

Cinéma, art et industrie

Isabelle MARINONE

Entre l'œuvre et le marché, le cinéma assume une étonnante position qui allie création et divertissement. Depuis les années 1950 – tant aux États-Unis avec les figures d'Orson Welles et plus tard de John Cassavetes, qu'en France avec celles des Jeunes Turcs de la Nouvelle Vague –, le cinéma connaît un clivage entre les « faiseurs », artisans travaillant pour les sociétés de production et majors dominantes réalisant des films commerciaux; et les « Auteurs », artistes au service de leur propre vision. S'appuyant sur le style développé par André Bazin, la Politique des Auteurs se fonde sur un ensemble de concepts qui font partie intégrante du discours critique usuel. Près de soixante ans plus tard, ces notions constituent encore aujourd'hui une sorte de doxa, peu remise en question. Comme le rappelle Hervé Joubert-Laurencin : « Le paradoxe des *Cahiers du cinéma* est d'avoir développé le style de Bazin tout en inventant la Politique des Auteurs, soit une conception élitiste et fanatique qu'il a toujours combattue et qui s'oppose à son intérêt pour le contexte et l'histoire dans ses déterminations avec le film¹. »

LA CINÉPHILIE D'APRÈS-GUERRE

■ La tradition bazinienne s'ancre dans le milieu cinéphilique dès la Libération, avec pour références les œuvres de l'indépendant Orson Welles et celles des partisans du Néoréalisme italien. C'est à travers la théorie du Réalisme ontologique qu'André Bazin analyse le cinéma, qui, par son enregistrement mécanique de la nature, revendique une objectivité indépassable. Pour être un art, le cinéma doit s'astreindre à des règles en s'interdisant certaines facilités comme le montage. André Bazin privilégie des formes spécifiques de réalisation (plan séquence, profondeur de champ) permettant selon lui de déployer la vérité ontologique du film. Loin des innovations plastiques visibles dans *Citizen Kane*, loin des perspectives documentaires de *Rome, ville ouverte*, loin des théories de Bazin, le cinéma français vit quant à lui une crise provoquée par les conséquences de la Seconde

Guerre mondiale (Collaboration avec la société de production Continentale). Celui-ci reste plongé dans la nostalgie des films réalistes poétiques des années 1930. La profession du cinéma s'appuie alors sur un académisme formel en réalisant l'adaptation de nombreuses œuvres littéraires, de films à thèses et de comédies de boulevard.

On le sait, la grande critique d'avant-guerre – celle qui avait porté les théories du montage et de la perfection de l'image élaborées par les avant-gardistes Epstein, Dulac, Gance et Delluc –, connaît une totale disparition avec le cinéma parlant. L'intérêt pour le travail plastique des photogrammes d'alors laisse place à de nouvelles tendances du film centrées sur les questions sociales. L'impact de l'École Populiste initiée par le manifeste des écrivains André Thérive et Léon Lemmonier en 1929 (« Il faut peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société et dont la vie, elle aussi, comporte des drames » disaient-ils), passe d'abord au cinéma par le documentaire social (entre autres *À propos de Nice* de Jean Vigo, *Études sur Paris* d'André Sauvage, *Nogent, Eldorado du Dimanche* de Marcel Carné) puis par les adaptations filmées de romans populaires tel que *Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit.

Le souci de donner au public un « art pour la masse » a alors pour conséquence la fuite d'une partie de la critique cinéophile et intellectuelle qui se tourne vers les cinématographies étrangères. L'intelligentsia ayant considéré le cinéma français à la pointe des arts visuels (travail des surimpressions, des anamorphoses, des procédés de liaison, des montages accélérés, etc.) durant toutes les années 1920, lui devient subitement indifférente. Il faut dire que se limitant le plus souvent à des jugements techniques valorisant le « bien fait », le « bien réalisé » dans le cadre des studios (la lumière, le décor, etc.), le cinéma français semble alors ne considérer que les apports du scénario dont on valorise l'intrigue et le réalisme des représentations sociales, la forme plastique du film relevant de la pure décoration.

C'est cette critique de la dichotomie entre forme et fond désarticulant l'œuvre filmée qui constitue sans doute l'un des fondements de la pensée d'André Bazin. Proposant une nouvelle vision de l'esthétique, il s'agit pour lui de retrouver un lien organique entre ces deux éléments. Comme il l'exprime au début des années 1950 : « 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. »

Avec la création de la revue des *Cahiers du cinéma* en 1951, Bazin suscite un regain d'intérêt pour le film et ouvre la deuxième vague de la cinéphilie française après celle de Delluc (revue *Le Film* en 1917). À travers les articles sont mis à l'honneur les néoréalistes italiens, la production américaine des années 1940 et la redécouverte des films soviétiques des années 1920.

