

La politique des auteurs

L'esthétique comme conception du monde

Ce texte de John Hess est paru à l'origine aux Etats-Unis en 1973 dans le premier numéro de la revue *Jump Cut*, sous le titre "The "Politique des Auteurs" - World Vision as Aesthetics". Nous reproduisons ici à l'intention de nos lecteurs la première partie de la version française de ce texte, publiée en 1979 dans un volume intitulé *De la politique des Auteurs au cinéma d'intervention* (Editions Maison de la Culture de Rennes/Papyrus), réuni par Guy Hennebelle. Nous remercions celui-ci d'avoir bien voulu nous autoriser à utiliser sa traduction, effectuée avec le concours de Maurice Dog. L'auteur veut ici démythifier la fameuse "politique des auteurs", qui conditionne toujours le discours critique actuel en France, en tentant d'en analyser le sous-texte idéologique. Un texte fondateur, dont le parti-pris peut surprendre pour nous qui avons intégré la notion d'Auteur comme une chose allant de soi...

La "politique des Auteurs" est un courant de la critique qui s'est développé en France entre 1951 et 1958 principalement à travers *Les Cahiers du Cinéma* et *l'hebdomadaire Arts*, et qui a eu comme porte-drapeaux Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette et François Truffaut. On sait que leur théorie reposait sur l'idée que les grands cinéastes étaient des "Auteurs", c'est-à-dire des artistes, au même titre que les grands romanciers, les grands poètes, les grands peintres et les grands compositeurs. La reprise, encore plus bornée il est vrai, de la théorie de la politique des auteurs par un grand nombre de critiques américains (cf *The American Cinema* de Andrew Sarris, New York, 1968) les a conduits à d'incroyables distorsions et à une franche sottise.

Mais, de toutes façons, cette "politique des Auteurs" était fondamentalement la justification, couchée en termes esthétiques, d'une tentative culturellement conservatrice et politiquement réactionnaire de tenir le cinéma éloigné de la réalité sociale et politique à une époque où les forces issues de la Résistance française, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, visaient au contraire à situer tous les arts dans la vie (cf. la présentation des *Temps Modernes* par Jean-Paul Sartre, volume 1, n°1, 1945).

Si nous récusons la frontière des considérations exclusivement esthétiques à laquelle certains s'accrochent désespérément, nous nous apercevons alors que ce qui déterminait principalement la qualité d'"Auteur" pour les critiques susnommés, c'était la conception du monde qui transparaissait à travers la réalisation d'un metteur en scène. Les tenants de la politique des auteurs partageaient la conviction que le rôle des films était d'abord de raconter une histoire. Et cette histoire comportait nécessairement comme premier élément narratif un homme ou une femme, un animal social, enfermé dans un état de "solitude morale"(1) parce qu'il ou elle n'a de contact ni avec les profondeurs humaines, ni avec les autres gens, ni avec la dimension spirituelle de la vie. En d'autres termes, le récit avait toujours comme prémisses la situation d'un personnage totalement isolé : donnée que l'on retrouve exprimée visuellement dans une multitude de films. (...) (Ici l'auteur cite *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, *L'inconnu du Nord-Express* de Hitchcock, et *Europe 51* de Rossellini).

Le mouvement narratif de la "solitude morale"

