement grossi : une pâte de guimauve qui s'étire au soleil, une guêpe sur une route de campagne, un bruit de pas dans un couloir, une série de rosettes rouges à la boutonnière de portraits en noir et blanc. Ce goût du détail a pu faire croire à un Tati satiriste : l'observation, le détail pris sur le vif, n'ont d'intention véritablement satirique que dans *Mon Oncle*, et relèvent ailleurs de cette opération de banalisation généralisée du burlesque, où le gag est une décantation du quotidien, un concentré de détails communs, et où la succession des gags se donne dans la disposition d'un hasard apparent, dans le désordre du réel. En fait, c'est un hasard savant, qui tisse des processus à long terme, dont on ne s'aperçoit souvent qu'après coup (la division des vacanciers face à Hulot, la réconciliation du père et du fils dans *Mon Oncle* —qui ressemble étrangement à la fin du *Voleur de bicyclette*—, le lent rapprochement de Hulot et de la jeune Américaine dans *Playtime*, ou de Hulot et de la jeune femme dans *Trafic*). Ces processus tirent leur dynamique de l'accumulation plutôt que de l'enchaînement : l'art de Tati est un art du délié, de la déconstruction si l'on veut, mais surtout du vide, de l'écart, du fortuit et du quelconque.

C'est pourquoi le lien social n'est pas le fort de Tati, même s'il en a parfois quelque nostalgie. La caractérisation (des figures, des lieux, des situations) se fait rarement selon le social. Pourtant, ce que Michel Chion appelle le "démocratie comique" (194) de Tati n'est pas une atomisation individualiste : au contraire, il typifie volontiers des collectifs, des ensembles, où toute identification est diluée. C'est ce qui lui permet d'avoir un concept du peuple qui s'excepte du populisme coutumier au cinéma comique

français : le peuple, chez Tati, c'est tous ceux qui sont du côté de Hulot, c'est-à-dire tous les éléments rencontrés qui répondent positivement à "l'indice de coupure" Hulot. C'est le processus de division des vacanciers, mais c'est aussi ce qui se matérialise dans *Playtime* au niveau même du décor : d'abord la constitution d'un endroit privilégié à l'intérieur du restaurant (l'endroit où on s'amuse vraiment), puis le regroupement matinal dans le drugstore. Le peuple, c'est finalement ce qui répond positivement au désordre.

Il est vrai que cette conception du peuple se donne chez Tati dans un certain humanisme, tout entier concentré dans la caractérisation de Hulot. La limite de Tati, de ce point de vue, est de vouloir parfois trop signifier cet humanisme, comme dans *Mon Oncle* : car c'est alors un humanisme qui se donne dans les objets plus que dans la forme. En fait, Tati s'arrache à l'humanisme dans la mesure où il se distancie de Hulot, personnage qui l'encombre au point qu'il songera à le faire mourir, dans un scénario jamais réalisé (195). Car, à bien y regarder, la gentillesse de Hulot n'est pas partagée par le cinéaste : il y a chez Tati une cruauté du regard qui l'empêche de verser dans les bons sentiments, et qui n'épargne rien, -ni les ridicules involontaires, ni la vieillesse, ni justement les sentiments (cf. la scène du "chien écrasé" dans *Trafic*), et pas même l'amour, qui peut devenir risible (*Trafic* encore). Pour Tati, le monde tout entier existe pour donner lieu à des gags, il est une vaste scène comique. La vie est risible : partant de ce principe, Tati s'empare du quotidien pour le reconstruire sous forme de gag, pour le concentrer dans le gag et lui faire dire une vérité comique inaperçue jusqu'alors. Le gag devient une transfiguration du monde : "L'écorce est burlesque, fabuleuse, irrationnelle. Le noyau est banal, concret, véridique" (196). C'est ce qui a fait qualifier l'esthétique de Tati de réalisme burlesque, proche, comme on l'a vu, du nouveau réalisme de son temps.

Mais il s'agit d'un curieux réalisme, qui excède le réalisme par excès de réalisme, comme le démontre Amengual à propos du son "non perspectif et irréalisant" (197) de Tati : le décalage entre ce son et les sons naturels est en fait "l'aboutissement d'un réalisme excessif, systématique, que nous pourrions qualifier de *cubisme auditif*" (198). C'est par un trop de réel que Tati déborde le réalisme : la condensation du véridique dans le gag, l'accumulation et la simultanéité des gags, leur existence séparée les uns des autres, tout cela élabore un univers subtilement décalé, toujours en excès sur le monde, ouvertement fabriqué, suivant des lois qui lui sont propres, -mais en même temps, cet univers est manifestement enraciné dans la réalité, qui lui fournit sa matière. De ce point de vue, le réalisme burlesque de Tati serait à l'opposé du burlesque réaliste de Chaplin, qui, à l'intérieur de la diégèse burlesque classique (celle de Mack Sennett) par nature irréaliste, introduit des éléments de la réalité de son temps. Tati, lui, part de la réalité pour y introduire des éléments burlesques qui vont peu à peu recomposer un autre univers, en dehors de tout souci réaliste, ce qui ne l'empêche pas de prononcer quelque chose sur son temps. Cette poétisation du banal, cette tension extrême entre les deux pôles du réalisme, est le paradoxe permanent sur lequel se construit le cinéma de Tati.

Mais cette tension a un effet très particulier sur le spectateur. On a vu comment le travail de l'image impliquait qu'on la voie en tant qu'image ; de même, le travail du son oblige à réfléchir le son en tant que tel (199). Cette mise à distance et cette opacification de la transparence empêchent que la diégèse soit vécue imaginativement, que l'illusion soit crue. Le cadre large accentue le recul. En même temps, il ouvre l'espace au regard, pour le livrer à une exploration vigilante. Le gag n'est jamais souligné par le cadre : le gros plan est inconnu de Tati. La nécessité d'exploration renforce l'effet de

"trop de réel", comme si Tati demandait au spectateur d'être vigilant non seulement devant le film, mais devant le monde même. Ceci culmine dans *Playtime*, où Tati utilise la grande définition du 70mm pour composer une image foisonnante, et le son stéréophonique pour disposer plusieurs plans sonores, qui réclament l'un et l'autre une attention telle qu'une seule vision du film n'y suffit pas. On peut dire qu'avec *Playtime* est remis en question tout le dispositif classique, mis au point dès Griffith, de centration du regard, de condensation de l'attention autour d'un centre unificateur, pas seulement au niveau de l'image, mais aussi au niveau d'un récit structurant : dans ce dispositif, le regard est conduit, dirigé vers un centre essentiel, de même que l'écoute est centrée autour des dialogues, de telle sorte que l'essentiel du film puisse être saisi dès la première vision. Avec *Playtime*, le film assume entièrement sa condition d'oeuvre d'art, qui comme le dit Walter Benjamin, "s'augmente d'un regard répété". C'est sans doute une des caractéristiques du cinéma moderne, que de produire des films qu'on ne saurait appréhender en une seule vision : des films qui ne dissimulent pas leur exigence d'un *travail* du regard et de l'écoute.

Mais cette exigence est le prix à payer d'une libération du regard : la pensée du spectateur, chez Tati comme chez Rossellini ou Bresson, n'est plus enchaînée par l'argumentation réaliste, elle n'est plus dirigée par la pensée du cinéaste. Ce nouveau rapport entre cinéaste et spectateur est parfaitement illustré par l'exemple des cadrages chez Tati : le gag doit être découvert par le spectateur, comme si le cinéaste le découvrait en même temps que lui. Il y a là comme une complicité qui s'instaure entre l'un et l'autre : une association de pensées, une association égalitaire, sans laquelle l'oeuvre ne peut s'accomplir entièrement, — tel est le rapport moderne (plus "démocratique") qui se noue entre le cinéaste et son public.

3) La Nouvelle vague

Lorsque apparaissent successivement, à la fin des moroses années cinquante, entre 1958 et 1959, *Le beau Serge* et *Les cousins* de Chabrol, *Les 400 coups* de Truffaut, *Hiroshima mon amour* de Resnais, *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, *Moi un noir* de Rouch, *Le signe du Lion* de Rohmer, puis *À bout de souffle* de Godard en 1960, et quelques autres encore, le cinéma français semble avoir changé de ton : il a acquis un sérieux cinématographique qui ne relève pas du "professionnalisme", mais qui témoigne d'une réflexion sur la forme, et qui n'exclut d'ailleurs pas la légèreté du propos (Truffaut est l'emblème de cet équilibre entre sérieux et légèreté). Ce sérieux se donne aussi dans une volonté de se préoccuper du monde contemporain : les films sont en prise directe sur l'actualité politique, sociale, intellectuelle, morale, de l'époque. Il ne s'agit pas seulement de ce "néo-réalisme" de surface que constitue l'utilisation d'acteurs non professionnels, ou peu connus, et de décors naturels (quelques cinéastes, notamment Melville, avaient précédé la Nouvelle Vague dans cette voie) ; c'est surtout un désir d'atteindre à "plus de réel" qui se manifeste là, et qui en passe par une plus grande liberté du regard : à la fois celui du spectateur, à qui on s'adresse sur un pied d'égalité, et celui du cinéaste, qui s'exprime ouvertement sur tout ce qu'il veut. Cela ne se fait pas sans bousculer les conventions : non pas par la transgression systématique des règles, mais dans une complète indifférence à la "grammaire". On remarquera que ce que la Nouvelle Vague retient des cinéastes classiques, n'est pas la leçon technique, mais l'inventivité dans la caractérisation des personnages, des lieux et de leurs rapports, dans la concrétisation d'un espace, ou dans la construction du temps. C'est cette capacité d'abstraction de l'inspiration, acquise au cours de leurs années de théorie, qui permet aux cinéastes de la Nouvelle Vague d'assimiler des influences paradoxales, parce qu'apparemment contradictoires : d'une part le néo-réalisme, le souci documentaire, le "cinéma-vérité" issu de l'ethnographie, mais aussi Bresson et Tati, -avec pour enjeu la distanciation et l'émancipation du regard ; d'autre part, Hollywood (notamment Hitchcock, Hawks et Lang), — avec sa rigoureuse systématisation esthétique selon les conventions d'un réalisme idéalisant.

Mais le paradoxe est superficiel. Plus profondément, le cinéma de la Nouvelle Vague ne relève pas d'une imitation des anciens, tout en s'en réclamant, chose qui s'est du reste rarement vue ailleurs : la Nouvelle Vague est le premier mouvement cinématographique à se déclarer comptable de l'histoire du cinéma tout entière, à s'y référer explicitement, sans pour autant appliquer des méthodes reprises d'orientations esthétiques antérieures (sinon les recettes techniques du néo-réalisme et du cinéma ethnographique). En ce sens, les cinéastes de la Nouvelle Vague se présentent comme les héritiers de l'esthétique réaliste dans son ensemble et dans toute sa diversité. Cet oecuménisme est peut-être dû au fait que leur réalisme se fonde essentiellement sur un humanisme sans religion, c'est-à-dire sans orientation particulière (même celui de Rohmer, dont les termes sont plus souvent éthiques que théologiques). Mais c'est aussi la conscience de leur historicité qui leur permet d'accueillir l'influence de tous les grands cinéastes, tout en ne reconnaissant aucune règle. Aussi est-ce une erreur de penser, comme le fit une partie de la critique, que leur cinéma est destructeur : si les règles et les idées reçues sont effectivement fracturées, ce n'est pas pour autant que le cinéma est détruit, au contraire.

On peut dire en effet que le souci premier de la Nouvelle Vague, c'est précisément l'art du cinéma, son renouveau, sa recomposition, -sa modernité, en somme. De ce point de vue, la Nouvelle Vague s'inscrit dans une tradition de pensée cinématographique qui s'est particulièrement développée en France, celle du sérieux artistique, à l'opposé du cinéma de divertissement : l'idée que le cinéma est un art est née en France, et a produit des cinéastes dont l'ambition explicite était de donner à penser au spectateur. Avant la Nouvelle Vague, cette ambition se donnait sous des figures différentes, qui impliquaient des conceptions diverses de l'art du cinéma : ce pouvait être le goût des "sujets graves", qui donnait lieu à des débats d'idées, dont le ressort relevait davantage du scénario que du film lui-même ; une variante de cette attitude consistait à assimiler le cinéma à de la littérature illustrée : depuis le Film d'Art, la littérature a souvent servi de caution artistique au cinéma, ouvrant ainsi d'interminables débats sur la question de l'adaptation (on se souvient que l'article de Truffaut fondateur de la Politique des Auteurs intervient entre autres dans ce débat) ; l'ambition artistique a pu enfin prendre la figure plus spécifique d'une volonté de renouveler les formes de la pensée cinématographique, c'est-à-dire de redisposer l'articulation entre forme et contenu, au nom du réel de l'époque : tel est le propos esthétique de Renoir, Ophüls, Guitry, Tati et Bresson (pour s'en tenir aux prédécesseurs immédiats de la Nouvelle Vague), qui ont en commun de vouloir réfléchir leur art, de penser leur pensée. Cet aspect de l'intellectualité du cinéma français va se déployer complètement dans le cinéma de la Nouvelle Vague (en culminant chez Godard), qui sera un cinéma réflexif : on a vu, à propos de Tati, qu'il s'agit là d'une caractéristique essentielle de la modernité.

André S. Labarthe, dans son **Essai sur le jeune cinéma français** (d'autant plus remarquable qu'il parvient à saisir dès 1959 ce qui fait l'essentiel de la Nouvelle Vague), rappelle à quel point la notion d'*auteur* découle d'une pensée du cinéma comme art : mettre en avant cette notion, c'est affirmer qu'il y a, à l'origine d'un film, un sujet pensant, un artiste, "une individualité précise, unique, *nommable*" (200). La Nouvelle Vague va être l'effectuation pratique de la Politique des Auteurs : un des points communs au mouvement est la revendication du titre d'auteur, entièrement responsable de son film, qui est son expression personnelle. L'écllosion de la Nouvelle Vague, c'est aussi la multiplication et la reconnaissance des noms de cinéastes : désormais, il y a un large public pour aller voir un film de Godard, de Truffaut ou de Chabrol, plutôt qu'un film avec Belmondo ou Brialy. C'est la fin du règne des comédiens : les stars sont désormais les auteurs.

Il y a du reste quelque paradoxe à ce qu'un tel désir d'expression individuelle soit le dénominateur commun d'un mouvement dont le caractère collectif est exceptionnel dans l'histoire du cinéma : si l'on considère que le néo-réalisme est davantage une tendance (une occurrence convergente de points de vue sur le monde) qu'un mouvement organisé, il faut remonter à l'expérience soviétique des années vingt pour retrouver une telle communauté de formation et d'opinion (en ce sens, on pourrait presque parler d'école, au moins pour le noyau issu des **Cahiers du Cinéma**). Il est vrai que ce collectif s'est assez rapidement désagrégé au profit de l'individualité des auteurs -mais on peut aussi penser que le débat sur le cinéma entamé dans les articles des **Cahiers** s'est alors poursuivi par les films : d'une certaine façon, ceux de Godard et de Truffaut se répondent en défendant deux conceptions du cinéma qui vont aller en divergeant.

Autre source de paradoxe encore : le cinéma est enfin tenu, par les cinéastes eux-mêmes, pour un art à part entière, autonome, en puissance de vérité au même titre qu'un autre art. Le "nouveau visage" du cinéma est bien celui qu'annonçait Alexandre Astruc (dans son article prophétique "*Naissance d'une nouvelle avant-garde*")(201) : le cinéma est devenu "un langage si rigoureux que la pensée pourra s'écrire directement sur la pellicule", -"un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle [...]. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra stylo*" ; ainsi, le cinéma peut "devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit". Et pourtant, du sein de cette autonomie d'écriture enfin conquise, les cinéastes de la Nouvelle Vague iront à l'encontre de toute idée de cinéma "pur", en accumulant dans leurs films les références extra-cinématographiques (en sus des références cinématographiques), au point de pratiquer, comme Godard, un véritable collage de citations : "Le jeune cinéma français apparaît comme un *cinéma cultivé*. Et cela pour la première fois de son histoire" (195). Cette culture, qui n'est pas étalage d'un savoir, mais effort d'une pensée qui ne se nourrit pas exclusivement de cinéma, fit crier certains critiques à l'intellectualisme : ce fut le premier symptôme du divorce entre des artistes qui s'assumaient de plus en plus comme des intellectuels, et des critiques qui voulaient l'être de moins en moins. Ne serait-ce que sur ce point, la Nouvelle Vague annonce la situation que connaîtra la modernité post-réaliste.

Avec le réalisme, l'esthétique de la Nouvelle Vague entretient un rapport complexe : elle constitue à la fois l'apogée et la limite du réalisme, ce qui situe le mouvement dans la lignée du néo-réalisme, avec une inclination toute particulière du côté de la chronique autobiographique, dont l'archétype est *I Vitelloni* (Fellini, 1953).

Dans l'histoire du cinéma français, la Nouvelle Vague représente sans doute le seul mouvement véritablement réaliste ; il y avait eu, auparavant, des cinéastes réalistes, mais en termes de tendance générale, on a vu qu'il fallait plutôt parler de naturalisme : historiquement, le cinéma français s'est enfermé dans la confusion entre réel et naturel, qui réduit le cinéma à une pure technique d'enregistrement, à l'effet-reportage ou au "théâtre filmé" (dans les termes de Bresson).

Le réalisme de la Nouvelle Vague concilie d'une manière inédite la fiction et le documentaire : en les considérant à égalité. Il ne s'agit ni de plier le réel aux conventions d'une fiction (comme à Hollywood), ni de dissoudre le fictif devant les signes de l'humble réalité (comme dans le néo-réalisme), -mais d'accorder au réel "un respect de principe"(203) grâce auquel toute fiction, fût-elle la plus manifestement artificielle, conserve un caractère documentaire. L'effet-documentaire est ici amené à son point culminant. Ainsi, les tournages en décors naturels ne relèvent plus simplement d'un souci d'authenticité des "fonds" sur lesquels se détachent les figures de la fiction, mais d'une volonté de plonger la fiction au sein de la réalité pour les faire réagir l'une sur l'autre : les scènes de rues, en particulier, sont caractéristiques de cette interaction ; mais on la retrouve à l'oeuvre aussi bien dans le travail du jeu des acteurs, où les accidents trouvent leur place. C'est ce qui autorise A.S. Labarthe à parler de "documentaire d'une fiction" (204).