Le premier numéro des *Cahiers du cinéma* (avril 1951) s'ouvre sur la disparition du critique des années 1920 et 1930 Jean-George Auriol, porteur de

la *Revue Du Cinéma*. Dans l'esprit de cette publication défunte, André Bazin constitue une jeune équipe de critiques amateurs de ciné-clubs, piliers de la Cinémathèque française. Parmi eux se trouvent les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague tels que Jean-Luc Godard (publiant sous le pseudonyme de Hans Lucas), Éric Rohmer (alias Maurice Schérer), mais aussi Jacques Rivette, Claude Chabrol et surtout François Truffaut (le disciple de Bazin) : sous leur impulsion, les *Cahiers* prennent alors des positions militantes qui se concrétiseront dans la Politique des Auteurs.

LA POLITIQUE DES AUTEURS

■ L'article inaugural de la Politique des Auteurs est celui de François Truffaut intitulé « Une certaine tendance du cinéma français », paru en janvier 1954. Truffaut y expose l'urgence d'un renouveau du cinéma français. Le texte se centre sur l'adaptation cinématographique du roman. Alors que le cinéma s'était difficilement détaché du théâtre au début du cinéma parlant, la démonstration du jeune critique vise à montrer que celui-ci reste encore soumis vingt ans plus tard au dictat du romanesque. À travers la question de l'adaptation, Truffaut attaque le consensus général qui loue la « Tradition de la Qualité » et les « Films de scénaristes » développant une tendance au réalisme psychologique. Deux figures sont particulièrement mises en cause, celles de Jean Aurenche et de Pierre Bost, qui ont alors pour spécialité l'adaptation cinématographique des grands romans de l'histoire de la littérature.

Dans son article, Truffaut analyse les démarches des deux scénaristes et dénonce leur apparente « fidélité » à l'esprit des romanciers qu'ils adaptent. Pour le jeune critique, Aurenche et Bost démantèlent au contraire la littérature, en jouant d'astuces techniques (bandes sonores complexes, éclairages savants, photographies travaillées, etc.), qui, si elles apparaissent bien faites, produisent pour lui un vide de sens. Fondamentalement, ce que reproche Truffaut à la profession, c'est la prédominance des scénaristes sur les cinéastes, relégués aux simples fonctions de techniciens exécutants.

« Réalisme Psychologique, ni réel, ni psychologique... »

Il n'y a guère que sept ou huit scénaristes à travailler régulièrement pour le cinéma français. Chacun de ces scénaristes n'a qu'une histoire à raconter et comme chacun n'aspire qu'au succès des "deux grands", il n'est pas exagéré de dire que les cent et quelques films français réalisés chaque année racontent la même histoire : il s'agit toujours d'une victime, en général un cocu. (Ce cocu serait le seul personnage sympathique du film s'il n'était toujours infiniment grotesque : Blier-Vilbert, etc.). La rouerie de ses proches et la haine que se vouent entre eux les membres de sa famille, amène le "héros" à sa perte ; l'injustice de la vie, et, en couleur locale, la méchanceté du monde (les curés, les concierges, les voisins, les passants, les riches, les pauvres, les soldats, etc.).

Distrayez-vous, pendant les longues soirées d'hiver, en cherchant des titres de films français qui ne s'adaptent pas à ce cadre et, pendant que vous y êtes, trouvez parmi ces films ceux où ne figure pas dans le dialogue cette phrase, ou son équivalent, prononcée par le couple le plus abject du film : "C'est toujours eux qui ont l'argent (ou la chance, ou l'amour, ou le bonheur), ah! c'est trop injuste à la fin". Cette école qui vise au réalisme le détruit toujours au moment même de le capter enfin, plus soucieuse qu'elle est d'enfermer les êtres dans un monde clos, barricadé par les formules, les jeux de mots, les maximes, que de les laisser se montrer tels qu'ils sont, sous nos yeux. L'artiste ne peut dominer son œuvre toujours. Il doit être parfois Dieu, parfois sa créature. On connaît cette pièce moderne dont le personnage principal, normalement constitué lorsque sur lui se lève le rideau, se retrouve cul-de-jatte à la fin de la pièce, la perte successive de chacun de ses membres ponctuant les changements d'actes. Curieuse époque où le moindre comédien raté use du mot kafkaïen pour qualifier ses avatars domestiques. Cette forme de cinéma vient tout droit de la littérature moderne, "mi-kafkaïenne", mi-bovaryste! Il ne se tourne plus un film en France que les auteurs ne croient refaire Madame Bovary. Pour la première fois dans la littérature française, un auteur adoptait par rapport à son sujet l'attitude lointaine, extérieure, le sujet devenant comme l'insecte cerné sous le microscope de l'entomologiste. Mais si, au départ de l'entreprise, Flaubert avait pu dire : "Je les roulerai tous dans la même boue – étant juste" (ce dont les auteurs d'aujourd'hui feraient volontiers leur exergue), il dut déclarer après coup : "Madame Bovary c'est moi" et je doute que les mêmes auteurs puissent reprendre cette phrase et à leur propre compte!