Au fur et à mesure que l'histoire avance, nous constatons que le héros, à la faveur d'un concours de circonstances exceptionnelles, souvent violentes, est amené à prendre conscience des aspects les plus bas et les plus humiliants de sa personnalité. C'est alors seulement qu'il découvre sa relation avec les autres et finalement avec Dieu et que le spectateur participe à la même découverte par son truchement. *Johnny Guitar* est mis en face de ses penchants presque pathologiques pour la violence, état qui l'a toujours isolé du reste de la société et qui l'a aliéné par rapport à lui-même. Une fois que cette prise de conscience s'est opérée, il peut alors commencer à s'épanouir. A la fin du film, il a fait découvrir sa propre personnalité à quelqu'un d'autre et l'histoire peut alors se terminer par une scène idyllique au cours de laquelle lui et Vienna (l'héroïne) s'embrassent debout au milieu d'un ruisseau. Dans *Europe 51*, l'héroïne découvre l'absence de signification de sa vie quand son fils - elle était trop préoccupée pour lui prêter attention - se suicide. Elle cherche une nouvelle façon de vivre, d'abord dans une activité politique (de courte durée) puis dans un travail social. Plus elle se tourne vers les pauvres gens, plus sa vie prend de signification. Finalement, parce que sa conduite l'embarrasse, sa famille la confie à une institution. Mais à ce moment son orgueil et son refus de Dieu - raisons de sa précédente solitude - ont disparu et elle accepte sereinement son destin car elle se sait alors en état de grâce. Eric Rohmer a décrit comme suit l'action centrale du film: "*Europe 51* a donc pour sujet la solitude d'une âme aux prises avec l'incompréhension bornée des uns, la sollicitude condescendante

des autres. A travers les pièges des faux devoirs, des fausses doctrines, de la fausse religion, de la fausse science, cette âme s'ouvre une voie vers la charité et, au terme de son échec humain, accède à la sainteté." (2)

Ce mouvement narratif de la "solitude morale", à l'auto-révélation et finalement au salut, que ce soit par la voie du contact avec les autres (Johnny Guitar) ou par la voie du contact avec le divin (Europe 51), se retrouve dans tous les films prisés par les tenants de la politique des auteurs.

Afin de comprendre pourquoi ces critiques demandaient que les cinéastes soient considérés comme des artistes et racontent le type d'histoires que nous avons exposé et non un autre, il nous faut examiner leurs antécédents sociaux, culturels, et esthétiques.

Leur inclination pour ce genre de sujet, ou plus exactement leur conception du rôle de l'art, a pour triple origine les chaotiques années 1940, la critique française antérieure et un mouvement philosophico-religieux appelé "personnalisme". Celui-ci, qui avait été lancé par Emmanuel Mounier, a été diffusé chez les tenants de la politique des auteurs par Roger Leenhardt, Amédée Ayfre et André Bazin. Conditionnés par leur milieu social et culturel, ces critiques ont été portés à valoriser la dimension spirituelle de la vie plutôt que la participation à la société. Leurs principes esthétiques majeurs découlent de cette attitude envers la vie. On peut les ramener à trois points :

- Les films doivent être aussi réalistes que possible parce que plus les images correspondent étroitement au monde réel, plus elles révèlent clairement la relation de l'être humain à l'infini.
- La mise en scène (la composition visuelle de l'image) doit être construite de façon à inclure cette partie du monde réel qui révèle le plus directement "l'âme à travers les apparences" (3).
- Les acteurs, à travers leur identification à des rôles et à travers un jeu qui exprime à la fois leur propre personnalité et le personnage qu'ils incarnent, doivent révéler leur dimension spirituelle.

Dans l'analyse qui suit, j'examinerai le contexte culturel et politique à partir duquel les tenants de la politique des auteurs ont développé leur conception, la genèse et le mode d'application des principes esthétiques sus-mentionnés et leur conception du dépassement de la solitude par l'auto-révélation et l'accomplissement du salut.

Le contexte culturel et politique

(...)

