



Une nouvelle critique cinématographique

Frédérique Matonti

DANS **ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES** 2006/1 n° 161-162 , PAGES 66 À 79
ÉDITIONS **LE SEUIL**

ISSN 0335-5322

ISBN 202084026X

DOI 10.3917/arss.161.0066

Date de mise en ligne : 01/12/2006

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2006-1-page-66?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.

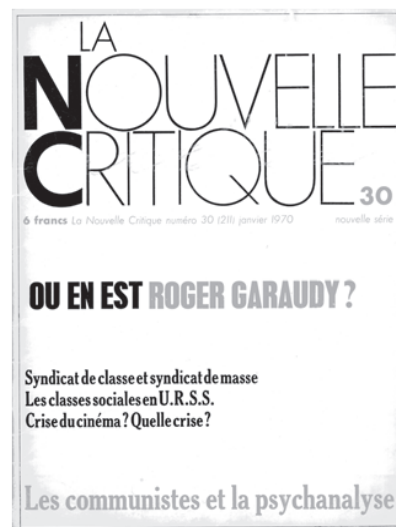


Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Crise du cinéma, Quelle crise?



ouverture du débat

Jean-André Fieschi, Jean-Patrick Lebel, Bernard Stora

Le texte qui suit est le premier jalon d'une série de questions systématiques sur les problèmes actuels (industriels, idéologiques, professionnels, esthétiques, culturels, techniques) du cinéma.

Son but est de favoriser la discussion et d'ouvrir un large débat entre professionnels et non-professionnels, communistes et non communistes.

La façon de poser certaines questions — celle notamment concernant ce qu'il est convenu d'appeler la « crise du cinéma » — pourra sembler paradoxale, et prendre le problème à l'envers par rapport à un certain nombre d'idées acquises. Mais il doit être clair que nous ne visons pas ici à admettre — et entériner — simplement un fait accompli (la « crise ») dont la responsabilité incombe entièrement au pouvoir des monopoles (ici comme ailleurs : les problèmes du cinéma ne sauraient être envisagés à part dans la politique économique et culturelle de ce pouvoir) ; Nous voudrions plutôt montrer qu'en prenant pour seul point de départ ladite « crise », on s'expose à mal engager la chaîne de nos réflexions ultérieures. Il ne s'agit pas de s'en tenir à ce sujet sur une ligne défensive mais, considérant la totalité des problèmes et la réalité présente de leur inscription dans un certain nombre de faits dont plusieurs apparaissent d'ores et déjà comme irréversibles, d'adopter un point de vue offensif conséquent, mettant en cause la politique du pouvoir et préparant, à court et à long terme, des solutions viables et réalistes, une politique nouvelle de l'audio-visuel dans son ensemble.

Une nouvelle critique cinématographique

Qu'il s'agisse de réalisation ou de critique cinématographique, les metteurs en scène, les techniciens et les journalistes, communistes ou compagnons de route, mais aussi les responsables à la culture, voire les membres du groupe dirigeant du PCF, ont été pris dans les logiques de la guerre froide et de son pendant en matière d'art – le réalisme socialiste. Tous privilégièrent alors le sujet et non les recherches formelles, les héros positifs, la morale voire la pudibonderie et les films soviétiques. Or, *La Nouvelle Critique (La NC)*, l'une des revues communistes alors les plus en pointe, a entamé à partir de la fin des années 1960 une collaboration régulière avec *Les Cahiers du cinéma*, aux partis pris critiques opposés. C'est à ce basculement vers une critique d'avant-garde, jusque-là quasi inexistante et qui demeurera toujours relativement isolée au sein du monde communiste que l'on s'intéressera ici. Les raisons politiques en sont nombreuses¹, et tiennent globalement à ce qu'il est convenu d'appeler « l'aggiornamento » du PCF, processus complexe où recherche d'alliances électorales à gauche, ouverture relative d'un groupe dirigeant jusque-là exclusivement ouvrier, rénovation théorique s'appellent l'une l'autre. Plus ponctuellement, le Comité central d'Argenteuil, en 1966, met officiellement fin au lyssenkisme en sciences « dures » (l'opposition science bourgeoise / science prolétarienne) et au jdanovisme en art, c'est-à-dire à toute prescription partisane dans ces domaines.

Chaque communiste devient ainsi « libre² » de ses goûts artistiques. Cette plus grande autonomie concédée aux intellectuels, jointe au souci de concurrencer sa rivale communiste, l'hebdomadaire d'Aragon, *Les Lettres françaises*, et de se placer à l'avant-garde du monde des revues, conduisent *La NC* à se rapprocher des *Cahiers* comme elle l'avait fait quelques mois plus tôt avec *Tel Quel (TQ)*.

Aussi, comme nous le verrons dans un premier temps, *La NC* constitue avec des collaborateurs des *Cahiers du cinéma*, toujours membres de leur rédaction ou passés de celle-ci à la sienne, un véritable front critique en rupture avec les traditions communistes. Cette teneur critique resta profondément ancrée à *La NC*, en dépit d'une querelle avec l'équipe des *Cahiers*, en partie déterminée par la rupture avec *TQ* entre-temps devenu maoïste, querelle autour de la nature idéologique de la caméra dont nous analyserons les termes dans un deuxième temps. Cette acculturation est telle que c'est *La NC* qui tient, au sein de la critique cinématographique, la position initialement occupée par *Les Cahiers*, eux-mêmes empêchés alors par leur propre passage au maoïsme. Néanmoins, rattrapée par la stratégie partisane et la défense nécessaire des politiques catégorielles, *La NC* est progressivement tenue de défendre le cinéma français, position à laquelle elle s'était jusque-là refusée, ce que nous évoquerons dans un troisième temps.

1. Nous nous permettons sur ce point, et plus généralement, de renvoyer à notre ouvrage, Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance*

politique, « La Nouvelle Critique » (1967–1980), Paris, La Découverte, 2005. Cet article s'inspire de l'un des chapitres de la thèse, soutenue en 1996 à Paris I, à

l'origine de ce livre mais dans lequel il n'a pas été repris.

2. Les « goûts » de ces intellectuels ou créateurs, à défaut désormais d'être

contraints par l'institution, le sont toujours en partie par leurs propres croyances politiques.

Les contraintes de la critique cinématographique de parti

La place consacrée au cinéma dans *La NC* est limitée : avec dix numéros par an, elle ne peut rendre compte des sorties et doit donc s'aligner sur le contenu rédactionnel des revues cinématographiques mensuelles, à commencer par les deux rivales : *Positif*³ et *Les Cahiers du cinéma*⁴. Composées en partie de cinéphiles⁵ – les quelques dizaines qui voient sept ou huit films par jour au sein des ciné-clubs et accumulent des connaissances encyclopédiques –, ces revues ont largement contribué dès les années 1950 à l'invention d'un discours savant sur le cinéma. Celui-ci a peu à peu tracé une démarcation entre le regard et les goûts ordinaires du spectateur profane et ceux du critique professionnel et du cinéphile, avant que ce mouvement de légitimation ne soit parachevé après Mai 68 par l'ouverture d'un département de cinéma à la faculté de Vincennes, puis de Censier, et la production d'un discours académique dont Christian Metz est le précurseur⁶.

Une tradition critique

En matière de cinéma, le PCF a une double tradition, à la fois critique et artistique : l'un des fondateurs de la critique cinématographique, Georges Sadoul, des cinéastes comme Louis Daquin ou Jean-Paul Le Chanois en ont été membres et d'autres, comme Jean Renoir, à l'époque du Front populaire, compagnons de route. Après-guerre, conformément à la jdanovisation, une bonne part de ces metteurs en scène communistes ou sympathisants se sont repliés sur la propagande et/ou sur le documentaire, ainsi qu'en témoigne par exemple, en 1950, *L'homme que nous aimons le plus*, consacré à Staline, réalisé par un collectif, avec un commentaire de Paul Éluard. De même, sa critique cinématographique s'est alors confondue en partie avec l'évolution de *L'Écran français*⁷. Née dans la clandestinité en décembre 1943, cette revue était devenue dès la Libération la seule parution spécialisée où, par exemple,

Alexandre Astruc a théorisé la « caméra stylo ». L'hebdomadaire a d'abord été pluraliste et, ainsi, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty et André Bazin y écrivirent aux côtés des communistes Georges Sadoul et Louis Daquin, jusqu'à ce que, en 1948, sa direction soit confiée à des membres du PCF. Dès lors, *L'Écran français* est l'un des diffuseurs du réalisme socialiste et de l'antiaméricanisme, avant de disparaître en 1962. Cette ligne « réaliste socialiste », voire un peu jdanovienne, survit néanmoins à la déstalinisation, notamment sous la plume de Louis Daquin, à la fois cinéaste, critique et responsable de la cellule cinéma du PCF. Ainsi, en 1967, il parle du « narcissisme » de certains critiques qui prennent leur « dose quotidienne de LSD », alors qu'il serait au contraire nécessaire de dégager la « signification sociologique⁸ » du film. On ne s'étonnera guère que certains membres de la cellule cinéma aient surnommé le cinéaste, selon le registre habituel des plaisanteries propre à l'univers communiste, où l'on ironise volontiers sur le stalinisme des uns et des autres, « l'homme que nous aimons le plus⁹ ».