Le découpage lui-même est fondé sur cette pratique : tandis que le réalisme classique "recherchait toujours l'*angle idéal, absolu*, de prise de vue", la Nouvelle Vague "s'attacherait plutôt à rechercher le *meilleur angle possible* dans des situations données" (198). Ce thème est abondamment

développé dans une conversation entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard, précisément filmée par A.S. Labarthe pour l'émission "*Cinéastes de notre temps*" et intitulée *Le dinosaure et le bébé* (1963) : les deux cinéastes confrontent leur approche du décor, le premier partant de son idée de l'espace pour bâtir ensuite son décor, le second trouvant d'abord un lieu, avant de rechercher les possibilités qu'il lui offre. Mais ce n'est pas là une simple question de méthode technique, ou d'économie (le studio ou le décor naturel) : c'est l'opposition de deux conceptions des rapports entre l'art et le monde. Dans la première, l'art reconstruit le monde sous l'impératif de l'idée ; dans la seconde, l'art consiste à opérer une sélection parmi les idées que le monde suggère. Aussi, le cinéma ne cherchera pas à modeler un espace fictif à la ressemblance de l'espace empirique, mais à se situer dans l'espace empirique de telle sorte que celui-ci infléchisse la fiction. Le trouble est définitivement jeté sur la frontière entre fiction et réalité. De même, au lieu de fabriquer une temporalité idéale, on s'installe dans le temps empirique pour en extraire des fragments de durée, dont l'assemblage ne se fait pas au nom d'une logique de continuité et du rythme du temps diégétique, du récit, de l'argumentation), mais en fonction de la cohérence et du rythme des associations d'idées : le temps du film est manifestement subjectif.

A.S. Labarthe résume cette conception sous le nom de "passage au relatif" (206), en soulignant ce qu'elle a de moderne. On pourrait développer : ce passage au relatif est le passage d'un réalisme "divin" à un réalisme entièrement humain. Il n'existe pas de point de vue absolu (celui de Dieu, ou du Parti, selon les réalismes), il n'y a que des points de vue relatifs. Mais cette multiplicité et cette relativité ne signifient pas pour autant la défaite de toute vérité : si la vérité n'est pas transcendante, elle est du moins immanente à l'humanité. C'est son humanisme solidement ancré qui fait de la Nouvelle Vague un cinéma de moralistes, même lorsqu'il s'agit d'un humanisme "noir", comme on voit chez Chabrol ou Mocky. Cette morale humaniste, dépourvue de toute religiosité, sera le fonds commun dans lequel puiseront les jeunes cinéastes pendant la courte période de gloire de la Nouvelle Vague.

Mais c'est aussi cet humanisme résistant, dont seul s'exceptera Godard, qui fait la limite de la Nouvelle Vague, et l'empêchera de remettre radicalement en question l'esthétique réaliste, au-delà d'un "remue-ménage continu de la représentation" (207). Pour n'avoir pas su tirer les conséquences modernes du passage au relatif, les innovations de la Nouvelle Vague se sont restreintes à une rénovation du réalisme, -qui du reste, loin de consolider l'édifice réaliste, ne font qu'en précipiter le délabrement vers le naturalisme et l'esthétisme. Comme le dit J.Rancière, "ce qu'instaurait la caméra en liberté de la nouvelle vague, c'était un espace où la traverse devenait norme, où l'insolite prenait la place de l'événement, la dérive la place de l'atopie et l'iconoclasme la place du scandale" (208).

*

La période d'apogée de la Nouvelle Vague ne durera que cinq ou six ans, le temps qui sépare la sortie du *Beau Serge* (1958) de celle du *Mépris* (1963). Cependant, si l'on veut décrire la totalité du mouvement, il faut en rappeler les avant-coureurs immédiats que furent Alexandre Astruc, Roger Vadim et Louis Malle, intégrés rétrospectivement au mouvement : dans leurs films une certaine liberté de ton annonçait un renouveau du cinéma français. Ils constituaient en quelque sorte l'écume qui précède la vague, au risque du

reste d'être abandonnée par son reflux sur le rivage de l'académisme : ce fut assez vite le sort de Vadim, plus tard celui d'Astruc et de Malle.

La crête de la vague, on l'a dit, se situe dans les années 1958-1959 : l'abondance et la diversité des films font l'événement, baptisé "Nouvelle Vague" par une critique, et bientôt confirmé par une floraison de jeunes cinéastes. En décembre 1962, les **Cahiers du Cinéma** (202) n'en dénombrent pas moins de 162, parmi lesquels Jacques Rivette, Jacques Demy, Agnès Varda, Claude de Givray, Jacques Rozier et Pierre Étaix. Les premiers courts-métrages de Jean-Daniel Pollet ressortissent à l'esthétique de la Nouvelle Vague, mais dès *Méditerranée* (1963), son cinéma se situe au-delà : il est d'ailleurs notable que l'année 1963 voie à la fois l'ultime apogée de la Nouvelle Vague et l'émergence d'une esthétique radicalement nouvelle, séparée du réalisme.

A partir de 1964, le mouvement s'effrite de plus en plus : on peut dire qu'il se brise définitivement en 1968, dix ans après sa naissance. On ne saurait dater précisément le début de la crise, mais on peut dire que *La peau douce* (Truffaut, 1964) marque un premier infléchissement : le film, tiré d'un fait-divers, par son attention obsessionnelle au détail quotidien, ouvre la porte au retour du naturalisme.

En effet, tout comme le néo-réalisme, l'esthétique de la Nouvelle Vague est perméable au naturalisme ; le populisme, le goût de la satire sociale pour certains (Chabrol), le penchant à l'autobiographie pour d'autres (Truffaut) sont tenus en bride tant qu'ils sont assortis d'invention formelle. Il ne suffit pas de se raconter, ou de dénoncer les tares de la société contemporaine : encore faut-il en extraire, en abstraire, ce qui en fait l'universalité. Cette opération d'abstraction, on l'a vu, se fonde, avec la Nouvelle Vague, sur l'effet-documentaire et le passage au relatif, -mais aussi sur le travail du jeu d'acteurs, à la fois influencé par Bresson et finissant par constituer une véritable "école" de comédiens, dont la troupe circule de film en film, au risque de restaurer la souveraineté des acteurs comme sous l'ancien régime du cinéma français (cela s'est vu) ; ou encore, sur le travail des genres, dont le système est à la fois repris réflexivement et démonté, pour y créer, à l'occasion, au moins un nouveau genre, inspiré du roman, qu'on pourrait nommer le film d'apprentissage, et pour remettre à neuf la structure de l'itinéraire, chère aux films d'aventures hollywoodiens, en l'infléchissant du côté de l'errance (*Adieu Philippine*, avant *Pierrot le Fou*) : comme l'itinéraire, l'errance est la matérialisation d'une *quête*, à ceci près qu'on ne sait plus ce qu'on cherche.

Mais que la pensée des formes se relâche, par cynisme ou par désespoir, et l'inventivité réaliste tourne à l'application des recettes d'un nouvel académisme. La manière "hachée" de la Nouvelle Vague, quand elle ne sert plus à déconcerter le regard pour le relativiser, devient une figure de style banale, où le montage fait place à la juxtaposition. L'errance cesse d'être une quête, pour n'être plus que le lieu mouvant d'une histoire. L'apprentissage, quand il n'est plus celui de l'humanité, mais seulement celui des dures réalités de la vie, se résume à l'autobiographie -réelle ou imaginaire, peu importe : ce qui compte est l'impression de *vécu*. La relativité du point de vue devient neutralité : le cinéma devient un moyen d'enregistrement d'une réalité mise en scène avec le plus de naturel possible, et tandis que le filmage et le montage sont relégués du rang de formes à celui de techniques, l'effet-documentaire se dissout dans la généralisation de l'effet-reportage.

Ce naturalisme, vers lequel ont glissé quelques cinéastes de la Nouvelle Vague (Chabrol), mais surtout la plupart de leurs successeurs, est une version désenchantée du réalisme : la réalité y est exhibée comme une pure tautologie, sans plus aucune épiphanie. Les valeurs humanistes y sont inversées, qu'on les bafoue ouvertement ou qu'on se contente d'enregistrer leur exténuation. Toutefois, on ne confondra pas cet humanisme négatif, dont la faiblesse est de ne faire que refléter l'état de la société française au début de la V^e République, avec le nihilisme dynamique que manifestent par exemple les premiers films de Godard, et pour qui l'idée que rien ne vaut plus est plutôt l'objet d'une révolte sans espoir que d'un acquiescement découragé.

C'est sans doute l'attention qu'ils portent à la politique qui a permis à des cinéastes comme Godard et Marker, sur des registres différents, de passer sans heurt à la modernité post-réaliste. Mais l'interdiction du *Petit Soldat*, en 1960, avait prévenu les jeunes cinéastes contre une thématique politique explicite : la situation politique ne sera désormais qu'une toile de fond, et il ne sera plus question que de morale et d'art. Ce repli mènera insensiblement la plupart d'entre eux vers une sorte de néo-classicisme, qui se complaît dans l'art de la variation sur les canons esthétiques instaurés par la Nouvelle Vague. Le néo-classicisme est un art stoïque : dans un monde et un cinéma dévalués, il faut maintenir l'héritage classique à travers les valeurs qu'on a soi-même contribué à instaurer. Telle sera l'attitude esthétique qui prévaudra, de Truffaut à Rohmer, par-delà la dislocation de la Nouvelle Vague, — mais on ne la confondra pas avec l'académisme, dont elle se distingue par son refus du naturalisme, quand bien même l'invention n'y est plus que de détail. L'académisme régnant a fort mal entendu la leçon de la Nouvelle Vague, et a rapidement dilapidé son héritage.

Plus que sur le cinéma français, c'est sur le *public* que s'est exercée l'influence de la Nouvelle Vague. Sur ce plan, elle a certainement accompli le triomphe de la Politique des Auteurs : ses films démontrent qu'un renouveau artistique est possible si l'on confie aux cinéastes l'entière responsabilité d'une oeuvre. Ils ramènent au cinéma un public intellectuel, à un moment où la télévision en détourne le public populaire. Dans ce nouveau public, se constitue une cinéphilie de masse, qui encouragera une politique de réédition des films anciens (qui ira en s'amplifiant à mesure de l'appauvrissement artistique de la production), et la prolifération, au cours des années soixante, des revues de cinéma. C'est le règne des cinéastes, dont le renom éclipse celui des stars. Le paysage cinématographique contemporain est encore profondément imprégné des acquis critiques de cette époque, et du souvenir d'une extraordinaire profusion artistique, probablement unique dans l'histoire du cinéma français parlant.

Enfin, on n'oubliera pas que la Nouvelle Vague a été le déclencheur de toute une série de mouvements cinématographiques à son imitation à travers le monde : le "jeune cinéma" devient, dans les années 60-70, un phénomène international, soutenu par les politiques de libération nationale. Mais il se saura pas non plus se garder longtemps de la tentation naturaliste, d'autant plus grande qu'est forte l'attraction du social. Il n'en reste pas moins que nombre de cinémas nationaux doivent leur existence à l'enthousiasme créateur inspiré par la Nouvelle Vague.

4) Jean-Luc Godard

De même que Rossellini se situait à l'extrême pointe moderne du mouvement néo-réaliste, en représentant le concentré de son esthétique, de même le cinéma de Godard condense toute la modernité de la Nouvelle Vague, son intellectualité réflexive. L'un et l'autre sont ainsi restés fidèles, à travers les diverses étapes de leur oeuvre, à l'esprit auquel ils avaient puisé leur inspiration originelle.

La comparaison avec Rossellini n'est pas seulement formelle : Godard est aussi, parmi les cinéastes de la Nouvelle Vague, celui qui a tiré le bilan le plus conséquent du néo-réalisme, en se situant dans la filiation directe de Rossellini (tandis que Truffaut se situe davantage du côté de De Sica), par sa volonté essentielle de libérer le regard du spectateur, en radicalisant les acquis du néo-réalisme. En ce sens, Godard ouvre la phase contemporaine de la modernité, celle de la déposition du réalisme. Étant le plus moderne de la Nouvelle Vague, il est aussi le plus soucieux d'un rapport dialectique au passé ; en même temps, ce rapport au passé s'ancre dans la question que Godard ne cessera de poser dans tous ses films : quelle écriture cinématographique est en mesure de dire notre temps?

Cette volonté de prendre part aux grands débats de l'époque se donne d'abord, chez lui, dans une attention extrême à l'actualité, qui peut parfois s'embrouiller dans le fatras journalistique, mais où, dans le meilleur des cas, s'affirme une extraordinaire disposition à désigner l'essentiel, c'est-à-dire ce qui, dans l'actualité, emblématise la situation. Mais c'est surtout dans l'écriture même que s'inscrivent les enjeux du moment : rompre avec toute idée de transcendance, et recomposer une nouvelle dialectique entre le monde et l'idée. Pour Godard, cela se matérialise dans la rupture avec le réalisme et dans l'élaboration d'une nouvelle forme de montage, qu'on pourrait qualifier de *collage poétique*.

Cette rupture et cette élaboration ont eu lieu progressivement : les premières armes de Godard se sont faites en compagnie de ses confrères de la Nouvelle Vague, au sein du réalisme, tout en le corrodant peu à peu. *Le mépris* (1963) est le point culminant de cette période, en forme à la fois d'adieu déchirant au classicisme (Lang) et d'ouverture sur un horizon inexploré, au-delà des cadavres de la star et du producteur. *Pierrot le fou* (1965) est le film de la rupture, mais aussi du désarroi des intellectuels de gauche devant le vide politique : c'est à partir de là que Godard entame une "longue marche" d'une dizaine d'années à travers les méandres politiques de la société française, tout en déconstruisant systématiquement la "représentation bourgeoise". À partir de *Sauve qui peut (la vie)* (1979), s'ouvre une période plus sereine mais aussi plus étroitement refermée sur le cinéma, où son art parfois se laisse atteindre par la récession vers l'académisme des années 80 ; il faut toutefois en excepter *Passion* (1982) et *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986) où Godard retrouve toute sa capacité à saisir une situation pour en faire scintiller la vérité.

Le faible de Godard, c'est l'objet : l'actualité, on l'a vu, est ce qui lui permet une prise sur l'époque. Mais cela se paye d'une objectivation de l'époque dans sa culture, au détriment quelquefois de sa désignation en pensée. Alors, son cinéma bute sur son attachement à l'objet : le propos sur

l'art dévie vers le technique, sur l'amour vers le sexe, sur la politique vers le social ; s'il s'aventure du côté de la religion, il tend à se situer dans l'opposition entre le sacré et le profane, -là où Rossellini se poste entre le religieux et le laïque. (On peut supposer que c'est la raison de l'accueil scandalisé de *Je vous salue Marie* en 1985, par ceux qui n'y voyaient que profanation des objets de la religion ; mais on peut préférer y voir une tentative rossellinienne manquée de laïciser la pensée chrétienne). Mais l'art de Godard ne se laisse pas toujours emprisonner par son objet : on peut même dire que chaque film de Godard est une lutte héroïque pour s'en arracher, pour parvenir à l'idée. C'est pourquoi ses moins bons films ne sont jamais mauvais : ils sont seulement ratés.

Le poids de l'objet se fait sentir particulièrement dans la désignation du sujet de certains de ses films, quand Godard s'efforce de le représenter : comme par un effet de rémanence du réalisme, le sujet est alors déduit des objets plutôt que de leurs rapports. Dans ces cas-là, la narration, même brisée, reprend son importance structurelle : s'y articule toute une série de figures de style, métonymies ou métaphores, où doit se déchiffrer un sens parfois obscur, à la limite de l'hermétisme. Le spectateur est alors placé en situation d'interprétation, comme il l'est devant le cinéma réaliste. Mais c'est une situation en porte-à-faux, en discordance avec ce que, par ailleurs, le cinéma de Godard propose de moderne.

Les domaines dans lesquels Godard puise ses sujets comportent souvent une part d'irreprésentable : la réflexion sur les formes l'amène à s'interroger non seulement sur le cinéma, mais sur l'art en général, sur son devenir et sur ce qui peut en être cause, -l'amour, thème générique de la Nouvelle Vague, pour qui l'amour (des êtres, de la vie, du cinéma) est le moteur essentiel, en quoi elle est bien dans la tradition de pensée humaniste ; la politique, thème spécifique à Godard, comme on l'a vu ; la religion, questionnée comme cause esthétique dans *Passion*, et comme cause tout court dans *Je vous salue Marie* ; enfin, cherché confusément du côté de la musique, notamment dans *Prénom Carmen*, l'ordre mathématique. Il faut reconnaître à Godard que cette conscience ne l'a jamais quitté, que l'art ne saurait se nourrir uniquement de sa propre substance, et qu'il ne tire sa puissance que des idées de l'époque. Aussi bien n'est-ce que par accident que Godard les confond parfois avec l'air du temps : mais quand celui-ci se raréfie, Godard a tendance à se confiner dans une pensée restreinte.

L'art, l'amour, la politique, la mathématique : les sujets de Godard sont ce qu'Alain Badiou (210) désigne comme les procédures de vérité qui conditionnent la philosophie. Il y a en effet quelque chose de philosophique dans le cinéma de Godard : une entreprise qui consiste à élever les choses à l'idée, et qui sera une des caractéristiques essentielles de la modernité, dont le postulat de base est de reconnaître la disjonction absolue du réel et de l'idée.