(Durant l'après-guerre), les sévères contraintes économiques et la constante instabilité des gouvernements français ainsi que les guerres coloniales en Indochine et en Algérie ont maintenu la France dans une situation troublée. C'est alors, au commencement des années 1950, que beaucoup d'intellectuels français, désirant échapper à cette situation chaotique, ont rejeté l'idée d'un art socialement engagé. Ce refus prit en particulier la forme d'attaques venimeuses contre Jean-Paul Sartre. Il prit aussi la forme d'une apologie de l'art pour l'art et d'un retour effréné à des conceptions conformistes et bourgeoises sur l'art en général dont on affirmait qu'il devait être autonome et hors du temps. Par exemple Eric Rohmer aimait des films tels que L'inconnu du Nord-Express d'Alfred Hitchcock (1951), Le Fleuve de Renoir (1951), et Stromboli de Rossellini (1949) parce qu'ils étaient "assez hors de leur temps pour se démoder moins que d'autres, et qu'ils n'en exprimaient que mieux son malaise et ses espoirs." (4) Truffaut, de son côté, voyait dans Stalag 17 de Wilder (1953) une "apologie de l'individualisme" et demandait à ses lecteurs d'aimer tous les films qui montraient que "les solutions sont en nous et en nous seuls" (5). Ces quatre films étaient fondés sur un récit que ces critiques valorisaient alors par définition : celui d'un individu qui trouve son salut dans le rejet des valeurs sociales et dans la prise en considération de la connaissance spirituelle. Il est clair que ces critiques s'identifiaient avec des héros et des héroïnes qui, de fait, repoussaient le monde et qui, en tant qu'intellectuels affranchis, éprouvaient la douloureuse conscience de leur "solitude morale".

Une "révolution copernicienne"

La conception que les tenants de la politique des auteurs se faisaient de la critique ressortissait à une série de développements qui caractérisaient la critique française telle que la concevaient Roger Leenhardt, André Bazin, Alexandre Astruc et Jean-Georges Auriol. Leenhardt et Bazin opérèrent alors ce qu'Eric Rohmer a appelé une "révolution copernicienne" dans la critique de cinéma. Leenhardt, qui écrivait depuis les années 1930, aimait le cinéma américain et soulignait l'importance de son style photographique réaliste qui, disait-il, avait pour but la "transcription complète de la réalité avec le minimum d'interprétation" (Esprit 4, n°42, mars 1936). La critique antérieure avait posé que la dimension artistique d'un film résidait dans la capacité de l'artiste à façonner la réalité par le moyen du montage et d'autres techniques. Bazin prolongea la conception de Leenhardt sur l'unité de la réalité, du temps et de l'espace, et rejeta le montage au profit du plan-séquence et de la profondeur de

champ. Plutôt que de voir la nature de l'art cinématographique dans la malléabilité de l'image visuelle, tous deux choisirent de la voir dans "la qualité bêtement mécanique de la reproduction qui fait l'originalité, le génie même de la photographie." (6)

Cette conception du septième art devait déterminer l'attitude des tenants de la politique des auteurs envers le réalisme au cinéma et leur idée de la mise en scène. Le changement de l'échelle des valeurs qui se trouvait au cœur de la quête d'un salut spirituel ne pouvait pas, selon ces critiques, être exprimé par des manipulations de l'image et du montage. Le problème qui les concernait était l'homme-dans-le-monde. Pour présenter celui-ci dans un environnement qui suggère sa dimension spirituelle, il fallait utiliser la caméra de la façon la plus précise possible. (...).

Le type de récit que les tenants de la politique des auteurs voulaient à toute force trouver dans les films correspondait très étroitement à la conception que Mounier se faisait de l'homme(7). L'homme, donc, est dans un état qui est le fruit de sa chute dans un monde corrompu. Mais aussi désespérée que peut sembler sa situation, il a cependant la possibilité de rompre avec elle, d'abord en regardant en face son destin, ensuite en se tournant vers les autres et vers Dieu. Cet ensemble d'attitudes (que l'on peut difficilement définir comme une philosophie systématique) influença considérablement les tenants de la politique des auteurs : cela est clair si nous savons que les trois personnalités les plus marquantes d'entre eux, Roger Leenhardt, André Bazin et Amédée Ayfre, étaient tous trois personnalistes. Leenhardt avait été le principal critique d'Esprit dans les années 1930 et Bazin avait contribué à relancer la revue durant l'Occupation et y avait écrit quelques-unes de ses premières critiques. Amédée Ayfre (qui est pratiquement inconnu aux Etats-Unis) était un jésuite et un ami intime de Bazin. Il commença à s'intéresser au cinéma quand il assista à des projections de la Cinémathèque française, où Bazin et les tenants de la politique des auteurs passaient le plus clair de leur temps. Les catégories esthétiques élaborées par eux ne pouvaient, comme nous le verrons, qu'être exprimées dans les termes de cette vision du monde.