Plus généralement, tout au fil de la période, la critique communiste s'attache principalement à deux critères : le contenu du film et l'idéologie de son auteur. Par exemple, en 1947, la réception dans le monde communiste d'*Antoine et Antoinette* de Jacques Becker s'est apparentée à une campagne de promotion¹⁰, le film étant présenté comme le reflet fidèle de la vie quotidienne des couples des classes populaires. À l'inverse, la critique communiste a rejeté les jeunes gens, jugés amoraux, des *Tricheurs* de Maurice Carné (1958), mais aussi (et en dépit de la présence de Gérard Philipe, compagnon de route, acteur du TNP soutenu par la politique culturelle du PCF et syndicaliste) *Les orgueilleux* d'Yves Allégret (1953), leur érotisme et leur médecin alcoolique¹¹, ou encore la noirceur des films policiers de Henri-Georges Clouzot. Reste que, comme dans tous les autres domaines de la production intellectuelle et artistique, les critiques communistes, et notamment Georges Sadoul¹², sont

3. Thierry Frémaux, « L'aventure cinéphilique de *Positif*, 1952–1989 », *Vingtième siècle*, juillet-août 1989, p. 21-33. Voir également « 1952–1992, 40 ans, 40^e anniversaire », *Positif*, 375-376, mai 1992, p. 5-57.

4. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, t. I, *À l'assaut du cinéma. 1951–1959*, t. II, *Cinéma, tours détours. 1959–1981*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1991.

5. A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma...*, t. II, *op. cit.*, p. 41 sq., et *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Pluriel, 2005 [Fayard, 2003]. Pour un regard plus sociologique, voir Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

6. Ulmien (promotion 1951), agrégé de lettres classiques. Christian Metz a produit ses premiers travaux dans le cadre du Laboratoire d'anthropologie sociale de l'EPHE, hébergé au Collège de France et dirigé par Claude Lévi-Strauss. Ce laboratoire accueille l'équipe de Greimas à laquelle Metz appartient ainsi que Tzvetan Todorov ou Julia Kristeva. Il publie dès 1964 dans *Communications* et *Les Cahiers du cinéma* des articles rassemblés ensuite dans *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, Klincksieck, 1968), avant d'être consacré par les *Annales* (« Histoire et structure », 3-4, mai-août 1971).

7. Olivier Barrot, *L'Écran français*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1979; Jean-Pierre

Jeancolas, « Un cinéma peut en cacher un autre », in *Paris 1944–1954. Artistes, intellectuels, publics, la culture comme enjeu*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 38, mai 1995, p. 81-95.

8. « Une lettre de Louis Daquin », *La NC*, 5, juin 1967, p. 67.

9. Archives Francis Cohen (FC), NCVIII-A, compte rendu du 8 février 1973. Francis Cohen est l'ancien directeur de *La NC*.

10. Jean-Pierre A. Bernard, « Le Paris des camarades », in *Paris 1944–1954, op. cit.*, p. 229-241. Dans son ouvrage, *(Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2005) Laurent Marie montre que l'entrée dans la

guerre froide, entre la présentation du film à Cannes et la sortie du film, conduit à tempérer l'enthousiasme des critiques.

11. L. Marie, *op. cit.*, p. 103 sq.

12. Surréaliste, Georges Sadoul est demeuré communiste (et fidèle à Aragon) lors de la rupture du groupe avec le PCF. Il a notamment animé, en compagnie de Charles Dobzynski, la rubrique cinéma des *Lettres françaises*. Les luttes concurrentielles entre revues intellectuelles et entre intellectuels pour incarner l'*aggiornamento* expliquent sans doute une part des « goûts » de Georges Sadoul, et notamment (*cf. infra*) sa fidélité à « la Nouvelle Vague » en dépit des avertissements des responsables aux intellectuels.

parvenus à contourner ponctuellement cette rigidité. Dans les années 1960, si l'attention à la dimension moralisatrice propre au réalisme socialiste de la guerre froide décline, la critique communiste continue à privilégier le cinéma engagé. Ainsi, un article de *La NC* sur le cinéma grec¹³ s'attache exclusivement au contenu contestataire des films et à la dénonciation de la censure sous la dictature des Colonels. Les cinémas de l'Est, quant à eux, sont avant tout évalués pour leur valeur pédagogique, les films orthodoxes ou non devenant autant de « réponses aux questions sur le socialisme¹⁴ ». Là encore, Georges Sadoul constitue une exception, en se montrant précocement attentif aux matériaux signifiants du film. Mais à sa mort, en 1967, ses travaux sur Vertov et le montage sont encore inédits et ne permettent donc pas de fonder un pôle renouvreur de la critique communiste.

Ces biais critiques expliquent qu'il soit difficile d'aborder certains cinéastes ou certains courants. Ainsi, l'enthousiasme des critiques communistes pour « la Nouvelle Vague » a été rapidement tempéré, pour ne pas dire « douché », dès 1960 par les responsables à la culture – Georges Sadoul, dans *Les Lettres françaises*¹⁵, reste fidèle à ses choix. De même, en 1966, *La Chinoise* de Jean-Luc Godard est considérée par la Section des intellectuels et de la culture (dite SIC) et par son dirigeant d'alors, Roland Leroy, comme une œuvre maoïste qui, en pleine normalisation de l'Union des étudiants communistes¹⁶, ne doit donc faire l'objet d'aucun article, comme en témoigne ici Pierre Daix, rédacteur en chef des *Lettres françaises* :

« Leroy m'a convoqué pour m'expliquer qu'il était inadmissible que, dans *Les Lettres françaises*, on défende des thèses maoïstes. Je lui ai fait remarquer que, même en admettant que Godard soit maoïste, soit un sympathisant de Mao, dans mon article je n'avais pas épousé ses thèses, j'avais simplement dit qu'elles existaient, et j'avais dit à Leroy : "Si tu crois que le courant maoïste qui existe chez les étudiants..." [Il m'avait répondu :] "Mais nous le briserons !" ¹⁷. »

Ces partis-pris critiques rapprocheraient *La NC* de *Positif* si cette dernière ne s'était pas souvent opposée à la presse communiste. La critique cinématographique

s'est en effet structurée après-guerre, autour de la concurrence entre *Positif*, fondée en mai 1952, et *Les Cahiers du cinéma*, créés en avril 1951. Si *Positif* a fait du rapport au politique un préalable critique qui l'a conduit à privilégier le « message », *Les Cahiers*, au contraire, ont construit leur position sur l'attention à la mise en scène, se contentant ironiquement de parler de « politique des auteurs », selon la formule de François Truffaut. Cette opposition structurante est d'autant plus forte que le futur réalisateur, acteur central de la définition de la position critique des *Cahiers*, écrit aussi dans *Arts* où se rassemblent les « Hussards » qui, par leur refus de la politique, leur défense de l'art pour l'art, entendent reconquérir les positions de la « droite littéraire », compromise par la Collaboration¹⁸.

Le cinéma : industrie et patrimoine

Au-delà de cette tradition critique, une seconde contrainte pèse sur la presse communiste, dès lors qu'elle traite du cinéma. En effet, celui-ci est aussi une industrie, coûteuse et principalement financée par des capitaux privés. C'est pourquoi, en dépit de quelques tentatives, après-guerre, pour monter des maisons de production communistes¹⁹, il ne permet guère de donner naissance à un « art de parti ». Cette dimension économique est au cœur des revendications du PCF et de la CGT ; ainsi, l'une de leurs premières offensives culturelles d'après-guerre porte sur les accords Blum-Byrnes de 1946 qui, en échange de la liquidation de dettes de guerre et de prêts, prévoient l'importation massive de produits, et notamment de films, américains. Elle explique aussi la teneur corporatiste de certaines prises de position : dès la fin des années 1950 et de manière régulière, la cellule cinéma, majoritairement peuplée de techniciens, se mobilise contre « la Nouvelle Vague » qui, par ses partis pris esthétiques – le refus des décors, le son direct, etc. – et leurs traductions budgétaires, ne respecte pas les cahiers des charges syndicaux.

À la difficulté de produire financièrement des films de parti, s'ajoute le faible nombre de réalisateurs communistes. En effet, les jeunes cinéastes, membres ou compagnons de route du PCF, formés à l'IDHEC, qui constitue une voie de professionnalisation alors peu reconnue, sont entrés dans les années 1950 et 1960 à la télévision naissante²⁰. Celle-ci, peu contrôlée au

13. « Le cinéma grec », *La NC*, 7, octobre 1967, p. 39-43.

14. Débat entre Louis Marcorelles, Albert Cervoni, Martine Monod, Jacques Leclerc et André Gisselbrecht, « Cinéma socialiste d'auteur », *La NC*, 4, mai 1967, p. 37-39.

15. L. Marie, *op. cit.*, p. 166 sq.

16. L'Union des étudiants communistes a connu des dissidences successives :

« italienne », trotskiste, maoïste..., donnant lieu à une série d'épurations.

