

**Université Paris I – La Sorbonne**

Mémoire de DEA de Sciences Politiques  
"Communication, Technologies et Pouvoir"

L'université n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

# *Le spectateur engagé*

Soutenu par :  
Raphaël KOSTER  
06-98-70-10-33  
kosterraphael@yahoo.fr

Sous la direction de :  
Madame Sophie POIROT-DELPECH  
&  
Monsieur Alain GRAS

*Année universitaire 2004-2005*

## RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose de définir un idéal du spectateur. Être un bon spectateur, c'est être capable de puiser dans l'intimité de la rencontre avec l'œuvre, le sens nécessaire à la conduite de sa vie. De cet aller retour entre le temps du quotidien et l'éternité de l'œuvre, le spectateur peut atteindre une ontologie du politique. Le sens du monde dans lequel nous vivons peut se trouver dans l'art. L'art est même l'un des révélateurs les plus adéquats de la confrontation entre l'individuel et le collectif. Le cinéma construit du symbolique. Il dresse des valeurs collectives à partir de signes particuliers. Il autorise l'identification, et en même temps, ouvre sur du neuf. Il opère, à des degrés divers selon les œuvres, la confrontation entre soi et le monde. Il répond à des questionnements identitaires, et à des problématiques politiques. On peut prendre le cinéma comme un divertissement et contempler ses œuvres sans intégrer leur sens dans la réalité quotidienne. Mais on peut aussi, et c'est tout l'enjeu de ce mémoire, chercher à tirer des films des leçons qui donneront sens à notre vie et au politique.

Qu'est ce qui nous engage par rapport aux films que nous voyons ? Quelles valeurs, quels comportements, quelle attention faut-il observer pour tirer des œuvres qui nous entourent un sens capable de guider nos vies ? L'exemple de quatre des plus importants critiques de cinéma français peut nous donner des réponses. Louis Delluc entretient un rapport intime à l'art et l'exprime sous la forme de témoignages. André Bazin vit le cinéma comme une fenêtre sur le monde, et adopte un discours militant. François Truffaut prend le cinéma comme un mode de vie, et s'engage aux côtés des artistes. Serge Daney revient à l'expérience première du spectateur et défend une morale du regard. Tous ces critiques sont des spectateurs qui se sont engagés dans leur vie d'une manière particulière, à partir des films qu'ils ont vu. Grâce à eux, une recherche sur les conditions à remplir pour l'engagement du spectateur contemporain devient possible. Elle fera l'objet d'une thèse.

# SOMMAIRE

<b>Introduction</b>	<b>p. 4</b>
<b>Témoigner</b>	<b>p. 8</b>
Premières images de cinéma	p. 8
L'expérience cinématographique	p.10
Le miroir et le tombeau	p.12
<b>Créer</b>	<b>p. 17</b>
La subjectivité du critique	p.17
Critiques et cinéastes	p. 20
L'intellectuel et l'artisan	p. 24
<b>Militer</b>	<b>p. 26</b>
L'objectivité du critique	p. 26
Le spectateur et le monde	p. 29
La critique engagée	p. 31
Une politique de cinéma	p. 36
<b>Juger</b>	<b>p. 39</b>
Le visuel	p. 39
La vision	p. 43
<b>Conclusion</b>	<b>p. 46</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>p. 48</b>

## INTRODUCTION

Etre spectateur est une expérience banale. La permanence des images dans notre quotidien fait de leur réception un réflexe inconscient. Pourtant, l'image reste porteuse de sens, et s'exposer à elles nous engage trop souvent malgré nous, vers des valeurs qui ne sont pas les nôtres. A quoi nous engagent les innombrables spectacles que l'on nous donne à voir ? Prendre conscience du sens d'un spectacle, de ce qui nous lie aux images, de ce à quoi l'on participe, pour mieux comprendre notre place dans le monde. A l'heure où l'image est devenue omniprésente, il peut s'avérer utile de revenir sur l'expérience du spectateur, et sur la liberté dont il dispose.

Pour aborder un tel sujet, il y a de nombreuses approches possible. Une approche historique pourrait rendre compte, à la manière de Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*, de la perte de valeur conférée à l'image, la banalisation du voir, par rapport aux temps où la représentation était sacralisée, qu'elle avait le pouvoir magique de rendre présent l'objet absent. Une approche philosophique emprunterait sans doute beaucoup à la phénoménologie, la science de la perception. L'approche sociologique nécessiterait quelques études de terrain qui mettraient en relief la nature du processus de sélection de l'image dans la réception du spectateurs, ou les attentes d'un spectateur à l'égard de ce qu'il voit...

Pourquoi choisir ? Dans la perspective de compléter ce travail par une thèse, j'ai voulu risquer quelques pistes de réflexions libres, sans m'attacher à un champ de recherche

particulier. La critique de cinéma sert de fil directeur parce qu'elle fait une profession de la position du spectateur. Elle rend compte publiquement des expériences intimes du rapport à l'œuvre. Ses exigences à l'égard d'un film sont celles que tout spectateur peut avoir. Elle propose de nouveaux points de vue, et parfois, de nouvelles manières de voir.

Dans le vaste paysage de la critique cinématographique française, j'ai limité mes recherches à quatre critiques : Louis Delluc, André Bazin, François Truffaut, et Serge Daney. On peut les rattacher à la ligne éditoriale de l'une des revues les plus importantes de l'Histoire de la critique : les *Cahiers du cinéma*.<sup>1</sup> Leurs articles soulèvent la problématique du spectateur engagé, à travers les relations qu'il entretient avec l'œuvre et le monde.

Le fondateur de la critique de cinéma s'appelle Louis Delluc.<sup>2</sup> Ses écrits marquent le début de l'institutionnalisation du cinéma. Louis Delluc est sans doute l'un des premiers critiques à donner au cinéma ses lettres de noblesse. Ses articles prenant souvent la forme de témoignage subjectifs, ils nous permettent de suivre au plus près le processus de reconnaissance du cinéma en tant qu'art.<sup>3</sup> Delluc commence ainsi sa carrière en défendant le théâtre contre le cinéma. Puis, il change progressivement d'avis en découvrant des films qui le marquent. Avec lui, le cinéma cesse d'être une attraction foraine, un sous-genre de théâtre. A l'artisanat des planches et des acteurs en chairs, se confronte la force des illusions de l'image cinématographique. Il fallait probablement quelqu'un de semblable à Delluc, d'abord

---

<sup>1</sup> L'œuvre de Delluc se situe avant la création des *Cahiers du cinéma*, mais elle est participative, selon Pierre Lherminier, de la même filiation. Voir : Louis DELLUC, *Ecrits cinématographiques I : le Cinéma et les Cinéastes*, Cinémathèque Française, Paris, 1985, p.15. Les autres critiques firent partie de la rédaction des *Cahiers*. André Bazin fonda la revue en avril 1951. François Truffaut y entra sous sa protection en mars 1953. Serge Daney arriva en 1964.

<sup>2</sup> René JEANNE et Charles FORD, *Le Cinéma et la presse, 1895 – 1960*, Armand Colin, Paris, 1961, p.54 : *Le 22 mars 1924 Louis Delluc mourrait. Vingt-cinq ans plus tard, l'Association française de la Critique de Cinéma fera poser (...) une plaque où il est rappelé qu'il fut « le créateur de la Critique cinématographique ».*

<sup>3</sup> René JEANNE et Charles FORD, *Le Cinéma et la presse, 1895 – 1960*, p.125 : *Sans doute est-il incontestable que les articles d'un Delluc ont amené jusqu'aux écrans des catégories de spectateurs qui, sans lui et quelques uns de ses confrères, auraient continué à regarder le cinéma comme une attraction foraine.*

complètement voué à l'art « majeur » : le théâtre, puis conquis par le cinéma, pour opérer officiellement ce passage de relais entre la reconnaissance de deux arts. *Allons, c'est fait ! J'admire le cinéma ! En attendant de l'aimer. Je sais que je l'aimerai un jour ! Car je l'ai haï et je note quasi inconsciemment, les étapes de la haine à l'affection.*<sup>4</sup> L'œuvre de Delluc s'articule souvent autour d'un lexique sentimental, d'une approche subjective, de thématiques métaphysiques. Avec lui, nous assistons à la naissance d'une idéologie : celle qui permettra aux futurs critiques d'invoquer toutes leurs expériences, connaissances et opinions autour du film vu. La passion pour le cinéma est dorénavant possible.

André Bazin introduit le cinéma dans le monde. Il est le maître à penser de l'engagement politique du spectateur. Voir des films est un acte militant. Fondateur des *Cahiers du cinéma*, Bazin rassemble autour de lui des communautés de cinéphiles croyant en une puissance politique des images. Le cinéma invite à l'action. Le spectateur puise dans l'œuvre le sens de ses actes, et part ensuite accomplir sa mission dans l'élaboration du monde.

François Truffaut est un spectateur devenu cinéaste. Le cinéma lui a ouvert les portes de nouveaux milieux professionnels. Il est passé du voir au faire, du spectateur, à l'artisan, en passant par la critique. Truffaut est habité par ses expériences de spectateur. Il est reconnaissant, admiratif envers les artistes. Son parcours témoigne d'une volonté de s'engager à leur côté.

Serge Daney est de la génération suivante. Il est le témoin du déclin de la liberté individuelle face aux enjeux industriels du cinéma et de la télévision. Il lutte contre l'aliénation du spectateur, et défend la nécessité de son jugement critique. Il dessine les

---

<sup>4</sup> Louis DELLUC, *Cinéma et Cie*, Grasset, Paris, 1919.

tenants d'une éthique du regard. Il place le spectateur en face de ses responsabilités, et lui donne les clés pour comprendre le monde derrière celui qu'on lui donne à voir.

Les écrits de ces critiques peuvent délivrer des clés pour nos propres expériences de spectateur. Contre l'idée que nos valeurs esthétiques, politiques, ou morales, soient aliénées par l'industrialisation des images, nous espérons que les écrits critiques du passé puissent servir encore aujourd'hui de modèle dans notre rapport au cinéma.

De ces lectures, nous pouvons tirer quatre concepts : le spectateur, le critique, l'œuvre, et le monde. Le premier engagement du spectateur procède de son rapport à l'œuvre. S'il se laisse capter, son expérience peut faire l'objet d'un témoignage. S'il la juge avec distance, il se comporte en critique. Le deuxième engagement du spectateur est celui de son rapport au monde. Le monde peut se trouver à l'intérieur ou à l'extérieur de son regard. A l'intérieur : le spectateur est un artiste. A l'extérieur : c'est un militant.

Nous commencerons nos recherches par exposer la nature des expériences intimes du spectateur (Témoigner), puis l'expression de cette intimité à travers l'art (Créer). Nous confronterons le monde intérieur, et le monde réel, pour ouvrir nos réflexions sur l'engagement politique du spectateur (Militer). Après l'étude de ces trois formes d'engagements – métaphysique, artistique, et politique – nous reviendrons aux fondements de ce qui rend tout cela possible : la liberté de pensée, l'engagement critique (Juger).

## TEMOIGNER

*Les premières salles de cinéma avaient honte ; elles se cachaient dans des boyaux noirs de la cité comme ces lieux louches où l'on n'entre qu'en relevant le col de son pardessus, d'où l'on sort en rasant les murs.<sup>5</sup>*

### *Premières images de cinéma*

Le 28 décembre 1895, les frères Lumière organisent la première séance publique de cinéma, en projetant quelques uns de leurs petits films d'une minute, en plan fixe. A partir d'un cadrage préalablement étudié, il ont laissé tourner leur caméra pour enregistrer des instants de vie. *La Sortie des ouvrières de l'usine Lumière* est l'un des films projetés. A l'écran, les portes de l'usine s'ouvrent, les ouvrières sortent, une calèche passe, suivie par un chien qui semble vouloir rester dans le champ le plus longtemps possible. Le film capte l'auditoire. Il n'y a pas d'histoire, pourtant quelque chose se passe. Rien ne semble avoir été préparé, pourtant le rythme ne faiblit pas. D'où vient cette fascination, ce sentiment de réel, dont témoignent les spectateurs de l'époque à la vue de ces images, et qui nous saisit encore aujourd'hui ?