Mise en scène, metteur en scène, textes...

L'objet de ces notes se limite à l'examen d'une certaine forme de cinéma du seul point de vue des scénarios et des scénaristes. Mais il convient, je pense, de bien préciser que les metteurs en scène sont et se veulent responsables des scénarios et dialogues qu'ils illustrent. Films de scénaristes, écrivais-je plus haut, et ce n'est certes pas Aurenche et Bost qui me contrediront. Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas! J'ai parlé de cette manie d'ajouter partout des enterrements. Et pourtant la mort est toujours escamotée dans ces films. Souvenons-nous de l'admirable mort de Nana ou d'Emma Bovary, chez Renoir; dans *La Pastorale*, la mort n'est qu'un exercice de maquilleur et de chef opérateur; comparez un gros plan de Michèle Morgan morte dans *La Pastorale*, de Dominique Blanchard dans *Le Secret de Mayerling* et de Madeleine Sologne dans *L'Éternel retour*: c'est le même visage! Tout se passe après la mort. Citons enfin cette déclaration de Delannoy qu'avec perfidie nous dédions aux scénaristes français: "Quand il arrive que des auteurs de talent, soit par esprit de lucre, soit par faiblesse, se laissent aller un jour à écrire pour le cinéma, ils le font avec le sentiment de s'abaisser. Ils se livrent plus à une curieuse tentative

vers la médiocrité, soucieux qu'ils sont de ne pas compromettre leur talent, et certains que, pour écrire cinéma, il faut se faire comprendre par le bas". (*La Symphonie pastorale ou L'Amour du métier*, revue Verger, novembre 1947). Il me faut sans attendre dénoncer un sophisme qu'on ne manquerait pas de m'opposer en guise d'argument : "Ces dialogues sont prononcés par des gens abjects et c'est pour mieux stigmatiser leur vilénie que nous leur prêtons ce dur langage. C'est là notre façon d'être des moralistes." À quoi je réponds : il est inexact que ces phrases soient prononcées par les plus abjects des personnages. Certes, dans les films "réalistes psychologiques" il n'y a pas que des êtres vils, mais tant se veut démesurée la supériorité des auteurs sur leurs personnages que ceux qui d'aventure ne sont pas infâmes, sont au mieux infiniment grotesques. Enfin, ces personnages abjects, qui prononcent des phrases abjectes, je connais une poignée d'hommes en France qui seraient incapables de les concevoir, quelques cinéastes 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 scène². »

Face à face et à couteaux tirés, le conflit prend corps entre les partisans de la Tradition de la Qualité et les militants de la Politique des Auteurs. Pendant trois ans, à travers leurs articles, les Jeunes Turcs s'attèlent à la construction de l'Auteur au cinéma, examinant l'ensemble du cinéma mondial à travers le prisme de cette nouvelle idée. Leurs jugements dépréciatifs visent la quasi-totalité du cinéma européen à l'exception de quelques réalisateurs français (Tati, Becker, Renoir, Cocteau, Bresson) et du Néoréalisme de Rossellini. Seuls ont grâce à leurs yeux les cinéastes américains parmi lesquels Nicholas Ray, Samuel Fuller et Joseph L. Mankiewicz, tandis que sont redécouverts les anciens réalisateurs Alfred Hitchcock, Fritz Lang et Howard Hawks.

La Politique des Auteurs réussit alors un coup de force : pour la première fois le cinéma américain hollywoodien va être considéré comme un creuset d'où sortent des modèles esthétiques remarquables. Loin d'une vision spectaculaire marchande d'Hollywood, les Jeunes Turcs vont imposer l'idée que l'art se situe partout, et possiblement dans les films « commerciaux ». Estimant obsolète la fracture entre film « art et essai » européen et film « commercial » hollywoodien, les critiques de la Nouvelle Vague installent comme seul critère valable l'Auteur. Ce dernier se place contre le « technicien », le « faiseur », « l'artisan » qui ne fait qu'illustrer, qu'appliquer des formes imposées pour servir une commande. L'Auteur, en revanche, a la propriété de déployer une vision, un style propre, quel que soit le scénario ou l'histoire qu'il traite.