17. Entretien avec Pierre Daix, le 2 mars 1993.

18. Voir Gisèle Sapiro, « De l'usage des catégories de "droite" et de "gauche" dans le champ littéraire », *Sociétés & Représentations*, 11, février 2001, p. 19-54, et Anne Simonin, « Le droit à l'inno-

cence. Le discours littéraire face à l'épuration (1944-1953) », *ibid.*, p. 121-141.

19. Voir les travaux de Tanguy Perron recensant une quarantaine de films (documentaires pour l'essentiel) produits par le PCF entre 1945 et 1947, « Voilà les cités laborieuses à la porte du bonheur (le PCF et les films municipaux) », in Jacques Girault (dir.), *Des communistes*

en France (années 1920-années 1960), Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 37-47.

20. Sur ce point, voir Isabelle Coutant, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmata », *Sociétés & Représentations*, *op. cit.*, p. 351-378.

niveau de ses programmes, ne serait-ce que parce que la France est encore sous-équipée, leur offre en effet la possibilité de développer un équivalent du théâtre populaire, c'est-à-dire de produire des documentaires, mais surtout des fictions qui mettent en scène les grands moments de l'histoire nationale ou les œuvres du patrimoine littéraire.

Or, cette dimension patrimoniale et corporatiste distingue fortement la critique communiste des revues consacrées. Se refusant au « puritanisme stalinien²¹ », *Positif* s'est enthousiasmé pour le cinéma hollywoodien tandis que *Les Cahiers* et principalement Truffaut²², bataillant contre la « qualité française », ont rejeté l'essentiel des cinéastes et des scénaristes de l'après-guerre vers l'académisme.

Au moment de la mise en route de la nouvelle formule de *La NC*, la concurrence entre *Positif* et *Les Cahiers* s'est atténuée, et ce d'abord parce que ces derniers se sont « gauchisés ». *Les Cahiers* ayant été rachetés par Filipacchi, leur nouveau rédacteur en chef, Jean-Louis Comolli, et son équipe²³ choisissent de se démarquer ostensiblement des stéréotypes de la génération « yéyé », en partie construite par leur éditeur. Le travail d'invention et d'étiquetage de nouvelles « écoles » (le « Nouveau cinéma » et surtout le « Tiers cinéma »²⁴) les amène à se « gauchiser » sans pour autant adopter les grilles de lecture marxistes. La « nouvelle critique » littéraire et plus généralement le structuralisme²⁵ deviennent alors autant de marqueurs de la radicalité théorique et politique de la revue. Commence ainsi pour *Les Cahiers* ce que Serge Daney, qui y écrivait depuis 1964, a décrit comme « une période théoricienne », d'autant plus brutale, selon lui, que sa « génération s'était cultivée un peu « à la sauvage »²⁶ ». Dès 1963, Jacques Rivette utilise *Sur Racine* de Barthes pour relire *Monsieur Verdoux* de Chaplin²⁷. Puis Maurice Blanchot, Georges Bataille, Pierre Klossowski, Claude Lévi-Strauss ou les animateurs de *TQ*, c'est-à-dire l'avant-garde intellectuelle et critique du temps, deviennent les références majeures de la revue, avant que Christian Metz n'y collabore épisodiquement. Enfin, *Les Cahiers* entrent dans l'action politique proprement dite, d'abord lors de l'interdiction, en avril 1966, de *Suzanne Simonin*, la *Religieuse de Diderot*

de Jacques Rivette, puis, en février 1968, lors de « l'affaire de la Cinémathèque » dont le fondateur et directeur, Henri Langlois, a été renvoyé sans explication par le ministre de la Culture, André Malraux.

La difficile définition d'une position critique

La promotion du « nouveau cinéma », l'utilisation des outils de la « nouvelle critique » et les références à *TQ* désigneraient donc tout naturellement *Les Cahiers* pour une alliance avec *La NC*. Ainsi, Albert Cervoni, venu du quotidien communiste *La Marseillaise* et passé à *France-Nouvelle*, lui aussi souvent en décalage avec les positions critiques officielles, insiste sur le refus nécessaire de l'œuvre-reflet et du réalisme socialiste :

« Il y a eu longtemps, et particulièrement dans les milieux politiques qui nous sont les plus proches, les plus chers, une certaine démagogie ou un certain sociologisme étroit : le créateur, ce n'était plus l'artiste – qui ne faisait que « refléter » –, mais le « peuple », les mineurs, les métallurgistes ou les cheminots, les kolkhoziens, les instituteurs décrits par tel ou tel film²⁸. »

Néanmoins, ici, la réhabilitation de l'« artiste », du « créateur », bien plus qu'un alignement sur la « politique des auteurs », est une critique politique du jdanovisme. En effet, celui-ci avait fait de la mise en scène, au théâtre comme au cinéma, le signe même du formalisme et donc de l'interdit. Cet enjeu explique pour une bonne part que, contrairement à la majorité des articles de la revue consacrés au littéraire et proches des théories les plus novatrices du moment, ceux qui s'intéressent au cinéma adoptent une définition de la « création » proche de celles d'Aragon et de son allié d'alors, Garaudy, pourtant l'un et l'autre concurrents de *La NC*. Et en effet, conformément au jugement qu'Aragon a pu insérer dans la résolution finale d'Argenteuil – « il y a dans toute œuvre d'art une part irréductible aux données et cette part, c'est l'homme même²⁹ » –, Albert Cervoni écrit : « L'art fait partie de la vie, [...] il participe autant que beaucoup d'autres activités à la gestation de cet homme « plus humain » que Marx décevait dans l'avenir³⁰ ».

21. Michel Ciment, « Pour le plaisir. Bref survol de quarante années positives », *Positif*, 375-376, mai 1992, p. 19-22.

22. Voir par exemple le premier article d'une longue série de François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, 31, janvier 1954, dont A. de Baecque étudie la réception in *Les Cahiers du cinéma...*, t. I, op. cit., p. 89-125. Sur Truffaut, plus particulièrement, Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris,

Gallimard, coll. « Biographies », 1996.

23. Entouré de Jean Narboni, Jean-André Fieschi, Michel Delahaye, Jacques Bontemps et Jean-Pierre Biesse.

24. Étiquettes qui recouvrent le jeune cinéma français (Jean Eustache, Philippe Garrel, Luc Moullet), franco-allemand (Jean-Marie Straub), italien (Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini), polonais (Jerzy Skolimowski), hongrois (Miklos Jancso, Istvan Szabo), tchécoslovaque (Milos Forman, Vera Chytilova), yougoslave (Dukan Makavejev),

puis le jeune cinéma non européen, canadien (Jean-Pierre Lefebvre), japonais (Nagisa Oshima) ou brésilien (Glauber Rocha).

25. Nous utilisons le terme ici par commodité sans préjuger de l'unité de ce courant, tant les thèses ainsi rassemblées sous une même étiquette sont en réalité peu unifiées.

26. Michel Mesnil, Gilles Delvaud et Olivier Mongin, « Des Cahiers du cinéma à *Libération*. Entretien avec Serge Daney », *Esprit*, 83, novembre 1983, p. 111-133.

27. *Les Cahiers du cinéma*, 147,

septembre 1963.

28. Albert Cervoni, « Les créateurs, le public et... Cournot », *La NC*, 1, février 1967, p. 58.

29. « Résolution sur les problèmes idéologiques et culturels », in *Débats sur les problèmes idéologiques et culturels*, Comité central du PCF, Argenteuil, 11-13 mars 1966, *Cahiers du communisme*, 5-6, mai-juin 1966, p. 265, p. 270.

30. A. Cervoni, « Les créateurs, le public et... Cournot », op. cit., p. 58.

Aussi, en dépit d'une aspiration à définir « une *nouvelle critique* voulant se fonder sur des critères scientifiques³¹ », les réunions de la commission cinéma de la revue ne s'orientent pas vers la reprise des thèses althussériennes [voir encadré « *La Nouvelle Critique et Althusser* », p. 72] que cette formule semble appeler. Elles demeurent au contraire très incertaines sur la définition de cette « nouvelle critique » cinématographique, comme le montrent les horizons divers (*Miroir du cinéma*, *Les Lettres françaises*, *Positif*) des collaborateurs pressentis, ainsi que la présence souhaitée de réalisateurs de télévision laissant à penser que la spécificité du langage cinématographique n'est pas saisie. De même, les projets d'articles sur la télévision et l'influence de ses partis pris filmiques sur le cinéma, sur la production et la diffusion du film, sur le syndicalisme, sur les cinémas des pays en voie de développement ou sur le statut des réalisateurs dans les pays socialistes montrent que ce sont les préoccupations militantes et corporatistes qui continuent à prévaloir. Réciproquement, les projets les plus ambitieux (une comparaison entre Resnais et Godard, un dossier « cinéma et politique », consacré à *La Chinoise* et à *La Chine est proche* de Bernardo Bertolucci) n'aboutissent pas.