Cette attitude philosophique, sans doute acquise au cours des années de théorie, est avant tout une attitude réflexive : Godard poussera celle-ci plus loin que tout autre cinéaste de la Nouvelle Vague, parce qu'il ne craint pas de la mener jusqu'au point où le réalisme se défait, — tandis qu'un Truffaut, dans *La nuit américaine* (1973), se contente d'une mise en abîme qui respecte le cadre réaliste comme Godard l'avait fait jadis dans *Le mépris*. Chez Godard, la réflexivité va de pair avec une radicalisation de l'effet-documentaire : ses films sont à l'extrême les documentaires d'une fiction, pour reprendre l'expression de Labarthe. Ainsi, *La Chinoise*, sous-titré "un film en train de se

faire", en offre notamment un exemple concentré dans la "leçon de mixage" que donne Véronique (Anne Wiazemsky) à Guillaume (Jean-Pierre Léaud) en disant deux fois le même dialogue, sans puis avec musique. Cette radicalisation donne aux films de Godard, dès *Pierrot le fou* (mais déjà partiellement dans ses films précédents), un aspect d'inachèvement qui a fait parler de "brouillons" : c'est que l'oeuvre ne se présente pas comme un objet clos sur lui-même, imposant ses propres conclusions au spectateur. Mais elle se propose à son regard comme un fragment de processus auquel le spectateur doit participer activement, sans se laisser prendre aux charmes d'une totalisation imaginaire. Cela ne va pas sans heurter ses habitudes confortables, et il est vrai que les films de Godard sont choquants pour un regard accoutumé à la magie réaliste : Godard fait du reste tout pour cela, et on l'a souvent traité de provocateur, non sans raisons. Car son cinéma provoque le regard à une tout autre vision des choses. Godard, avant tout, est l'inventeur d'un nouveau regard, à la mesure d'une conception moderne du monde.

On pourrait voir dans ce nouveau regard l'avènement du cinéma de la distanciation que Brecht préconisait au théâtre. Certes, diverses formes de distanciation avaient été mises en oeuvre auparavant, mais toujours de l'intérieur du réalisme, même s'il fallait pour cela en toucher les limites : on a repéré des entreprises de cet ordre chez Rossellini, Welles, Cottafavi ou Bresson ; mais on pourrait en trouver aussi bien chez bon nombre de réalistes classiques. La particularité de Godard est qu'il tire les conséquences les plus extrêmes des thèses de Brecht (qui est posé, dans *La Chinoise*, en référence intangible) : la ruine de toute illusion, et le rôle nouveau assigné au spectateur, qui passe de la fonction de témoin à celle d'interlocuteur. Ainsi, les adresses au public qui parsèment les films de Godard ne font-elles pas seulement office de gags repris du burlesque, ou de ruptures de ton destinées à déchirer ponctuellement l'illusion de réalité, mais elles résument une volonté d'interpeller ostensiblement le spectateur, sans en passer par la feinte d'un monde qui parlerait de lui-même. C'est pourquoi on ne peut pas se perdre dans ses films (même s'il arrive qu'on s'y égare) : on est toujours en face du film, jamais à l'intérieur. Son monde est à la fois extrait de notre réalité, mais n'est jamais son imitation : rien, au contraire, n'y est plus *étranger*. Le "passage au relatif" dont parle Labarthe est ici entièrement accompli dans la proposition d'une radicale altérité du regard.

Mais la distanciation n'est qu'une pièce du dispositif d'ensemble élaboré par l'esthétique de Godard, qui s'organise à partir d'une question toujours renouvelée : qu'est-il possible de faire en cinéma aujourd'hui? C'est la question qui le pousse à entamer un réexamen minutieux de l'histoire du cinéma, sous les espèces d'un bilan prospectif du réalisme. Il va ainsi effectuer une mise à plat des principales structures (une "déconstruction") du cinéma réaliste : ses genres, ses mythologies, ses conventions.

Dans un premier temps, Godard explore les possibilités offertes par les genres hollywoodiens : *À bout de souffle* et *Le petit soldat* sont explicitement référés au film noir, *Une femme est une femme* à la comédie musicale. Mais en même temps, ces films ne s'incluent pas, à proprement parler, dans le genre qu'ils se contentent de désigner comme une référence extérieure, presque comme un regret, ou un souvenir. Il ne s'agit pas non plus d'un adieu, ou d'un enterrement : certains éléments du genre peuvent être réemployés, fût-ce à des fins détournées ; ainsi, les chansons ou les danses de la comédie musicale peuvent servir à introduire une distance, au lieu de

renforcer le charme de l'illusion par l'onirisme. Il en ira de même avec le mélodrame (*Vivre sa vie*, *Le mépris*, *Une femme mariée*), le film de guerre (*Les carabiniers*), la science-fiction (*Alphaville*). De ce point de vue, *Pierrot le fou* se présente comme un film-somme, qui brasse tous les genres à la fois, les "monte" ensemble, mais pour mieux s'en tenir à l'écart, et montrer à quel point, à travers eux, le cinéma imprègne les pensées et les actes.

Made in U.S.A. (1967) est un film-charnière : la réflexion sur le cinéma hollywoodien (indiquée par le titre : le genre de référence est cette fois le thriller) se couple, comme dans *Le petit soldat*, à une thématique directement politique (l'affaire Ben Barka), qui va prendre désormais la première place. La réflexivité va se porter, au delà des genres (bien que *Vent d'Est*, en 1969, se réfère encore au western), sur l'ensemble de l'esthétique réaliste : la narration, déjà singulièrement brisée dans *Made in U.S.A.* va s'éliminer peu à peu au profit de l'exposé didactique (Godard n'y reviendra qu'avec *Sauve qui peut (la vie)*, en 1979) ; le héros individuel fait place au collectif, et le personnage s'efface devant l'acteur ; les habitudes reçues sont systématiquement questionnées : synchronisme du son et de l'image, musique de film, image-reflet de la réalité. C'est véritablement à cette époque que le cinéma de Godard devient moderne, en s'interrogeant sur son être propre : qu'est-ce que le cinéma? Et la grande vertu des films de Godard est de communiquer son émerveillement devant le cinéma : que le cinéma puisse être aussi cela.

Mais l'innovation centrale de Godard, c'est sa redécouverte du *montage*, par quoi il accomplit sa rupture avec le réalisme, et se fait l'héritier de Welles. Dans un premier temps, à l'instar de Welles, il retrouve les vertus du montage dans le cadre du découpage, en faisant sauter les règles de continuité ; c'est la principale qualité d'*À bout de souffle*, comme le prouve abondamment Dominique Villain dans l'étude qu'elle lui consacre (211) : il s'agissait d'"inventer un cinéma moins suturé" (212). Mais Godard n'aura de cesse de pousser plus avant : bientôt, la notion même de découpage sera balayée au profit du seul montage, inspiré du cinéma soviétique, Vertov plus encore qu'Eisenstein. Ce retour au montage est progressif : mais là encore, le point de bascule est la période qui va de *Pierrot le fou* à *La Chinoise*, où Godard s'oriente de plus en plus vers le *collage*.

La forme du montage chez Godard rappelle en effet celle du collage en peinture, comme on l'a souvent remarqué (213). L'assemblage de fragments hétéroclites, de tonalités différentes, de "numéros" empruntés à diverses formes de spectacle, fait parfois penser à l'art surréaliste des rencontres inattendues, mais se souvient surtout du montage des attractions eisensteinien et de sa fonction destructrice d'illusion réaliste comme le rappelle Amengual (214). Cependant, là où Godard se différencie d'Eisenstein, c'est dans l'effet recherché par ces constructions surprenantes, qui ne visent pas à produire des significations locales, à l'endroit même du "choc" destiné chez Eisenstein à produire l'idée, mais à s'intégrer dans un complexe global qui produit à la fois le sujet et le sens : "La totalité ne peut venir qu'après — dans la somme — jamais dans la partie qui vaudrait pour le tout, comme il advient chez les Russes" (215). C'est ainsi que les films de Godard apparaissent, pendant leur projection, obscurs et confus mais qu'ils s'éclairent rétrospectivement, de l'impression d'ensemble qui en ressort, comme d'une mosaïque qui se serait progressivement constituée sans qu'on puisse en deviner le dessin avant son achèvement. Toutefois, chez Godard, la

mosaïque n'est jamais pleine : elle demeure trouée, elliptique, à compléter par le spectateur.

La diégèse est en effet discontinue : l'espace est hétérogène, construit de toutes pièces avec des fragments d'espace empirique, mais dont les rapports se font selon une autre logique. Le temps est constitué de durées "réelles" parfois assez longues, soudain hachées, ou interrompues de fragments très brefs (on reconnaît là l'influence de la polyrythmie de Welles), et ordonnées en dehors de toute linéarité : ellipses insolites, bouleversement de la chronologie, et les fameux "faux raccords", "notion qui n'a de sens que dans une esthétique du découpage, de la continuité dramatique"(216). Or, la narration, au-delà même de la dramaturgie, est rompue, comme on a vu, au moins pour un temps. Et si le propos explicite est de remplacer le récit par l'essai didactique, le résultat (comme d'ailleurs chez Eisenstein) est souvent que cette part d'obscurité des films de Godard produit plutôt un effet poétique. L'orientation poétique n'a jamais quitté son cinéma, même dans son récent renouement avec le récit, où la poésie ne cesse de dévoyer le drame.

La poétique de Godard procède par accumulation, à la manière de Tati : non pas de preuves, ni même de faits, d'où pourrait se déduire un jugement, mais d'éléments dont la disparité n'autorise guère qu'on puisse clairement énoncer leur enchaînement. Le discours de Godard est déclaratif plutôt qu'argumentatif : il propose plutôt qu'il ne démontre. C'est pourquoi le montage de Godard ne procède pas de la même méthode de pensée que celui d'Eisenstein, inspiré d'une dialectique de la Nature : c'est plutôt une pensée associative, cumulative, hasardeuse, qui n'a pas vocation de convaincre mais de soumettre des hypothèses. Ainsi, le cinéma de Godard travaille dans le sens d'une émancipation de la pensée du spectateur, qui échappe à la logique implacable de l'apologétique réaliste.

Le traitement des personnages est significatif : aucun n'est le représentant exclusif de l'opinion du cinéaste, et tout peuvent en être momentanément les porte-parole, -souvent du reste par citations interposées. De même, aucun ne se prête à l'identification du spectateur : s'il y a bien, dans la première période de Godard, quelques tentations du côté de la communion affective, en particulier dans les figures féminines (*Vivre sa vie*, par exemple), l'imitation subjective est toujours refusée. A l'exception de la figure de vieux maître qu'incarne Fritz Lang dans *Le mépris*, aucun personnage de Godard ne se propose comme modèle. L'accent mis très tôt sur le collectif participe à ce refus de l'identification, -car c'est toujours un collectif divisé, et non une foule unie comme chez Eisenstein (à laquelle le spectateur peut s'identifier). Enfin, la notion même de personnage va être peu à peu érodée : partant de personnages énigmatiques, dont il semble qu'on ne puisse jamais faire le tour, dont les actes ou les paroles sont parfois inexplicables, d'une logique incompréhensible, le cinéma de Godard en vient peu à peu à des figures de moins en moins mimétiques, à la limite de la déshumanisation, qui tendent à n'être plus, comme dans les films didactiques, que les purs supports d'un texte. Dans sa dernière période, Godard s'efforce de gommer la notion de personnage par une présentation des acteurs comme tels : la réflexivité moderne s'accommode ainsi des impératifs du vedettariat. En même temps, Godard retrouve par là l'assimilation du personnage à l'acteur qui avait cours dans le burlesque, notamment dans la figure qu'il incarne lui-même dans *Prénom Carmen* et dans *Soigne ta droite* (où la référence au burlesque est explicite).

La présentation de l'acteur n'est d'ailleurs qu'un élément d'une exhibition généralisée des procédures de fabrication du film : la réflexivité inclut jusqu'à la technique. La présence de l'équipe de réalisation, de l'appareillage technique (caméra, micro, clap...), va de pair avec les adresses au spectateur, dans le sens d'une interruption brutale de la fiction elle-même par le reportage du tournage. Ici Godard se montre plus destructeur d'illusion qu'inventeur de formes : sans doute faut-il l'attribuer à sa faiblesse pour la représentation, qui le pousse à objectiver la réflexivité elle-même. Cette dénonciation de l'image culmine avec l'époque "militante" de Godard, mais a toujours été sa tentation : une "figure de l'iconoclasme", comme le dit Jacques Rancière : "Le suspens de la représentation, son exhibition sur l'écran tableau noir couvert de cernes et de flèches, le doigt indéfiniment mis sur sa tricherie" (217).

Mais Godard n'est pas réductible à sa seule pente destructrice, même si son héroïsme artistique a été de tenir la place de l'antagoniste permanent : anti-réaliste, anti-humaniste, anti-romantique. Son refus du drame lui a fait rencontrer la poésie ; son refus de l'imaginaire a donné au montage une nouvelle fonction ; son refus de la sentimentalité lui a fait trouver des tonalités entièrement inédites au cinéma, parfois construites à partir de sensations négatives, comme l'agacement ou la frustration, qui ne sont pas de simples figures de provocation. De son nihilisme actif, Godard a tiré tout un monde, à la fois violent, comique et théâtral (donc parfois guignolesque, comme celui de Renoir) ; dérisoire parce que bourré de significations et dénué de sens ; un monde d'où émergent quelques figures qui emblématisent leur époque : des égarés (le voyou d'*À bout de souffle*, le militant du *Petit soldat*, la prostituée de *Vivre sa vie*, l'intellectuel de *Pierrot le fou*) ou des explorateurs (le cinéaste du *Mépris*, les militants de *La Chinoise*, l'ouvrière de *Passion*). Ces deux profils sont ceux du cinéma de Godard qui, pour avoir été l'égaré de la Nouvelle Vague, s'est retrouvé l'explorateur d'une nouvelle modernité.

Notes du chapitre 8

179. A. Ayfre, **Dieu au cinéma**, p 191
 180. R. Bresson, cit. Michel Estève, **Robert Bresson**, p 124
 181. A. Bazin, **Qu'est-ce que le cinéma ?** II, p 38 (1985, p 112)
 182. A. Ayfre, **Cinéma et mystère**, p 69-70
 183. Henri Agel, **Le cinéma et le sacré**, p 39
 184. *Id.* p 115
 185. *Id.* p 41
 186. A. Ayfre, **Conversion aux images ?** p 262
 187. *Ibid.*
 188. B. Amengual, "*L'étrange comique de M. Tati*", **Cahiers du cinéma** n°32, p 35
 189. *Id.* p 32
 190. *Ibid.*
 191. *Id.* p 33
 192. *Id.*, **Cahiers du cinéma** n°34 p 43
 193. *Id.*, **Cahiers du cinéma** n°32 p 36
 194. Michel Chion, **Jacques Tati**, p 28
 195. *Id.* p 18
 196. B. Amengual, *op. cit.* **Cahiers du cinéma** n°32 p 32
 197. *Id.* **Cahiers du cinéma** n°34 p 42
 198. *Id.* p 40
 199. M. Chion, **Le son au cinéma**, chap. 1
 200. *Id.* p 14
 201. Alexandre Astruc, "*Naissance d'une nouvelle avant-garde*", **L'Écran français** n°144
 202. André S. Labarthe, **Essai sur le jeune cinéma français**, p 33
 203. *Id.* p 19, note 6
 204. *Id.* p 20
 205. *Id.* p 16-17
 206. *Ibid.*
 207. Jacques Rancière, "*Un enfant se tue*", in **Courts voyages au pays du peuple**, p 169
 208. *Ibid.*
 209. **Cahiers du cinéma** n°138
 210. Alain Badiou, **L'être et l'événement**, p 375 sqq.
 211. Dominique Villain, **Le montage au cinéma**, p 133 sqq.
 212. *Id.* p 142
 213. Cf. notamment B. Amengual, "*Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image*", **Études cinématographiques** n°57-61
 214. *Id.* p 159
 215. *Id.* p 169
 216. *Id.* p 154
 217. J. Rancière, *op. cit.* p 170.

9. EUROPE : LA MODERNITE POST-REALISTE.

Les premiers films qui rompaient complètement avec l'esthétique réaliste apparurent à la fin des années soixante : *Méditerranée* (J.D. Pollet, réalisé en 1963 mais diffusé commercialement en 1967), *Non réconciliés* (J.M. Straub et D.Huillet, 1965, sorti à Paris en 1966), puis *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (Straub et Huillet, 1967) furent tout d'abord considérés comme des épiphénomènes de la Nouvelle Vague, du moins quand ils furent considérés. Le silence et une grandissante incompréhension de la critique allaient être l'accueil généralement réservé aux films modernes. Ce n'est que rétrospectivement qu'on peut appréhender ce qui en faisait l'entière singularité. Il aura fallu l'effervescence moderne des années soixante-dix pour que quelques critiques y repèrent une constellation artistique nouvelle (218), où les films de Pollet et des Straub font figure de précurseurs, mais dont l'impulsion décisive peut être attribuée aux effets de bouleversement de la pensée amenés par Mai 68.

(1) Un cinéma déclaratif

Ainsi, les cinéastes de cette modernité tirent le bilan du cinéma militant, dont la profusion à l'époque manifesta assez rapidement ses impasses : à quelques expériences près (celles notamment du Groupe Dziga Vertov, auquel collaborait Godard), le film militant s'était massivement engouffré dans la voie du reportage, entièrement soumis à son objet, sous l'idée que le "sens de la réalité" allait s'imprimer de lui-même sur la pellicule pour convaincre "naturellement" le spectateur. L'image d'une grève était supposée, pour peu qu'elle fût une image "juste", susciter l'adhésion et l'imitation. L'argument dominant était celui du constat, rejoignant par là les films de fiction politique du moment, auxquels les films militants prétendaient pourtant s'opposer, (219), mais sans dépasser l'alternative reportage/fiction. Certains cinéastes militants eurent d'ailleurs conscience de l'inanité de cette opposition : on vit, au cours des années 1970, quelques tentatives de films militants de fiction. Mais l'écueil du cinéma militant fut son incapacité à se dégager du réalisme : son mode de pensée dominant était l'apologétique et la représentation, alors que la modernité politique se situait, à la même époque, dans la déclaration et la critique de l'adhésion et de la représentation. Les formes du film militant étaient incompatibles avec la politique qu'ils prétendaient défendre.

Le bilan qu'en ont tiré les modernes est qu'il n'y a de véritable conviction qu'interne, subjective, librement décidée ; que la liberté d'expression du cinéaste ne peut entièrement s'accomplir que par la liberté d'impression du spectateur -au risque même de sa déroute ; qu'une esthétique de l'émancipation ne peut se satisfaire de formes de séduction. C'est pourquoi les films modernes n'argumentent pas, et ne dramatisent pas (le drame est le masque le plus séduisant de l'argumentation) : l'enjeu n'est plus de convaincre le spectateur, mais en quelque sorte de commencer par se convaincre soi-même, de mener une enquête pour établir ses propres convictions, et d'en livrer le processus au spectateur.