Les principes esthétiques

L'attitude des tenants de la politique des Auteurs envers le réalisme est malaisée à définir parce qu'ils l'ont rarement discutée en tant que telle. On peut seulement avancer, de manière très générale, qu'ils faisaient leur le concept fondamental du réalisme chez Bazin, tout en en changeant subtilement la signification dominante. C'est pourquoi nous devons d'abord nous interroger sur le concept du réalisme chez Bazin et ensuite sur le déplacement de sens qu'il a subi chez les tenants de la politique des Auteurs.

Bazin préférait la profondeur de champ et le plan-séquence au montage parce qu'ils préservaient, pensait-il, la continuité culturelle de la réalité au lieu de la fragmenter et de l'analyser. Cela était important aux yeux de Bazin parce que, en tant que personnaliste, il croyait en un univers ordonné certes mais foncièrement impénétrable dans lequel il fallait peiner longtemps et durement pour découvrir son essence : un Dieu d'Amour. Dans cette perspective, toute analyse a priori de la réalité par le metteur en scène tendait à réduire la faculté de compréhension de cet univers en introduisant des abstractions. Dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Bazin écrivait : "Toute la révolution introduite par Orson Welles part de l'utilisation systématique d'une profondeur de champ inusitée. Alors que l'objectif de la caméra classique met au point successivement sur différents lieux de la scène, celle d'Orson Welles embrasse avec une égale netteté tout le champ visuel qui se trouve du même coup dans le champ dramatique. Ce n'est plus le découpage qui choisit pour nous la chose à voir, lui conférant par là une signification a priori, c'est l'esprit du spectateur qui se trouve contraint à discerner (...) le spectre dramatique particulier à la scène." (8)

L'analyse antérieure de la scène et les abstractions qu'elle introduisait sont désormais éliminées par la profondeur de champ. Ce type de photographie met le spectateur dans une relation au film très semblable à celle qui le relie à la réalité. En Italie, les néoréalistes avaient usé de moyens différents pour parvenir au même degré de réalité que Welles. Bazin trouvait dans les films de Rossellini, De Sica, Visconti et Lattuada un air de réalisme documentaire : ils y parvenaient par le recours à des éclairages naturels, à des acteurs non-professionnels et à des scénarios tirés de la vie réelle de l'Italie d'après-guerre. Bazin écrivait à ce propos : "L'unité du récit cinématographique dans Paï sa n'est pas le "plan", point de vue abstrait sur la réalité qu'on analyse, mais le "fait". Fragment de réalité brute, en lui-même multiple et équivoque, dont le "sens" se dégage seulement a posteriori grâce à d'autres "faits" entre lesquels l'esprit établit des rapports." (9)

L'essence métaphysique de l'homme

Donc Bazin aimait, dans les films de Welles et de Rossellini, leur commune perception de la réalité perçue comme un tout non-analysable, impénétrable, ambigu. Bien que le réalisateur choisisse ce que verra le spectateur et même enregistre des imitations dramatiques du monde, il lui faut s'effacer devant la réalité située en face de la caméra et ne pas donner l'impression qu'il fait une analyse a priori des événements. L'artiste, selon Bazin, est un enregistreur passif de la réalité qui ne peut être et ne sera révélée que si elle est observée avec attention et n'est pas manipulée. Les films de F.W. Murnau étaient exemplaires de ce que Bazin recherchait dans les films : "La composition de son image, écrivait-il, n'y est nullement picturale, elle n'ajoute rien à la réalité, elle ne la déforme pas, elle s'efforce au contraire d'en dégager des structures profondes, de faire apparaître des rapports préexistants qui deviennent constitutifs du drame" (10).