Une équipe commune

Dès lors, il faut attendre les lendemains de Mai 68 pour que *La NC* élabore un véritable discours théorique sur le cinéma, équivalent de celui qu'elle produit sur la littérature et la critique littéraire, notamment par son alliance avec *TQ*. Trois hommes jouent un rôle central, Jean-Patrick Lebel et Jean-André Fieschi d'abord, rejoints par Bernard Eisenschitz, après son exclusion des *Cahiers* en 1971. Âgé d'une vingtaine d'années à la fin de la guerre d'Algérie, Jean-Patrick Lebel, entré à l'IDHEC en 1962, a été assistant sur plusieurs films de Godard. Il s'est défini en entretien par son goût de la théorie, dont témoignent la publication de son mémoire de l'IDHEC, consacré à Buster Keaton, et sa participation à l'éphémère revue (4 numéros) *Contre-Champs*, publication qui, par sa défense de Samuel Fuller, « auteur *Cahiers* », et son désintérêt pour le « contenu », serait à ses yeux des « *Cahiers du cinéma* de gauche³² ».

Fieschi était encore lycéen lorsqu'il est entré, en 1961, aux *Cahiers du cinéma*. De même qu'Eisenschitz fréquentait un ciné-club très actif, le Nickel Odéon, Fieschi était fidèle à la cinémathèque de la rue d'Ulm, et, comme nombre de protagonistes de « la Nouvelle

Vague », il est apparu dans quelques films de Godard. Venu à la critique dès ses 16 ans, c'est au sein des *Cahiers* qu'il a reçu sa formation intellectuelle : « [Rohmer, Rivette, Godard,] ces gens parlaient à jets continus de cinéma, mais pas seulement de cinéma, de Picasso, de Balzac... c'était une université très forte³³ ». C'est, raconte-t-il, en rupture avec *Les Cahiers* qui, en Mai 68, « brûlent les films qu'ils ont adorés » et, reniant le travail du metteur en scène, souhaitent confier une caméra aux ouvriers que Fieschi, « impressionné » par les communistes Lebel et Stora lors des États généraux du cinéma, se tourne vers le PCF. Il y adhère, à l'automne, après la désapprobation par le Parti communiste de l'intervention des troupes du Pacte de Varsovie venant mettre fin au « Printemps de Prague ».

Si Fieschi est issu d'une famille laïque (son grand-père, directeur d'école, était républicain, « "bouffe-curé" et radical ») mais anticommuniste, Lebel est né dans un milieu communiste. Sa mère, native de La Réunion, sympathisante du PCF, a rompu avec sa famille et son mari, tous fonctionnaires coloniaux, pour reprendre ses études de biologie. Son second mari, expert-comptable et militant communiste, a été administrateur de *Ce Soir* et des *Allobroges*, deux quotidiens du PCF, exerçant ainsi une profession proche de celle du père de Jean-André Fieschi, responsable de régies publicitaires de journaux corses.

L'un et l'autre, venus relativement tard à la politique, accèdent rapidement à des responsabilités importantes. Lebel est secrétaire de la cellule cinéma puis membre du Comité fédéral de Paris, tandis que Fieschi devient permanent puis directeur général de la production à Unicité [voir encadré « *Unicité* », p. 72]. Ils sont rejoints à *La NC*, en 1970, par Bernard Eisenschitz, spécialiste d'Eisenstein, et, l'année suivante, par le futur cinéaste Eduardo de Gregorio, venus l'un et l'autre des *Cahiers*. Jean Narboni, le rédacteur en chef des *Cahiers*, participe à la commission cinéma de *La NC*. Enfin, le fils de l'un des auteurs de *La NC*, Jacques Bonitzer, le futur scénariste et réalisateur Pascal Bonitzer, entre aux *Cahiers* où, à partir de 1969, il écrit certains des articles théoriques les plus importants de la période. Cette circulation d'une revue à l'autre est favorisée par le bref rapprochement entre *Les Cahiers* et le PCF. Certains rédacteurs des *Cahiers* ont participé en avril 1968 au premier colloque de Cluny sur la linguistique organisé par *La NC* et *TQ*, puis les liens se sont tissés lors de la campagne présidentielle de Jacques Duclos en 1969, si bien que,

31. *Ibid.* 32. Entretien avec Jean-Patrick Lebel, le 25 novembre 1992. Sauf mention particulière, les informations biographiques sur J.-P. Lebel sont tirées de cet entretien.

33. Entretien avec Jean-André Fieschi, le 13 novembre 1992. Sauf mention particulière, les informations biographiques sur J.-A. Fieschi sont extraites de cet entretien.

La Nouvelle Critique et Althusser

La session du Comité central d'Argenteuil, au-delà de la libéralisation en matière d'arts et de sciences dures, vient aussi conclure, voire stopper, un long « débat des philosophes » où s'étaient opposés tenants de l'humanisme autour de Roger Garaudy et tenants de l'« anti-humanisme théorique » autour de Louis Althusser. La conclusion de ce débat a été tranchée par le groupe dirigeant, proposant avec l'aide de « ses » philosophes, à commencer par Lucien Sève, la notion « médiane » d'humanisme scientifique. Dans ce débat, *La Nouvelle Critique* avait nettement penché pour Althusser, tandis qu'Aragon aux *Lettres françaises* et dans le PCF soutenait Garaudy. Dès 1966, les références à Althusser, et plus largement au « structuralisme », présenté par les

« responsables aux intellectuels » du PCF et leurs proches comme une « philosophie de la désespérance » ou comme le dernier avatar de la « philosophie bourgeoise », doivent se faire prudentes. Les critiques littéraire et cinématographique, domaines libéralisés par Argenteuil, permettent de « passer en fraude » les concepts althussériens ou les références « structuralistes », au sens relâché que nous donnons ici à l'étiquette. De même, s'il est extrêmement difficile de se référer à la philosophie althussérienne dans les pages des revues communistes, il est possible, à travers le traitement de Lévi-Strauss ou de la psychanalyse, de passer « en contrebande » les mêmes références interdites – non sans difficultés, ni conflits bien entendu.

Unicité

Créé au début des années 1970, pour remplacer Dynadia, dirigé par Jacques Bidou, venu du situationnisme, il s'agit, pour reprendre les termes d'alors cités avec une pointe d'ironie par Fieschi, d'un « organisme de propagande [mis] en place pour doter la classe ouvrière et ses alliés des outils pour lutter contre la propagande bourgeoise ». Au milieu des années 1970, au moment de son plus grand développement, près de 200 personnes, réalisateurs, techniciens, plasticiens, architectes et graphistes comme Cuéco ou le groupe Grapus, y travaillent régulièrement. Ses fonctions sont multiples. Unicité est d'abord une maison de production qui réalise des films pour le PCF, la CGT ou pour les municipalités communistes, mais aussi un service d'assistance et de formation. Elle passe ainsi clandestinement des tables de montage au Vietnam,

en Espagne ou au Portugal, avant la « Révolution des œillets », ou encore envoie des équipes pour former des cinéastes, en Angola, par exemple. Elle est ensuite un « diffuseur », sous la responsabilité de Bernard Eisenschitz, de films qui vont des classiques soviétiques aux productions avant-gardistes de Jean-Marie Straub. Elle comprend enfin un secteur technique chargé de l'animation des meetings et de la Fête de *L'Humanité*, de faire répéter les politiques pour la télévision, de réaliser des « événements » pour chaque secteur du Parti, mais aussi, par exemple, de construire des camions de propagande, véritables outils « multimédia », utilisés dans les usines en grève, ou au Portugal.

Entretien avec Jean-André Fieschi, le 13 novembre 1992.

lors de la rupture avec Filipacchi en novembre 1969, ce sont les PPI, une imprimerie du PCF, qui se charge de la fabrication des *Cahiers*³⁴.

L'équipe est complétée par l'arrivée à *La NC* d'Émile Breton en mai 1971. Communiste, entré au PCF pendant la guerre froide, critique cinématographique – entre autres – à *La Marseillaise*, époux de Luce Vigo, fille du réalisateur de *Zéro de conduite*, il partage les prises de position de Jean-André Fieschi et Jean-Patrick Lebel, notamment leur refus de la critique de contenu. Mais plus qu'un simple parti pris esthétique, ce refus est pour lui d'abord celui de la critique pratiquée dans la presse communiste :

« [L'*Humanité*] c'était le type de critique humaniste, de bons sentiments. Je pense aussi que, pour une bonne part, le travail qui a pu être fait à *La Nouvelle Critique*, c'était peut-être en rapport avec *Les Cahiers*, mais c'était aussi en réaction à ce qui se pratiquait dans le Parti, et dont la figure visible était *L'Humanité*, [où il n'y avait aucune] prise en compte de ce qui travaillait dans le cinéma. [À *La NC*], on voulait tellement dépasser cette vieille lune du Parti sur la forme et le contenu que, pour nous, il n'y avait de contenu que dans les formes. [...] Dans *L'Huma*, c'était au ras du sol : un film était bon quand il était bon pour l'ouvrier. Alors, on a dû souvent tirer de l'autre côté. Mais bon, vaut mieux ça que s'endormir³⁵. »

Le front commun entre *Les Cahiers du cinéma* et *La NC*

C'est en février 1969 que deux articles rompent avec les tâtonnements critiques des années précédentes³⁶ : Bernard Stora et Jean-André Fieschi s'intéressent à l'émergence d'un cinéma parallèle depuis Mai 68, tandis que Joseph Venturini, déjà partie prenante du renouvellement de la critique littéraire dans la revue, propose d'en finir avec le « hors-texte » pour ne considérer que le « texte filmique ». Dès cette date, les deux revues défendent (ou rejettent) les mêmes films et les mêmes écoles. Tandis que *Les Cahiers* analysent *La vie est à nous* de Renoir, tourné pendant le Front populaire, et entament une très longue série d'articles sur Eisenstein³⁷, les auteurs de *La NC* venus des *Cahiers* restent fidèles à leurs choix antérieurs.