À l'époque, le terme d'auteur désigne l'auteur du scénario. Truffaut l'utilise d'ailleurs dans ce sens. C'est seulement par la suite, avec l'expression « Homme de cinéma », que le critique rompt avec cette première version,

sans doute d'ailleurs en raison du cinéma hollywoodien. On trouve en effet la conception de l'Auteur, telle que vue par les Jeunes Turcs, appliquée pour la première fois au film *The Big Heat* de Fritz Lang, pour lequel Lang n'est pas crédité au scénario bien qu'ayant participé à son écriture avec Sydney Boehm et William P. McGivern. Cas fréquent dans le cinéma hollywoodien en raison de la répartition très sectorisées des fonctions.

Les critiques des *Cahiers* travaillent à l'époque à la relecture des anciens films américains afin de distinguer les vrais Auteurs des faiseurs d'images, derrière les structures industrielles d'Hollywood. En interrogeant directement les cinéastes comme le fait Truffaut avec Hitchcock, mais aussi en cherchant des documents de tournage, des manuscrits, des plans de travail, etc., en visionnant les pellicules, ils décrivent les propriétés d'un Auteur qui fonde film après film une unité stylistique faisant œuvre de cinéma. Ainsi, au sein des *Cahiers du cinéma*, la collecte d'interviews régulières avec les réalisateurs permet d'expliquer aux lecteurs leurs différentes conceptions du film.

LE CRITÈRE « AUTEURISTE »

■ L'opposition entre « cinéma d'auteur » et « cinéma de commande » s'affirme. Curieusement, loin de la réalisation, le critère des Auteurs reste pour partie tributaire de l'importance du scénario, et particulièrement attaché à la notion de thématique. Selon la Politique des Auteurs, alors que le « sujet » est spécifique à chaque film, la thématique reste en revanche propre à un auteur, récurrente dans chaque œuvre. Obsession régulière se jouant durant toute une carrière d'artiste, chaque film creuse en quelque sorte le même sillon. La thématique fonde le choix des « sujets » où elle se développe. Avec cette notion, la Politique des Auteurs a réussi à asseoir le sérieux d'une vision, voire la force d'une pensée, là où le public ne voyait qu'habileté technique (comme chez Hitchcock) et application des lois spectaculaires d'Hollywood (la carrière américaine de Fritz Lang par exemple).

La faiblesse de cette notion ne s'en avère pas moins sensible sur le terrain critique, s'agissant notamment des cinéastes américains : ainsi attribue-t-on à certains d'entre eux des « thématiques » très floues afin de les inscrire parmi les auteurs (la culpabilité chez Hitchcock, la vérité chez Welles, la loi chez Lang, etc.).

En posant cette notion catégorielle, il est à noter que la Politique des Auteurs ne répond pas à tous les cas de figure. Ainsi, comment classer un film majeur, unique, n'appartenant pas à une œuvre ? Le cas par exemple de *Night of the Hunter*, seule réalisation de Charles Laughton. Par ailleurs, comment comprendre les « œuvres sans auteurs » comme le dit Bazin, ces accidents si fréquents à Hollywood. Et plus encore, que penser des nombreux réalisateurs talentueux qui ne suivent aucune thématique précise (Raoul Walsh, Jacques Tourneur, Douglas Sirk, Henry King, Vincente Minnelli, John Ford, etc.). Si, dans certains cas, la thématique peut s'avérer utile au repérage d'un Auteur, il semble malgré tout indispensable de questionner ce critère, notamment au regard

des carrières souvent compliquées des réalisateurs. Dès lors, outre la thématique des films (nouvelle version de l'ancienne critique du scénario), ce problème conduit les critiques à unifier la notion d'Auteur selon le style (conception singulière d'un cinéaste). À l'identique de la thématique, d'une œuvre à l'autre, le « style » reste identifiable comme caractère propre d'un auteur. Ce critère venu de la littérature semble *a priori* plus pertinent que le précédent. En effet, que l'on connaisse ou non l'ensemble de l'œuvre d'un Auteur, – d'emblée sensible à l'œil du spectateur –, le style atteste d'une singularité. C'est d'abord André Bazin qui utilise cette notion dans son étude du *Journal d'un curé de campagne* de Bresson³. Il reprend la formule de Buffon : « le style, c'est l'homme même », mettant en évidence la distance qu'induit le style au regard de la norme. Si en littérature, la norme correspond aux lois du langage, au cinéma, la norme constitue l'ensemble des recettes techniques visant une esthétique réaliste assurant pour le spectateur l'illusion de continuité du monde représenté à l'écran.