Cette volonté de présenter sans masque son propre parcours fait du cinéma moderne une pensée *déclarative* plutôt qu'apologétique, devant laquelle le spectateur n'est plus capté, mais renvoyé à sa propre capacité de pensée, à son propre point de vue sur le monde -et, pour commencer, sur le cinéma lui-même, qui est à chaque film mis en question. ("Qu'est-ce que le cinéma?" est déjà la question explicite qui ouvre *Pierrot le fou*.) C'est par là que le cinéma moderne devient compatible avec une pensée politique de l'émancipation, qui s'inaugure par une mise en question de la politique elle-même. Du coup, le rapport du cinéma à la politique s'éclaire : celle-ci n'a pas à être représentée, mais les films doivent trouver un mode d'expression qui respecte la liberté de pensée du spectateur, et qui l'engage à l'exercer. Il ne s'agit plus, comme dit Godard, de faire des "films politiques", mais de "faire politiquement des films" : la politique comme *thème* n'est pas nécessaire à la constitution d'un *sujet* politique.

Mais ce principe égalitaire a pour contrepartie qu'un *travail* est demandé au spectateur : la rencontre avec le film exige de sa part qu'il effectue la moitié du chemin, sans attendre que le film vienne le séduire et prendre en charge son regard. C'est assurément la plus grande difficulté du cinéma moderne que de requérir du spectateur une profonde mutation de son attitude mentale, — et c'est sa plus grande différence avec le réalisme : le plaisir esthétique n'en passe plus par cet effet de reconnaissance que

produisait la séduction affective, mais au contraire par un effet d'altérité, qui demande attention et concentration, mémoire et disponibilité ; toutes choses que désapprend l'usage courant du cinéma-spectacle et de la télévision, et qui expliquent que la modernité devra se contenter d'un public restreint.

Qui plus est, les films modernes, qui se soustraient à l'ordre des significations, ne se prêtent pas à l'interprétation, et échappent à toute prise idéologique : le couple de critères progressiste/réactionnaire leur est inapplicable, et ce n'est pas tant la question du *sens* que celle du *sujet* qu'ils mettent en jeu centralement dans leur rapport au spectateur. Pour n'avoir pas su refondre ses critères, la grande majorité de la critique est demeurée aveugle au phénomène de la modernité, malgré la bonne volonté didactique que manifestent la plupart des cinéastes modernes.

(2) L'émancipation du regard.

Pourtant, la modernité n'émerge pas du néant. Le passage au-delà du réalisme avait été préparé, de l'intérieur même du réalisme, par des cinéastes comme Welles et Rossellini, qui tentaient de dégager le cinéma de sa gangue idéologique, de son poids de dirigisme du regard. Le cinéma moderne vient confirmer, bien que dans une toute autre vision du monde, les hypothèses de Bazin sur la modernité de son époque, et en même temps éclaire le cinéma classique d'un tout autre jour, qui en révèle la profonde capacité artistique : la volonté de donner au spectateur les moyens de penser ses émotions, de délivrer son regard des dispositifs idéologiques, est déjà au fond de ce que le cinéma réaliste a produit de meilleur. Les modernes ne font que *relever* cette volonté des classiques, en l'assumant jusqu'à ses plus extrêmes conséquences : soustraire définitivement le regard à tout effet de domination, lui donner le plein exercice de sa liberté.

Or, de cette liberté, le prix à payer sera le divorce accompli entre l'art et le spectacle. Rien, en effet, de moins spectaculaire que les films modernes, auxquels on a trop souvent reproché leur austérité sans voir que telle est la condition inéluctable de l'existence du cinéma en tant qu'art, aujourd'hui. Le petit budget, de ce point de vue, n'est pas le signe d'une restriction pour manque de succès commercial : il relève plutôt d'une "éthique de la pauvreté" nécessaire à une régénérescence esthétique, comme si l'invention cinématographique ne pouvait se produire qu'à l'écart des fastes du spectacle, à une époque où le spectacle triomphe sans nul besoin d'un alibi artistique.

Le déliement du regard en passe donc par la méfiance à l'égard des effets sentimentaux et spectaculaires dont est prodigue l'industrie du cinéma, parce qu'ils sont les oripeaux habituels du "message" idéologique. S'il y a de l'art dans le cinéma, ce n'est pas là, nous enseignent les modernes, mais au-delà de tout message et de tout ornement : dans cette faculté d'interpellation du spectateur, cette demande d'engagement en pensée. L'art des modernes se passera donc des facilités du spectacle pour susciter cet engagement : ils ne forcent pas le regard à l'adhésion affective, mais ils lui ouvrent l'espace d'une décision subjective. En ce sens, les images de longue durée qu'on rencontre souvent chez les modernes ne sont nullement une contrainte du regard, mais l'ouverture d'un champ à explorer. C'est au spectateur de "subjectiver" l'oeuvre : ce qui ne signifie pas que l'oeuvre se livre sans bornes à une interprétation arbitraire, mais que le spectateur est en position de décider d'un sujet, à l'intérieur des limites tracées par l'oeuvre. (Peut-être l'art du cinéma se résume-t-il à tracer des limites.)

Le *sujet* est donc la question majeure des films modernes. Elle l'est, à vrai dire, pour tous les films, mais dans un film réaliste, on peut toujours esquiver cette question, et se satisfaire d'avoir compris l'anecdote, même si elle ne permet aucun accès à l'oeuvre elle-même ; tandis qu'un film moderne qui n'a pas été soumis à la question de son sujet demeure incompris, obscur, hermétique -reproche fréquemment entendu. Il est exact que le sujet n'est pas représenté, et que son repérage demande réflexion ; mais il n'est pas sûr que le repérage du sujet d'un film classique soit plus facile, encombré comme il l'est par l'objet. Et surtout, l'effet de masque de l'anecdote peut laisser penser que la réflexion n'a pas à chercher au-delà de celle-ci, que l'histoire suffit à elle-même et au cinéma. Ce qui s'avère avec les modernes, c'est la nécessité de ce travail de réflexion, sans lequel tout film demeure fermé au

regard, et qui se présente d'autant plus à découvert que les films s'éloignent du récit, en le morcelant, en le dédramatisant, voire en l'abandonnant tout à fait.

Il serait peut-être plus exact de dire que les modernes s'en prennent au récit mythologique, au sens où le mythe installe le spectateur dans un régime de croyance, ce qui n'est pas nécessairement inhérent au récit. Mais le cinéma réaliste tend toujours à donner à ses récits les dimensions du mythe, auquel il faut croire au moins le temps de la projection : ceci culmine dans le réalisme socialiste, avec une mythologie qui se prêtait à l'épopée, et un art de la stylisation parfois grandiose. Les modernes ne se livrent guère à l'épique : le ton tragique répond mieux à leur époque, et à leur mode de pensée, car il ne s'agit plus de subjuguier le spectateur. Godard et Pollet sont sans doute les plus tragiques, dans leur acharnement même à la fin des mythes, pas toujours exempt de nostalgie. Même le cinéma de Marguerite Duras, dont la littérature secrète ses propres mythes, met en évidence l'évaporation de cette mythologie vers un monde fantomatique et inutile. La modernité se crée dans la conscience de cette mort, qui est peut-être sa garantie contre la tentation romantique de réinstaurer les mythes, comme le fit, en son temps, le cinéma réaliste. Car ce n'est pas une mort romantique, accomplissante et fusionnelle, mais le réel déchirant auquel il faut faire face : "La mort n'est pas une solution" dit Fritz Lang dans *Le mépris*.

De façon générale, les modernes se tiennent à l'écart de tout romantisme : on a vu leur défiance à l'égard des sentiments : aussi, s'il leur arrive de parler d'amour, ils le traitent moins comme un sentiment que comme un rapport ; contrairement au reste du "cinéma d'auteur", leurs films ne manifestent guère leur *personne*, et ne s'adonnent pas à l'autobiographisme ; et le sacré leur est si étranger qu'ils ne connaissent même pas la profanation. Oliveira réussit même ce tour de force de "déromantiser" Dieu lui-même par l'humour de *Mon cas*, où il intervient par voie de haut-parleur et lumière de projecteurs.

La dimension émancipatrice que dispose le cinéma moderne dans son rapport au spectateur, il la dispose aussi dans son rapport avec les autres arts. Alors que le réalisme avait finalement faite sienne la proposition de Canudo que le cinéma serait la synthèse de tous les arts (c'est-à-dire un art total, ou totalitaire, qui asservirait les autres arts à ses fins), le cinéma moderne se contente d'*accueillir* les autres arts pour les côtoyer à égalité, dans une autonomie respectueuse qui n'exclut pas les connexions, semblable à l'égalité de principe accordée aux différents éléments constitutifs de la forme, —l'image et le son par exemple.

(3) Réflexivité

1) Diégèse

Pour achever de délivrer le spectateur de tout effet de croyance, il faut encore désacraliser la place même du cinéaste : elle ne se présentera que comme une place possible parmi d'autres, relative. Son point de vue lui-même est relativisé, et ne prétendra à aucune autorité. Welles, Rossellini et la Nouvelle Vague avaient entrepris la ruine de l'identification secondaire, en destituant le héros. Les modernes s'en prennent à l'identification primaire : il leur faut alors se tenir à distance d'eux-mêmes, dans une posture réflexive où les processus formels deviennent manifestes, se désignent eux-mêmes comme tels, à l'opposé de la transparence réaliste. Le spectateur ne peut plus s'abandonner à l'illusion d'un monde qui fait oublier son artificialité : les artifices sont ici constamment rappelés, c'est un film qui se fait devant nous, et non le monde qui se donne à voir.

A l'extrême, on aura des films sans diégèse, comme ceux de Guy Debord ; d'autres où la diégèse est discontinuée, trouée, invraisemblable, comme c'est le cas chez Godard. Mais le plus fréquemment, la diégèse a pour caractère repérable d'être entièrement fabriquée, et strictement limitée à ce que le film en montre : s'il y a bien un hors-champ interne au film, le hors-champ diégétique n'existe pas, qui dans le cinéma réaliste nous permettait de totaliser imaginativement un monde, -ou s'il existe, ce ne peut être que le monde lui-même. Ainsi, dans les films d'Oliveira, l'univers représenté se tient dans les limites d'un studio de cinéma (*Benilde*) ou d'une scène de théâtre (*Le soulier de satin*, *Mon cas*), dont le "hors-champ" demeure tout à fait improbable, et d'ailleurs indifférent, c'est-à-dire vide. C'est ce que remarque Gilles Deleuze lorsqu'il écrit : "Il n'y a plus de hors-champ. L'extérieur de l'image est remplacé par l'interstice entre les deux cadrages dans l'image (là encore Bresson fut un initiateur)" (220). Ou encore, dans *Othon* (Straub-Huillet, 1969), on aura un effet de rétractation de la diégèse au contact de la réalité : l'univers de la pièce de Corneille, mise en scène sur les lieux de la Rome antique, est sans cesse confronté au décor et aux bruits de la Rome contemporaine qui, au lieu de lui ouvrir un hors-champ illimité, au contraire le bornent de toutes parts et le verrouillent sur lui-même en le caractérisant comme un univers de pure représentation.

Il y a donc deux modes différents de traitement de la diégèse en réflexivité : soit par la mise en relief de l'artificialité de la représentation, comme c'est le cas chez Oliveira et Syberberg, mais aussi dans, par exemple, *India Song* ou *Passion* ; soit par l'effraction de la diégèse par le monde, de la fiction par l'effet-documentaire, comme chez les Straub, ou dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* ou encore dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (et plus généralement dans les films de Godard). On remarquera que ces deux façons de procéder trouvent leur origine respectivement dans l'oeuvre de Welles et dans celle de Rossellini : chez Welles, l'hypertrophie des procédures de filmage, les effets de montage et l'extrême stylisation de la diégèse (décors baroques, personnages hystérisés) mettent en évidence les artifices de la formalisation ; chez Rossellini, la mise en scène d'un drame dans des décors naturels, au milieu d'une foule qui joue son propre rôle, jette le trouble sur la frontière qui sépare fiction et documentaire. Welles lui-même rejoindra ces préoccupations dans l'ultime

période de son oeuvre (*Immortal Story*, *F for Fake*, *Filming Othello*), par le biais d'une réflexion sur son propre cinéma.

2) Non-transparence

La réflexivité moderne opère également un retour sur les structures conventionnelles du réalisme : Godard en particulier s'attache à mettre à plat, pour les questionner sans relâche, les genres (221), la typification, les tonalités, la dramatisation, et constitue ainsi la modernité en bilan du réalisme plutôt qu'en rupture avec celui-ci. De ce point de vue, le cinéma moderne est aussi une leçon esthétique qui éclaire rétrospectivement d'un nouveau jour l'histoire du cinéma, pour y faire voir plus nettement le travail des formes, dépouillé de ses effets de transparence.

On a l'exemple le plus significatif de cette abolition de la transparence dans la dissociation de l'image et du son, où il s'agit de briser le rapport "naturel" des images et des sons, le synchronisme par lequel le réalisme asservit le son à l'image. Les modernes font entendre le son pour lui-même et voir l'image pour elle-même, dans une volonté de mettre à égalité les éléments du film, qui s'oppose à la hiérarchisation réaliste de ces éléments, surplombée par le personnage et sa parole. Mais à y regarder de plus près, on s'apercevra que cette hiérarchie se trouve parfois bousculée dans le réalisme, au moins localement : ainsi, la primauté de la parole chez Mankiewicz, ou l'introduction systématique, chez Ford, de séquences purement musicales (qui font que les films de Ford comptent parmi les rares films réalistes où la musique est perçue comme telle, plutôt que de se satisfaire du rôle de "bruit des sentiments").

La fonction réflexive des modernes n'est donc pas destinée à détruire systématiquement les formes réalistes, mais à les amener à la conscience pour les problématiser : il ne s'agira pas d'inventer, par exemple, des tonalités inédites, mais d'éveiller l'attention du spectateur à un questionnement de la tonalité (faut-il rire, pleurer ou avoir peur?). En somme, on introduira une *distance* entre le spectateur et le film, mais aussi bien entre le spectateur et ses propres émotions : la modernité ne fait qu'avérer l'idée que l'appréhension d'un film (comme de toute oeuvre d'art) est un véritable travail, et d'abord un travail sur soi-même.

Ce travail en lui-même constitue la meilleure parade à la transparence réaliste, qui plus encore que celle des formes, est avant tout une transparence du spectateur à lui-même : c'est le paradoxe de ce cinéma de la prise de conscience qu'il ait dû en passer par l'effacement de la conscience de soi.

3) Désacralisation de l'auteur.

On a vu, avec A.S. Labarthe, comment la Nouvelle Vague avait instauré la relativité du point de vue du cinéaste, en rendant à la dimension humaine ce que le réalisme classique avait établi comme une position absolue, quasi-divine. Les modernes se situent dans le prolongement de cette aspiration : le point de vue n'est plus seulement humain, il est subjectif. Ils se garderont toutefois de verser du côté du vécu personnel (qui appartient à la postérité naturaliste de la Nouvelle Vague), sans revenir pour autant à l'idée d'une vérité transcendante, ou révélée : le sujet de la pensée cinématographique (comme de tout art) n'est ni divin, ni individuel. Il est collectif. Non pas au sens où le cinéma serait un art collectif (il peut l'être, mais rarement), mais au sens où la pensée ne peut s'y accomplir pleinement que dans la conjonction de deux regards : celui du cinéaste et celui du spectateur. Les modernes intègrent donc la pensée supposée du spectateur, son point de vue en tant que point de vue extérieur (et quel qu'il soit en fait), dans le processus cinématographique. Le point de vue est en quelque sorte doublement relatif.

Cette conjonction du regard du cinéaste et de celui du spectateur trouve son épreuve de vérité dans la détermination du *sujet* du film : c'est aussi en ce sens-là que le point de vue est "subjectif", dans la mesure où, comme on l'a dit, cette détermination est de l'ordre d'une décision librement assumée de part et d'autre. Mais cette liberté ne trouve à s'exercer que dans un cadre, tracé par le cinéaste : il ne s'agit donc pas de pur arbitraire, de porte ouverte à tous les vents de l'interprétation. C'est bien plutôt une façon de se soustraire à l'interprétation, -au moins à celle qui considère l'oeuvre comme un texte sacré, ésotérique, qu'il faut déchiffrer : il n'y a aucun sens caché dans les films modernes, il y a une pensée à l'oeuvre qui se présente à nu, avec ses errements et ses lacunes, et qu'il faut recevoir comme telle pour y rencontrer l'idée. Le spectateur est donc moins en position d'interpréter que de *rencontrer*, ou de se confronter à une autre pensée (puisqu'il est supposé que le spectateur pense ce qu'il ressent).

Quant au cinéaste, il ne se pose plus en détenteur de la vérité, mais il énonce ce qui, rencontré par le spectateur, pourra devenir une vérité. De ce fait, les modernes s'interdisent une conception de l'auteur qui viserait à en sacraliser la position, comme il arrive trop souvent à une certaine tendance de la Politique des Auteurs, quand elle retrouve le mythe de l'artiste inspiré (que ce soit par Dieu ou par la vie). La désacralisation de l'auteur peut aller jusqu'à la dissolution de la notion même, lorsqu'un texte littéraire ou une autre oeuvre extra-cinématographique sont sollicités en lieu et place d'un scénario, comme on le voit couramment chez Pollet, Straub ou Oliveira (et déjà chez Resnais) : le cinéaste n'est alors "auteur" que pour autant qu'on entende le mot dans le sens strictement cinématographique de "créateur du film" -celui qui aura décidé et mené à bien sa fabrication, mais non l'auteur "complet", synthèse de tous les artistes, capable à la fois d'écrire le scénario, de dessiner les décors, de diriger des acteurs et de filmer le tout, parfois même de jouer un rôle et de composer la musique. Il y a au contraire une humilité artisanale des modernes, qui rejoignent par là celle des cinéastes hollywoodiens, et font voir du reste à quel point cette humilité de cinéaste ne retire rien à leur statut d'artistes à part entière : l'exercice du cinéma ne consiste pas en une "synthèse de tous les arts".