Eisenschitz encense Robert Kramer et Bernardo Bertolucci qui pourraient passer pour gauchistes mais aussi Samuel Fuller qui pourrait passer pour fasciste³⁸, ou encore Jerry Lewis, c'est-à-dire des auteurs qui, parce qu'ils ont été défendus par *Les Cahiers*, ont constitué les marqueurs de sa position dans l'univers de la critique cinématographique. De même, Fieschi continue de défendre Murnau et Tati, cinéastes dont l'idéologie est parfois considérée alors comme réactionnaire. Il interviewe Claude Ollier, théoricien du Nouveau Roman, habitué des *Cahiers*, ou, en compagnie de Bernard Eisenschitz et d'Eduardo de Gregorio, Jacques Rivette, ancien animateur et surtout cinéaste de référence des *Cahiers*³⁹.

Certains auteurs ou certains films, alors rares et méconnus, sont de véritables mots de passe entre les deux revues et les instruments et les signes de la construction d'une position critique commune. C'est le cas, par exemple, de *La nouvelle Babylone* de Kozintsev et Trauberg, un film soviétique muet de 1929, consacré à la Commune, accompagné par une partition de Chostakovitch⁴⁰. En exhumant ces deux cinéastes, influencés par le formaliste et romancier Tynianov qui écrivit deux de leurs scénarios, mais aussi par Vertov, Eisenstein, ou Koulechov, l'un des premiers grands théoriciens du montage⁴¹, les deux revues se détournent ostensiblement des films réalistes socialistes au profit des premières années de la Révolution russe – mouvement là encore parallèle à la (re)découverte des formalistes russes dans les revues littéraires d'avant-garde (et dans *La NC*). Cette conversion signifie aussi (et là encore parallèlement aux choix littéraires) que la critique se détourne du « signifié » – le sens, le message – au profit d'un « signifiant » – le montage.

L'admiration pour le cinéma, jugé souvent confidentiel et difficile, voire hermétique, de Jean-Marie Straub, constitue l'une des ruptures les plus nettes avec les partis pris critiques anciens. C'est aussi, alors que Straub demeure un principe de clivage entre *Positif* et *Les Cahiers*⁴² aux querelles pourtant apaisées, le marqueur venant signifier le plus efficacement une position commune. Dès ses premiers films avec Danielle Huillet, *Nicht Versöhnt* (1965) et *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1967), ce réalisateur, qui a quitté la

34. A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma...*, t. II, op. cit., p. 238 sq.

35. Entretien avec Émile Breton, le 30 octobre 1992.

36. Jean-André Fieschi et Bernard Stora, « Deux faces pour un écran large », *La NC*, 21, février 1969, p. 47-53, et Joseph Venturini, « Le champ du cinéma », *La NC*, 21, février 1969, p. 54-57.

37. Pour *Les Cahiers du cinéma*, voir

A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma...*, t. I, op. cit., p. 238-243.

38. Respectivement, Bernard Eisenschitz, « Ice », *La NC*, 38, novembre 1970, p. 97 ; « Park Row », *La NC*, 44, mai 1971, p. 68-69 ; « Ya ya mon général », *La NC*, 40, janvier 1971, p. 72 ; « Le Conformiste », *La NC*, 44, mai 1971, p. 68-69.

39. Respectivement, Jean-André Fieschi, « La blouse blanche de Murnau », *La NC*,

29, décembre 1969, p. 59 ; « Trafic », *La NC*, 46, septembre 1971, p. 48-49 ; « Aventures du récit. Entretien avec Claude Ollier », *La NC*, 62, mars 1973, p. 62-68 ; « Entretien avec Jacques Rivette », *La NC*, 63, avril 1973, p. 74-73.

40. Critiqué dans *Les Cahiers* en juillet 1971 et dans *La NC*, 46, septembre 1971, p. 48, par B. Eisenschitz.

41. Il a ainsi identifié ce que l'on appelle

justement l'effet Koulechov : si l'on intercale le plan d'un visage inexpressif avec un plan d'une scène gaie et un plan d'une scène triste, le spectateur projette sur le visage inexpressif les sentiments et « voit » donc un visage gai et un visage triste.

42. A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma...*, t. II, op. cit., passim.

France pour ne pas accomplir son service militaire en Algérie, est un « auteur *Cahiers* ». Le goût pour Straub, il est vrai, est un appui d'autant plus efficace pour construire une position d'avant-garde que, avant 1969, ses films ne sont visibles que dans les festivals ou à la Semaine des *Cahiers*, c'est-à-dire réservés à une toute petite élite de spectateurs. Si l'on reprend l'analyse de Fieschi, évoquant à propos des larmes d'émotion d'une employée d'Unicité lors d'une projection de Straub les conditions de félicité (une totale virginité ou au contraire une très grande culture cinéphilique) de la réception de cette œuvre, on comprend combien elles sont propres à « distinguer » ceux qui les atteignent.

En 1971, *La NC* organise un débat autour du film de Straub et Huillet, *Othon*, inspiré de Corneille, auquel participent Fieschi, Narboni et trois collaborateurs de *La NC* : Richard Demarcy, critique théâtral, particulièrement sévère alors à l'égard des expérimentations jugées « gauchistes » du Living Theater, Aimé Guedj, très réticent à l'égard de *TQ*, qui enseigne la littérature à l'université de Besançon, et Maurice Goldring, la littérature britannique à Vincennes. *Othon* se veut, comme l'a théorisé Narboni dans *Les Cahiers*, un défi à la culture bourgeoise, ce qui permet sans doute de comprendre pourquoi, en un raccourci révélateur de l'esprit du temps, Straub a qualifié son film de « communiste ». Mais il s'agit aussi d'un défi à la culture académique, au moment où *La NC* et le PCF en général construisent en partie leur stratégie d'hégémonie à gauche sur la conquête des professions intellectuelles. Et, en effet, les deux universitaires se disent d'abord irrités par le film, avant de reconnaître son utilité notamment pour mieux comprendre Corneille – néanmoins ils ne lui accordent aucune dignité artistique.

L'alliance entre les deux revues se construit aussi sur des refus communs et, en particulier, celui des « fictions de gauche », terme générique pour désigner alors un ensemble de films qui dénoncent les dictatures ou la corruption de la police dans les démocraties européennes. Ces rejets, qui opposent le pôle des *Cahiers* et de *La NC* à celui de *Positif* et de *L'Humanité*, conduisent les deux revues à critiquer avec virulence les films d'Elío Petri, d'Yves Boisset et de Costa-Gavras, au nom du refus du personnage, de la psychologie ou de la conscience.

Un seul film a temporairement opposé les deux revues, *La Hora de los hornos*⁴³ de Fernando Solanas. Le débat organisé à son propos par *La NC*⁴⁴ sacrifie en effet à « l'idéologie contenuiste », puisqu'en déniait l'intérêt de « sa contribution [à] la théorie révolutionnaire », il en évalue le message idéologique, écart à la ligne critique renforcé par la participation de Jacques Arnault, ancien rédacteur en chef de la revue, convié en tant que spécialiste de l'Amérique latine. Jean-André Fieschi, en dénonçant les « alibis hyper esthétiques » qui ont présidé à la diffusion du film, se refuse, seconde entorse à la posture critique commune, à prendre en compte tout intérêt pour les matériaux signifiants. Si ce film a pu provoquer cette rupture momentanée du front critique commun, c'est en réalité qu'il apparaît inspiré par le maoïsme, et surtout reçu comme tel. Or, c'est précisément cette politisation possible des thèses esthétiques qui prépare, après l'échec de l'alliance avec *TQ*, une seconde rupture avec l'avant-garde.

La caméra est-elle idéologique par elle-même ?

« Quand je suis revenu à Paris, j'ai recollé aux *Cahiers* [...] et ceci au moment où, après un court flirt avec le PC (lequel devait beaucoup à la médiation hystérique de *Tel Quel*), la revue devenait maoïste »,

raconte Serge Daney⁴⁵. Et, en effet, *Les Cahiers* étant liés à *TQ*, par les références comme par la circulation des auteurs, dès lors que *TQ*, dans sa stratégie de préservation de sa position d'avant-garde, opte pour le maoïsme, le processus de rupture entre *La NC* et *TQ* contamine l'alliance entre *La NC* et *Les Cahiers*. Il prépare donc une seconde rupture avec l'avant-garde et travaille toutes les discussions sur le cinéma.