Les tenants de la politique des Auteurs étaient fondamentalement d'accord avec Bazin, comme Rohmer l'indiquait quand il déclarait : "C'est peut-être parce que, de tous les arts d'imitation, il est le plus rudimentaire, le plus proche de la reproduction mécanique que le cinéma est à même de cerner de plus près l'essence métaphysique de l'homme ou du monde" (11). Mais l'expression de Rohmer, "de l'homme ou du monde", introduit un glissement significatif. Rohmer a détaché l'homme du monde, et Bazin n'aurait sans doute pas été d'accord avec lui sur ce point. Mais Godard, lui, a soutenu ce point de vue, puisqu'il trouvait quant à lui que le cinéma était "le plus religieux de tous les arts étant donné qu'il valorise l'homme au détriment de l'essence des choses et révèle l'âme à l'intérieur du corps" (12). Comme Tom Milne l'a établi dans son commentaire au Godard par Godard, l'article dans lequel ce jugement est émis apparaît comme une "mise en question ou plutôt une correction des théories anti-montage de Bazin" (13). C'est l'individu, et non pas l'univers ni l'individu dans la société, qui devient pour les tenants de la politique des Auteurs le sujet central. Bazin, pensaient-ils, était trop concerné par les choses, pas suffisamment par les gens. Ainsi, alors que Bazin était davantage intéressé par l'interdépendance mutuelle de toutes choses et par la révélation de l'ordre divin dans le monde, les tenants de la politique des Auteurs, eux, étaient surtout intéressés par la transcendance et le salut de l'individu. Ce déplacement (au demeurant très léger et portant seulement sur la signification dominante) résultait logiquement de deux causes :

- D'abord les tenants de la politique des Auteurs désiraient prioritairement tourner des films et exprimer leur propre vision du monde. Ils étaient donc beaucoup plus intéressés par la direction d'acteurs (un art très individuel) que ne l'était Bazin. Ils désiraient étudier les travaux des cinéastes qu'ils considéraient comme les meilleurs afin d'apprendre comment faire leurs propres films. Aussi, en tant que candidats à la mise en scène, ils ne pouvaient accepter les proscriptions techniques et stylistiques de Bazin. Ils voulaient être libres de se servir de ce qui, dans la technique aussi bien que dans le style, pouvait convenir aux films qu'ils voulaient tourner.

- Ensuite, alors que les personnalistes des années 1930 et 1940 portaient un grand intérêt à la société et à son fonctionnement et refusaient d'en détacher l'homme, les tenants de la politique des Auteurs abandonnèrent la société, ne voyant en elle qu'un facteur exerçant une influence négative sur les gens. Leur seule préoccupation était la destinée personnelle de l'individu et son salut, comme je l'ai déjà dit précédemment. C'est ainsi qu'ils centrèrent leur attention sur le portrait réaliste de la "solitude morale" et les efforts pour transcender cette solitude par le contact avec les autres et avec Dieu.

Alors que Bazin se référait spécifiquement à la profondeur de champ, au plan-séquence et au mérite relatif des "faits" et des "plans", les tenants de la politique des Auteurs se référaient plus généralement à la "mise en scène" (terme qui est à la fois le plus usité et le moins expliqué de leurs écrits). De même que le mot "Auteur", le terme n'était pas nouveau pour les critiques français de cinéma. "Mise en scène" vient du théâtre. "Metteur en scène" est et a toujours été le mot pour désigner le réalisateur. "Mise en scène" devint une expression qui recouvrit la mise en place de tous les éléments physiques, la chorégraphie de tous les mouvements et la manipulation de tout l'appareillage critique (décors, éclairages, caméra), en bref la composition des images visuelles.