Désacraliser l'auteur va de pair avec une relativisation du *style*, dont on sait qu'il est la marque distinctive de l'auteur, selon les critères de la Politique des Auteurs. On remarque en effet que les oeuvres modernes, si elles ne sont pas dépourvues de style (encore qu'il puisse y avoir quelque difficulté à repérer précisément le style d'un Pollet ou d'un Dindo), sont souvent sujettes à d'importantes variations de style (Straub, Oliveira), et s'attachent à gommer les effets de style, jusqu'à obtenir une impression de neutralité anonyme, à l'opposé de la "bizarrerie" et du "ton personnel" prônés par la Politique des Auteurs. Plus qu'un style, ce qu'on reconnaît à l'oeuvre dans les films modernes, ce sont des principes d'écriture affichés, des processus mis en mouvement, des décisions formelles déclarées.

(4) Théâtralisation.

Le cinéma moderne revient vers le théâtre. On se souvient qu'au cours de son histoire, le cinéma avait dû rompre par deux fois avec l'influence théâtrale : en se dégageant des limites de l'espace scénique, pour aboutir avec Griffith à la constitution d'une diégèse réaliste ; puis après l'apparition du parlant, en se démarquant du théâtre filmé, pour constituer le cinéma en art du récit réaliste, — "réaliste" signifiant alors un système esthétique autonome permettant cette démarcation.

Il y eut toutefois quelques cinéastes réalistes (Renoir, Guitry, Dreyer...) pour ne pas s'effaroucher de la proximité du théâtre ; Welles, dans ses films tirés de Shakespeare, en conserva toute la théâtralité : son *Macbeth* (1948) est aussi loin de l'adaptation réaliste contemporaine de *Hamlet* par Laurence Olivier, que de certains films de Guitry qui se proposent délibérément d'enregistrer des représentations scéniques (auquel cas il ne s'agit pas de théâtralisation, mais de théâtre).

Les modernes tireront la leçon de cette fréquentation du théâtre (jusqu'à déclarer, comme le fait Oliveira, que "théâtre et cinéma, c'est la même chose") : dans bon nombre de leurs films, le théâtre sera précisément ce qui va leur permettre de se détacher du réalisme, à condition de ne plus envisager le théâtre sur le mode de l'adaptation.

Le théâtre n'a plus à se soumettre aux règles du cinéma réaliste, pas plus qu'il ne doit les supplanter en réduisant le cinéma à une technique d'enregistrement. Du reste, l'adaptation cinématographique réaliste n'est vraiment à l'aise qu'avec des pièces (de boulevard, ou naturalistes) qui ne relèvent pas de l'art du Théâtre. Or c'est vers celui-ci que se tourne le cinéma moderne, quand il s'inspire d'une théâtralité essentielle : quand un *texte* se fait entendre, au lieu de dialogues ; quand un *acteur* se manifeste, au lieu d'un personnage ; quand une *scène* se présente, au lieu d'un monde ; quand, enfin, un *spectateur* est convoqué, au lieu d'un public (222).

Le Théâtre est d'abord, à travers Brecht, ce qui permet aux modernes de conjurer le phénomène d'identification, -y compris l'identification primaire, que certaines théories assignaient aux "effets idéologiques de l'appareil", donnant à penser que la domination du regard était inscrite dans la nature technique du cinéma. Or, la désacralisation de l'auteur, la réflexivité, la représentation donnée comme telle et le film comme pensée affirmée vont à l'encontre de cette fatalité idéologique. Sans doute le poids de la technique était-il plus lourd qu'ailleurs, mais les modernes ont réussi à surmonter l'obstacle de l'identification primaire en s'arrachant à la diégèse réaliste. Ce qui peut porter à conclure que l'identification primaire est bien une identification à la diégèse plus qu'une identification à la caméra.

Cette résiliation de la diégèse réaliste se fait donc sous l'égide du Théâtre : l'univers du film tend à se ramasser sur un lieu scénique, soit qu'une représentation se donne dans un lieu naturel (*Othon, Moïse et Aaron*), soit que le lieu se présente explicitement comme une scène, limité mais ouvert (Oliveira, Syberberg, *India Song, Perceval le Gallois*). Le filmage retrouve la frontalité des films de Méliès : on renoue en effet avec ce que le réalisme avait supplanté. De même, le découpage est considérablement relativisé : il est délaissé au profit de la durée de l'image dans de longs plans-

séquences, ou encore n'assume plus sa fonction de restitution d'une continuité imaginaire (*Othon*, Godard). Enfin, les décors sont souvent de convention pure, comme au théâtre : Inde symbolique d'*India Song* ou toiles peintes des films d'Oliveira.

Quant à l'identification secondaire, elle est déjouée par la théâtralisation au moins à deux niveaux. L'identification dramatique se perd dans la dédramatisation dans laquelle s'était déjà engagé le néo-réalisme et que vont poursuivre les modernes. Toutefois, si le film n'est plus soutenu par une structure dramatique, il empruntera volontiers celle d'un *texte* préexistant ou constitué pour l'occasion. Ce ne sera pas nécessairement un texte de théâtre, mais aussi bien de roman, de poésie ou d'essai. L'absence ou le décentrement de la structure dramatique accentuent l'effet de texte, comme on le voit dans le tissu de citations constitué par les films de Godard. L'action cède le pas au verbe. De ce point de vue, la modernité accomplit pleinement le cinéma parlant : le réalisme s'était accommodé du dialogue (et on sait depuis Hitchcock que "le dialogue c'est du bruit"), mais les modernes, à la suite de quelques grands précurseurs, accordent au verbe une part entière, à statut égal avec l'image. Du reste, le verbe et l'image peuvent se confondre dans ce matériau cher à Godard qu'est l'écrit filmé, qu'on doit distinguer radicalement des intertitres du muet, dont la fonction, verbale à quelques rares exceptions près, était opposée à celle de l'image, alors que l'écrit filmé est à la fois image et verbe.

Ce respect du verbe (qui, on va le voir, ne va pas sans une méfiance proportionnelle à l'égard de l'image) est aussi un respect de la lettre du texte : ainsi, les dialogues n'apparaissent plus comme une parole transcrite, mais comme une écriture. L'effet de texte est encore augmenté (comme par exemple avec les dialogues de *Faux mouvement* de Wenders, texte sur un autre texte, celui, invisible mais explicite du **Wilhelm Meister** de Goethe). Du coup, le cinéma se trouve rejoindre, sur un point au moins, la mise en scène de théâtre (c'est sans doute ce qui fait dire à Oliveira que "c'est la même chose") : il s'agit de faire apparaître, dans un texte, le dessin d'un sujet. Comme cette mise en lumière relève d'une décision, on retrouvera, dans ce mouvement même du film, le mouvement de décision sur le sujet du film (qui n'est pas nécessairement celui du texte désigné par le film) qui est demandé au spectateur : on a ici un autre effet de réflexivité.

Il y avait en définitive dans le réalisme une sourde volonté d'éliminer tout ce qui pouvait faire effet de texte, au profit du drame : les intertitres poétiques du muet, qui furent d'abord le texte que venaient illustrer les images, avant d'être perçus comme un frein à l'action ; les textes de théâtre, déjà paradoxalement escamotés par le muet, puis cavalièrement réécrits pour le parlant sous la forme du dialogue (qui, délesté de tout effet de texte, pourrait bien n'être, en effet, que du "bruit") ; les textes romanesques, enfin, implacablement "adaptés" au lit de Procuste du drame réaliste. Les modernes, dans l'accueil égalitaire qu'ils proposent aux autres arts, font droit à l'intégrité du texte, qu'il soit théâtral, romanesque (dans *Amour de perdition*, d'Oliveira, le texte du roman est lu intégralement), poétique ou musical.

Pour ce qui est de la communion affective, elle est entravée assez considérablement par la dédramatisation, qui ne facilite pas les projections sentimentales. On a vu par ailleurs que les modernes ne versent guère dans la sentimentalité. Mais c'est surtout contre l'imitation subjective que va intervenir la théâtralité, et particulièrement sous l'influence de Brecht : au-delà même de la destitution du héros et de sa mythologie, c'est la notion de

personnage que reconsidère la modernité, pour interroger la fonction de l'*acteur*. Il s'agit donc, comme dans le jeu distancié de Brecht, de scinder l'acteur et le personnage et de rendre cette scission sensible au spectateur pour le désidentifier du personnage. Le néo-réalisme et la Nouvelle Vague avaient déjà récusé les héros ; il fallait encore, pour éviter le naturalisme (qui ne prétend plus proposer de modèles, mais qui use encore de l'identification, sous la forme de la *reconnaissance*), remettre en cause le personnage comme totalité pleine et connaissable parce que reconnaissable, identifiable à des schémas psychologiques, sociaux ou éthiques préétablis. Il fallait le distancier, au sens où Brecht écrivait : "Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité", en le représentant "comme quelque chose de singulier, d'insolite et de remarquable" (223). Ce ne sera donc pas tant la caractérisation du personnage qu'on présentera, que la singularité de l'interprète confronté au texte (quitte à ce que cette signification puisse être interprétée à son tout comme un trait de caractérisation : les divers accents d'*Othon* participent à la coloration des différents rôles).

Dans le réalisme classique, la star synthétisait trois fonctions : celle (théâtrale) du jeu, celle (picturale) du modèle et celle (littéraire) du personnage (224). La fonction maîtresse était celle de personnage, qui commandait l'identification, et s'instituait par là le "représentant" du spectateur, sa subjectivité par procuration. Toutefois, dans la tradition française notamment, il arrivait que la fonction maîtresse fût celle du jeu, quand certains acteurs (généralement de théâtre) détournaient le personnage à leur profit, comme c'était le cas avec Louis Jouvet, Michel Simon ou Sacha Guitry. On peut d'ailleurs y voir un héritage du star-system de l'époque muette, où la fonction du jeu d'acteur était plus importante que dans le cinéma parlant, qui s'attachera beaucoup plus à systématiser des types de personnages : le jeu sera alors soumis à un effacement maximal des artifices, réduits à quelques traits significatifs de l'Idée à mettre en circulation. C'est l'Idée qui rend crédibles les personnages, en même temps que les personnages font croire à l'Idée.

Bresson, qui en un sens se situe dans le prolongement radicalisé de cette transparence du jeu, voudra à la fois se soustraire à l'emprise de l'acteur et à celle du personnage : on sait que cela se fera au profit de la fonction du modèle, "préservée de toute obligation envers l'art dramatique" (225) et dont la "façon d'être les personnes de ton film, c'est d'être eux-mêmes, de rester ce qu'ils sont"(226). Peut-être sans le savoir, Bresson rejoint Brecht lorsqu'il écrit : "Tire de tes modèles la preuve qu'ils existent avec leurs bizarreries et leurs énigmes" (227). Car même si les idées ne sont pas les mêmes, pour l'un comme pour l'autre c'est l'Idée qu'il faut présenter en essayant de s'approcher de la chose même. Mais pour Bresson, l'acteur n'a pas à exprimer une idée, mais à offrir le *vide* du personnage, sur lequel l'idée viendra s'imprimer.

Godard reprendra à son compte, en l'aménageant, cette conception de l'acteur : il tente, en fait de conjointre une réflexion sur les personnages en tant que mythes avec une volonté d'approche documentaire des acteurs en tant que tels, plus qu'en tant que personnes. C'est ce qui le sépare de Bresson, qu'il rejoint pourtant dans l'impression de "prise sur le vif" qu'il parvient à donner à son travail sur les acteurs, qu'ils soient professionnels ou non, à ceci près que l'objet du documentaire est ici l'acteur saisi dans son jeu, dans le *vide* qui le sépare de son personnage, plutôt que le modèle saisi dans son absence de jeu, dans le *vide* du personnage. Là où Godard tire les

conséquences du modèle bressonien, c'est dans son usage de personnalités qu'il invite à tenir des propos qu'il intégrera dans ses films : Brice Parain dans *Vivre sa vie*, Francis Jeanson dans *La Chinoise*, et bien sûr Fritz Lang dans *Le mépris* tiennent ainsi leur propre rôle, comme les acteurs tiennent leur rôle d'acteur.

(5) Neutralisation

Hormis Godard, les modernes pratiquent plutôt, dans la filiation de Bresson, une neutralisation du jeu : l'acteur s'efface devant le texte, jusqu'à n'être plus qu'une simple *figure* qui supporte un texte. On en a un exemple maximal avec la dissociation de l'image et du son dans *India Song*, où le texte "flotte" au-dessus de figures fantomatiques dont on n'est même pas sûr qu'elles représentent vraiment ce qu'on entend. Mais il y a là davantage qu'une surenchère sur le jeu en sourdine ("*underplay*") des Américains classiques, qui ne faisait qu'accroître l'impression de naturel, et renforçait ainsi l'effet de présence du personnage : la neutralisation moderne, à l'encontre de toute impression de naturel, souligne l'artifice du jeu par sa réduction à l'extrême, paradoxalement. Car la neutralité n'est pas le naturel (si tant est qu'il existe quelque chose comme un modèle naturel du jeu, et que les comportements "naturels" ne soient pas déterminés par le jeu des acteurs).

Cette volonté de neutralisation ne touche du reste pas seulement le jeu, mais aussi bien les situations et les tonalités. La neutralité des situations découle de la dédramatisation : on est au plus loin du suspense, qui est le concentré de l'effet dramatique, et qui pousse le spectateur à anticiper sur l'action ; le suspense amène une perpétuelle fuite en avant du regard, qui est pris dans le désir contradictoire de "connaître la suite" et à la fois de retarder le moment du dénouement, dont on sait bien qu'il signifie la fin du film (tout l'art d'Hitchcock joue évidemment sur ce désir contradictoire). Plus généralement, le temps du cinéma réaliste, tel qu'il est structuré par le drame, est constitué d'enchaînements qui donnent l'apparence d'une impérieuse nécessité, où le hasard lui-même ne peut se présenter que sous la figure de la fatalité : la fuite du temps est implacable, à l'image du déroulement du film dans le projecteur. Au contraire, les films modernes cherchent moins à faire anticiper le spectateur qu'à le faire se souvenir : l'énigme n'est pas en aval du film ("que va-t-il se passer?"), mais en amont, et plus précisément, dans le rapport entre l'instant présent et tous ceux qui précèdent. La concentration et la mémoire du spectateur sont en permanence sollicités ; c'est pourquoi les films modernes sont toujours confrontés de manière cruciale au problème de leur durée, contrainte par l'exercice de la mémoire, mais aussi par le temps nécessaire à l'"apprentissage" du film (temps que ménagent toujours les cinéastes). C'est aussi que la durée du film, dégagée des structures dramatiques, n'a plus de "standards", et peut aller des quelques minutes de *Toute révolution est un coup de dés* (Straub-Huillet 1977) aux sept heures de *Hitler, un film d'Allemagne* ou du *Soulier de satin*. Le temps ne s'y soucie plus de restituer l'impression d'un flux continu ; il est construit par blocs successifs, arrachés à des durées réelles (le temps du plan), dans une logique cumulative : le temps ne s'enchaîne plus, il s'accumule. Dans les films des Straub, ce n'est pas tant la durée des plans qui impressionne, que leur cumul. Dans *Francisca* (Oliveira 1981), les durées se superposent au lieu de se dérouler continûment : la notion de raccord devient ici sans objet, et même, la *répétition* devient une figure rythmique majeure, — figure de rythme, en effet, plus que figure de style, puisque, comme le remarque justement Deleuze, le cinéma moderne se refuse aux figures de style (228).

Les tonalités sont également neutres, toujours à constituer, et jamais données comme elles l'étaient par exemple dans le système des genres. Elles aussi exigent du spectateur un effort particulier, une prise de parti active : il

faut décider s'il faut rire ou pleurer d'*Amerika* (Straub-Huillet 1984), de *Mon Cas* ou des *Cannibales* (Oliveira, 86 et 87). Il ne s'agit pas là de "mélange des genres", mais de tonalité indécise, sur laquelle on nous laisse le soin de trancher. Il y a, de ce fait, un profond inconfort du cinéma moderne, qui n'impose aucun schéma affectif convenu. L'émotion n'est jamais forcée, et cependant peut être forte, pour peu qu'on la réfléchisse ; on peut être envoûté par le son d'*Othon*, pour peu qu'on lui prête l'oreille comme à une musique.

(6) Destitution de l'objet

La neutralisation du jeu, des situations et des tonalités s'intègre en fait à une stratégie plus vaste qui tente de contourner les représentations pour faire droit aux choses mêmes, et qui implique par conséquent qu'on s'arrache au règne de l'image et des objets qui la constituent, qu'on s'éloigne de la réalité pour approcher le réel.

L'objet est depuis longtemps l'embarras du cinéma : déjà, les genres hollywoodiens s'attachaient à banaliser l'objet par la répétition (mêmes histoires, mêmes typologies) et à l'abstraire par la typification. Cette double opération de banalisation et d'abstraction, qu'on retrouve aujourd'hui à l'oeuvre dans la neutralisation, la réflexivité et la théâtralisation des modernes, tendait alors à constituer l'objet en pur emblème d'une idée -en concept cinématographique- et à permettre ainsi de mettre en scène, par le jeu de l'incarnation, un débat d'idées. C'était en somme une opération qui consistait à évacuer la signification de l'objet : ainsi le "cow-boy" cinématographique n'a-t-il plus grand-chose à voir avec le vacher de la réalité.

Welles et Rossellini, par des chemins très différents, se proposaient d'entendre les obscures idées des choses : Welles par l'extrême singularisation, jusqu'à la bizarrerie, de ses objets, qui est sans doute ce qu'il a retenu de plus manifeste de la distanciation brechtienne ; Rossellini par l'extrême banalité, jusqu'à l'in-signifiante, de ses objets, où un regard rendu étranger (= *verfremdet*, "distancié") va redécouvrir le réel des choses, —c'est ce que disent tous ses films, mais que *racontent* ceux de la "période Ingrid Bergman" : l'Italie sous un point de vue étranger, et redécouverte, dans la conjonction de deux regards (celui du cinéaste et celui du personnage), au-delà des clichés touristiques (*Voyage en Italie*) ou des idéologies (*Europe 51*)(229).