En 1970, Lebel écrit une série d'articles, publiés l'année suivante aux Éditions sociales, sous le titre *Cinéma et Idéologie*. Il s'y propose d'analyser « comment l'idéologie vient aux films⁴⁶ » et, ce faisant, de préciser « les bases et les limites d'une esthétique marxiste ». Le projet est homologué à ce qui, dans *La NC*, peu à peu, remplace la reprise de la critique littéraire d'avant-garde : la recherche d'une théorie marxiste en littérature. La série se veut « critique », à l'égard des *Cahiers* mais plus encore de *Cinéthique*, créée en février 1969 et dirigée par Jean-Paul Fargier. Godard,

43. « Sujet : l'Argentine, présentée, analysée par un Argentin. [...] C'est un immense documentaire sur la situation économique, sociale et politique. [...] Solanas ne s'en tient pas non plus au documentaire. [...] Du documentaire, du cours d'histoire avec analyse économique, sociale et politique, découle, à chaque moment entremêlée, une histoire de révolution théorie et

pratique » (Jean-Louis Bory, « Un film-torche », *Le Nouvel Observateur*, 23 juin 1969, repris in *Ombre vive, Cinéma III*, Paris, UGE, 10/18, 1973, p. 91-95). Si nous reproduisons cette critique, outre son intérêt descriptif, c'est que J.-L. Bory est, à son propos, vivement pris à partie pour son gauchisme supposé par J.-A. Fieschi. Plus généralement, c'est l'idée qu'un film

ou plus généralement une production artistique soit « politisant » par lui-même, idée souvent développée dans les années 1970 par l'extrême gauche puis par le PS en matière de politique culturelle, à l'encontre des positions du PCF, qu'attaque Fieschi : « Imaginons Bory réclamant un mousqueton à la sortie du Studio de la Harpe », in « *L'Heure des brasiers*. La lutte des classes

en Argentine et la stratégie révolutionnaire », *La NC*, 28, novembre 1969, p. 72-80.

44. Débat auquel participent Jacques Arnault, Jean-Marc Aucuy, Jacques De Bonis, Jean-André Fieschi, Gérard Gozlan.

45. In M. Mesnil, G. Delvaud et O. Mongin, *op. cit.*, p. 119.

46. Entretien avec Jean-Patrick Lebel, le 25 novembre 1992.

jugeant alors *Les Cahiers* trop « révisionnistes », c'est-à-dire trop modérés et communistes, y collabore régulièrement⁴⁷. Les deux revues sont en pleine phase de production théorique. En 1969, Comolli s'intéresse aux rapports entre direct, reportage et fiction, comme dans *L'Amour fou* où Rivette filme *Andromaque* en temps réel. La réflexion des *Cahiers*, s'appuyant principalement sur une relecture d'Eisenstein, porte aussi sur le montage. Alliés, montage et direct donneraient naissance à une autre conception de la « durée », venant s'opposer à la durée « bourgeoise », *i.e.* commerciale et convenable, du film et du plan⁴⁸. Puis s'ébauche l'hypothèse que la caméra ne serait pas un instrument neutre. Celle-ci, en effet, d'une part ne saisirait pas le réel mais son image renversée telle que l'idéologie le déforme et, d'autre part, parce qu'elle est fruit de la technique, elle-même idéologique, elle ferait subir une nouvelle distorsion à cette image déjà déformée⁴⁹. L'hypothèse, sans doute, n'est jamais qu'une manière de prendre au pied de la lettre la célèbre phrase de Marx dans *L'Idéologie allemande* – en un mélange de naïveté et d'astuce, bien caractéristique du théoricisme des années 1970 :

« Et si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une *camera obscura* [*chambre noire*], ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique⁵⁰. »

Mais cette traque des illusions idéologiques vient aussi bien sûr de la lecture radicalisée des travaux d'Althusser, et en particulier de son article sur les appareils idéologiques d'État (AIE), article et notion qui, tout au long des années 1970, fonctionnent comme une vulgate. La relecture de l'article permet de retrouver les logiques scolastiques qui mènent à la position radicale des *Cahiers*. Althusser entend démontrer que tous les appareils idéologiques d'État, quels qu'ils soient, concourent tous au même résultat : la reproduction des rapports de production, c'est-à-dire d'exploitation capitaliste⁵¹.

« L'appareil culturel » dont relève le cinéma, comme l'École ou l'Église, est un AIE. L'idéologie, définie par Althusser comme une « représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions

réelles d'existence », a également « une existence matérielle », au sens où elle s'incarne dans les pratiques des individus : par exemple, le croyant matérialise son idéologie en allant à la messe. On voit donc comment cette double définition d'une idéologie comme représentation et comme matière peut permettre aux *Cahiers* de dénoncer le cinéma qui, par définition, est une représentation, comme idéologique et la caméra, comme matérialisation de l'idéologie. La focalisation sur le signifiant conduit ainsi à cette conception d'une production artistique, tout entière illusoire et tout entière manipulatrice.

Pour Lebel, l'idée des *Cahiers* selon laquelle « la caméra filme en quelque sorte directement l'idéologie dominante⁵² » visait tout d'abord les thèses fondatrices d'André Bazin, puis fut radicalisée par Marcellin Pleynet, l'un des animateurs de *TQ*. Pour Lebel, l'analyse des deux revues serait doublement erronée. D'une part, pour elles, l'idéologie serait substantialisée puisque filmable, et consciente des menaces à son encontre, serait poussée pour les contrer à inventer le cinéma. L'analyse conduirait, d'autre part, à déconstruire le film pour ne plus en privilégier que le direct et le montage. Or, selon Lebel, la valorisation de ces formes pour elles-mêmes ferait courir le risque du retour à l'illusion d'un rapport objectif au réel, tandis que, réciproquement, la valorisation du montage pourrait conduire à une « apologie de la manipulation⁵³ » et à une « esthétique normative⁵⁴ », dont n'émergerait qu'un seul cinéma possible, celui qui se prend comme sujet, et induit, dès lors, la mort de l'auteur, topos alors usuel du « structuralisme ». Tandis que le premier risque mène à l'idéalisme, le second au contraire conduit au dogmatisme – termes codés qui viennent signifier que ces deux risques constituent des interprétations également déviantes du marxisme.

La réflexion de Lebel peut être vue comme un exercice parfaitement réussi, puisqu'il parvient à tenir compte de toutes les contraintes. On y trouve en effet la défense de l'auteur, à la fois fidèle à la politique corporatiste de la cellule cinéma et aux exigences du dépassement du jdanovisme qui fait de toute mise en scène le signe d'un formalisme, mais aussi une nouvelle attaque contre les « retombées du structuralisme⁵⁵ ». Le raisonnement est mené selon le schème de pensée qui sert à produire en toute occasion la ligne orthodoxe : le gauchisme intellectuel est toujours gros

47. Il est impossible de retracer la complexité des rapports qui unissent les deux revues de cinéma à *TQ*. L'ouvrage d'A. de Baecque constitue, sur ce point encore, la référence. Voir également Philippe Forest, *Histoire de « Tel Quel »* (1960–1982), Paris, Seuil, 1995.

48. A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma...*, t. II, *op. cit.*, p. 195-204.

49. *Ibid.*, p. 231.

50. Karl Marx, *L'Idéologie allemande. Première partie. Feuerbach*, Paris, Éd. sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1975.

51. « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *La Pensée*, 151, juin 1970, repris in *Positions*, Paris, Éd. sociales, 1976, p. 93.

52. « Cinéma et idéologie : invention "idéologique" ou découverte scientifique », *La NC*, 34, mai 1970, p. 68.

53. « Les formes cinématographiques sont-

elles idéologiques en elles-mêmes ? », *La NC*, 35, juin 1970, p. 64.

54. *Ibid.*, p. 67.

55. *Ibid.*, p. 63.

de dissidences politiques contraires, le dogmatisme et l'idéalisme. Entre ces risques symétriques, en leur centre, et donc par définition juste, il y a une théorie médiane, celle que défend Lebel : l'idéologie peut certes pénétrer le cinéma, mais le cinéma peut aussi la maîtriser, hypothèse qui conduit à des exigences critiques : ne pas délaissier la fonction sociale des films, qui ne saurait se réduire à une simple fonction idéologique répressive⁵⁶, ne pas revenir pour autant aux conceptions de Bazin (ou du jdanovisme) selon lesquelles le cinéma ne serait que le reflet du réel. Donc – et Lebel s'appuie ici sur les travaux de Metz, soit sur une caution universitaire légitime, manière de dévaluer la position de ces revues d'autodidactes – il s'agit d'affirmer la spécificité du cinéma : « intégrer et [...] transformer en signes et formes propres, les formes et les signes qu'il "importe" de l'extérieur de sa propre sphère d'expression⁵⁷ ».