La notion de style, particulièrement difficile à saisir au cinéma, désigne tant la récurrence des procédures techniques que l'invention d'une écriture. Loin de la « manière » du peintre, le « style » du cinéaste a tout à voir avec la nature de l'écrivain telle que révélée par Roland Barthes, découlant d'une fatalité créative, une poussée irréprensible, plus que d'un choix conscient. Fondé sur la permanence de tournures lexicales pour le livre ou de dispositifs techniques pour le cinéma (élément souligné par Alexandre Astruc dès 1948 avec la caméra-stylo⁴), le style joue la superficialité de la forme « sans destination ». Face à l'aspect ornemental du style, Barthes propose la « forme saisie dans son intention », volonté de l'auteur qui engage une « morale », un sens. L'esthétique soutenue par la Politique des Auteurs conçoit sous le « style » ces deux aspects de la forme. D'où parfois la difficulté à articuler ornementation et sens. La progression qui se fait vers ce dernier critère du « style » devient prégnante à partir des années soixante avec le décès d'André Bazin et surtout la création du mouvement de la Nouvelle Vague constitué d'une partie de la jeune équipe critique des *Cahiers du cinéma*.

De manière générale, cette période voit naître les premières oppositions au « formalisme » des films de Godard (*À bout de souffle*, *Pierrot le Fou*, etc.), qui renouvelle totalement les questions esthétiques au cinéma (jump cut, montage court, etc.). La revue *Présence du Cinéma* (dans laquelle on trouve les jeunes assistants réalisateurs et critiques Yves Boisset et Jean-Pierre Mocky) – au fond plus réactionnaire dans leurs positions vis à vis de la question formelle –, se situe contre le courant stylistique de la Nouvelle Vague pour lui préférer les genres américains « noir » et « policier » aux scénarios précis et « bien ficelés ».

Il faut se rappeler que les conflits critiques prenant corps autour du cinéma hollywoodien constituent sans doute l'un des aspects les plus importants de la Politique des Auteurs. On se souvient que le nom d'Hitchcock avait déjà inscrit la première fracture entre Bazin et sa jeune équipe⁵. Dès 1955, Truffaut impose aux *Cahiers du cinéma* le numéro spécial Alfred Hitchcock qui suscite une polémique entre le Maître Bazin et ses disciples. L'article « Comment peut-on

être hitchcocko-hawksien⁶? » témoigne de ce climat qui divise le responsable de la revue des Rohmer, Truffaut, Rivette, et autres Chabrol et Godard, autour de la question des réalisateurs américains. Bazin interroge notamment le « système critique implicite » permettant leur valorisation.

Il faut attendre 1957 pour qu'André Bazin accepte de parler de Politique des Auteurs, concluant qu'il y a bien quelque chose de commun, malgré leurs divergences critiques, dans ce refus « de ne jamais réduire le cinéma à ce qu'il exprime ». Ainsi termine-t-il sur l'idée que face à la critique de scénario, la radicalité de la Politique des Auteurs reste préférable. Ce soutien mitigé correspond au fond à celui d'un chef dépassé par ses recrues, qui se voit obligé de préciser sa position dans un article intitulé « De la politique des auteurs⁷ » en faveur de ses disciples, acceptant que ce courant soit devenu majoritaire au sein de sa revue. Malgré certains partis pris excessifs, comme « l'indulgence admirative » accordée un peu hâtivement à Minnelli en opposition à la grande sévérité affichée contre Huston, Bazin admet le résultat général de la Politique des Auteurs.

Passé cet aspect, André Bazin relativise la notion d'Auteur qui, d'un point de vue conceptuel, s'avère – comme il le dit – « boiteux⁸ ». S'appuyant sur l'évolution du terme même, il exprime un point de vue socio-historique mettant en évidence les déterminations sociales de l'artiste à l'intérieur d'un système de production. L'exemple du cinéma hollywoodien s'avère à ce titre frappant : ainsi selon Bazin « la supériorité de Hollywood n'est qu'accessoirement d'ordre technique ». Ce qu'il nomme « le génie cinématographique américain » ne peut s'entendre qu'à travers la mécanique des majors dont il appelle l'analyse sociologique. Ce dernier élément soulevé par Bazin montre une insuffisance dans l'analyse esthétique de la production américaine. Ainsi la Politique des Auteurs, bien que se fondant sur l'art hollywoodien, n'arrive étonnamment pas à en rendre compte pleinement, la tradition des « genres » ne correspondant pas aux critères édictés par celle-ci.