Les modernes, via la Nouvelle Vague, poursuivent cette approximation des choses, mais désormais dans la pleine conscience qu'il ne faut chercher, entre les idées et les choses, aucune adéquation ; que l'objet, l'image, relèvent des représentations, c'est-à-dire de l'imaginaire, et ne livrent qu'un accès limité au réel : conscience que le réel est irréprésentable. La modernité consistera donc en une destitution de l'objet au nom d'une rencontre maintenue entre les idées et les choses, quel que soit le vide qui les sépare. Et c'est pour affronter ce vide qu'il faut rendre les objets à l'insignifiante. Dans les films modernes, cela se produit sur divers modes :

- l'extrémisation de l'effet-documentaire, avec l'inclusion dans la fiction de fragments de réalité découpés et isolés comme tels, ou au contraire une fiction produite par l'unique assemblage de ces fragments (Richard Dindo) ; délié de son contexte, l'objet suggère la chose ;

- l'épuisement de l'objet par la durée insistante de l'image (ou du son), - le temps qu'il faut pour passer de la question : "Qu'est-ce que ça représente/qu'est-ce que ça signifie?" à : "Qu'est-ce que c'est?". Nous sommes conviés au spectacle du temps qui passe (Straub) ou qui est passé (Duras).

- l'accentuation de la découpe opérée par le cadre : le *cache* se manifeste comme tel avec insistance ; les plans ne sont pas seulement longs, mais fixes. Le contrechamp est refusé : la découpe se substitue au découpage, la durée réelle à l'ubiquité du regard. Ce "regard bloqué" attire l'attention sur ce qui demeure *caché* (et qui dans le réalisme ne tardait pas à être dévoilé) : le hors-champ, qui n'est plus en fonction de suture, mais d'invisibilité radicale, de vide. Non pas de néant, car le hors-champ insiste, pèse sur les bords du cache, et suggère sa présence invisible de diverses façons : ombre

portée de quelqu'un qu'on ne verra jamais (la mendicante, le peuple? —c'est du moins ce que laisse imaginer la bande-son) dans *India Song* ; manifestations sonores off ou adresses d'un personnage au hors-champ, procédés fréquents chez Godard ; resserrement et fixité du cadre dans des lieux très ouverts (*De la nuée à la résistance*, Straub-Huillet 1979)...

- l'évacuation du champ, que ce soit par une très grande proximité des objets, ou au contraire par un extrême éloignement (Straub, Wenders à ses débuts), -ou la méthode opposée, qui consiste à faire proliférer les objets, mais le résultat est le même, d'évacuer les significations, de vider l'objet : ainsi les procédures d'accumulation chez Godard ou Syberberg (dans *Hitler*, la multiplication des objets sonores abolit la signification de chacun pour faire sens de leur association, et la prolifération des objets visuels n'est plus qu'une image de la prolifération pure). On a là deux voies convergentes, dont la source peut être retrouvée, pour la première du côté de Bresson, Dreyer et Ozu, et pour la seconde, de Welles et Ophuls ;

- enfin, ce qu'on pourrait appeler une entreprise de dénaturalisation de l'objet, à la fois par un surcroît d'artificialité (comme on l'a vu dans la théâtralisation : voir les décors de Syberberg, le jeu d'acteur chez Straub ou Duras, etc) et par une rupture systématique des liens naturels, déjà entamée par la découpe du cadre : on refuse l'enchaînement causal mécanique, le synchronisme systématique de l'image et du son, la logique dramatique, -et même celle du *discours*.

Le post-réalisme achève en effet cette longue séquence historique où le cinéma a prétendu se constituer en discours : "monologue intérieur" d'Eisenstein, "ciné-langue" de Vertov, mais aussi bien argumentation implicite des cinéastes réalistes. C'est qu'il ne s'agit plus, pour les modernes, d'articuler des significations : à l'écart à la fois du dogmatisme de la "signification délibérée" et de l'empirisme du "sens 'naturel' des choses" (nous empruntons ces expressions à Christian Metz) (230), le cinéma moderne ne cherche plus à ressembler à un *langage*. Après avoir renoncé à se mesurer à la langue, pour reprendre la périodisation proposée par Metz (231), le cinéma se défait de tout rapport au langage, si ce n'est "dans un sens beaucoup trop figuré" (conclusion laissée ouverte par Metz lui-même)(232). C'est donc très métaphoriquement qu'il faut comprendre le caractère "déclaratif" que nous avons attribué à la modernité : le déclaratif moderne ne s'effectue pas sur un mode langagier, les idées qu'il produit sont des idées "en cinéma", et l'organisation qu'il en fait n'est pas une rhétorique. C'est peut-être pourquoi les films modernes ne craignent plus les textes : ils ne sont plus en concurrence avec le théâtre ou le roman.

C'est également pourquoi les modernes renouent avec le *montage*, mais dans une conception entièrement différente de celle des Soviétiques et qui se situe dans la postérité de Welles : le montage moderne n'est plus discursif, ou rhétorique ; sa cohérence n'est plus faite d'enchaînements, mais de conglomerats autour du vide. La technique du collage, à laquelle se prête l'effet-documentaire, rapproche des objets sans lien naturel entre eux : collage d'images (Godard, Debord, Pollet) ou collage d'objets hétéroclites à l'intérieur de l'image (Syberberg). A la plénitude du découpage réaliste, qui comble le vide, s'oppose la discontinuité du montage moderne, qui produit du vide. Le montage ainsi détourné de sa fonction discursive ne se limite plus à l'entrechoc des images ; il faut l'entendre au sens plus large de *composition*, d'organisation d'ensembles ordonnés, où la rencontre des images (le montage proprement dit) n'est qu'une procédure parmi d'autres. Le montage-composition est un projet global, synthétique, et ressemble davantage au

montage "vertical" (entre l'image et les sons) qu'au montage "horizontal" (entre les images) qui produit surtout des effets locaux. C'est du reste le concept de montage vertical qui peut autoriser l'usage du terme de *montage* à propos de la composition d'ensemble, comme le fit le collectif "Change" à la suite d'Eisenstein (233) ; on peut lui préférer le terme de *composition* proposé par Godard au générique de *Sauve qui peut (la vie)*. Toutefois, "montage" a l'avantage de désigner une opération spécifique au cinéma, l'organisation générale des occurrences, dont le montage horizontal, le montage vertical et le montage en profondeur (interne à l'image, tel que Bazin le décrit à propos de Welles) sont les modalités particulières. Ainsi la conception moderne du montage permet de définir rétrospectivement l'art du cinéma comme une organisation d'occurrences, de *rencontres*. Le réalisme consiste à asservir cette organisation à ses conditions esthétiques : l'horizontalité au découpage, la verticalité au synchronisme, la profondeur à l'unité dramatique. Toute occurrence est soumise à ces conditions, dans la ruine desquelles la modernité désigne ce qui demeure intact. C'est peut-être la plus importante leçon des modernes, que de nous apprendre à percevoir le cinéma, l'art du cinéma, dépouillé de toute condition (savoir s'il faut en retrouver d'autres est une autre question) ; qui regarde leurs films comprend ce qui a toujours fait l'art du cinéma : ce tissage incessant de débris du monde (espace et temps, lumière et son, rythmes et mouvements, figures et fonds...) croisés dans la fiction d'un hasard, où il arrive parfois que le hasard lui-même se rencontre, et où se manifeste une idée.

Cette pédagogie du regard est possible parce que les modernes délivrent le cinéma de l'objet : en ce sens, le cinéma moderne peut être dit *non-figuratif* — ce qu'on n'entendra pas dans son sens plastique (puisque ce ne sont pas les images qui font le cinéma). On pourrait d'ailleurs aussi bien le dire, selon une autre métaphore, *atonal*. La modernité met en évidence, dans cette déposition de l'objet, que ce qui importe à la pensée n'est pas l'objet, mais l'opération : l'art non-figuratif présente ses opérations, le cinéma non-figuratif se présente comme montage-composition.

(7) Irreprésentable

A l'origine de la destitution de l'objet, il y a donc la conscience moderne que le réel en tant que tel ne se laisse pas représenter. Les enjeux du cinéma moderne relèvent de l'irreprésentable : le peuple et la politique (Straub, Godard, Duras, Dindo, Debord), la Grâce (Oliveira), la nation (Wenders, Syberberg, Oliveira, Botelho, Dindo), la mort (Pollet), l'amour (Godard, Duras, Oliveira, Botelho)...

Le souci du réel comme irreprésentable conduit les modernes à une critique de l'image, du fait qu'elle est constituée par les objets. (Tel était, en définitive, l'enjeu de la critique de "l'appareil idéologique" dont il fut débattu dans **Cinéthique** et les **Cahiers du Cinéma** au cours des années 1969-1970.) La conviction que les idées ne s'incarnent pas entraîne nécessairement une suspicion à l'égard de l'image, qui peut aller parfois jusqu'à la tentation iconoclaste (Duras, Debord, Godard) ; mais il n'est pas nécessaire de supprimer l'image ou de la remplacer par le texte pour entrer dans l'irreprésentable, "dans ce qui fait qu'il y a sens et qui pour cette raison ne fait pas sens par lui-même", selon l'expression de J.Rancière (234) : les opérateurs de destitution de l'objet sont aussi des opérateurs de critique de l'image. C'est pourquoi le sujet ne peut être, comme dans le réalisme, tiré de l'objet ou de l'image : ne se laissant pas représenter, il se situe "entre" les images, dans les rapports d'occurrences. Il n'est plus extrait ou abstrait de l'objet, il lui est soustrait. C'était déjà le propos de Rossellini, chez qui, pour J.Rancière, "la question n'est pas de dévoiler, elle est de cerner" (235). C'était aussi celui de Welles, lorsque, déclarant : "Au cours du tournage, j'essaie de me plonger dans un processus poétique, qui diffère du processus narratif ou du processus dramatique" (236), il précise que "la poésie suggère des choses absentes" (237).

Le *poétique* est en effet le registre de la modernité, comme de qui veut "dire l'indicible" ou suggérer l'irreprésentable, parce que la poésie, en scindant le mot en signe et en sonorité, déclare ce qui ne peut se dire, et parce que le poétique est fait de rencontres ordonnées. Poétique, la musicalité des dialogues de Welles ou de la diction d'Othon ; les rythmes d'images de Godard ou de Pollet ; l'écart entre l'image et le son d'*India Song*, figure invisible de l'écart amoureux ; les trajectoires hasardeuses des premiers films de Wenders ; ou les explorations attentives et tenaces des traces (du document) dans les films de Richard Dindo (*L'exécution du traître à la patrie*, 1975 ; *Max Frisch, Journal I-III*, 1981 ; *Le muet*, 1983).

Cette poétisation du cinéma a plusieurs implications. Tout d'abord, elle explique son public restreint : la poésie a moins de lecteurs que le roman, parce qu'elle est plus exigeante. D'autre part, comme la poésie, le cinéma moderne se dérobe à l'interprétation, en ce qu'il dépose les significations, pour ne faire sens que de sa forme : "sens" mais ininterprétable, intraduisible, puisque délivré (et délivrable) par cette seule forme. La critique, qui le plus souvent n'en peut mais devant les films modernes, devrait pourtant en voir sa tâche simplifiée : une soigneuse description du film et de ses effets suffit généralement à en décider le sujet et le sens. Encore faut-il avoir regardé et écouté, et pensé les effets (ce qui est à la portée de chacun : même si elle n'est reçue que de quelques-uns, la poésie s'adresse à tous) : encore faut-il avoir *décidé* de s'engager. Car, en passant du romanesque au poétique, de l'argumentatif et du narratif au déclaratif, le cinéma moderne est passé de l'âge de la prise de conscience à celui de la prise de décision, de l'idée de vérité révélée à celle de vérité en acte. Le spectateur n'est plus en posture de se voir dévoiler ce qui lui fera comprendre le monde,

le sens du monde, mais on lui demande d'agir ce sens, de le constituer dans l'exercice de sa liberté, en rencontrant en confiance la pensée du cinéaste.

Ainsi, si le cinéma réaliste incarnait l'idée dans les choses, si le néo-réalisme cherchait l'idée à travers les choses, la poétique du cinéma moderne, qui ne voit aucune plénitude, mais le vide qu'il y a entre les idées et les choses, et entre les choses elles-mêmes, divise les choses pour les élever aux idées.

Notes du chapitre 9

218. Youssef Ishaghpour, **D'une image à l'autre et Cinéma contemporain**
219. Gérard Lenne, **La mort du cinéma**, p 37-49
220. Gilles Deleuze, **Cinéma 2**, p 235-236
221. *Id.* p 240-241
222. Cf. François Regnault, **Le spectateur** et Alain Badiou, **Rhapsodie pour le théâtre**
223. Bertolt Brecht, "*Sur une dramaturgie non aristotélicienne*", in **Écrits sur le théâtre I**, p 294-295
224. Cf. Philippe Noyel et James Strether, "*Repères sur la seconde modernité cinématographique*", **L'imparnassien n°2** p 6
225. Robert Bresson, **Notes sur le cinématographe** p 63
226. *Id.* p 87
227. *Id.* p 28
228. G. Deleuze, *op. cit.* p 238
229. J. Rancière, "*Un enfant se tue*", in **Courts voyages au pays du peuple** p 159
230. C. Metz, **Essais sur la signification au cinéma I**, p 45
231. *Id.* p 39 sqq.
232. *Id.* p 91
233. Cf. **Change n°1**, "*Le montage*"
234. J. Rancière, *op. cit.* p 151
235. *Id.* p 159
236. Orson Welles, in **Cahiers du cinéma** hors-série n°12 p 28
237. *Id.* p 42
238. Alain Badiou, **L'être et l'événement**, p 446.

CONCLUSION

Reste à considérer l'état du post-réalisme, en ce début des années 90. Il n'est pas exactement rassurant. Le cinéma moderne semble, sinon en panne, du moins en perte de souffle. La situation économique, il est vrai, n'est guère profitable à ceux que l'industrie tient pour des marginaux. Mais l'invention artistique semble, pour certains, devenue problématique : Duras et Debord se sont tus, sans doute par désespoir iconoclaste ; Syberberg s'est replié vers le théâtre ; Wenders s'est égaré du côté d'un néo-classicisme qui frise trop souvent le pompier ; Dindo se contente d'un usage académisé de ses talents de monteur ; Godard, malgré toute sa verve, et son sens du temps, se répète quelque peu, et devient parfois son propre académiste, comme on a pu le craindre un moment pour Straub et Huillet (*Amerika*, 1984 ; *La mort d'Empédocle*, 1986), — mais *Cézanne* (1989) contredit heureusement ces craintes ; Botelho, dans sa volonté d'un renouement moderne avec les classiques (*Un adieu portugais*, 1985), n'évite pas toujours la nostalgie des temps griffithiens (*Tempos difíceis / Temps difficiles*, 1988) ; *Contre Temps* (J.D. Pollet, 1989), à la fois bilan d'une oeuvre interrompue par dix ans de silence et terrible constat de l'état de la pensée contemporaine, laisse peut-être augurer d'un retour de l'éclaireur de la modernité ; quant à Oliveira, la perpétuelle inventivité de ses films en fait assurément le cinéaste le plus "jeune" des modernes, bien qu'il en soit le doyen : est-ce la foi qui l'anime qui l'empêche de stagner (encore que ce soit une foi aucunement "optimiste", imperméable à tout humanisme et à toute idée de progrès)?

Peu importe de savoir s'il s'agit, chez ceux qui ont renoncé, de découragement, de lassitude ou de calcul. On se demandera si l'isolement des

modernes, dans l'industrie mais surtout les uns par rapport aux autres, n'est pas une des causes du piétinement de certains. On n'ira pas jusqu'à les suspecter d'avoir été "naïvement" modernes, comme ce fut le cas de quelques cinéastes, qui semblent avoir parfois touché la modernité dans l'inconscience (Garrel, Akerman). Mais on peut avancer une hypothèse : le bilan de la modernité se fera selon son rapport aux classiques ; le partage des modernes s'opère en fonction de l'attitude qu'ils prennent à l'égard de l'histoire de leur art. Passé l'âge de la destruction du grand système réaliste, la modernité se recompose en se mesurant aux anciens.

Marguerite Duras et Guy Debord, l'un et l'autre par des voies et pour des raisons *extrêmement* opposées, ont succombé, on l'a dit, au nihilisme iconoclaste. La volonté de briser les images en est venue à détruire le cinéma. On objectera que cette logique revient à confondre cinéma et image, et que par ailleurs, s'il est vrai que la destruction "relève toujours de l'état (ancien) des choses, ce ne peut être un réquisit de la nouveauté" (238), alors la destruction de l'art en général (Debord) et du cinéma en particulier (Duras) n'est qu'une impasse de la pensée. Il est d'ailleurs significatif que ces cinéastes ne se reconnaissent pas d'ancêtres, et s'exceptent eux-mêmes de l'histoire du cinéma.

A l'opposé, Wenders, chez qui la nostalgie des classiques a toujours été sensible, a fini par y retourner, dans la figure de la pure et simple réintégration au système réaliste : de ce point de vue, *Les ailes du désir* (1987) est une véritable autocritique en forme de plaidoyer pour le figuratif ("Cessons d'être les anges de l'idée et revenons sur terre pour savourer l'odeur du café et le goût du sang"). Le retour est une autre sorte d'impasse : car la question n'est pas de restaurer une esthétique, mais de relever un art. Et toute restauration esthétique est une défaillance de l'art.

Godard, Straub et Huillet, Oliveira, Botelho se situent en dehors de l'alternative destruction/restauration, par la conception implicite de l'histoire du cinéma que délivrent leurs films. Ils ne prétendent pas l'achever, mais s'y inclure ; non, toutefois, à la façon dont le réalisme s'est lui-même représenté comme histoire : sous la forme d'une filiation progressive, où chaque génération apportait un surcroît de réalité (cela allait dans le "sens" de l'Histoire) ; mais sous l'idée que l'histoire n'a que le sens qu'on lui donne, et qu'il n'y a pas plus de progression linéaire en art qu'ailleurs, ces cinéastes peuvent renouer avec le tout de l'histoire de leur art, pour la rediposer à leur propre mesure. La question n'est pas tant de la filiation, ou de l'origine, que de la référence : il ne s'agit pas de se trouver des pères (la modernité consiste à être son propre père), mais des *pairs*. Le courage moderne sera de se tenir à égalité des classiques, pour les relever, - ou, pour parler comme Alain Badiou, de trouver une fidélité qui ne soit pas de l'ordre du lien à cet événement artistique que fut le cinéma réaliste. Ainsi, bien au-delà des parentés de style, il y a certainement une communauté de pensée entre Welles et Godard, dans leur rythmique faite d'une succession de cumulations, puis de coupures (c'est le rythme de leur temps), ou entre Rossellini et Straub-Huillet, dans leur minutieuse attention aux choses. Ce ne sont pas les seules rencontres, et on pourrait faire d'autres rapprochements, qui peut-être surprendraient les intéressés eux-mêmes : car il n'est pas question d'influences, mais de croisements.