Lors d'une réunion du comité de direction de la revue, le rédacteur en chef, Antoine Casanova, juge que les textes de Lebel constituent une réponse à la nécessité de « travailler⁵⁸ », c'est-à-dire pour *La NC* de produire elle-même sa propre théorie. Il s'agit, de manière strictement parallèle à ce qui se passe au même moment avec *TQ*, de pouvoir se passer des coûts politiques du rapprochement avec l'avant-garde (risques de gauchisme, en l'occurrence du maoïsme, ou encore d'élitisme et par conséquent de perte d'attraction sur l'ensemble des professions intellectuelles), mais en en gardant tous les bénéfices en termes de prestige. La rupture programmée est précipitée par *Les Cahiers* qui suivent le rythme imposé par *TQ*. D'une part, la revue, entre février et décembre 1971, répond à Jean-Patrick Lebel par une série d'articles de Jean Narboni, de Pascal Bonitzer et surtout de Jean-Louis Comolli⁵⁹ et, d'autre part, en juin 1971, adresse à *La NC* un courrier qui critique la politique culturelle du PCF avant, le 9 octobre 1971, lors de la *Mostra Cinéma Libero* en Italie, de signer un manifeste qui dénonce « le révisionnisme du PCF », annonce de son passage au maoïsme⁶⁰. Dès lors, il ne reste plus, en mai 1972, à Émile Breton qu'à signifier la rupture aux lecteurs⁶¹.

Trente ans plus tard, ces polémiques devenues pour une bonne part incompréhensibles, tant elles relèvent d'enjeux intellectuels et politiques disparus, ne laissent pas de surprendre. Reste que pour

le petit noyau de ceux qui étaient pris alors dans ces jeux scolaires, elles étaient alors parfaitement claires. Avec le recul du temps, Breton qui fut sans doute l'un des plus à même d'évoquer ces années avec humour, c'est-à-dire sans l'ironie de celui qui entend masquer par une maîtrise reconstruite le plaisir qu'il prit au jeu, évoque à la fois leur médiocrité et leur richesse :

« Il y a eu la période maoïste militante – et d'anti-maoïsme militant dans *La Nouvelle Critique*, des numéros d'ailleurs qui, à les relire aujourd'hui, sont assez accablants. Le numéro sur la Chine, c'est quand même pas très, très, c'est pas très, très sérieux [il rit]. C'est une problématique [celle de Lebel] qui n'intéresse plus personne..., je ne le dis pas avec soulagement, je le dis avec regret, parce que hier, je suis allé voir un film de A. [un cinéaste français] qui doit sortir, c'est accablant, je veux dire, un film comme ça aussi veule, qui est complètement accablant, une reconstitution. Le cinéma que ça donne, c'est une espèce de faux cinéma, de représentation au premier degré, on tombe à Vichy dans un hôtel, il faut qu'il y ait des miliciens ! Et par ailleurs il n'y a rien du temps..., il n'y a rien de ce qui peut être dans l'esprit du temps et des choses... » (entretien avec Émile Breton le 30 octobre 1992).

La fidélité à l'esprit « Cahiers »

Pourtant si la rupture de l'alliance avec *Les Cahiers* a conduit à formuler une théorie « médiane » de ce qu'est le cinéma, les goûts de *La NC* demeurent longtemps fidèles à l'esprit qui présida au rapprochement. Plus encore, alors que *Les Cahiers*, en plein maoïsme, manquent l'essentiel des films qui les auraient ordinairement mobilisés⁶², *La NC* incarne, au sein de la critique cinématographique, la position la plus fidèle à leur esprit. Ainsi, en 1972, par exemple, elle défend Truffaut et consacre à Luis Buñuel un article en deux livraisons qui entend dépasser « l'aplatissement symptomatique de la lecture obstinément rapportée à un contenu moral de l'œuvre⁶³ ».

Le dossier consacré à *Tout va bien*⁶⁴ de Jean-Luc Godard est, à cette époque, le plus révélateur de la profondeur de la rénovation critique entreprise par *La NC*. Les films de Godard, on l'a vu, ont toujours « posé problème », pour reprendre la formule con-

56. *Ibid.*

57. « Sur Cinéma et idéologie, débat avec les lecteurs », *La NC*, 37, octobre 1970, p. 63.

58. Comité de direction du 18 mars 1971, notes FC, 4 p. ms., Archives FC, NC XI.

59. Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie : caméra, perspective, profondeur de champ », 6 articles publiés à partir

du numéro de juin 1971 des *Cahiers du cinéma*.

60. Le livre d'Antoine de Baecque détaille plus précisément les moments de la rupture.

61. « Sur *Les Cahiers du cinéma* », *La NC*, 53, mai 1972, p. 91-92.

62. Antoine de Baecque cite, entre autres films manqués, *Les deux anglaises et le*

continent, *Une belle fille comme moi*, *La nuit américaine* de Truffaut, *Out one et Céline et Julie vont en bateau* de Rivette.

63. Respectivement : Eduardo de Gregorio, « Les deux anglaises et le continent », *La NC*, 51, mars 1972, p. 55, et Jean-André Fieschi, « L'œil tranché (notes sur le cinéma de Luis Buñuel) », *La NC*, 57, p. 78-84, octobre 1972, et *La NC*, 58, novembre

1972, p. 72-75.

64. Bernard Eisenschitz, « *Tout va bien* : un film "plein de talent" » ; Eduardo de Gregorio, « Sur le dispositif d'un film » ; Émile Breton, « Sur le programme politique » ; Michel Marie, « Qu'est-ce qui ne va donc pas ? », *La NC*, 56, septembre 1972, p. 64-71.

créée. Lebel⁶⁵ s'est souvenu que la présence dans *Tout va bien* d'Yves Montand, alors critique vis-à-vis du PCF, bien que son frère fût un syndicaliste actif de la CGT, fut en soi source de difficultés supplémentaires. Plus profondément, le film qui met en scène la séquestration d'un patron par ses employés et caricature le représentant CGT peut aisément passer pour une charge anticommuniste, et ce d'autant que, depuis 1968, Godard travaille avec le groupe Dziga Vertov, ouvertement maoïste, c'est-à-dire principalement avec Jean-Pierre Gorin, co-réalisateur du film [voir encadré « Le groupe Dziga Vertov », p. 78].

Dès lors, pour parler de *Tout va bien*, *La NC* fait l'impasse sur le contenu du film, manière de résoudre les problèmes politiques et de tenir la posture critique dans le même temps. Eisenschitz se refuse ainsi à « rejeter le film pour sa position politique nocive⁶⁶ » et salue au contraire « la manifestation la plus heureuse d'une tentative méritoire de casser le naturalisme⁶⁷ ».

Les rejets autrefois communs perdurent, eux aussi, au-delà de la rupture. Ainsi dans « Cinéma : Série Z⁶⁸ » (référence au film de Costa-Gavras), Fieschi et Breton écrivent qu'il s'agit là d'un cinéma construit autour d'un héros, « individu petit-bourgeois valorisé névrotiquement » et d'une volonté de dévaluer la politique au point que l'on peut parler de « complicité inconsciente qui les lie à l'idéologie qu'ils assurent pour fendre ». Ces refus, exprimés avec la vigueur habituelle de la critique cinématographique française, peuvent aller jusqu'à valoir quelques remontrances à *La NC*, comme le raconte ici Breton à propos de *Beau masque* tiré du roman de Roger Vailland et réalisé par Bernard Paul, un cinéaste, aujourd'hui décédé, proche du Parti communiste :

« J'avais été convoqué chez [Jacques] Chambaz [adjoind de R. Leroy à la SIC] qui m'avait dit : "Mais enfin ce n'est pas possible, le film, le parti, etc." Moi j'avais dit : "On peut aussi ne rien publier. – Ah oui, mais alors si on ne publie rien, ça voudra dire que..."⁶⁹. »

Se refusant à dire du bien du film qu'ils jugent mauvais, Breton et Fieschi se contentent d'écrire que *Beau masque* présente, contrairement à *Coup pour coup*, jugé maoïste, du futur producteur Marin Karmitz, des militants cégétistes ou communistes sympathiques⁷⁰.

Reste que si ces petites « contrebandes », c'est-à-dire ces manières de passer des contenus politiquement suspects en fraude, consistant soit comme ici à parler d'autre chose, soit comme avec *Tout va bien* à se replier sur un discours axé sur la forme, sont possibles, c'est bien entendu, comme l'a souligné Breton, parce que, avec le cinéma et la culture en général, « on ne touche pas à l'os⁷¹ ».

Le lent retour au primat du contenu

Or, peu à peu, la concurrence avec le PS, et notamment autour de la conquête des professions intellectuelles, contraint *La NC* à adopter une autre priorité que la construction d'une position critique : la défense des politiques catégorielles du PCF. C'est ce que révèle, par exemple, la progressive inflexion des « semaines du cinéma » qui, d'une vitrine des choix de la rédaction, glisse vers la défense du cinéma français.