---

<sup>5</sup> Alexandre ARNOUX, *Du muet au parlant, souvenir d'un témoin*, La Nouvelle Edition, Coll. "Souvenirs et portraits", Paris, 1946.



Dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, on assiste à une concurrence effrénée entre la photographie et la peinture dont l'enjeu est la restitution de l'impression instantanée de la vie. Avec le courant de la peinture impressionniste, c'est l'impondérable de la vie que l'on cherche à fixer sur la toile.<sup>6</sup> Il en est de même pour les films Lumière. Dès sa naissance, le cinéma est un art réaliste. Il porte en lui les exigences d'une représentation fidèle, exacte de la réalité. Mais qu'est-ce que la réalité ?

Dans la tradition idéaliste de Platon, la réalité s'apparente à la vérité. L'un de ses textes les plus célèbres, *L'Allégorie de la caverne*<sup>7</sup>, fait aujourd'hui beaucoup penser au cinéma. Des esclaves sont enchaînés dans une caverne, où défilent des ombres. A cause de leurs chaînes, les esclaves ne peuvent voir autre chose que les ombres de la caverne, de telle sorte qu'ils prennent ces ombres pour la réalité. L'un des esclaves est libéré et conduit vers la lumière du dehors. Il découvre alors la différence entre réalité et illusion. Platon reproche à l'art de nous détourner de la réalité. Le cinéma manipule le spectateur, l'enchaîne à des illusions. Dans une perspective platonicienne, le cinéma est donc à l'opposé du réel.

La réalité du cinéma ne se trouve pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de notre regard. Nous cherchons du réel dans ce que nous savons être des illusions. Pourquoi continuons-nous à y croire ?

---

<sup>6</sup> Cf Henri Langlois.

<sup>7</sup> PLATON, *La République*, livre VII, 514b-517c (vers 420 – 340 av. J.C.), Les Belles Lettres, Paris, 1949.

## *L'expérience cinématographique*

Les esclaves de Platon sont aujourd'hui dans les salles de cinéma. Servitude volontaire : ils abandonnent la réalité du soleil à la fascination des ombres, pour le plaisir de l'hypnose, mais pas seulement : l'image cinématographique est aussi source de révélations. Révélation photographique d'abord : du négatif au développement. Révélation identitaire ensuite : de l'œuvre au spectateur. Révélation religieuse enfin : du spectateur au critique. Pour Louis Delluc, le film est le support vers une réalité supérieure, idéale. Delluc conçoit la vie comme un ensemble d'expériences, de ressentis. Il s'agit de vivre un film, et pour cela d'attendre d'un film qu'il ouvre sur du vivant : *Le mouvement de la vie et, s'il se peut, de la vie intérieure, voilà le but d'un art véritable et prenant.*<sup>8</sup> L'enthousiasme de Delluc puise sa force dans cette croyance ontologique en l'existence d'une métaphysique à laquelle le cinéma donne accès. C'est cette foi qui lui vaut le titre de fondateur de la critique cinématographique. Dans ce qui est considéré comme l'article pionnier de la critique cinématographique indépendante, Delluc écrit, en 1917 :

*Je sais depuis peu que le cinéma est destiné à nous donner des impressions de beauté fugace et éternelle, comme seul nous en donne le spectacle de la nature ou, parfois, de l'activité des hommes. Ces impressions, vous savez, de grandeur, de simplicité, de netteté qui brusquement vous font trouver l'art inutile. Tout à fait inutile, évidemment, l'art le serait si chacun était capable de goûter consciemment la beauté profonde de la minute qui passe. Mais l'éducation des foules sensibles est trop lente pour que nous puissions la priver avant de nombreux siècles des*

---

<sup>8</sup> Louis DELLUC cité dans Pierre AJAME, *Les Critiques de cinéma*, Flammarion, Coll. "Le Procès des juges", Paris, 1967, p.31.

*œuvres d'art qui sont la confiance élevée de l'âme des autres. Le cinéma est justement un acheminement vers cette suppression de l'art, étant la vie.*<sup>9</sup>

Delluc dit *je*. Il se veut témoin, avant d'être critique. Témoin de son époque, témoin de l'émergence d'un nouvel art, témoin d'une expérience forte. Le premier article de la critique indépendante est un manifeste du spectateur. Et le spectateur de cinéma diffère de tous les autres. *Des impressions de beauté fugace et éternelle* marquent en lui la double expérience du tournage qui n'est plus, et de l'œuvre qui est avenir, parce qu'elle est durable. Projeté dans le passé et le futur, le spectateur atteint enfin la retraite idéale, hors du présent des affaires humaines, libre de contempler, et d'éprouver le sens de sa vie. Le cinéma doit donner du monde ce qu'il a de plus beau. L'intemporalité de ses images doit toucher un regard universel. Il doit avoir une valeur ontologique : porter en lui *l'âme des autres*. L'idéalisme de Delluc veut réconcilier la représentation esthétique et les relations sociales. Le cinéma peut surmonter toutes les différences entre les hommes pour mener le regard vers la direction ontologique de leur rapport au temps. Nul n'échappe au temps. Nul n'échappe au cinéma.

Tout spectateur de cinéma devient croyant. La critique est donc une profession de foi. Comment dire ce qui se passe dans l'instant d'une projection ? Comment transmettre ce que l'on a vu, ce qui nous a parlé ? Réponse de Delluc : le témoignage. Assumer sa subjectivité, écrire à la première personne, préférer le ressenti au dogmatisme, en sont quelques règles. Celui qui dit *je* a toujours raison. On ne peut discuter un témoignage : il est l'expression sacrée de la singularité d'un regard.<sup>10</sup> Delluc entretient avec le film un rapport d'égalité. Le point de vue du cinéaste vaut autant que celui du spectateur. Autant, mais pas moins. Car le

---

<sup>9</sup> Louis DELLUC, revue *Film* du 25 juin 1917.

<sup>10</sup> Le témoignage est une démarche créatrice. L'œuvre est recréée à la lumière d'un regard. Rien d'étonnant donc à ce que Delluc soit aussi un artiste. Il a écrit ou réalisé : *La Fête espagnole* (1919), *Le Chemin d'Ernoa* (1920), *Fumée noire* (1920), *Le Silence* (1920), *Fièvre* (1921), *Le Tonnerre* (1921), *La Femme de nulle part* (1922), *L'inondation* (1923).

cinéma est enregistrement. Ce qui se déroule à l'écran n'a pas lieu pour de vrai, pas dans ce lieu, pas à cet instant. La critique cinématographique ne peut se réduire au témoignage, parce que la distance de l'écran impose naturellement une distance du spectateur. Passé l'enthousiasme pour la durabilité de l'œuvre, ce sont des fantômes qui subsistent à l'écran. Tous les articles de Delluc tiennent donc aussi bien du témoignage que de l'analyse. Le témoignage est le signe d'une rencontre réussie entre le spectateur et l'œuvre. L'analyse est le signe d'un rendez-vous manqué, qui n'a pas nécessité d'engagement du spectateur. Rencontres et ratages ne sont pas synonymes de films appréciés ou non. Il y a rencontre, lorsqu'un film nous touche personnellement en bien ou en mal, au point qu'il nous est impossible d'en parler, sans parler en même temps de nous-mêmes. Il y a rendez-vous manqué, lorsqu'un fond d'indifférence gouverne nos impressions sur le film. Telle est l'expérience cinématographique : entre révélation et frustration, elle trace le parcours d'une vie parallèle, projetée vers l'avenir ou le passé. Quelles sont les conséquences du passage de cette expérience intime dans le domaine public ?

### *Le miroir et le tombeau*

Etre critique de cinéma, c'est subir de façon radicale et répétée, le passage de l'intime au mondain, la souffrance de l'arrachement de soi, vers les compromis de l'expression publique. La parole remplace la révélation. L'écrit dénature la réception. Critiquer un film, c'est poser un écran entre le message du film et l'esprit du spectateur. Pourtant, la critique est naturelle. Elle fait partie intégrante de notre rapport aux œuvres d'art. C'est le besoin de parler d'une expérience après l'avoir vécue, pour qu'elle vive justement, qu'elle s'inscrive dans la

réalité du monde, dans le regard et la mémoire des autres. Témoigner pour exister, pour signaler son identité, imposer sa place dans les relations humaines. Notre nature est telle que nous pouvons, par l'esprit, accéder à des idées qui nous transcendent et nous laissent entrevoir un peu d'un sentiment divin. Mais par notre corps, nous demeurons attachés au monde. Le critique de cinéma doit parvenir à rapporter du film aussi bien ses émotions intimes que ses analyses professionnelles. Son regard doit atteindre l'acuité du spécialiste et conserver la naïveté de l'enfance. *Je pense qu'un enfant sait toujours tout* affirme le critique Serge Daney.<sup>11</sup> Ce qui nous reste de l'enfance nous apporte la sensibilité dont nous avons besoin pour apprécier la valeur d'un film. Un regard trop exercé augmente la distance qui nous sépare de l'œuvre. Dans nos rapports aux autres êtres humains, nous souhaitons souvent transmettre ce qui nous tient le plus à cœur, par des techniques, des médiations qui feront passer dans le monde, ce que nous entrevîmes au delà. Le métier de critique de cinéma réalise ce désir et l'institutionnalise. Il semble donc que le processus fonctionne. Il est possible de transmettre aux autres suffisamment de ses expériences cinématographiques pour exister dans la pluralité humaine. La question est : que transmettons-nous ?

*Au fond, le cinéma est la voix d'une âme qui existait déjà. (...) Nous emportons du film ce que nous y avons apporté, et, si la même œuvre a été une tentation pour l'un et une grâce pour l'autre, c'est que chacun était venu avec son univers propre, construit à l'avance ; chacun avait coulé le film dans son propre moule, la bataille était perdue ou gagnée d'avance.<sup>12</sup>*

---

<sup>11</sup> Serge DANÉY et Régis DEBRAY, *Serge Daney, itinéraires d'un "cinéfilms"*, entretien filmé par Pierre-André BOUTANG et Dominique RABOURDIN, Rézo Films / Aréna Films, juin 1992, 180mn. Tome 1 : *Le Temps des cahiers*.

<sup>12</sup> René LUDMANN, *Cinéma foi et morale*, Cerf, Paris, 1956, pp.11 et 17.

Gérard Lefort, un critique du journal *Libération* raconte cette anecdote<sup>13</sup> : une scène l'avait beaucoup frappé en sortant d'un film de Tarkovski devant lequel il s'était endormi. En discutant avec ses confrères, il s'est rendu compte que cette scène qui lui avait tant plu n'apparaissait pas dans le film, mais qu'il l'avait rêvée. Les films viennent de nous-mêmes. Le spectateur voit le film qu'il souhaite. Il sélectionne les images qui l'intéressent, et au besoin, en invente d'autres qui n'apparaissent pas à l'écran. Chaque film vu est l'occasion d'un film recréé. Le cinéma est un miroir. Ses oeuvres trouvent grâce à nos yeux, par un phénomène de reconnaissance, ou un processus d'identification. Tout spectateur est dans une quête identitaire : à la recherche de lui-même à travers l'œuvre d'un autre. Daney parle de *films qui nous regardent*<sup>14</sup> pour souligner ce rapport de réflexion entre l'œuvre et nous-mêmes. Plaisir narcissique du spectateur de cinéma, indissociable du besoin égocentrique de témoigner en se racontant.