Malgré cette volonté, la Politique des Auteurs ne connaîtra pas d'argumentaire conceptuel. Le champ notionnel utilisé (sujet, thématique, vision du monde, métaphysique, style, mise en scène, diégèse, etc.) s'avère limité. André Bazin n'accepte pas le rôle de théoricien du mouvement. Il meurt quelques mois plus tard, laissant son équipe critique à ses réalisations filmiques. N'arrivant pas à constituer une esthétique unifiée, le mouvement de la Nouvelle Vague tend vers le « culte esthétique de la personnalité » tant redouté par Bazin, et vers une vision exclusivement stylistique. Avec quelques modifications, l'ancienne critique de scénario fait alors son retour et se poursuit à la fois dans les *Cahiers* et dans les revues concurrentes comme *Positif*⁹ (d'abord avec les plumes de Bernard Chardère, Jacques Demeure, Louis Seguin, Roger Tailleur, etc. Les *Cahiers du cinéma* n'arrivent pas à fonder réellement leur pratique critique : les critères établis dans les années 1950 sont conservés mais rarement questionnés, et ce jusqu'au milieu des années soixante. C'est seulement à partir des analyses sémiologiques, linguistiques, psychologiques et enfin politiques de la période de 1968

que ces critères sont réévalués notamment à travers l'essai de conceptualisation de Noël Burch.

Outre cet essai marginal, les *Cahiers du cinéma* s'abstiennent de théoriser en avançant l'argument d'un risque possible de dogmatisation, ce qui les conduit à laisser la question esthétique de côté. Ne s'estimant ni « juges » ni « professeurs », les critiques se positionnent comme « témoins » d'un cinéma en marche, dans une vision davantage journalistique. En 1983, la revue applique cette démarche de manière appuyée, mettant un point final à la question de la théorie des auteurs alors dans l'impasse. On accuse Hollywood d'être à l'origine de la crise de la Politique des Auteurs. Déjà mis en cause en 1957 dans la critique de Bazin, l'art du cinéma américain s'inscrit dans des conditions spécifiques (le star-system, les majors, les genres, etc.) peu conciliables avec les critères de la Politique des Auteurs.

Depuis une vingtaine d'années, dans le domaine des études cinématographiques, la notion d'auteur a été re-conceptualisée, nuancant les théories polémiques édifiées par les tenants de l'auteurisme français, comme celles issues du courant nord-américain des années 1960 de l'Auteur theory¹⁰, approches développées dans la décennie qui suivra au travers des analyses textuelles d'inspiration marxiste, psychanalytique, structuraliste et post-structuraliste.

Par la suite, de nombreux théoriciens des années 1990 provenant d'outre-Atlantique remettent en question la conception romantique de l'auteur, au sein de laquelle ce dernier était conçu comme source d'un écrit ou d'une réalisation. L'une des premières anthologies d'écrits portant sur la notion d'auteur dans le domaine cinématographique est celle de John Caughie en 1991. Dans la lignée de Bazin, il montre alors que l'étude du cinéma hollywoodien classique via notamment l'analyse textuelle des scénarios a fait oublier les liens réels unissant les auteurs et les institutions, rapports que l'on peut saisir exclusivement au travers de recherches socio-historiques. On retrouve cette volonté de recontextualisation et d'historicisation de la notion d'Auteur défendue autant par Tom Gunning dans son ouvrage sur David Wark Griffith que dans les thèses développées par Stefen Crofts à la fin des années 1990. Celui-ci rappelle la nécessité d'approcher l'Auteur selon une « lecture historiquement et culturellement informée¹¹ ». En analysant le cinéma au regard de l'époque contemporaine, Crofts estime que le concept d'Auteur peut à nouveau obtenir une bonne réception chez les spectateurs pour des raisons essentiellement idéologiques (progrès du discours individualiste depuis les années 1980 dans les sociétés dites capitalistes et post-industrielles de consommation). À la suite des trois premiers, Timothy Corrigan soutient lui aussi cette idée selon laquelle un nouveau modèle d'Auteur serait apparu durant les années 1980 et 1990 sous la forme d'une figure plus commerciale permettant ainsi l'étude des liens intersubjectifs entre production et réception filmiques. Enfin, citons, parmi les derniers chercheurs anglo-saxons à s'être penchés sur la notion d'Auteur du point de vue du contexte historique et du point de vue des modes de fonctionnement spécifiques favorisant ce concept

(cinémas d'avant-garde et expérimental, cinémas documentaires), les apports récents de David A. Gerstner, Janet Staiger et Virginia Wright Wexman.