De façon plus générale, on peut tenir l'esthétique moderne pour une esthétique de la conciliation des extrêmes. On a vu que la destitution des objets s'opérait à la fois par évacuation et accumulation : les deux opérations peuvent coexister dans un même film, comme le montrent les films d'Oliveira,

de Godard ou de Syberberg, où se mêlent dénuement ascétique et proliférations baroques. Il en est de même pour la théâtralisation et la neutralisation, dont l'apparente opposition se réduit si l'on considère que la théâtralisation n'est pas une copie du théâtre, une soumission à ses lois (ce qui reviendrait à intégrer le cinéma au théâtre), mais qu'elle est la recherche d'une "théâtralité" qui ne soit pas, si l'on peut dire, théâtrale : il s'agit de retrouver les vertus émancipatrices du théâtre pour nourrir celles du cinéma. Théâtralisation et neutralisation relèvent de la même volonté d'échapper au naturel des objets : la dénaturalisation (ou artificialisation) se fait de manière additive par la théâtralisation, et soustractive par la neutralisation.

Il y a là, en définitive, une nouvelle disposition entre les deux polarités qui ordonnent le cinéma : l'authentique et le fictif, -Lumière et Méliès. Le cinéma figuratif, où l'authentique est conçu comme naturel, et le fictif comme artificiel, a pour loi d'intégrer l'artificiel au naturel : tout artifice doit apparaître naturel. Le cinéma moderne "fédère" authentique et fictif dans une association égalitaire, où est préservé l'écart qui les disjoint, au nom du vide qui sépare les choses et les idées. C'est ainsi qu'il faut entendre l'articulation moderne entre les deux opérations simultanées de déliement des rapports naturels et de récollection des choses ainsi dénouées, entre la découpe et le "montage", entre l'extraction et la construction.

Ainsi, également, s'efface l'opposition entre fiction et documentaire : le documentaire n'est plus un genre à part, comme le prouvent les films de Dindo, mais une simple marque d'authenticité qui affecte les objets, ou la diégèse, tandis que le film lui-même se présente comme une construction fictionnelle.

Un même esprit dialectique préside à la rythmique moderne, dont on a vu qu'elle consiste à faire alterner des périodes cumulatives avec des périodes de coupure, ou de précipitation : cela est évident chez Welles et Godard, parce que cette rythmique se donne à voir dans la durée des plans, dans l'alternance entre plans-séquences et montage haché. Mais on peut aussi la déceler dans des procédures comme la diction ou la gestuelle des acteurs, la mobilité ou la fixité des figures et des fonds, la combinaison du son et de l'image, -dans tout ce qui fait jouer le continu et le discontinu. Et si, aujourd'hui, c'est plutôt en faveur de la cumulation que penche la balance, c'est que l'époque n'est pas à la coupure ni à la précipitation.

*

L'époque est aux cumulations et aux remises en question. On peut se demander si l'art du cinéma — pour ne rien dire des autres arts — n'est pas en train de se retirer de la scène publique, du moins dans sa figure véritablement moderne, en ne laissant de traces visibles que dans les mesures conservatoires des néo-classiques (Rohmer, Rivette, Resnais, pour ne citer que la France). Mais le risque du néo-classicisme est, à vouloir "sauver les meubles", de laisser crouler l'édifice de l'art jusqu'à ses fondations, sous l'illusion de la réforme d'une esthétique. Si le cinéma n'oppose plus que ce frêle rempart à la barbarie de la non-pensée, l'avenir de son art est en passe de devenir souterrain, comme en toute époque de Bas-Empire : s'ouvrirait alors une période de résistance où, si l'art continue de circuler, ce serait peut-être dans d'obscurs vidéogrammes conçus à l'écart de toute préoccupation marchande.

Il ne s'agit donc pas de désespérer, mais d'envisager calmement le pire : si tel est le prix que doit payer le cinéma pour être moderne, c'est-à-dire pour exister en tant qu'art, il faudra bien en passer par là. On se souviendra seulement, pour espérer des temps plus éclairés, qu'il a fallu, dans l'histoire du cinéma, une quinzaine d'années à chaque événement artistique pour être largement entendu : par le bouleversement des habitudes qu'elle exige, les effets de la modernité demanderont sans doute davantage, mais il n'est pas exclu qu'ils puissent se faire un jour sentir.

Là-dessus, le rôle de la théorie peut être important, et ses tâches sont cruciales dans la survie de l'art cinématographique : la théorie, quelque figure qu'elle prenne, critique, esthétique ou historienne, doit faire reconnaître l'art où il est, c'est-à-dire le donner à repenser entièrement — quitte à prononcer, s'il le faut, sa disparition momentanée. Une éclipse du cinéma ne doit pas signifier pour autant une désertion de sa théorie, qui est toujours amenée à se recommencer, mais aujourd'hui particulièrement, puisqu'il s'agit, à la lumière de la modernité, de reformuler ses concepts et de réévaluer l'histoire. Puisse ce travail y contribuer, à sa mesure.

BIBLIOGRAPHIE

N.B. Pour simplifier la consultation, les références bibliographiques particulières à chaque chapitre sont incluses dans les notes. La présente bibliographie reprend l'ensemble des références, générales et particulières. Sauf indication contraire : 1) les références sont tirées de la première édition ; 2) les éditeurs sont situés à Paris.

Henri Agel & Amédée Ayfre, **Le cinéma et le sacré**, coll. 7ème Art, Cerf, 1961 (2° édition augmentée).

Barthélemy Amengual, *L'étrange comique de M. Tati*, **Cahiers du cinéma** n°32 (février 1954), p 31-36 et n°34 (avril 1954), p 39-45.

Barthélemy Amengual, *Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image*, **Études cinématographiques** n°57-61, p 113-177 (1967).

Barthélemy Amengual, *Le néo-réalisme italien*, **Dossiers du cinéma : cinéastes 1** (p 241-248), Casterman, 1971.

Dudley Andrew, **André Bazin**, Éd. Cahiers du cinéma, /Éd. de l'Étoile/Cinémathèque française, 1983.

Guido Aristarco, *Les quatre phases du cinéma italien*, **Cinéma 61** n°56 (mai 1961), p 4-14 et 122-123.

Rudolf Arnheim, **Le cinéma est un art** (1933-1938), L'Arche, 1989.

Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, **L'Écran français** n°144 (30 mars 1948), p 236-240.

Jacques Aumont & Michel Marie, **L'analyse des films**, Nathan Arts Université, 1988.

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, **Esthétique du film**, Nathan Arts, 1983.

Jacques Aumont, **Montage Eisenstein**, coll. Ça/Cinéma, Albatros, 1979.

Amédée Ayfre, *Néo-réalisme et phénoménologie*, **Cahiers du cinéma** n°17 (nov.1952), p 6-18.

Amédée Ayfre, **Dieu au cinéma**, P.U.F., 1953.

Amédée Ayfre, **Conversion aux images ?**, coll. 7ème Art, Cerf, 1964.

Amédée Ayfre, **Cinéma et mystère**, coll. 7ème Art, Cerf, 1969.

Amédée Ayfre, **Le cinéma et sa vérité**, coll. 7ème Art, Cerf, 1969.

Alain Badiou, **L'être et l'événement**, coll. L'ordre philosophique, Seuil, 1988

Alain Badiou, **Rhapsodie pour le théâtre**, coll. Le spectateur français, Éd. Imprimerie Nationale, 1990.

Bela Balazs, **L'esprit du cinéma** (1930), Payot, 1977

Bela Balazs, **Le cinéma** (1948), Payot, 1979.

Roland Barthes, **Le degré zéro de l'écriture**, (1953-1964), coll. Médiations, Gonthier, 1971.

Roland Barthes, *Le troisième sens*, (d'abord paru dans les **Cahiers du cinéma** n°222, juillet 1970) in **L'obvie et l'obtus (Essais critiques III)**, coll. Tel Quel, Seuil, 1982.

Jean-Louis Baudry, **L'effet-cinéma**, coll. Ça/Cinéma, Albatros, 1978.

Pierre Baudry, *Les aventures de l'idée*, **Cahiers du cinéma** n°240 (juil.-août 1972), p 51-59, et n°241 (sept.1972), p 31-45.

André Bazin, **Qu'est-ce que le cinéma ?**, coll. 7ème Art, Cerf :

- édition en 4 volumes, 1958-1962 ;

- édition abrégée en un volume, 1975, rééd. 1985.

André Bazin, **Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance**, coll. 10-18, U.G.E., 1975.

André Bazin, **Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague**, Éd. Cahiers du cinéma, 1983.

Raymond Bellour, *Alterner/raconter*, in **Le cinéma américain (analyses de films)**, t.I, p 69-88, Flammarion, 1980.

Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in **Essais**, t.II, p 27-126, coll. Médiations, Denoël-Gonthier, 1983.

Pascal Bonitzer, **Le champ aveugle (essais sur le cinéma)**, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1982.

Jean-Loup Bourget, **Le mélodrame hollywoodien**, Stock, 1985.

Bertolt Brecht, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne* (1933-1941) in **Écrits sur le théâtre**, t.I, p 223-326, L'Arche, 1972.

Robert Bresson, **Notes sur le cinématographe**, NRF, Gallimard, 1975.

Noël Burch, **Praxis du cinéma** :

- paru en dix livraisons dans les **Cahiers du cinéma** n° 188 à 197 (mars 1967-janvier 1968) ;

- repris en volume, NRF, Gallimard, 1969 ;

- réédité sous le titre **Une praxis du cinéma**, coll. Folio, Gallimard 1986.

Noël Burch, **Pour un observateur lointain (forme et signification dans le cinéma japonais)**, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1982.

François Champarnaud, **Révolution et contre-révolution culturelle en URSS**, Anthropos, 1975.

Dominique Chateau, *Diégèse et énonciation*, **Communication** n°38, p 121-154, Seuil, 1983.

Michel Chion, **La voix au cinéma**, coll. Essais, Cahiers du cinéma, 1982.

Michel Chion, **Le son au cinéma**, coll. Essais, Cahiers du cinéma, 1985.

Michel Chion, **Jacques Tati**, coll. Auteurs, Cahiers du cinéma, 1987.

Cinéma : Théories, lectures, textes réunis par Dominique Noguez, Klincksieck, 1978.

Antoine De Baecque, **Les Cahiers du cinéma (Histoire d'une revue)**, Éd. Cahiers du cinéma, 1991.

Gilles Deleuze, **Cinéma 1 : L'image-mouvement** (1983)
2 : L'image-temps (1985) Éd. de Minuit

Louis Delluc, **Cinéma et Cie** (1919) in **Écrits cinématographiques II**, Cinémathèque française, 1986.

L'effet Koulechov, n° spécial de la revue *Iris*, vol. 4, n°1, 1er semestre 1986.

Serguei M. Eisenstein, **Le film, sa forme, son sens**, Christian Bourgois, 1976.

Serguei M. Eisenstein et V. Nijny, **Mettre en scène**, coll. 10-18, U.G.E./Cahiers du cinéma, 1973.

Claudine Eizykman, **La jouissance-cinéma**, coll.10-18, U.G.E., 1976.

Jean Epstein, **Esprit de cinéma**, Jeheber, Genève, 1955.

Michel Estève, **Robert Bresson, la passion du cinématographe**, coll. Ça/Cinéma, Albatros, 1983.

Pierre Fontanier, **Les figures du discours** (1830), coll. Champs, Flammarion, 1977.

Pierre Francastel, **L'image, la vision et l'imagination**, coll. Médiations, Denoël-Gonthier, 1983.

Tay Garnett, **Un siècle de cinéma**, coll. Cinq continents, Hatier, 1981.

Jean A. Gili, **Le cinéma italien**, 2 vol., coll.10-18, U.G.E., 1982.

David Wark GRIFFITH, colloque international sous la direction de Jean Mottet, Publications de la Sorbonne, L'Harmattan, 1984.

Roger Icart, **La révolution du parlant vue par la presse française**, coll. Les Cahiers de la Cinémathèque, Institut Jean Vigo, 1988.

Youssef Ishaghpour, **D'une image à l'autre (la nouvelle modernité du cinéma)**, coll. Médiations, Denoël-Gonthier, 1982.

Youssef Ishaghpour, **Cinéma contemporain (de ce côté du miroir)**, La Différence, 1986.

Andrei Jdanov, *Discours au Premier Congrès de l'Union des Écrivains soviétiques*, (1934), in **Sur la littérature, la philosophie et la musique**, Norman Béthune, 1970.

Jean-Pierre Jeancolas, **Quinze ans d'années trente (le cinéma des français, 1929-1944)**, Stock/Cinéma, 1983.

René Jeanne, **Cinéma 1900**, Flammarion, 1965.

Siegfried Kracauer, **De Caligari à Hitler** (1947), L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973.

André S. Labarthe, **Essai sur le jeune cinéma français**, Le Terrain Vague, 1960.

Francis Lacassin, **Pour une contre-histoire du cinéma**, coll.10-18, U.G.E., 1972.

Gérard Lenne, **La mort du cinéma (film/révolution)**, coll. 7ème Art, Cerf, 1971.

Pierre Leprohon, **Le cinéma italien** (1966), coll. Les Introuvables, éd. d'Aujourd'hui, 1978

Denis Lévy, *Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?*, in **Entretiens** n°2 (novembre 1986)

Jay Leyda, **Kino (histoire du cinéma russe et soviétique)**, L'Âge d'Homme, Lausanne 1976.

André Malraux, **Esquisse d'une psychologie du cinéma** :

- 1° version : **Verve** n°8 (1940)

- 2° version : NRF, Gallimard, 1946.

Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma** : t.I, 1968 ; t.II, 1973, Klincksieck.

Christian Metz, **Langage et cinéma**, Larousse, 1971.

Christian Metz, **Le signifiant imaginaire**, coll. 10-18, U.G.E., 1977.

Jean Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma**,

- t.I : *Les structures* (1963)

- t.II : *Les formes* (1965)

Éd. Universitaires.

Jean Mitry, **Histoire du cinéma**, : t. I-III (1967-1973), Éd. Universitaires

t.IV-V (1980), Jean-Pierre Delarge.

Jean Mitry, **La sémiologie en question (langage et cinéma)**, coll. 7ème Art, Cerf, 1987.

Le montage, n° spécial de **Change** (n°1, novembre 1968).

Victor Navasky, **Les délateurs : le cinéma américain et la chasse aux sorcières**, Balland, 1982.

Philippe Noyel & James Strether, *Repères sur la seconde modernité cinématographique*, in **L'imparnassien** n°2 (mai 1983), p 4-6.

Erwin Panofsky, **Idea**, coll. Idées, Gallimard, 1983.

François Pelletier, **Imaginaires du cinématographe**, Bibliothèque de l'Imaginaire, Librairie des Méridiens, 1983.

Antonio Pietrangeli, *Panoramique sur le cinéma italien*, **La revue du cinéma** n°13 (mai 1948) p 10-53.

Jacques Rancière, *Un enfant se tue*, in **Courts voyages au pays du peuple**, p 137-171, coll. Librairie du XX^e siècle, 1990.

François Regnault, **Le spectateur**, BEBA/Nanterre-Amandiers/Théâtre National de Chaillot, 1986.

Jean Renoir, **Écrits 1926-1971**, Belfond, 1974.

Jacques Rivette, *Génie de Howard Hawks*, **Cahiers du cinéma** n°23 (avril 1953), p 16-23).

Roberto Rossellini, **Le cinéma révélé (écrits)**, Cahiers du cinéma, 1984.

Georges Sadoul, **Lumière et Méliès**, Lherminier, 1985.

Luda & Jean Schnitzer, **Histoire du cinéma soviétique 1919-1940**, Pygmalion/Gérard Watelet, 1979.

Etienne Souriau, *Art et vérité*, **Revue philosophique**, 58^e année, n°3-4 (mars-avril 1933), p 161-201.

Etienne Souriau, *Préface* (p 5-10) et *Les grands caractères de l'univers filmique* (p 11-31) in **L'univers filmique**, Flammarion, 1953.

Théories du cinéma, dossier réuni par Joël Magny, **CinémAction** n°20 (août 1982), L'Harmattan.

Les théories du cinéma aujourd'hui, dossier réuni sous la direction de Joël Magny, **CinémAction** n°47 (avril 1988), Cerf/Corlet.

François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, **Cahiers du cinéma** n°31 (janvier 1954), p 15-29.

François Truffaut, *Aimer Fritz Lang*, **Cahiers du cinéma** n°31 (janvier 1954), p 52-54.

François Truffaut, **Le cinéma selon Hitchcock**, Cinéma 2000/Seghers, 1975.

A. Vallet, **Les genres du cinéma**, coll. Perspectives, LIGEL, 2^e éd. revue, 1958.

Dziga Vertov, **Articles, journaux, projets**, coll. 10-18, U.G.E./Cahiers du cinéma, 1972.

Dominique Villain, **Le montage au cinéma**, coll. Essais, Cahiers du cinéma, 1991.

Orson WELLES, **Cahiers du cinéma** hors-série n°12, 1982.

Cesare Zavattini, *Thèses sur le néo-réalisme*, **Cahiers du cinéma** n°33 (mars 1954), p 24-31.