Le film vient pourtant d'ailleurs. Et cet ailleurs ne peut se réduire à notre simple regard, ou c'est toute la pluralité du monde qui est niée. L'écran est également un espace ouvert sur l'inconnu. L'œuvre contient plus que ce que nous pouvons y reconnaître. On peut se perdre dans les images. Le cinéma est un tombeau. Le confinement de la salle, la léthargie du spectateur, les fantômes des acteurs sur l'écran sont les indices d'une étrange relation entre le cinéma et la mort. Pendant la réception d'un film, il y a de nombreuses images perdues, qui ne retiennent pas l'attention. A combien d'images peut-on résumer le souvenir d'un film ? L'indifférence est une part importante de notre rapport aux films. Des images passent sous nos yeux, impriment leur dessin sur notre rétine, sans susciter d'émotions, de pensées particulières. Le cinéma est un art de synthèse. C'est par la sélection que s'opère la réception. Le donné dépasse toujours infiniment ce qui est reçu. Est-ce à dire que ce qui n'est pas relevé

---

<sup>13</sup> Maria DE MEDEIROS, *Je t'aime, moi non plus : artistes et critiques*, France – Portugal, 2004, 82mn.

<sup>14</sup> Serge DANNEY, *Persévérance*, P.O.L., Paris, 1994.

par le spectateur soit perdu pour autant ? Interrogation métaphysique, qui nous permet de remarquer que dans tout face à face avec l'œuvre, il y a véritablement rencontre, au sens d'un échange entre les propositions du film et leur acceptation ou leur rejet par le spectateur.

Pour tout ce que l'on ne reconnaît pas, il y a possibilité d'apprendre. Le cinéma est un tombeau, mais un tombeau à ciel ouvert. Le film dure plus longtemps que le temps de sa projection. Il laisse toujours libre la possibilité d'y revenir pour s'avancer plus loin dans ses ténèbres. Connaître et reconnaître définissent l'expérience cinématographique. Le reflet du miroir et la nuit du tombeau s'alternent. Chaque film marque une tension entre ces deux pôles. La critique de cinéma se situe au milieu, dans le témoignage et dans l'éducation. Il peut s'agir, comme chez Delluc, d'un miroir reflétant un tombeau : un témoignage d'inédit. *J'admire le cinéma ! En attendant de l'aimer*, écrit-il.<sup>15</sup> Les éloges métaphysiques de Delluc expriment une certaine reconnaissance pour un art dont beaucoup de choses restent encore à connaître. Une réception sans repère, et néanmoins familière s'offre aux premiers spectateurs de cinéma. La génération critique suivante, dont André Bazin marque l'esprit, semble être plutôt celle d'un tombeau ouvrant sur un miroir : l'ampleur des ténèbres éclairées par les reflets du regard. Anthropocentrisme du critique, démarche scientifique : expliquer le monde à partir de ses propres hypothèses. Du concret vers l'abstrait, du monde à soi, du tombeau au miroir, Bazin renvoie le film à des figures nées de son imagination. La métaphore est l'un de ses procédés de style les plus récurrents.<sup>16</sup> Bazin s'avance dans les ténèbres repérées par Delluc. Il s'approprie l'altérité de l'œuvre, et l'éclaire de sa propre lumière. Bazin commence son témoignage comme Delluc achève le sien : par une approche de l'indicible. Mais là où Delluc adopte un discours métaphysique, Bazin choisit la science, et emprunte ses arguments à plusieurs disciplines universitaires, en particulier les sciences naturelles, et la philosophie.

---

<sup>15</sup>Louis DELLUC, *Cinéma et Cie*.

<sup>16</sup>André BAZIN, *Orson Welles*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1998, préface de André S. Labarthe, p.6.

Delluc témoigne de l'ontologique. Bazin enseigne de la pluralité. Voici deux modes de traduction critique de l'expérience cinématographique, entre miroir et tombeau.

Qu'il ouvre sur nous-mêmes ou sur le monde, le film nous transmet un peu d'un art de voir. Le critique de cinéma exprime son point de vue, en résonance avec la vision de l'artiste. Il crée des images sur d'autres images. En témoignant de son regard, en évaluant les films à l'aune de son propre vécu, le critique fait œuvre d'écrivain autant que de journaliste. En devient-il artiste pour autant ? La critique d'une œuvre peut-elle devenir une œuvre à son tour ?



# CRÉER

*Les goûts d'un critique n'ont aucune importance en eux-mêmes, seules leur motivation et l'expression de cette motivation doivent entrer en ligne de compte.<sup>17</sup>*

## *La subjectivité du critique*

On reconnaît un bon critique par sa capacité à imprimer nos mémoires. L'impact d'un style va souvent de pair avec une forte personnalité. La fougue avec laquelle le critique François Truffaut défend ou attaque les films semble porter le désir de faire sa place dans le cinéma, de se faire remarquer dans ce monde auquel il aspire. Pour Truffaut, le cinéma a une valeur initiatique.

*Il y a une façon de voir les films qui peut constituer un apprentissage plus professionnel que celui d'assistant réalisateur.<sup>18</sup>*

---

<sup>17</sup> Pierre AJAME, *Les Critiques de cinéma*, p.36.

<sup>18</sup> « Portrait de François Truffaut », 1961, dans les bonus DVD du film de François TRUFFAUT, *Les 400 coups*, mk2, 2001.

Truffaut défend la science du spectateur contre celle des artisans. Le cinéphile sait au service de quelles valeurs, de quels mouvements historiques, de quelles idées générales sont les films qu'il regarde. Il apprend l'Histoire du cinéma, les enjeux de chaque époque, le sens et l'apport de chaque film. L'assistant réalisateur s'occupe de la logistique du tournage. Il sait les besoins matériels que nécessite chaque scénario, la réalité du tournage, les dessous de la création. Mais il lui manque le recul nécessaire au jugement. Son travail veut que le film se fasse, bon ou mauvais. Il est dans l'action, dans une errance privée du sens général de l'œuvre. Les expériences du spectateur apprennent à critiquer. Celles de l'assistant réalisateur, à savoir faire. Sans réalisateur qui oriente ses actions, l'assistant ne peut rien entreprendre. Mais sans notions du travail d'équipe, le cinéphile ne peut prendre en charge la réalisation d'un film. La profession de critique de cinéma permet donc à Truffaut d'appartenir aux groupes capable de mettre en pratique ses leçons de spectateur. Par elle, le spectateur devient engagé.

Etre marqué par un film, c'est combler l'attente qui nous enchaîne aux images. L'expérience cinématographique sollicite l'abandon du spectateur. Un état passif est nécessaire au recueillement des images. Mais les révélations de l'œuvre imposent des réactions. Lorsqu'un film change notre vie, nous n'en sommes plus le spectateur, mais l'acteur. La vie d'un critique de cinéma comme François Truffaut est un exemple des débouchés que le film peut ouvrir sur notre devenir. Lorsque quelques films font véritablement sens à nos yeux, on est peut-être prêt à en réaliser soi-même. Truffaut est un spectateur boulimique. Dans son adolescence, il voit trois films par jour.<sup>19</sup> Ce sont ses élans enthousiastes de spectateur qui le font remarquer dans les ciné-club par des critiques et cinéastes du milieu du cinéma. André Bazin est de ceux-là. Sous son influence, Truffaut

---

<sup>19</sup> Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 2001, p.71.

commence à son tour une carrière de critique de cinéma. C'est l'occasion pour lui d'exprimer publiquement ses opinions de spectateur. Comme Delluc, Truffaut adopte un style procédant du témoignage. Il analyse les films en les mettant dans la perspective de sa propre vie.

*L'exercice critique est ainsi pour Truffaut comme un journal intime, donnant au lecteur quelques clés d'une subjectivité, d'une sensibilité sans cesse en éveil, et pour l'essentiel tournée vers la polémique.*<sup>20</sup>

Truffaut passe ainsi de l'état de spectateur à l'état de cinéaste, en utilisant la critique pour former et imposer ses choix de réalisation. Selon Truffaut, il faut savoir critiquer pour faire. Les critiques successives permettent d'avancer sur le travail en cours, d'en combler les défauts, en fonction d'une vision issue de la culture cinéphilique.<sup>21</sup> Le cinéma est un art populaire qui s'adresse à un large public. La tâche du réalisateur est de se mettre à la place du spectateur. Truffaut cherche à maintenir une distance par rapport à sa création. Il doit considérer son film comme un objet extérieur, pour mieux évaluer son travail. Beaucoup sont surpris à la sortie du premier film de Truffaut, *Les 400 coups*, de découvrir une telle sensibilité chez un critique connu pour sa virulence. Mais le passage à la réalisation constitue pour Truffaut une sorte d'accomplissement qui ne nécessite plus de colère. Ses critiques étaient d'autant plus énergiques qu'elles préparaient l'espace dont Truffaut avait besoin pour ses propres œuvres. En 1954, Truffaut envoie une série de lettres d'admiration à quelques cinéastes<sup>22</sup> en leur priant d'accepter une interview : *Je vous admire ; j'aimerais vous*

---

<sup>20</sup> Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, p. 163

<sup>21</sup> *Il est probable que cette forme d'esprit qui consiste à avancer par oppositions, à inventer contre, s'est développée chez Truffaut pendant les années de son travail de critique, où ses réactions sont d'une violence redoutée contre les films français des années 50, ses emportements et ses oukases, étaient déjà une manière d'aspirer à un autre cinéma* : Carole LE BERRE, *François Truffaut au travail*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004, p.12.

<sup>22</sup> *Preston Sturges, Jean Renoir, Luis Bunuel, Max Ophuls, Abel Gance, Roberto Rossellini, Fritz Lang, et Nicholas Ray* : Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, p.181.

*rencontrer ; j'aimerais écrire sur vous et parler de vous dans la presse...*<sup>23</sup>. C'est l'une des premières fois qu'une revue spécialisée publie ce genre d'entretiens. Aujourd'hui, l'interview spécialisée est une pratique courante, mais dans les années 50, on écoutait surtout ceux que l'on voyait : les acteurs. Truffaut va à la rencontre des hommes de l'ombre : les metteurs en scène. Il prépare des entretiens approfondis, enregistrés au magnétophone, et les retranscrit jusqu'aux moindres détails<sup>24</sup>. La profession de critique a permis à Truffaut de choisir ses amis et ses ennemis dans les rangs des cinéastes. Truffaut est passé de la révélation d'un film à la rencontre avec son auteur, grâce à son statut de critique, mais surtout grâce à son enthousiasme.

### *Critiques et cinéastes*

Même si la critique peut faciliter l'entrée dans le milieu du cinéma, le passage du journalisme à la mise en scène ne va pas de soi. Serge Daney n'a jamais réalisé de film. Il avance trois raisons : le contexte dans lequel il est né, le contexte dans lequel il travaille, et sa propre personnalité. Daney devient cinéophile en 1959. Il est de la génération immédiatement postérieure à la Nouvelle Vague. Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol ont réalisé des films, alors qu'il était communément admis que des bons critiques ne pouvaient faire de bons cinéastes. Daney pense avoir été inhibé par cela. La Nouvelle Vague puisait beaucoup de sa force dans les relations d'amitié entre ses membres. Daney est arrivé trop tard pour appartenir à ce mouvement, et trop tôt pour faire du cinéma en se détachant de ce modèle. La deuxième

---

<sup>23</sup> Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, p.181.