En Europe, la conceptualisation de l'Auteur s'est développée depuis vingt-cinq ans¹² en fonction du paradigme que le chercheur italien Francesco Casetti a défini comme « théories de champs ». Casetti s'attache à analyser le cinéma comme représentation qu'une société se donne d'elle-même. Les théories de champs répondent à des questions globales non spécifiques au cinéma : quels sont les problèmes que soulève le cinéma ? Quel éclairage apporte-t-il ?, etc. Prenant en quelque sorte le relais des grands récits mythiques, le film traduit à sa manière des systèmes de représentation ou d'articulations sociales (l'expressionnisme allemand rend-il compte de l'inquiétude bourgeoise de l'entre-deux-guerres ? Le cinéma soviétique montre-t-il la réalité de la vie russe de la période ? etc.).

LE CINÉMA D'AUTEUR AUJOURD'HUI

■ Comme le remarque Jean-Pierre Esquenazi, la Politique des Auteurs en tant que véritable culture cinématographique reste encore de mise aujourd'hui. Actuellement, le cinéma dit d'Auteur est d'ailleurs presque devenu une marque déposée. Considéré quasiment comme un « genre » à part entière, celui-ci s'est détaché de la simple conception du réalisateur, auteur de son histoire et créateur d'un style propre qui fait œuvre. De manière courante, le cinéma d'Auteur, souvent décrié car ressenti par le public comme « élitiste » et souvent ennuyeux, recouvre des tendances marquées. Tendances qui excèdent la première définition de l'Auteur de cinéma, telle qu'elle était perçue dans les années 1950, et que l'on décèle aujourd'hui tant en France qu'à l'étranger. Dans un curieux retournement de situation, la revue des *Cahiers du cinéma* vient aujourd'hui critiquer cette notion. Selon la nouvelle génération de critiques (Delorme, Tessé, Béghin, Garson, Lepastier, Maillard, Malausa, etc.) qui anime cette publication, le cinéma d'Auteur posséderait des « tares » à bannir, « tares » qui constitueraient en quelque sorte une définition de ce qui serait devenu un « genre » du cinéma contemporain très académique¹³.

À l'identique des années 1950 où Godard et Truffaut reprochaient aux scénaristes leurs mauvaises adaptations, la nouvelle génération critique s'attaque à la question de la narration. Elle met en évidence la pauvreté de certains films d'Auteur qui tournent autour d'un récit unique « pitchable » (pitch : ce qui frappe d'un coup), détruisant l'idée même de narration (« cette machine de pensée qui monte ensemble les temps, les possibles et les vies » *dixit* Stéphane Delorme). Contrairement aux films des indépendants américains Abel Ferrara (*New Rose Hotel*) ou David Lynch (*Mulholland Drive*) travaillant la cassure des rythmes et des récits, les films d'Auteur français (Ozon, Assayas, Audiard, Haneke, etc.) resteraient rivés au récit unique, n'utilisant pas les possibles du film comme forme permettant l'intrication de récits multiples. Face à cela, la narration en miettes du film de Léos Carax, *Holy Motors* (2013), qui propose onze récits d'un même personnage protéiforme, semble convenir davantage aux

goûts des jeunes critiques actuels par le fait que cette forme de cinéma d'Auteur offre au spectateur des possibilités interprétatives variées.

Parmi les autres éléments mis en avant par cette nouvelle génération critique, on souligne – comme l'avait fait en son temps Truffaut pour le « cinéma de papa » – l'impact négatif de la continuité dialoguée telle que perceptible, par exemple, dans les productions de François Ozon. L'importance du scénario « comme œuvre », « comme fin en soi », est à nouveau remise en cause, et l'on peut lire comme le faisait en son temps la Politique des Auteurs, l'indignation que crée ces films venant simplement illustrer un scénario très dialogué, mais ne créant pas de vraies images. À cela s'ajoute évidemment l'idée du culte de la maîtrise (Michael Haneke, mais aussi les étrangers Christopher Nolan, les frères Coen, etc.) dont le contrôle de la mise en scène frôle l'écrasement des personnages (humiliés, ridiculisés) et, par extension, celui des spectateurs, afin d'imposer une efficacité formelle. La vanité des cinéastes constitue le fondement d'un grand nombre d'autres reproches. On rejoint ici d'une certaine manière l'idée de Michel Foucault selon laquelle la fonction « auteur » est construite par un ensemble de procédures (série d'opérations identifiables et de recettes devenues courantes) dont la finalité reste la production d'un « auteur-mirage » capable à la fois de contenir les œuvres et de proposer à la consommation mythologique un personnage public séduisant.