Index des films cités

À bout de souffle (1959), J.L. Godard	202, 210, 211, 213
Abschied (1930), R. Siodmak	169
Adieu Philippine (1962), J. Rozier	206
Adventures of Dollie (1908), D.W. Griffith	90
Affaire Dreyfus, L' (1899), G. Méliès	78
After Many Years / Enoch Arden (1908), D.W. Griffith	92
Agostino d'Ipbona / Augustin d'Hippone (1970), R. Rossellini	182
Alexandre Nevsky (1939), S.M. Eisenstein	119, 163
Alphaville (1964), J.L. Godard	211
Amerika / Rapports de classe (1984), J.M. Straub et D. Huillet	230, 237
Amor de perdição / Amour de perdition (1977), M. de Oliveira	226
Amore (1948), R. Rossellini	180
Anges du péché, Les (1944), R. Bresson	194
Angst / La Peur (1955), R. Rossellini	183
Anima nera / Âme noire (1962), R. Rossellini	180
Apache / Bronco Apache (1954), R. Aldrich	157
Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1895), L. Lumière	74, 95
Arroseur arrosé, L' (1895), L. Lumière	75
Assassinat du Duc de Guise, L' (1908), Ch. Le Bargy et A. Calmettes	80
Attack on a China Mission (1900), J. Williamson	86
Atti degli Apostoli, Gli / Les Actes des Apôtres (1964), R. Rossellini	182
Au hasard Balthazar (1966), R. Bresson	41
Avenging Conscience, The / La conscience vengeresse (1914), D.W. Griffith	91, 93, 100, 124
Bambini ci guardano, I / Les enfants nous regardent (1942), V. De Sica	172
Battle Cry / Le cri de la victoire (1955), R. Walsh	138
Beau Serge, Le (1958), C. Chabrol	205
Benilde (1975), M. de Oliveira	220
Beyond a Reasonable Doubt / L'in vraisemblable vérité (1956), F. Lang	45
Big Heat, The / Règlements de comptes (1953), F. Lang	36
Birth of a Nation, The / Naissance d'une Nation (1915), D.W. Griffith	100-104, 106, 108, 116
Boia di Lilla, Il / Milady et les mousquetaires (1952), V. Cottafavi	185
Buy Your Own Cherries (1904), R.W. Paul	92
Cabiria (1913), G. Pastrone	104, 142, 172
Cannibais, Os / Les cannibales (1987), M. de Oliveira	230
Carabiniers, Les (1963), J.L. Godard	211
Casablanca (1940), M. Curtiz	28, 150
Cento cavalieri, I / Les cent cavaliers (1964), V. Cottafavi	185, 186
Cézanne (1989), J.M. Straub et D. Huillet	237
Chinoise, La (1967), J.L. Godard	209, 210, 211, 213, 228
Chronik der Anna-Magdalena Bach (1967), J.M. Straub et D. Huillet	215

Chtchors (1939), A. Dovjenko	120
Citizen Kane (1940), O. Welles	29, 154-156
Contre Temps (1989), J.D. Pollet	14, 237
Corner in Wheat, A / Les spéculateurs (1909), D.W. Griffith	100
Couronnement d'Edward VII, Le (1896), G. Méliès	78
Cousins, Les (1959), C. Chabrol	202
Covered Wagon, The / La caravane vers l'Ouest (1923), J. Cruze	122
Dalla nube alla resistenza / De la nuée à la résistance (1978), J.M. Straub & D. Huillet	232
Déjeuner de Bébé, Le (1895), L. Lumière	82
Desiderio / La proie du désir (1952), R. Rossellini & M. Pagliero	180
Devil's Doorway / La porte du diable (1949), A. Mann	157
Dov'è la libertà ? / Où est la liberté ? (1952), R. Rossellini	180, 181
Drunkard's Reformation, The / Le repentir de l'alcoolique (1909), D.W. Griffith	92, 95, 97, 99, 100, 102
Duchesse d'Aoste à l'Exposition de Turin, La (1899), L. Lumière	82
Duel in the Sun / Duel au soleil (1948), K. Vidor	139
Enfants du paradis, Les (1944), M. Carné	170
Enthousiasme (1931), D. Vertov	160
Era notte a Roma / Les évadés de la nuit (1960), R. Rossellini	180
Ercole alla conquista di Atlantide / Hercule à la conquête de l'Atlantide (1961), V. Cottafavi	185, 186
Erschießung des Landesverräter Ernst S., Die / L'exécution du traître à la patrie (1975), R. Dindo	234
Europe 51 / Europa '51 (1951), R. Rossellini	181, 183
Ex-Convict, The (1905), E. Porter	86
F for Fake / Vérité et mensonges (1975), O. Welles	156, 221
Falsche Bewegung / Faux mouvement (1975), W. Wenders	14, 226
Fantômas (1914), L. Feuillade	80, 81
Farrebique (1947), G. Rouquier	29
Fighting Blood (Griffith 1911), D.W. Griffith	91
Filming Othello (1978), O. Welles	156, 221
Francesco, giullare di Dio / Onze fioretti de Saint François d'Assise (1949), R. Rossellini	180, 181
Francisca (1981), M. de Oliveira	229
Frankenstein (1930), J. Whale	97
Fury / Furie (1938), F. Lang	26
Generale Della Rovere, Il (1959), R. Rossellini	180, 182
Germania anno zero / Allemagne année zéro (1947), R. Rossellini	180, 181, 182, 183
Gertrud (1964), C.T. Dreyer	54, 58
Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (1986), J.L. Godard	14, 208, 220
Great Train Robbery, The / Le vol du grand rapide (1903), E. Porter	85, 95
Heure exquise, L' (1980), R. Allio	14

Himmel über Berlin, Der / Les Ailes du désir (1987), W. Wenders	237
Hiroshima mon amour (1959), A. Resnais	202
Hitler, ein Film aus Deutschland / Hitler, un film d'Allemagne (1977), H.J. Syberberg	14, 229, 232
Hypothèse du tableau volé, L' (1978), Raoul Ruiz	20
Im Lauf der Zeit / Au fil du temps (1976), W. Wenders	14
Immortal Story, The / Une histoire immortelle (1968), O. Welles	156, 221
In girum imus nocte et consumimur igni (1979), G. Debord	14
Incendiaires, Les (1905), F. Zecca	76
Incendiaires, Les (1906), G. Méliès	76
India Song (1974), M. Duras	14, 220, 225, 226, 229, 232,
Intolerance / Intolérance (1916), D.W. Griffith	104-108, 116, 142, 164
Iron Horse, The / Le cheval de fer (1924), J. Ford	122
It's Always Fair Weather / Beau fixe sur New York (1955), S. Donen et G. Kelly	157
Jazz Singer, The / Le chanteur de jazz, Le (1927), A. Crosland	134
Je vous salue Marie (1981), J.L. Godard	209
Johnny Guitar (1953), N. Ray	157
Jour de fête (1947), J. Tati	197, 198
Journal d'un curé de campagne (1951), R. Bresson	45, 194
Judith of Bethulia (1913), D.W. Griffith	103, 105
Kabinett des Dr Caligari, Das / Le Cabinet du Dr Caligari (1919), R. Wiene	111
Kleptomaniac, The (1905), E. Porter	87, 92, 98
Ladri di bicicleta / Voleur de bicyclette (1948) V. De Sica	178, 199
Lady from Shanghai, The / La dame de Shanghai (1947), O. Welles	155, 156
Lancelot du Lac (1967), R. Bresson	194
Legioni di Cleopatra, Le / Les légions de Cléopâtre (1958), V. Cottafavi	185
Lettre de Sibérie (1958), C. Marker	202
Letzte Mann, Der / Le dernier des hommes (1924), F.W. Murnau	125
Life of an American Fireman / Vie d'un pompier américain (1902), E. Porter	82, 83, 86, 94
Little Big Man (1970), A. Penn	158
Lonedale Operator, The (1911), D.W. Griffith	91, 95
M / M le maudit (1931), F. Lang	167
Macchina ammazzacattivi, La / La machine à tuer les méchants (1948), R. Rossellini	180
Made in U.S.A. (1967), J.L. Godard	211
Mary-Jane's Mishap (1902), G.A. Smith	83, 90
Max Frisch : Journal I-III (1981), R. Dindo	14, 234
Méditerranée (1963), J.D. Pollet	14, 94, 206, 215
Men in War / Cote 465 (1957), A. Mann	157
Menschen am Sonntag / Les hommes le dimanche (1929), R. Siodmak	169
Mépris, Le (1963), J.L. Godard	205, 208, 209, 211-213, 219,

Metropolis (1926), F. Lang	111
Miracolo a Milano (1950), V. De Sica	178
Moi un noir (1959), J. Rouch	202
Mon cas (1989), M. de Oliveira	219, 220, 230
Mon Oncle (1958), J. Tati	197
Moses und Aron / Moïse et Aaron (1975), J.M. Straub et D. Huillet	14
Mother and The Law, The (1913), D.W. Griffith	104, 108
Mother India (1955), Mehboob Khan	164
Mr Arkadin / Dossier secret (1955), O. Welles	155
Naked and the Dead, The / Les nus et les morts (1958), R. Walsh	157
Nave bianca, La (1943), R. Rossellini	180
Nibelungen, Die (1924), F. Lang	111
Nicht versöhnt / Non réconciliés (1965), J.M. Straub et D. Huillet	215
Night of the Hunter, The / La nuit du chasseur (1955), Ch. Laughton	43
Non c'è pace tra gli ulivi / Pâques sanglantes (1954), G. De Santis	177
Nosferatu (1924), F.W. Murnau	111
Nuit américaine, La (1973), F. Truffaut	209
Octobre (1927), S.M. Eisenstein	117, 118, 160
Ordre, L' (1976), J.D. Pollet	14
Ossessione / Les amants diaboliques (1942), L. Visconti	172, 173
Othon / Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer (1969), J.M. Straub et D. Huillet	220, 225-227, 230, 234
Paisà (1946), R. Rossellini	180
Parade (1975), J. Tati	198
Partie de campagne (1936), J. Renoir	170
Passion (1982), J.L. Godard	14, 208, 209, 213, 220
Peau douce, La (1964), F. Truffaut	206
Peeping Tom / Le voyeur (1960), M. Powell	141
Perceval le Gallois (1978), E. Rohmer	225
Petit Soldat (1960), J.L. Godard	207, 210, 211, 213
Petite fille et son chat, La (1895), L. Lumière	82
Pickpocket (1959), R. Bresson	194
Pierrot le Fou (1965), J.L. Godard	206, 208, 210, 211, 213, 216
Platte jungle, De / La jungle plate (1978), J. Van der Keuken	14
Playtime (1966), J. Tati	197-201
Pour mémoire (1981), J.D. Pollet	14
Pré de Béjine, Le (1929), S.M. Eisenstein	163
Prénom Carmen (1983), J.L. Godard	209
Procès de Jeanne d'Arc, Le (1963), R. Bresson	194
Quai des brumes (1938), M. Carné	173
Quatre cents coups, Les (1959), F. Truffaut	202
Riso amaro / Riz amer (1949), G. De Santis	177

Roma città aperta / Rome ville ouverte (1944), R. Rossellini	180
Rope / La corde (1947), A. Hitchcock	125
Sauve qui peut (la vie) (1979), J.L. Godard	208, 211, 233
Seventh Heaven / L'amour suprême (1927), F. Borzage	60
Signe du Lion, Le (1959), E. Rohmer	202
Socrate (1970), R. Rossellini	182
Soigne ta droite (1988), J.L. Godard	212
Son nom de Venise dans Calcutta désert (1975), M. Duras	14, 220
Soulier de satin, Le (1984), M. de Oliveira	220, 229
Sperduti nel buio / Perdus dans les ténèbres (1914), N. Martoglio	172
Stromboli (1950), R. Rossellini	181, 182
Stumm, Der / Le muet (1983), R. Dindo	234
Tempos difíceis / Este tempo (Temps difficiles) (1988), J. Botelho	237
Temps détruit, Le (1985), P. Beuchot	14
Time to Love and a Time to Die, A / Le temps d'aimer et le temps de mourir (1960), D. Sirk	138
To Have and Have Not / Le port de l'angoisse (1946), H. Hawks	150
Tod des Empedokles, Der / La mort d'Empédocle (1986), J.M. Straub et D. Huillet	237
Toni (1934), J. Renoir	170
Touch of Evil / La soif du mal (1958), O. Welles	155
Toute révolution est un coup de dés (1977), J.M. Straub et D. Huillet	229
Trafic (1970), J. Tati	197-200
Tras-os-Montes (1976), Margarida Cordeiro et Antonio Reis	14
Traviata '53 / Fille d'amour (1953), V. Cottafavi	185
Trop tôt, trop tard (1981), J.M. Straub & D. Huillet	14
Um adeus português / Un adieu portugais (1985), J. Botelho	237
Un pilota ritorna (1944), R. Rossellini	180
Under Capricorn / Les amants du Capricorne (1947), A. Hitchcock	151
Une femme est une femme (1961), J.L. Godard	210
Une femme mariée (1964), J.L. Godard	211
Uomo dalla croce, L' / L'homme de la croix (1943), R. Rossellini	180
Vacances de M.Hulot, Les (1953), J. Tati	197, 198
Vampires, Les (1916), L. Feuillade	81
Vanina Vanini (1961), R. Rossellini	180
Vendetta di Ercole, La / La vengeance d'Hercule (1962), V. Cottafavi	186
Vent d'Est (1969), J.L. Godard	211
Viaggio in Italia / Voyage en Italie (1953), R. Rossellini	181, 182
Vie telle qu'elle est, La (1911), L. Feuillade	80, 81
Vitelloni, I (1953), F. Fellini	145, 204
Viva l'Italia ! (1960), R. Rossellini	180, 181, 183
Vivre sa vie (1962), J.L. Godard	211-213, 228

Voyage dans la Lune, Le (1902), G. Méliès	82
West Side Story (1964), R. Wise & Jerome Robbins	138
Zemlya / La Terre (1930), A. Dovjenko	160

TABLE

INTRODUCTION.....	4
PREAMBULE.....	6
1. Art et Cinéma.....	6
2. Sens / signification.	8
3. Sujet / Objet.	10
PREMIERE PARTIE : LE CINEMA ET SA THEORIE AUJOURD'HUI.....	11
I. LE CINEMA.....	12
1. MODERNITÉ.....	14
2. LE CULTUREL ET LE TECHNIQUE.....	16
3. ACADÉMISMES.....	17
(1) Naturalisme.....	18
(2) Esthétismes.....	20
4. RÉALISME.....	23
(1) Généralités.....	23
(2) Réalisme cinématographique.....	25
II. LA THEORIE.....	31
1. LA POLITIQUE DES AUTEURS : BILAN CRITIQUE.....	31
(1) André Bazin et la Politique des Auteurs.....	32
1) La critique après-guerre.....	32
2) La Politique des Auteurs.....	34
a. Naissance.....	34
b. Péripéties.....	37
c. Suspens.....	39
(2) Critique de quelques concepts de la Politique des Auteurs.....	41
1) Sujet.....	41
2) Thématique, vision du monde, métaphysique.....	43
3) Style.....	45
4) Mise en scène.....	47
5) Hors-champ.....	49
(3) Validité contemporaine de la Politique des Auteurs.....	50
2. LA CRITIQUE.....	54
3. LA THÉORIE "PURE".....	56
(1) L'analyse de film.....	56
(2) L'esthétique du cinéma.....	57
4. NOTES SUR QUELQUES CONCEPTS FONDAMENTAUX.....	60
(1) Diégèse.....	60
(2) Mise en scène.....	62
(3) Objet.....	63
(4) Forme.....	65
(5) Auteur.....	67
(6) Sens / sujet / forme.....	68
<i>Notes de la première partie.....</i>	<i>70</i>
DEUXIEME PARTIE : BILAN HISTORIQUE DU REALISME.....	73
1. LA SCISSION FONDATRICE : REPORTAGE/FICTION.....	74
<i>Notes du chapitre 1.....</i>	<i>77</i>
2. CONSTITUTION DU REALISME DIEGETIQUE.....	78
(1). L'image.....	78
(2). Le découpage.....	82
(3). Du découpage au montage.....	86
<i>Notes du chapitre 2.....</i>	<i>89</i>
3. NAISSANCE DU REALISME ESTHETIQUE : D.W.GRIFFITH.....	90

(1). Les instruments.....	90
(2) La contradiction fondamentale.....	94
1) Sens et narration.....	94
2) Subjectif et objectif.....	95
3) Énonciation et transparence.....	99
(3) Naissance d'une Nation	102
(4) Intolérance	104
<i>Notes du chapitre 3</i>	110
4. LES ORIENTATIONS NON-REALISTES DANS LES ANNEES 1920.....	111
(1) Expressionnisme allemand.....	111
(2) Avant-garde française.....	113
(3) Montage soviétique.....	116
<i>Notes du chapitre 4</i>	121
5. L'HEGEMONIE REALISTE : HOLLYWOOD	122
(1) Transparence.....	124
(2) Personnage	127
(3) Atmosphère, tonalités	129
(4) Le passage au parlant.....	130
(5) La théorie et le parlant.....	132
(6) Les genres	134
(7) La typification.....	143
1) Situation	145
2) Personnages	146
3) Tonalités	148
(8) L'identification	150
(9) Orson Welles : du "classique" au "baroque" ; du classique au moderne	154
<i>Notes du chapitre 5</i>	159
6. REALISME SOCIALISTE	160
<i>Notes du chapitre 6</i>	166
7. RÉALISMES EUROPÉENS : de l'effet-reportage à l'effet-documentaire.....	167
(1) Allemagne	169
(2) France	170
(3) Italie	172
1) Néo-réalisme.....	173
a) Définitions	174
b) De Sica / Rossellini.....	178
2) Cottafavi.....	185
<i>Notes du chapitre 7</i>	187
8. FRANCE : de l'après-guerre à la Nouvelle Vague.....	189
(1) Le Cinéma.	189
(2) La théorie	190
(3) Les cinéastes.	193
1) Robert Bresson.....	193
2) Jacques Tati.....	197
3) La Nouvelle Vague.....	202
4) Jean-Luc Godard.....	208
<i>Notes du chapitre 8</i>	214
9. EUROPE : LA MODERNITE POST-REALISTE.....	215
(1) Un cinéma déclaratif.....	216
(2) L'émancipation du regard.....	218
(3) Réflexivité.....	220
1) Diégèse.....	220
2) Non-transparence.....	222
3) Désacralisation de l'auteur.....	223
(4) Théâtralisation.	225

(5) Neutralisation.....	229
(6) Destitution de l'objet.....	231
(7) Irreprésentable.....	234
<i>Notes du chapitre 9</i>	236
CONCLUSION	237
BIBLIOGRAPHIE	240
Index des films cités	245