<sup>24</sup> *François Truffaut attend beaucoup de chacune de ces rencontres. Sans doute correspondent-elles à un trait profond de sa personnalité : se choisir des maîtres, et apprendre auprès d'eux.* : Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, p.180.

raison tient dans une ambition des *Cahiers* de se politiser. La ligne éditoriale de cette revue, au moment où Daney y travaille va à l'encontre de toute créativité. Les *Cahiers* croient en une mission politique de la critique cinématographique. Défendre un film, c'est défendre une idéologie. C'est une responsabilité intellectuelle, et la pratique militante du critique n'est pas compatible avec celle du réalisateur. L'attention à l'actualité politique et culturelle se substitue aux désirs de créer. La dernière raison est d'ordre personnelle : *Cela demande un type d'énergie que je n'ai absolument pas*. Daney n'a pas la passion des images, mais la passion du commentaire. Ce qu'il aime, *c'est parler, écrire, c'est le fait que dans le cinéma, il y a eu à voir et à entendre en même temps. Ce sont plein de choses tout à fait impures par rapport à l'idée d'images pures.*<sup>25</sup>

Les réponses de Daney peuvent expliquer certains différents qui opposent cinéastes et critiques. Lorsque les critiques s'expriment à la première personne, qu'ils affichent de fortes convictions, et témoignent qu'ils ont des choses à dire sur le cinéma, une œuvre est peut être en train de commencer, mais sur le plan littéraire. Pour que les articles critiques deviennent des œuvres littéraires, il faut que la subjectivité de leur rédacteur s'impose face aux films commentés. Ce sont alors les témoignages d'un regard, qui peuvent être lus comme des points de vue narratifs sur une expérience de spectateur. Mais pour que ces œuvres littéraires laissent présager des œuvres cinématographiques, il faut un apprentissage technique que la position de spectateur peut suffire à appréhender de façon professionnelle. Etre spectateur ne permet pas de comprendre la réalité d'un film. Lorsque Bazin décide de consacrer un livre à Orson Welles<sup>26</sup>, il le fait conformément à une éthique de journaliste. Bazin juge les œuvres de Welles, et non ses choix de vie. De cette méthode, ressort une analyse cohérente des thèmes chers à l'artiste, tels qu'ils apparaissent dans ses films. Bazin ajoute à son livre deux longs

---

<sup>25</sup> Serge DANÉY et Régis DEBRAY, *Serge Daney, itinéraires d'un "cinéfilms"*, entretien filmé par Pierre-André BOUTANG et Dominique RABOURDIN, Tome 1 : *Le Temps des cahiers*.

<sup>26</sup> André BAZIN, *Orson Welles*.

entretiens, pendant lesquels certaines réflexions du critique sont remises en question par le réalisateur. Bien que les professions du critique et du cinéaste soient interdépendantes dans un système social qui nécessite la reconnaissance d'une œuvre pour qu'elle puisse exister, nous mesurons à quel point le sens de la technique cinématographique énoncé par Bazin diffère de l'usage qu'en fait Welles.

Welles, vu par Bazin, n'est pas un écrivain, c'est un raconteur d'histoires<sup>27</sup>. La manière de raconter importe autant que l'histoire elle-même. Le conte est son mode de récit préféré, et la radio, son influence principale quant à l'élaboration du rythme et de la bande son de ses films. Dans les analyses de films, un détail résume l'œuvre, par le biais d'une métaphore. Par exemple, la neige, élément récurrent de *Citizen Kane* et de *La Splendeur des Amberson* renvoie à l'innocence et à la nostalgie de l'enfance du réalisateur.<sup>28</sup> Bazin fait-il réellement la critique de l'œuvre de Welles, ou se sert-il plutôt de cet auteur pour justifier ses propres théories ? Entre le critique et le réalisateur qui détermine le sens de l'œuvre ? Dans ses entretiens, Welles se montre, lui, plus attaché à l'expérience de la création qu'au sens même de ses œuvres.

*Ma seule valeur à mes yeux est que je n'édicte pas de lois, mais je suis un expérimentateur ; expérimenter est la seule chose qui m'enthousiasme. Je ne m'intéresse pas aux œuvres d'art, vous savez, à la postérité, à la renommée, seulement au plaisir de l'expérimentation elle-même : c'est le seul domaine où je me sente vraiment honnête et sincère. Je n'ai aucune dévotion pour ce que j'ai fait ; c'est réellement sans valeur à mes yeux. Je suis profondément cynique*

---

<sup>27</sup> Chez Orson Welles, la technique n'est pas seulement une façon de mettre en scène, elle met en cause la nature même de l'histoire. Avec elle, le cinéma s'éloigne un peu plus du théâtre, devient moins un spectacle qu'un récit : André BAZIN, *Orson Welles*, p.42.

<sup>28</sup> André BAZIN, *Orson Welles*, p.76.

*envers mon travail et envers la plupart des œuvres que je vois dans le monde : mais je ne suis pas cynique envers l'acte de travailler sur un matériau. C'est difficile à faire comprendre. (...) Je ne suis donc pas en extase devant l'art : je suis en extase devant la fonction humaine, ce qui sous-entend tout ce que nous faisons avec nos mains, nos sens, etc. Notre travail une fois terminé n'a pas autant d'importance à mes yeux qu'à ceux de la plupart des esthètes : c'est l'acte qui m'intéresse, non pas le résultat que lorsqu'en émane l'odeur de la sueur humaine, ou une pensée...*<sup>29</sup>

Welles est un expérimentateur, par opposition aux expériences du spectateur. Il n'assiste pas au spectacle, il le crée. Il est moins dans l'observation que dans l'action. Les valeurs de ses films lui sont indifférentes, parce qu'elles n'apparaissent qu'une fois le film terminé. Le travail d'un cinéaste est d'abord de s'adapter aux contraintes matérielles d'un tournage. Welles remarque ainsi à Bazin : *Mettre un film en scène est une invention de gens comme vous : ce n'est pas un art, tout au plus un art pendant une minute par jour.*<sup>30</sup> L'art naît du regard du spectateur. C'est à lui, et à lui seul que s'adresse le message du cinéaste. Lorsque le sens du film passe de l'intimité d'une projection à l'espace médiatique, quelque chose s'y perd qui creuse les divergences entre critiques et cinéastes. C'est peut être la raison pour laquelle Welles semble s'emporter contre Bazin : *Mais vous attendez d'un film qu'il soit factuel. Je me passionne pour les films qui, tout en tournant le dos à la fiction, ne sont pas du genre : « Voici la vérité, c'est la vie, etc. », mais sont tout d'opinions, l'expression de la personnalité et des idées de leur auteur.*<sup>31</sup> Pour s'exprimer publiquement, le critique doit

---

<sup>29</sup> André BAZIN, *Orson Welles*, p.131

<sup>30</sup> André BAZIN, *Orson Welles*, p.142.

<sup>31</sup> André BAZIN, *Orson Welles*, p.138.

respecter certaines règles d'objectivité qui donneront corps aux impressions ressenties à la projection. Bazin tout particulièrement est le dépositaire de cette méthode.

### *L'intellectuel et l'artisan*

Dans l'exercice de la critique, Truffaut garde intactes ses émotions de spectateur. Les films qu'il voit suscitent chez lui une fascination, un désir d'apprendre. Bazin représente le critique intellectuel. Le spectateur en lui s'efface quelque peu derrière une méthode d'analyse. Leur relation avec les cinéastes s'en ressentent : passionnelles avec Truffaut, cordiales ou aigres avec Bazin. Truffaut se comporte plutôt en artiste, et Bazin, en théoricien. Leurs écrits représentent deux voies bien distinctes que le regard du spectateur peut emprunter pendant la projection. Un film n'engage à rien, mais laisse au spectateur le choix de s'engager dans une voie invisible. Le critique peut ainsi nous enseigner à savoir être spectateur. Avec Truffaut, la position privilégiée du spectateur n'est pas le critique, mais l'artiste. C'est là que la réalité du film s'impose, et que l'état de spectateur est dépassé vers une condition plus haute que la projection n'a fait que suggérer. Il y a des personnes réelles derrière les fantômes de l'écran. Le tombeau du spectateur est aussi un salon. Les artistes y passent, et nous parlent. C'est une position privilégiée pour désirer les rejoindre. Le critique est dans une position ambivalente. En s'arrachant à l'intimité du spectateur, il a nécessairement oublié un peu du message de l'œuvre. Son talent va être de diffuser assez de personnalité dans ses articles pour retrouver le sens du film qu'il a perçu en tant que spectateur. Mais le métier de journaliste comporte aussi ses contraintes. Dans ce milieu, la subjectivité est un luxe que seule l'indulgence d'un rédacteur en chef peut tolérer. Les critiques cinéastes ont pu évoluer à force d'amitiés, ou en



fondant leurs propres revues, tels Delluc ou Truffaut. Ils sont marginaux dans un milieu qui aime le cinéma, mais qui reste à la périphérie de l'œuvre. Aujourd'hui cependant, Delluc est devenu un mythe, alors que ses écrits sont peu lus.<sup>32</sup> Truffaut est consacré, de nombreux livres paraissent à son sujet, des entretiens inédits resurgissent. Ces hommes qui ont imprimé leur personnalité, sont aujourd'hui célébrés comme des présences indispensables à la mémoire populaire. Ils ont transcendé leur fonction pour devenir des figures, des modèles. La critique exercée comme un artisanat est habitée par son auteur. Elle exprime une identité, dont la réification dans l'œuvre vaut pour modèle de vie. Le critique intellectuel est un spectateur errant. Il est menacé de perdre le sens des films auxquels il a assisté, et dispose rarement des ressources pour en faire lui-même à son tour. Il peut alors s'ouvrir sur le monde, et jouer le rôle du passeur en introduisant dans le tumulte du monde, les leçons des œuvres d'art. Bazin est l'un des principaux critiques à avoir assumé ce rôle politique.

---

<sup>32</sup> Ainsi le nom de Delluc s'est-il figé très tôt, dans la pétrification de l'Histoire. Il fait partie des vérités révélées, des gloires consacrées, des articles de foi. Rien de tel pour rester, en profondeur, inconnu. Objet d'un respect définitif, il paralyse, au même titre, la curiosité : Louis DELLUC, *Ecrits cinématographiques I : le Cinéma et les Cinéastes*, Préface de Pierre LHERMINIER, p.11.

## MILITER

*Il faudrait dire du cinéma que son existence précède son essence. C'est de cette existence que la critique doit partir, même dans ses extrapolations les plus aventureuses.*<sup>33</sup>

### *L'objectivité du critique*

Dans les années 1950, les adaptations littéraires couvrent la majorité de la production cinématographique française. Les scénaristes sont souvent issus du milieu littéraire. Le critique de cinéma, pour bien comprendre ces films, doit partager la culture de ceux qui l'ont produite.<sup>34</sup> Le critique de cinéma appartient à l'élite intellectuelle. Cela doit se refléter dans son style et dans ses idées. Le snobisme du critique est nécessaire, selon Bazin.

*Le snobisme est une forme militante du goût. On ne se bat pas sans partialité ni passion, quitte à réserver pour l'usage privé son souci de n'être pas dupe.*<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma ?*, «Pour un cinéma impur », Cerf, Paris, 1985, p.102.

<sup>34</sup> *Le thermomètre de recettes a son importance, mais l'opinion du café de Flore ne sera pourtant pas négligeable tant que la création cinématographique restera en partie confiée à des intellectuels.* : André BAZIN, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 284.

<sup>35</sup> André BAZIN, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, p.293.

Le critique doit s'affirmer au dessus des autres spectateurs, et afficher des exigences plus élevées que le spectateur moyen. Bazin distingue bien le snobisme *imbécile* du snobisme militant. Un bon snobisme doit se donner les moyens de sa prétention. Le critique de cinéma n'est pas un spectateur comme les autres parce qu'il doit transmettre ce qu'il a vu. Quelle que soit la façon dont la projection est vécue, il lui faut quitter ses propres préjugés pour fournir un jugement objectif sur le film. Le point de vue du critique doit être argumenté. Il doit reposer sur des observations concrètes issues du film même, de sa matière, de sa technicité. Toutes les valeurs du critique peuvent dès lors être diffusées. Son autorité est acquise.