Comme l'envisage Jean-Claude Biette, la Politique des Auteurs depuis ces débuts jusqu'à aujourd'hui, a souvent consisté en la dévalorisation systématique du présent (les films commercialisés) au profit soit du passé (les classiques du cinéma), soit de l'avenir (l'idée d'un meilleur cinéma, d'un cinéma novateur). Ainsi, nombre de films sont souvent apparus trop attachés au marché, demeurant imprécis quant à leur impact ou leur place dans l'histoire globale du cinéma. Au regard des articles relevant de la Politique des Auteurs et de ses continuateurs, les seuls films acceptables semblent provenir d'une source déjà fiable (crédibilité construite à partir des œuvres du passé – aujourd'hui on salue entre autres celles d'Abdellatif Kechiche, de Philippe Garrel, de Hong Sang-Soo) ou d'une source totalement neuve et marginale (les créations visuelles d'Harmony Korine, de Yann Gonzalez ou encore de Justine Triet – indiquant le chemin à suivre pour l'avenir du cinéma).

Pour en savoir plus

- ALLEN Richard, *Film theory and philosophy*, Oxford University Press, 1997.
- ANDREW Dudley, *André Bazin*, Oxford University Press, 1978, Rééd. Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, 1983.
- DE BAECQUE Antoine, *Les Cahiers du cinéma : Histoire d'une revue*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.
- DE BAECQUE Antoine, *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1997.
- BIETTE, Jean-Claude, « Qu'est qu'un cinéaste », *Trafic*, n° 18, 1996.
- BURCH Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.
- CASSETTI, Francesco *Theorie del Cinema 1945-1990*, Milan, Bompiani, 1993.
- CAUGHIE John, *Theories of authorship*, New York, Routledge, 1991.
- CORRIGAN Timothy, *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.
- ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.), *Politique des Auteurs et théorie du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- GAUTHIER Christophe et VEZYROGLOU Dimitri (dir.), avec la collaboration de Myriam JUAN, *L'Auteur de Cinéma, Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, décembre 2013.
- GERSTNER David A. et STAIGER Janet (dir.), *Authorship and Film*, New York, Routledge, 2003.
- GOUDET Stéphane, *L'Amour du cinéma : 50 ans de la revue « Positif »*, Paris, Gallimard, 2002.
- GUNNING Tom, *D.W. Griffith and the origins of the American Narrative Film: the Early years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre (dir.), « L'état d'Auteur », *Hors Cadre*, n° 8, 1990.
- PRÉDAL René, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 2001.
- SARRIS Andrew, *Le cinéma américain*, New York, Dutton, 1968.
- WRIGHT WEXMAN Virginia (dir.), *Film and Authorship*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.

Notes

1. Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « Bazin contre la Politique des Auteurs : Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du cinéma* », in Christophe GAUTHIER et Dimitri VEZYROGLOU avec la collaboration de Myriam JUAN, *L'Auteur de Cinéma, Histoire, généalogie, archéologie*, AFRHC, décembre 2013, p. 51.
2. François TRUFFAUT, « Une certaine tendance du cinéma français », in *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 23-26.
3. André BAZIN, « *Le journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951.
4. Alexandre ASTRUC, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, 30 mars 1948.

5. André BAZIN, « Hitchcoch contre Hitchcock », *Cahiers du cinéma*, n° 39, octobre 1954, p. 25.
6. André BAZIN, « Comment peut-on être hitchcocko-hawksien ? », *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, p. 17.
7. André BAZIN, « De la Politique des Auteurs », *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957, p. 2-10.
8. André BAZIN, « De la Politique des Auteurs », *op. cit.*
9. Classée à gauche, la revue *Positif* créée en 1952 par Bernard Chardère (soit une année après les *Cahiers du cinéma*), en dehors de jeunes critiques, s'entoure de figures venues du Surréalisme (Ado Kyrrou, Robert Benayoun, etc.). Elle se place contre les *Cahiers du cinéma* dont elle estime les positions idéologiques marquées plus à droite. C'est surtout un positionnement des auteurs réalisateurs qui est mis en avant dans leurs colonnes : alors que les *Cahiers*... adulent les cinéastes Hitchcock, Lang, Hawks, Mankiewicz, Wyler, etc., *Positif* défend Vigo, Kurosawa, Huston, Welles, Brooks ou encore Aldrich.
10. Andrew SARRIS, « Notes sur la Théorie Auteur de 1962 », *Film Culture*, hiver 1962.
11. Stephen CROFTS, « Authorship and Hollywood », in John HILL et Pamela CHURCH GIBSON (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, 1998, p. 322.
12. Anja FRANCESCHETTI et Leonardo QUARESIMA (dir.), *Prima dell'autore*, Udine, Forum, 1997 ; Alberto BOSCHI et Giacomo MANZOLI (dir.), *Oltre l'autore I*, in *Fotogenia*, n° 2, 1996.
13. Dossier « Les 10 tares du cinéma d'Auteur », *Cahiers du cinéma*, n° 684, décembre 2012.