En 1973, la première de ces semaines, « Situation et perspectives du Cinéma français », loin d'une défense corporatiste de la production nationale ou d'une tribune pour les cinéastes proches du Parti, est avant tout la matérialisation des choix esthétiques de la rédaction. En effet, à l'exception du cinéaste communiste René Vautier dont est projeté *Avoir vingt ans dans les Aurès*, les réalisateurs⁷² sont des metteurs en scène « Cahiers ». En 1974, films français (*Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard, *Du côté d'Orouet* de Jacques Rozier) et soviétiques (*Il était une fois un merle chanteur* d'Otar Iosseliani) côtoient des productions consacrées au monde rural (télévision expérimentale, *Il pleut toujours où c'est mouillé* de Jean-Daniel Simon). Ce choix est prolongé en 1975, puisque la semaine est consacrée au cinéma soviétique. La dimension militante affleure progressivement comme le montre l'intérêt pour la télévision expérimentale, porte-parole des militants ruraux, ou pour les cinéastes soviétiques qui tient plus à la position politique de *La NC* qu'à ses « goûts » esthétiques. La revue choisit en effet souvent des cinéastes en délicatesse avec la censure en URSS ou encore des productions de la période réaliste socialiste que les autorités refusent de laisser sortir [voir encadré « Péripiéties soviétiques », p. 78], alors que *La NC* « pensait qu'il fallait [les] montrer ».

En 1976, seuls deux films de Godard, *Ici et ailleurs* et *Comment ça va*, représentatifs de ses « années vidéo », et *Duelle* de Rivette relèvent encore des

65. Entretien avec Jean-Patrick Lebel, le 25 novembre 1992.

66. B. Eisenschitz, « *Tout va bien* : un film "plein de talent" », *op. cit.*, p. 65.

67. *Ibid.*, p. 69.

68. Émile Breton et Jean-André Fieschi,

« Cinéma : Série Z », *La NC*, 49, janvier 1972, p. 74-81.

69. Entretien avec Émile Breton, le 30 octobre 1992.

70. Émile Breton et Jean-André Fieschi, « *Beau masque* dans le cinéma français

d'aujourd'hui », *La NC*, 61, février 1973, p. 68-72.

71. Entretien avec Émile Breton le 30 octobre 1992.

72. Sont notamment projetés *L'Argent* de Marcel L'Herbier, *Paris nous appartient* de

Jacques Rivette, *Muriel* d'Alain Resnais, et des inédits de Jean Rouch, Louis Malle et Jean-Marie Straub.

Le groupe Dziga Vertov

Le nom de ce collectif de cinq cinéastes a été choisi, selon Godard, « non pas pour appliquer son programme mais pour le prendre comme porte-drapeau par rapport à Eisenstein qui, à l'analyse, est déjà un cinéaste révisionniste alors que Vertov, au début du cinéma bolchévique, avait de tout autres théories consistant simplement à ouvrir les yeux et à montrer le monde au nom de la dictature du prolétariat* ». Au-delà de ce petit jeu d'invention de marqueurs provocants (Vertov vs Eisenstein), le groupe Dziga Vertov réalise des films purement militants, souvent

pour les télévisions étrangères ou tournés en 16 mm. Ces films célèbrent des luttes « gauchistes », critiquées par le PCF, ou regardées très prudemment par lui, comme, alors, celles des Palestiniens. C'est le cas en 1969 de *Pravda*, de *Luttes en Italie*, et de *Vent d'Est*, sur un scénario co-écrit par Daniel Cohn-Bendit et avec lui, en 1970 enfin de *Jusqu'à la victoire* consacré aux Palestiniens et, en 1971, de *Vladimir et Rosa*.

* *Cinéma 70*, 151, décembre 1970, repris in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op. cit., p. 153.

Péripéties soviétiques

« [On allait] à Moscou pour choisir les films. On avait une liste de films qu'on connaissait par des cinéastes là-bas... ou de films anciens qu'on avait envie de voir, les archives nous étaient ouvertes, on pouvait voir les films qu'on avait demandés dont on savait quand même qu'ils pourraient plus ou moins être vus et sortir, et après, on négociait avec les Soviétiques. Il y a cette histoire superbe, qui était arrivée pour le premier choix de la Semaine soviétique. Il y a un film qui s'appelle *Garmon*, c'est-à-dire *L'Accordéon*, et qui est un film de 36, une comédie musicale, sur la dékoulakisation, c'est un très beau film d'ailleurs, et on savait qu'il existait, parce qu'il en existait une copie à la cinémathèque de Bruxelles, mais la cinémathèque de Bruxelles ne laissait sortir aucun film pour des raisons de conservation. C'était un film assez étonnant, parce que c'était l'histoire d'un jeune paysan kolkhozien, plein d'allant, qui chantait, qui jouait de l'accordéon comme personne, qui entraînait toutes les filles derrière lui dans les moissons, et ça démarrait là-dessus, les grandes envolées dans les moissons... Et puisqu'il était si entraînant ce garçon, il fallait le nommer responsable du Parti dans le kolkhoze, et alors plus il montait dans la hiérarchie du Parti, plus il oubliait son accordéon, ce qui fait que pendant ce temps, les koulaks revenaient avec leurs accordéons, et leurs chansons nostalgiques [*grand rire*]. Donc, quand ils [*les membres de La NC*] sont arrivés à Moscou, [le film] était

sur la liste, il était aux archives, on leur avait montré, ils avaient été complètement enthousiasmés. Le dernier jour, les responsables [soviétiques] disent : "Oui, c'est formidable, comme on aimerait vous le donner, mais toutes les copies ont été détruites pendant la guerre, il ne reste plus rien. – Mais on l'a vu, la semaine dernière, on a pu le voir, on nous l'a montré. – Vous n'avez pas pu le voir, il n'y a plus de copies, quelqu'un vous l'a si bien raconté que vous croyez l'avoir vu." Alors là, ils se sont tus, ils n'ont plus rien dit. Mais le plus extraordinaire de l'histoire, c'est que, quand on est allés à Moscou quelques années après, pour [une quinzaine du cinéma soviétique] à Beaubourg, on a redemandé *L'Accordéon*, on nous a redit qu'il n'existait pas, qu'il n'y en avait pas de copies, et puis deux ou trois jours avant le commencement de la semaine à Beaubourg, dans tous les envois en douane qu'il y avait, on a eu *Garmon*. Il avait été interdit pour des raisons bizarres, peut-être on jugeait que c'était un film trop stalinien, enfin je ne sais pas. Par exemple, *La Chute de Berlin**, on l'avait demandé, parce que l'on pensait qu'il fallait le montrer, et celui-là on ne l'avait pas eu, on nous a dit : "Non, pas question, il ne sort pas." »

Entretien avec Émile Breton le 30 octobre 1992.

* *La chute de Berlin* de Michael Tchiaourelli, film de guerre et de propagande de 1949, où apparaissent les personnages de Staline et Hitler, joués par des acteurs, film notamment critiqué par Khroutchtchev dans son « rapport ».

anciennes positions critiques, comme *Moi j'dis que c'est bien*, film collectif réalisé par des jeunes sous la responsabilité de Vincent Pinel et Christian Zarifian dans le cadre de Maison de la culture du Havre. Lors de la préparation de cette semaine, François Hincker, alors rédacteur en chef, qualifie les films projetés d'« inquiets », tandis que Breton évoque un cinéma qui « parle d'aujourd'hui⁷³ », revenant ici à une logique de contenu. Le choix de films de jeunes réalisateurs français⁷⁴ entend signifier la mobilisation du PCF en faveur de la création française, longtemps critiquée par *La NC*. Le second volet de la sélection, des documentaires⁷⁵ et des films tournés lors du Front populaire ou à la Libération, renforce par le recours aux archives son aspect patrimonial et, par les périodes choisies, cette dimension militante. Celle-ci est confirmée par le discours d'inauguration du directeur de la revue, Francis Cohen, en partie axé sur les difficultés faites par le pouvoir à l'ensemble du secteur culturel

– théâtres privés de moyens financiers, Maisons de la culture condamnées à la fermeture –, qualifiées d'atteintes à la « culture nationale ». Réciproquement, en précisant que les « grands moments [du cinéma français] ont coïncidé avec les grands élans populaires, démocratiques et patriotiques⁷⁶ », Francis Cohen entend aussi démontrer qu'ils sont autant d'exemples – réussis – de la politique culturelle d'un futur gouvernement de gauche.

Ainsi, progressivement, *La NC* est rattrapée par les logiques politiques du programme commun et de ce qu'il induit (fidélisation des électeurs, concurrence entre partis de gauche notamment autour de la conquête des intellectuels salariés). C'est là l'un des signes du déclin de l'autonomie relative des intellectuels de parti, et l'un de ceux avant-coureurs de la « crise de 1978 », où la rupture de l'alliance avec les partis de gauche entraîne le départ de nombre d'entre eux.

73. Archives FC, NC V, réunion du 14 avril 1976. 74. *F comme Fairbanks* de Maurice Dugowson, *La meilleure façon de marcher* de Claude Miller et *L'affiche rouge* de Franck Cassenti. 75. *Le Grand Prix cycliste de « L'Humanité »* (1937), *La grande espérance* (œuvre d'un collectif de cinéastes dirigé par Jacques Becker, 1937). 76. Archives FC, NC V.