Un film est une oeuvre tangible, qu'on peut étudier de manière objective. Le critique doit en connaître tous les aspects. Chaque étape de la réalisation doit lui être familière. Fondateur des *Cahiers du cinéma*, Bazin impose une méthode d'analyse exemplaire<sup>36</sup>. Dans l'introduction, le film est souvent mis en perspective sous un angle original, fruit d'une réflexion personnelle. *Le Voleur de Bicyclette* de De Sica est renvoyé à la production néo-réaliste italienne<sup>37</sup>, *Le Ballon rouge* de Lamorisse, au sens de la pédagogie dans les films pour enfants<sup>38</sup>, *Les Diaboliques* de Clouzot, à la hiérarchie des genres cinématographiques<sup>39</sup>, etc. Cette introduction est plus ou moins longue, plus ou moins proche du film commenté selon la forme de l'article – essai théorique ou critique journalistique – et les contraintes de son support éditorial – nombre de feuillets, mise en page, équilibre de la publication... Bazin se détache ensuite momentanément de sa réflexion personnelle pour se plier à l'exercice du

---

<sup>36</sup> C'est cet aspect scientifique de son œuvre que je voudrais d'abord mettre en lumière, sans diminuer pour autant la part de l'art, sur lequel je reviendrai. L'on peut évoquer à la fois l'exemple des sciences naturelles, et celui de la méthode mathématique. Chaque article, mais aussi l'ouvrage dans son ensemble, a la rigueur d'une véritable démonstration. Il est certain que l'œuvre de Bazin toute entière tourne autour de la même idée, l'affirmation de l'« objectivité » cinématographique, mais c'est un peu de la même manière que toute géométrie tourne autour des propriétés de la ligne droite. : Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, « La Somme d'André Bazin », Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2004, p.149.

<sup>37</sup> André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma ?*, « Voleur de Bicyclette », pp.295 à 297.

<sup>38</sup> André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma ?*, « Montage interdit », pp 49-50.

<sup>39</sup> André BAZIN, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, pp. 177-178.

résumé. Il s'agit de rendre compte de l'histoire du film, aussi fidèlement que possible. Selon les articles et la place dont il dispose, Bazin choisit de résumer tout le film ou simplement les aspects qui serviront à son commentaire. Mais de manière générale, le film est rapporté de façon objective, sans qu'il soit le plus souvent possible de prévoir l'analyse qui va suivre. Puis vient le commentaire. Pour être efficace, les analyses de Bazin empruntent beaucoup à la méthode universitaire : subsumer le général du particulier. Un détail du film devient le symptôme d'une théorie générale qui prend racine aussi bien dans la culture cinéphilique du critique, que dans l'enseignement des sciences humaines, sciences naturelles, et autres disciplines universitaires. Même la forme de l'article est travaillée pour correspondre au film critiqué. Puisque *Umberto D* de De Sica semble briller par son originalité, la critique doit aussi employer des termes neufs, brasser des idées nouvelles.<sup>40</sup> Puisque *Citizen Kane* de Welles offre des solutions inédites de mise en scène, sa critique doit aussi être mise en scène de façon appropriée. Bazin consacre ainsi un livre entier à Orson Welles dans lequel il met en parallèle la personnalité du réalisateur et l'esthétique de son œuvre.<sup>41</sup> Tous ces efforts entérinent la distinction entre le critique et le spectateur. La critique de cinéma est une profession. Elle exige un savoir-faire qui se traduit par une méthode. Mais cela ne suffit pas toujours. Le cinéma étant un reflet du monde, il ne s'agit pas seulement de critiquer un film, mais de le faire par rapport à une vision du monde.

---

<sup>40</sup> *Mais voilà que déjà je retombe dans les concepts critiques traditionnels à propos d'un film dont je veux prouver l'originalité* : André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma ?*, « Une grande œuvre : *Umberto D* », p.333.

<sup>41</sup> Bazin met également en scène ses entretiens avec Welles, faisant précéder chacune des deux interviews de longues notes où Welles apparaît en vivant symbole des thèmes de ses films : la puissance et la solitude.

Les critiques sont les spectateurs chargés de donner de l'œuvre une reconnaissance publique. Ils sont l'expression officielle de la réception. Critiquer un film est donc un acte politique. Mais dans les faits, Bazin remarque que la critique de cinéma obtient rarement un tel impact. La réception du grand public a toujours plus d'importance économique et culturelle que l'avis de la critique, en raison tout d'abord du nombre de spectateurs. Mais bien que la critique de cinéma soit *inutile*, elle reste *nécessaire*<sup>42</sup>. Elle est l'une des seules manifestations publiques de la réception d'une œuvre. Toute œuvre d'art se destine à des spectateurs. La critique marque l'aboutissement d'une œuvre, en fournissant la preuve que celle-ci a été reçue avec respect, intérêt, et curiosité. Une sorte de contrat moral lie donc le critique avec l'artiste dont il commente l'œuvre. Le cinéma est un art moderne. Il s'inscrit dans un courant qui voit en l'artiste l'expression d'une singularité. Le critique de cinéma doit se faire le porte parole démocratique de la voix de chaque artiste. Il doit s'ouvrir à des points de vue qui ne sont pas les siens. La mission politique du critique de cinéma est dans l'écoute de l'autre. Au travers des films, le critique prend contact avec la pluralité du monde.

*Toute esthétique d'élite est radicalement incompatible avec les lois fonctionnelles du cinéma. Le cinéma a besoin d'une élite, mais cette élite n'aura d'influence que dans la mesure où elle comprendra avec réalisme les exigences sociologiques du septième art.*<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> André BAZIN, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, p.300.

<sup>43</sup> André BAZIN, cité dans François TRUFFAUT, *Le Plaisir des yeux*, « André Bazin nous manque », Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2000, p.83.

Le critique est élitiste, mais doit en même temps aller à la rencontre de l'inconnu, du nouveau, et s'effacer derrière ce qui lui apparaît à l'écran. L'intellectuel doit s'engager. Nous avons déjà parcouru la notion de l'engagement du spectateur. Nous avons vu, par les exemples de Truffaut et de Bazin, qu'un spectateur désirant consacrer sa vie aux expériences cinématographiques pouvait s'adonner à la mise en scène ou à l'analyse critique. Mais pour que l'analyse d'un film soit un engagement, pour qu'elle ne soit pas simplement un réflexe né de la distance avec l'œuvre, elle doit défendre des intérêts politiques, des valeurs sociales. Elle doit prendre conscience de l'autre.

Dans tous ces articles, Bazin use, selon Jean Narboni, d'un *principe de délicatesse*.<sup>44</sup> Son écriture marque du respect pour tous les artistes, quelle que soit la qualité de leur films. Le modèle politique de la réception cinématographique, c'est la prise de conscience de l'existence d'un travail et d'une équipe en amont du film. Le problème est cependant que chez nous, simples spectateurs, cette prise de conscience se réifie difficilement en des actes. Nous nous replions souvent sur nous-mêmes, sur nos émotions. Le regard du cinéaste se substitue au nôtre, et nous passons la projection dans un certain état d'abandon. L'extérieur devient l'inconnu. Le monde devient tombeau. La reconnaissance de l'œuvre ne peut dès lors se traduire que par le nombre d'entrées, le succès financier. Sans méthode de pensée, nous pouvons difficilement élaborer un discours objectif sur le film que nous avons vu. Et si l'on respecte une méthode, alors l'effort que nous produisons est très proche de celui du critique professionnel, et nous ne pouvons déjà plus nous considérer comme de simples spectateurs. Les opinions glanées lors des sondages ne sont souvent que des jugements de valeurs. Les films suscitent en nous des attentes qui doivent être comblées. C'est en fonction de cela que

---

<sup>44</sup> *La progression de l'argumentation critique, la prudence et les réserves, les fréquents « je sais bien », « certes », « on m'objectera », « et pourtant », ne témoignent d'aucun esprit de dénégation, ni de quelque tiédeur du goût, mais de l'activité d'une sorte de « nuancier » tendu vers la recherche de qualités et de différences de plus en plus pures.* : André BAZIN, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Préface de Jean Narboni, p.14.

nous les évaluons. Rien ne nous empêche pourtant d'adopter à l'égard du film une distance critique. Nous opérons un effort sur nous-mêmes pour tirer du film des éléments qui ne nous sont pas familiers. Nous sommes alors en position d'apprentissage. L'engagement de la critique de cinéma peut avoir pour effet d'orienter notre regard dans cette direction.

*D'une façon plus générale, c'est une large éducation cinématographique qui sera le moyen le plus positif et le plus sûr de libérer l'homme contemporain de l'abrutissement du cinéma commercial.*<sup>45</sup>

Le cinéma peut être l'occasion de sortir de nous-mêmes, d'en apprendre sur le monde. La critique peut nous y aider en éduquant notre regard.

### *La critique engagée*

André Bazin, critique de l'après-guerre, incarne un modèle conforme aux besoins de son époque : la réconciliation du cinéma et du monde. A son sujet, Serge Daney dit qu'il est l'homme du passage *d'un état de zombisme apolitique du spectateur à un état politisé.*<sup>46</sup> Bazin organise des ciné-clubs, des conférences, aux succès retentissants, en ces temps pauvres en divertissements. Plus que jamais, le critique est l' élu chargé de diriger le regard du spectateur néophyte, vers les zones de l'œuvre pouvant échapper à une perception trop superficielle. Ce moment de l'Histoire de la critique mérite d'être étudié de près, parce qu'il révèle de nombreux aspects de l'engagement politique de la critique. Quels sont les moyens

---

<sup>45</sup> René LUDMANN, *Cinéma foi et morale*, p.51.

<sup>46</sup> Serge DANÉY et Régis DEBRAY, *Serge Daney, itinéraires d'un "cinéfilms"*, entretien filmé par Pierre-André BOUTANG et Dominique RABOURDIN, Tome 1 : *Le Temps des cahiers*.

d'action politique du critique ? D'abord, le support rédactionnel bien sûr. Bazin a créé les *Cahiers du Cinéma*, parce que ses articles avaient une unité qui nécessitait un support neuf. La plupart des critiques se plient à une ligne rédactionnelle, choisie à partir des goûts du rédacteur en chef, mais aussi le plus souvent en fonction des impératifs de vente. Mais le critique peut aussi agir sur le monde en créant ses propres publications, pour mettre en valeur ses idées, sans trop les soumettre à des contraintes financières. Si Louis Delluc est le premier critique indépendant, c'est aussi parce qu'il fut l'un des premiers à agir de la sorte. Il créa ses propres revues spécialisées, comme *Le Journal du Ciné-Club* ou *Cinéa* dans les années 1920. Ces publications personnelles permettent à Delluc d'exprimer des idées nouvelles sur des sujets inédits.

*Les rapports du théâtre et du cinéma, le dessin animé, les problèmes économiques, la musique d'accompagnement, sur tout cela Delluc et ses amis ont des vues d'autant plus originales qu'elles sont les premières à être exprimées.*<sup>47</sup>

La fondation d'une revue permet également le libre choix de la mise en page. Delluc sait ainsi mettre la forme de ses revues au service des films et des valeurs qui lui sont chers. Le numéro à thème fait son apparition. De telles initiatives ont bien sûr contribué à l'institutionnalisation du cinéma, et à sa reconnaissance en tant qu'art. Toutes les autres revues spécialisées sont depuis dans la même filiation. Chaque revue a ses films, cinéastes et mouvements de prédilection. La création des *Cahiers du cinéma* n'échappe pas à la règle. Comme Bazin, son principal fondateur, les *Cahiers* défendent les films d'Orson Welles, de Jean Renoir, de William Wyler... Un nouvel article de Bazin paraît dans presque chaque numéro. La personnalité de Bazin définit celle de sa revue, et par là-même, celle de tout un

---

<sup>47</sup> Pierre AJAME, *Les Critiques de cinéma*, p.20.



courant critique. Les *Cahiers du cinéma* sont également la patrie des futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, qui défendent un cinéma à contre courant de la production française dominante. Avec les articles de Truffaut, Rohmer, Godard, Rivette..., les *Cahiers* prennent un tour subversif qui déstabilise considérablement le paysage cinématographique, et assoie leur autorité critique. Les *Cahiers du cinéma* doivent certainement beaucoup de leur importance politique à la personnalité de ses rédacteurs. Et réciproquement, chacun de ces critiques a eu grâce aux *Cahiers* un espace d'expression et d'action sociale démesuré. Une publication est un objet qui dure, et de par sa durabilité, elle réifie les écrits passé, présent et futurs des critiques qui la constituent. C'est ainsi qu'elle acquiert un sens politique, et une existence culturelle.

La revue est le support de base de la critique de cinéma. Mais lorsqu'il bénéficie d'un certain prestige ou d'une grande ambition, le critique peut aller plus loin. Pendant la deuxième guerre mondiale, Bazin organise un ciné-club. Les films programmés sont rares et constituent une alternative d'importance aux productions allemandes de l'Occupation. Le public répond à l'appel et Bazin commence à se faire connaître. Il remplit ce qui fait pour lui le sens de son métier : donner à voir autrement. Les interventions de Bazin sont de véritables manifestes en faveur de la méthode d'analyse critique.

*Bazin croyait que, pour créer un art véritablement populaire, la culture devait se libérer de la tyrannie émanant de l'élite au pouvoir, en établissant des lignes de rétroaction entre le public qui va voir les films et les réalisateurs qui les font. Le travail du critique n'est pas de créer un public (Bazin était choqué par*

*l'élitisme d'une telle conception), mais de s'assurer que la qualité des bons films crée un public qui, à son tour, exigerait des œuvres plus riches*<sup>48</sup>.

Bazin invite de nombreuses personnalités, cinéastes, ou critiques. Leurs discours sont au niveau des exigences intellectuelles de Bazin. Bazin montre que le cinéma n'est pas nécessairement qu'un spectacle. Ce peut aussi être un lieu de rencontres et d'échanges. Plus tard, en 1949, Bazin organise le Festival du film maudit, où sont conviés les films et cinéastes délaissés par le public et le reste de la critique. C'est selon Dudley Andrew, la grande époque de l'animation culturelle de l'après-guerre. La critique fédère le public autour des mêmes idéaux. Bazin est catholique et communiste. Il travaille dans une organisation nommée *Travail et culture* qui pense que la révolution du prolétariat doit passer par une éducation culturelle. Mais le public des rendez-vous de Bazin est souvent d'ores et déjà acquis à sa cause. La portée de ses discours ne touche pas une part véritablement importante de la population. Bazin militant demeure un critique, et son langage reste coloré d'une éducation et d'un milieu particuliers, qui l'empêchent d'être écouté par tous.

Les manifestations politiques les plus spectaculaires de la critique cinématographique viennent assurément de la génération suivante. Dans un premier temps, Truffaut, Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer encensent des films à contre courant de la production française de l'époque. Leur style est vif, enthousiaste et tranche avec la prudence de Bazin, réticent à la tournure polémiste que prend sa revue. La guerre est déclarée avec le fameux article de Truffaut : « Une certaine tendance du cinéma français », où certains travers du cinéma commercial sont dénoncés avec virulence. C'est l'époque de la « Politique des auteurs ». Les artistes font l'objet d'attaques personnelles. Il n'y a plus de bons ou de mauvais films. Il n'y a

---

<sup>48</sup> Dudley ANDREW, *André Bazin*, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, Paris, 1978, pp. 71-72.

que des *ratages sublimes*, lorsque le film est d'Abel Gance, ou des *larcins qui s'abritent derrière l'étiquette de qualité* lorsque le film est de Delannoy<sup>49</sup>. Truffaut est le plus engagé dans cette redéfinition de la ligne politique des *Cahiers*. Les leçons de Bazin pour une analyse sérieuse et méthodique ne sont pas oubliées. Mais elles servent un autre objet. Fini le respect déontologique du critique pour le travail de l'artiste. Désormais, les *Cahiers* affirment leurs goûts avec une passion non retenue. Ces critiques militent pour un cinéma neuf, en réaction contre les conventions académiques et la morale de la troisième République. La Nouvelle Vague trouve une apogée politique avec l'épisode d'Henri Langlois. En 1968, Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française est renvoyé par le gouvernement de Charles de Gaulle, inquiet de l'effervescence populaire que suscite sa programmation. L'équipe des *Cahiers du cinéma* prend une part active aux manifestations devant la Cinémathèque. Critiques et cinéastes se réunissent au nom de la liberté d'expression. Pour continuer à voir des films différents, il faut se battre. La qualité cinématographique ne dépend pas que de notre regard, mais aussi d'un monde aux multiples contraintes. La liberté d'expression est un droit pour lequel il est du devoir de chaque spectateur de se battre, et les critiques de la Nouvelle Vague ne manquent pas de donner l'exemple.

---

<sup>49</sup> Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, p. 202. Un exemple de provocation de Truffaut, dans une critique du film *Chiens perdus sans collier* de Jean DELANNOY : *Un homme insuffisamment intelligent pour être cynique, trop roué pour être sincère, trop prétentieux et solennel pour être simple : Jean Delannoy*. François TRUFFAUT, cité dans Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, p.75.

Parmi eux, Truffaut affirme paradoxalement son apolitisme<sup>50</sup>. S'engager d'accord, mais pour le cinéma ! Le monde peut continuer de tourner sans qu'on n'en sache rien. Le cinéma est *bigger than life*, expression de Truffaut, qui voit dans n'importe quel film un embellissement de la vie, surtout dans les films de fiction. Les documentaires l'ennuient. A quoi bon représenter le monde, si c'est pour le montrer tel qu'on peut le voir au quotidien ? Le cinéma est pour Truffaut une fabuleuse machine à rêves, qui a fasciné son enfance, et dirigé sa vie dans ses périodes d'errances. C'est le cinéma qui lui tenait compagnie en prison. Lorsqu'il est pris pour avoir déserté l'armée, il obtient de ses geôliers d'être menotté de sorte qu'il puisse continuer à feuilleter les pages d'un article de Bazin dans les *Cahiers du cinéma*.<sup>51</sup> André Bazin : un père adoptif pour Truffaut. Ce ne sont pas des idéaux politiques qui attirent Truffaut à Bazin. Ce n'est pas cela qui a motivé leurs conversations passionnées dans le ciné-club de leur rencontre, ni qui a poussé Bazin à libérer Truffaut de prison par tous les moyens<sup>52</sup>. Pas cela qui a mené Truffaut à habiter chez les Bazin pendant deux ans, puis à écrire aux *Cahiers*... D'où Truffaut tenait-il cette ardeur à la polémique, si violente qu'on l'a même un temps cru fasciste<sup>53</sup> ? Hasardons une réponse : crise d'adolescence ? La même dont parle Daney à la fin de sa vie, lorsqu'il explique que *le cinéma est le lieu des pères morts*. Truffaut et Daney n'ont jamais connu leur père. Tous deux ont trouvé dans le cinéma un ou des pères de substitution. *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang est le film de chevet de Serge Daney. Or de quoi parle ce film ? En dernier ressort de la paternité. Daney se définit

---

<sup>50</sup> Effectivement, l'affaire de la Cinémathèque faisait de nous des militants mais pas forcément des politiques : François TRUFFAUT, *Le Plaisir des yeux*, « Ainsi vivait Henri Langlois », p.131.

<sup>51</sup> Dudley ANDREW, *André Bazin*, p.182.

<sup>52</sup> *Quand tous les stratagèmes se furent avérés inopérants, et qu'on s'apprêtait à prendre le chemin du retour, Bazin ouvrit brusquement une fenêtre à l'extérieur du bâtiment et se mit à hurler le nom de Truffaut dans le couloir. Truffaut l'entendit, passa sa tête entre les barreaux et, pendant une bonne minute, ils purent se voir. Truffaut eut immédiatement la sensation qu'il avait été adopté.* : Dudley ANDREW, *André Bazin*, p.183.

<sup>53</sup> Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, pp.170 à 173.

comme un *cinéfilms*, un homme que *les films ont regardé grandir*.<sup>54</sup> Truffaut est également un *cinéfilms*. Bazin, Renoir, et quelques autres hommes de cinéma sont à sa cinéphilie, ce qu'un père est à son enfant : des formateurs, des modèles, des protecteurs. Leur existence assure à Truffaut les repères nécessaires à la conduite de sa vie. Le monde : quel intérêt, quand la vie est au cinéma ?

On imagine dès lors la violence des entretiens entre Bazin et Truffaut.<sup>55</sup> Spectateur engagé contre spectateur fasciné. Deux passions aux services de deux causes bien distinctes : le cinéma est le monde chez Bazin, le cinéma est plus grand que le monde chez Truffaut. Pour Bazin, l'altérité est un phénomène ontologique, elle est le fondement de nos vies. Nous n'envisageons pas de monde possible sans rapport aux autres. Un film qui édulcorerait cette réalité par l'usage d'une mise en scène manipulatrice serait politiquement irresponsable. Son message reviendrait à la réduction du monde par le regard du cinéaste. Le cinéma serait *smaller than life*. Chez Bazin, lorsque deux éléments hétérogènes se côtoient, le montage est *interdit*. Leur présence dans le même cadre est indispensable au réalisme du film. Que le metteur en scène nous impose de porter l'attention sur l'un ou l'autre élément et c'est toute la force de la scène qui s'évapore, toute la richesse de sens que peut produire la confrontation de deux entités distinctes, toute la grandeur de la pluralité humaine. Mais quand Daney lit Bazin, – et Truffaut apprécierait sans doute son point de vue - les réflexions sur le montage deviennent un curieux manifeste en faveur de la peine de mort. La mort en effet chez Bazin est belle à l'écran lorsqu'elle est réelle. C'est la scène du crocodile qui mange le héron, ou du tournage de *Nanouk l'esquimau* pendant lequel les mains du caméraman furent gelées par le froid. Lorsque la mort est figurée, le film perd de sa valeur, tel ce documentaire sur les cannibales qui ne peut emporter l'adhésion à cause de la présence manifestement vivante du

---

<sup>54</sup> Serge DANEY, *Persévérance*.

<sup>55</sup> La femme de Bazin rapporte que les deux hommes pouvaient se disputer si forts et si longtemps qu'ils en oubliaient fréquemment jusqu'à sa propre existence : Dudley ANDREW, *André Bazin*, pp.183-184.

chef opérateur face aux présumés mangeurs d'hommes. Le réalisme de Bazin, l'exigence d'un cinéma miroir du monde va donc jusque dans ses plus extrêmes limites. La mort fait partie de la vie. Un bon cinéaste doit la filmer telle quelle. Les tentatives politiques de Bazin ont eu des effets heureux sur l'activité culturelle d'après-guerre, à moins qu'elles n'en aient plutôt heureusement profité, comme le suggère Dudley Andrew dans sa biographie sur Bazin. Le succès du ciné-club de Bazin s'explique par un contexte historique avare en manifestations culturelles. Le cinéma n'a peut être pas fait bouger le monde. Peut être est-ce plutôt le monde qui a permis au cinéma de sortir des salles. Aujourd'hui, il nous est difficile d'adhérer aux visions de Bazin, tant la notion de système – industriel, culturel, hiérarchique, etc. – écrase tout espoir d'une révolution par l'image. Ne fermons pas pour autant trop vite cette parenthèse historique car les termes « révolution numérique », « vidéos amateurs », et autres symptômes d'une créativité démocratique et populaire commencent à défrayer les médias, et pas seulement aux rubriques économie... Quel poids politique ont les nouvelles images ? Une thèse et quelques années de distance viendraient peut être apporter quelques réponses. Daney écrit pour d'autres valeurs : celle du jugement critique, de la distance entre le cinéma et le monde, nécessaire pour la survie d'un spectateur, et de sa liberté de penser.

## JUGER

*Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour.*

*Pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre.<sup>56</sup>*

### *Le visuel*

Dans la pensée crépusculaire de Daney, la valeur des images est un problème perpétuel, dont dépend la survie du cinéma. Le *visuel*, c'est le régime des images produites à la chaîne, vendues à perte, la télévision. La *vision*, c'est le point de vue, le montré, le cinéma. Mais selon Daney, *comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler<sup>57</sup>*. L'enjeu réside désormais dans la façon d'être spectateur. Or, être spectateur est devenu une situation banale. Les images du monde sont devenues monde de l'image. L'omniprésence du visuel nous menace d'une perte de sens du culturel. L'image industrielle obéit à une gestion de masse. Le spectateur n'est plus seul face aux images. Les multiplexes accueillent des spectateurs à carte, qui se rassemblent vers les films correspondant à leur

---

<sup>56</sup> Serge DANEY, *Persévérance*, p.39.

<sup>57</sup> Serge DANEY, *Ciné Journal*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1986, p.68.

public. Les sorties hebdomadaire, la répartition des copies, la programmation des salles, et le temps d'exploitation des films obéissent à la même logique industrielle : un film pour un public, une visibilité dépendante du nombre d'entrées. Les exceptions se raréfient. Les écrits de Daney s'inscrivent dans ce contexte. A la surproduction des images, Daney oppose une éthique du spectateur, une morale du regard. Le spectateur est passif, aliéné, soumis à toutes les dérives de la technique télévisuelle vidée de son sens. En réaction à cela, il peut zapper. Le zapping est le mouvement ultime du spectateur, le dernier sursaut de vie, la tentative de redonner du sens à un univers d'images qui en est dépourvu<sup>58</sup>. Ce qui distingue le téléspectateur du zappeur, c'est l'usage qu'il fait de la télévision. D'un côté, le téléspectateur regarde les émissions qui lui plaisent, fidèle à ses goûts personnels, de l'autre le zappeur va à la rencontre des émissions qu'il ne connaît pas, sans jugement de goût. Dans le zapping se situe pour Daney la possibilité d'un usage démocratique de la télévision.

La télévision marque un régime d'images devant lequel la critique est impuissante. Selon Daney, la télévision est incriticable : on ne peut pas la juger. D'abord, parce que ses émissions se ressemblent. Elle sont bâties sur un même modèle uniforme, dans lequel les impératifs industriels l'emportent sur l'inventivité créatrice : *L'acte de critiquer ne vaut que là où il y avait acte créateur.*<sup>59</sup> La critique a besoin de distinctions, de diversité, sur laquelle elle peut bâtir un raisonnement fait de rapprochements et de comparaisons. Mais même si des idées originales surgissent à l'écran, elles demeurent isolées, marginales. Le critique ne peut pas les utiliser pour fonder un discours général sur la télévision. Car le paysage audiovisuel est trop vaste, *le choix est trop grand*<sup>60</sup>. Il y en a pour tous les goûts, et à moins de prendre une distance quasi philosophique pour trouver un sens général à la télévision, il est

---

<sup>58</sup> *Le zapping est sans doute venu de cette volonté désespérée d'anticiper sur un écœurement certain* : Serge DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, « Saint Zelig, priez pour nous », P.O.L., Paris, 1993, p.57.

<sup>59</sup> Serge DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, « La Fin du mot de la fin », p.70.

<sup>60</sup> Serge DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, « La Fin du mot de la fin », p.70.



impossible, dans le détail, de mettre toutes les émissions sur le même plan, et donc de les associer dans un discours critique : *Et si, de surcroît, le télé-critique a osé haïr une émission qui, de toute évidence, n'est pas ciblée pour lui, on lui fera honte de prendre des grands airs pour stigmatiser des choses qui ne lui sont pas destinées.*<sup>61</sup> La télévision propose autant d'émissions qu'il peut y avoir de publics différents. Elle est en cela une belle incarnation de la démocratie, valeur chère à Daney. C'est hélas sans compter sur une autre raison pour laquelle la télévision est incriticable : sa puissance. Lorsqu'elle est invoquée par la télévision, la représentation de la démocratie est transfigurée par la puissance de son média. On n'est plus dans la démocratie, mais dans la *démocratisation*, objectif rempli à grand renfort de procédés techniques.<sup>62</sup> Autant la démocratie est un idéal dans lequel chacun devrait pouvoir s'exprimer librement, autant la démocratisation est gangrenée par la technique qui substitue aux idéaux, le matérialisme des corps. C'est ainsi que la démocratisation télévisée s'apparente à un monde uniforme, normatif, dominé par la crainte du regard sur soi. Les personnes filmées ont en effet tendance à s'aligner sur des attitudes normatives, ou grossières, afin de conserver claire en eux-mêmes l'image qu'ils donnent à voir. Par exemple, les invités des talk show : soumis aux caprices d'un présentateur démiurge, les invités sont muselés, moins par le respect des convenances, que par la conscience de leur image. *Sages comme des images, les invités (venus vendre leur image, même en solde) ne protestent pas, sourient à tout hasard et font masse faute de mieux.*<sup>63</sup> En somme, les acteurs n'existent plus à la télévision. Chacun est spectateur de sa propre image. Chacun se soumet humblement à la puissance d'une télévision détentrice de l'image, c'est à dire de la réputation, et en dernier ressort, du rapport à l'autre. Daney ne cherche rien d'autre en écrivant ses chroniques qu'à replacer de la vraie démocratie, là où la

---

<sup>61</sup> Serge DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, « La Fin du mot de la fin », p.71.

<sup>62</sup> *La démocratisation de la télévision (...) a substitué le sérieux à la rigolade et l'analyse fine au mépris de routine* : Serge DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, « Les Belles histoires de l'oncle Serge », p.30.

<sup>63</sup> Serge DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, « Le Zappeur est dans la télé », p.23.

démocratisation l'a emporté. Il ne prétend pas au dogmatisme, au contraire : il ne cherche qu'à donner à penser, à permettre à chacun d'exercer librement sa propre pensée.

En réponse à la crainte de l'image de soi véhiculée par la télévision, Daney rappelle que l'essentiel reste avant tout le regard du téléspectateur, et que celui-ci, de toute façon n'est pas dupe. Daney affiche ainsi un certain humanisme. Il croit en la possibilité d'une autre télévision, qui nouerait un vrai dialogue avec son public. Son argument principal en faveur de cette thèse est celui de l'existence naturelle de l'esprit critique en chaque homme. L'homme, par nature, ne peut pas adhérer complètement aux caricatures proposées par la télévision. Daney parle par exemple avec humour du *double regard du téléspectateur qui s'en bat l'œil et du présentateur qui se demande si le téléspectateur le voit*. On oublie en effet trop souvent que le téléspectateur prend rarement ce qu'il voit pour argent comptant. Peu de gens se fient aveuglément aux illusions de la mise en scène télévisée. On sent toujours la manipulation, à défaut de la voir. La confiance de Daney en l'intelligence humaine ne doit pas non plus être comprise comme un absolu. Car Daney redoute un autre élément bien naturel à l'homme : sa paresse. Le pouvoir de fascination de l'image télévisée est tel qu'il peut facilement réduire nos attentes aux seules considérations techniques. Le public éduqué par la télévision exige de la perfection technique, et non pas des idées. Mais le téléspectateur et la télévision n'en sont pas encore nécessairement à une relation fusionnelle. L'espace est encore libre pour l'esprit critique. Car Daney insiste bien sur l'idée que la technique n'est pas instituante, qu'elle développe avec son usager une relation de non-croyance. A l'idéologie d'une télévision-miroir répond la réalité des faits, infiniment plus complexe.

*Du côté du téléspectateur enfin, une curiosité d'autant plus intense qu'elle est tout à fait surjouée et qu'elle ne correspond à aucune demande ou aucun*

*besoin réel, se donne libre cours. On va allumer la télévision pour voir les nouvelles émissions, les nouveaux dispositifs, les nouveaux habillages, mais on va le faire comme on essaie un vêtement, quitte à le jeter ensuite, par pur caprice.*<sup>64</sup>

L'espoir est donc toujours permis. Quel que soit le système mis en place par la télévision pour séduire toujours plus intensément le téléspectateur, elle reste par essence impuissante à l'aliénation totale de son public. L'homme est trop intelligent, trop spirituel, ou simplement trop compliqué pour s'assujettir si facilement à la technique. Reste qu'il faut cependant toujours veiller aux dangers de la paresse intellectuelle, qui peut mener sans qu'on s'en rende compte au rétrécissement du quotidien.

### *La vision*

Contrairement à la télévision, le cinéma se fonde sur l'altérité d'un regard : le point de vue d'un cinéaste. Par le cinéma, il y a rencontre. Par la télévision, il y a réflexion narcissique. L'identification au cinéma engage une quête identitaire. On se découvre soi-même à travers un personnage. L'identification à la télévision n'ouvre que sur des clichés, qui reposent sur des calculs d'audimat. L'esprit critique pour le téléspectateur est une question de survie, une ultime défense contre l'aliénation totale. L'esprit critique pour le spectateur de cinéma est naturel. L'écran de cinéma se regarde à distance, contrairement à celui de la télévision qu'on regarde chez soi. Dans toutes les salles de cinéma, il y a une distance minimum légale à respecter entre les spectateurs et l'écran. Le cinéma est le lieu du jugement. Chez Bazin, le

---

<sup>64</sup> Serge DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, « La Rentrée des casses », p.12.

cinéma est responsable de l'espace critique laissé au spectateur. Le cinéaste manifeste du respect pour son public lorsqu'il lui laisse un espace de liberté du jugement. L'idéal de Bazin est de faire naître en ses lecteurs le désir d'aller voir des films qui les font grandir. Et cet idéal tient en une exigence esthétique particulière : le réalisme. Un film réaliste est un film qui n'outrepasse pas les limites de notre perception. Plus exactement, c'est un film qui préserve l'existence du spectateur en tant que regard indépendant de celui du cinéaste. De telles valeurs naissent dans l'usage des procédés techniques de réalisation. Bazin voit par exemple dans la profondeur de champ une dimension *réaliste* car elle *place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité*. La profondeur de champ propose au spectateur une vision ouverte sur la scène, et non manipulée par un metteur en scène. *Elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène.*<sup>65</sup> La profondeur de champ sollicite l'intelligence du spectateur. Le regard est ouvert vers une large perspective, invitant ainsi à l'opération mentale de l'association d'idées. Le spectateur peut se substituer au metteur en scène, sélectionnant lui-même par le regard les éléments qui, pour lui, font sens. Ce choix du point de vue reste, pour Bazin, la grande liberté du spectateur, et donc du critique. Du procédé technique de la profondeur de champ, Bazin tire ainsi le concept de la liberté du spectateur.

Le premier traumatisme au cinéma est selon Daney celui de *L'Arrivée en gare du Train de la Ciotat*<sup>66</sup> des frères Lumière. Depuis, la force des images sur le spectateur n'a cessé de décroître. La distance émotionnelle a augmenté, et la critique est devenue une science, jusqu'à ce qu'elle se change en ère – avec la société de communication - et qu'une résistance s'avère nécessaire. Lorsque Daney emploie le mot *communication*, c'est pour signifier le besoin de transmettre. La société de communication ne transmet rien, car elle ne

---

<sup>65</sup> André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma ?*, « L'évolution du langage cinématographique », p.75.

<sup>66</sup> Serge DANÉY et Régis DEBRAY, *Serge Daney, itinéraires d'un "cinéfilms"*, entretien filmé par Pierre-André BOUTANG et Dominique RABOURDIN, Tome 2 : *Des Cahiers à Libé*.

montre rien. L'acte de montrer révèle l'objet, lui donne sens et justifie son existence. Montrer, c'est se faire le passeur entre l'œuvre et l'autre. L'autre, c'est le regard miroir et le regard tombeau, qui se reflète ou se perd. Celui qui montre, le médiateur, ou le critique, doit respecter l'existence de la pluralité des regards, et essayer de les enrichir de son propre savoir. Il doit donner à voir, donner à penser. Truffaut, selon Pierre Ajame remplit cette mission :

*S'il a milité mieux que quiconque pour imposer les films de Hitchcock, de Ray, de Rossellini, de Bresson, ou de Bergman, c'est que, non content de communiquer une fièvre passagère, il tendait en même temps un trousseau de clés comme pour inviter son lecteur à se rendre compte par lui-même.<sup>67</sup>*

La personnalité du critique imprime à ses articles une influence religieuse. En s'exprimant publiquement, le critique fait le lien entre ses révélations de spectateur, et les autres hommes. L'engagement du critique est celui d'un homme de foi. Delluc, Bazin, Truffaut et Daney militent chacun pour les valeurs qui leur sont chères : la métaphysique du cinéma, sa responsabilité politique, sa créativité, son éthique... *Qu'est ce qu'un critique de cinéma ? Un poète ? Un philosophe... ?* demande Régis Debray. *Le mot est dur, mais je dirais que c'est un prêtre raté<sup>68</sup>* répond Serge Daney. Raté, parce que ses valeurs ne font pas doctrine. Parce que le lecteur est rarement gagné par la foi du critique. La liberté de juger met tous les spectateurs à égalité devant l'œuvre, qu'elle soit cinématographique, télévisuelle, ou critique. A partir de cette distance naturelle que chacun maintient avec l'autre, la critique propose des alternatives au jugement du spectateur pour un engagement vers de nouvelles valeurs.

---

<sup>67</sup> Pierre AJAME, *Les Critiques de cinéma*, p. 80.

<sup>68</sup> Serge DANÉY et Régis DEBRAY, *Serge Daney, itinéraires d'un "cinéfilms"*, entretien filmé par Pierre-André BOUTANG et Dominique RABOURDIN, Tome 2 : *Des Cahiers à Libé*.

## CONCLUSION

Témoigner, créer, militer et juger sont des actions possibles du spectateur engagé. Face à l'écran, le spectateur n'est pas passif. Il s'engage par l'esprit – engagement métaphysique – par la volonté – engagement militant – par le refus – engagement critique – ou par le corps – engagement artistique. A partir de cela, libre à nous de choisir les images que nous voulons voir. Un spectacle n'est jamais anodin. Que nous le voulions ou nous, notre regard nous engage, et notre silence vaut soumission. Ne pas s'engager, c'est s'engager quand même dans les valeurs d'images anonymes. Refuser, à la suite d'un spectacle, d'être artiste, militant, juge, ou simplement soi-même, c'est abandonner son identité au néant, à l'obscurité du tombeau, au pouvoir fascinant des images hypnotiques. Bien sûr, il y a un monde en dehors de l'écran, et ce n'est pas en se laissant enchaîner par l'image, que l'on demeure nécessairement esclave dans le monde réel. Mais où puiser le sens de nos actes, si l'on ne respecte plus la distance du spectateur ? Comment comprendre le monde dans lequel nous sommes, si le seul espace qui nous reste pour en faire partie, est celui de l'action privée de recul ? *La vie est errance* écrit Hannah Arendt.<sup>69</sup> Dans le tumulte des affaires humaines, nous ne pouvons savoir où nous allons, ni au service de quoi nous agissons, sans nous arrêter pour contempler en nous-mêmes le sens de nos actes. Le spectateur engagé se donne les moyens d'être l'acteur de sa propre vie.

---

<sup>69</sup> Hannah ARENDT, *La Vie de l'esprit, tome 2 : La Volonté*, Puf, coll. "Philosophie d'aujourd'hui", Paris, 2000, p.222.

J'ai fait ces recherches pour vérifier si les œuvres d'art pouvaient nous accompagner dans l'action, si leur enseignement était d'une quelconque utilité une fois l'instant de leur contemplation achevé. Je n'ai fait que parcourir quelques pistes, suggérées par des critiques dont les noms m'évoquaient tout de suite des valeurs particulières. Ces critiques ne sont pas des modèles. Leurs écrits peuvent simplement donner à penser, et nous renvoyer à notre propre condition. A nous de trouver les engagements qui nous propres. Au fondement de tout cela, il y a le questionnement identitaire qui accompagne le passage de la vie étudiante à la vie professionnelle. Comment s'engager dans la vie en perdant la distance des études universitaires ? Comment passer de l'état de spectateur à celui d'acteur ? Comment mettre en pratique les leçons acquises dans les amphithéâtres d'université, ou dans les salles de cinéma ? C'est à partir de ce problème que j'envisage de commencer une thèse. Réfléchir aux espaces d'expression laissés ouverts, aux moyens d'engagement des spectateurs d'aujourd'hui. Les critiques que nous avons étudiés restent indissociables d'un certain contexte historique qui fut favorable à l'épanouissement de leur pensée. Ils ont donné l'exemple. Maintenant, il faut étudier comment le suivre, en s'émancipant des obstacles que notre époque oppose à l'affirmation de soi.

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES

### **Louis Delluc**

Louis DELLUC, *Cinéma et Cie*, Grasset, Paris, 1919

Louis DELLUC, *Ecrits cinématographiques I : le Cinéma et les Cinéastes*, Cinémathèque Française, Paris, 1985

Louis DELLUC, *Ecrits cinématographiques II/1 : Cinéma et Cie*, Cinémathèque Française, Paris, 1986.

Louis DELLUC, *Ecrits cinématographiques II/2 : Le Cinéma au quotidien*, Cinémathèque Française / Cahiers du cinéma, Paris, 1990.

Louis DELLUC, *Ecrits cinématographiques III : Drames de Cinéma*, Cinémathèque Française / Cahiers du cinéma, Paris, 1990.

### **André Bazin**

Dudley ANDREW, *André Bazin*, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, Paris, 1978.

André BAZIN, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1998.

André BAZIN, *Jean Renoir*, Gérard Lebovici, Paris, 1989.

André BAZIN, *Orson Welles*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1998

André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris, 1985.



## **François Truffaut**

Antoine de BAECQUE et Arnaud GUIGUE, *Le Dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris, 2004.

Antoine de BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 2001.

Carole LE BERRE, *François Truffaut au travail*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

Dominique RABOURDIN, *Truffaut par Truffaut*, Chêne, Paris, 1985.

François TRUFFAUT, *Correspondance*, 5 Continents / Hatier, Paris, 1988.

François TRUFFAUT, *Hitchcock Truffaut*, Ramsay, Paris, 1983.

François TRUFFAUT, *Le Plaisir des yeux*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2000.

## **Serge Daney**

COLLECTIF, *Serge Daney*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2005.

Serge DANEY, *Ciné Journal*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1986.

Serge DANEY, *L'Exercice a été profitable*, Monsieur, P.O.L., Paris, 1993.

Serge DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, Tome 1 : *Le Temps des Cahiers 1962-1981*, P.O.L., Paris, 2001

Serge DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, Tome 2 : *Les Années Libé 1981-1985*, P.O.L., Paris, 2002.

Serge DANEY, *Persévérance*, P.O.L., Paris, 1994.

Serge DANEY, *La Rampe*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1996.

Serge DANEY, *Le Salaire du zappeur*, P.O.L., Paris, 1993.

## **Autres ouvrages**

Henri AGEL, *Le Cinéma a-t-il une âme ?*, Cerf, Paris, 1952.

Henri AGEL, *Le Cinéma et le sacré*, Cerf, Paris, 1953.

Henri AGEL, *Métaphysique du cinéma*, Petite bibliothèque payot, Paris, 1976.

Pierre AJAME, *Les Critiques de cinéma*, Flammarion, Coll. "Le Procès des juges", Paris, 1967.

Hannah ARENDT, *Concept d'amour chez Saint Augustin*, Deuxième Tierce, Paris, 1991.

Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Coll. "Pocket", Paris, 1983.

Hannah ARENDT, *La Vie de l'esprit, tome 1 : La Pensée*, Puf, Coll. "Philosophie d'aujourd'hui", Paris, 1981

Hannah ARENDT, *La Vie de l'esprit, tome 2 : La Volonté*, Puf, Coll. "Philosophie d'aujourd'hui", Paris, 2000.

Hannah ARENDT, *La Vie de l'esprit, tome 3 : Juger, sur la philosophie politique de Kant*, Seuil, Coll. "Libre Examen", Paris, 1991.

Hannah ARENDT, *Qu'est ce que la politique ?*, Seuil, Coll. "Points Essais", Paris, 1995.

Alexandre ARNOUX, *Du muet au parlant, souvenir d'un témoin*, La Nouvelle Edition, Coll. "Souvenirs et portraits", Paris, 1946.

Jean BAUDRILLARD, *La Société de consommation*, Denoël, Coll. Folio essais, Paris, 1970.

COLLECTIF, *La Politique des auteurs, Les Textes*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2001.

COLLECTIF, *La Politique des auteurs, Les Entretiens*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2001.

Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Coll. Folio essais, Paris, 1992.

Jean-Luc GODARD, *Godard par Godard*, Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1985.

René GUENON, *La Crise du monde moderne*, Gallimard, Paris, 1946.

René JEANNE et Charles FORD, *Le Cinéma et la presse, 1895 – 1960*, Armand Colin, Paris, 1961

Henri LANGLOIS, *Trois cent ans de cinéma, Ecrits*, Cahiers du cinéma / Fondation Européenne des métiers de l'Image et du Son, Paris, 1986.

Roger LEENHARDT, *Chroniques de cinéma*, Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1986.

René LUDMANN, *Cinéma foi et morale*, Cerf, Paris, 1956.

Roger ODIN, *Production de sens*, Armand Colin, Paris, 1990.

PLATON, *La République*, Les Belles Lettres, Paris, 1949.

Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

Georges STEINER, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Seuil, Paris, 1973.

## **REVUES**

*Cahiers du cinéma*, « François Truffaut, numéro spécial », décembre 1984.

*Cinémaction*, n°60, « Histoire des théories du cinéma ».

*Il était une fois le Cinéma*, n°1, « 100 films vus par la presse de l'époque », Décembre 1995.

*Il était une fois le Cinéma*, n°2, « Festivals de Cannes 1939-1995 », Mai 1996.

*Vertigo*, n°10, « Le Siècle du spectateur », 1993.

## **ENREGISTREMENTS SONORES**

François TRUFFAUT, *Mémoires d'un cinéaste*, entretiens avec Claude-Jean PHILIPPE, Radio France, Coll. Les Grandes heures INA / Radio France, Paris, 2004.

## SUPPORTS AUDIOVISUELS

Serge DANEY et Régis DEBRAY, *Serge Daney, itinéraires d'un "cinéfilms"*, entretien filmé par Pierre-André BOUTANG et Dominique RABOURDIN, Rézo Films / Aréna Films, juin 1992, 180mn.

Claire DENIS, *Jacques Rivette, le veilleur*, entretiens avec Serge DANEY, documentaire, 1990, 2h05.

Maria DE MEDEIROS, *Je t'aime, moi non plus : artistes et critiques*, France – Portugal, 2004, 82mn.

«Portrait de François Truffaut », 1961, dans les bonus DVD du film de François TRUFFAUT, *Les 400 coups*, mk2, 2001.