La définition de la mise en scène par Godard

Jean-Luc Godard, dans son compte-rendu sur *Strangers on a train*, pense que : "Ce n'est pas en termes de liberté et de destin que se juge la mise en scène cinématographique, mais à la puissance qu'a le génie de s'abattre sur les objets avec une perpétuelle invention, de prendre modèle dans la nature, d'être conduite à la nécessité d'embellir les choses qu'elle exposait éparses, de donner par exemple à une fin d'après-midi, cet air endimanché de lassitude et de bonheur. Sa fin n'est pas

d'exprimer, mais de représenter. Pour que se continuât le grand effort de représentation enlisé dans le baroque, il fallait aboutir à l'inséparabilité de la caméra, du cinéaste et de l'opérateur, par rapport à la scène représentée, et, le problème n'était donc pas, contrairement à ce que dit André Malraux, dans la succession des plans mais dans les mouvements de l'acteur à l'intérieur du cadrage"(14). La définition de la mise en scène par Godard, dont on reconnaîtra la souplesse, suggère trois axes de recherche. Premièrement, il y a l'idée que le film représente et n'exprime pas. Deuxièmement, Godard met l'accent sur le génie du réalisateur et postule une "inséparabilité" entre le réalisateur et la caméra. Troisièmement, et c'est le point le plus important, Godard met au centre "le mouvement de l'acteur à l'intérieur du cadrage". Ainsi la mise en scène pour Godard consiste dans la façon de représenter le matériel et dans le fonctionnement de l'acteur. Quand Godard dit que le film doit représenter et non exprimer, il se réfère clairement à Bazin qui exigeait le réalisme dans le cinéma, et soutient sa position. Le "baroque" renvoie à l'expressionnisme allemand dans le cinéma, au montage eisensteinien et à la dépendance envers le picturalisme ou à des plans purement décoratifs et à des techniques qui n'ajoutent rien à la progression narrative du film. C'est pourquoi peut-être les tenants de la politique des Auteurs appréciaient l'austérité de beaucoup de films à petit budget, spécialement les films américains de série B. Dans Sudden Fear (David Miller, 1952), Truffaut était heureux de constater qu'"hormis deux séquences fort brèves et assez déplaisantes (un rêve et un projet en images), il n'y a pas un plan dans ce film qui ne soit nécessaire à la progression dramatique"(15). Cette austérité et cette rigueur qui étaient si prisées par Godard et par Truffaut furent érigées en règle esthétique par Rohmer. Il était convaincu qu'"il était réservé aux plus grands cinéastes d'user des moyens les plus directs, les plus sensibles à nos nerfs, tandis que le recours à l'allusion, l'ellipse cher à certains n'était que trop souvent marque de sécheresse et d'indigence"(16). Comme le disait Godard, "représenter" signifiait "travailler" sur le matériel filmique en faisant preuve d'une inventivité permanente plutôt que de "manipulation". Pour comprendre cette idée en profondeur, nous devons une fois de plus retourner à Bazin. Se référant à la profondeur de champ dans les films de Renoir, il écrivait : "Elle confirme l'unité de l'acteur et du décor, la totale interdépendance de ce qui est réel, de l'humain au minéral. Dans la représentation de l'espace, c'est une modalité nécessaire du réalisme qui postule une sensibilité constante par rapport au monde mais qui ouvre à un univers d'analogies, de métaphores, ou, pour employer le mot de Baudelaire dans un sens différent mais non moins poétique, de correspondances. Le plus visuel et le plus sensuel des metteurs en scène est aussi celui qui sait nous faire entrer le plus intimement dans ses personnages parce qu'il est fidèlement épris de leur apparence, et au-delà de leur apparence de leur âme. Dans les films de Renoir, les relations sont réalisées à travers l'amour, et l'amour franchit l'épiderme du monde. La souplesse, la mobilité, la richesse vitale de la forme dans sa perspective résultent du soin et de la joie qu'il apporte à draper ses films dans le cloaque ordinaire de la réalité." (17) C'est seulement par une observation soigneuse des apparences des choses que leur essence peut être discernée. Les tenants de la politique des Auteurs avaient tendance à être moins métaphysiques, moins affectés par le personnalisme et la phénoménologie des années 1930 ; c'est pourquoi ils ont changé la place de l'accent principal : au lieu de le mettre sur un type de correspondance baudelairienne entre la nature et les relations humaines, ils l'ont mis sur les seules relations humaines : le "mouvement de l'acteur à l'intérieur du cadrage.". Mais le processus restait cependant le même : il fallait toujours que le metteur en scène examine l'apparence pour pénétrer l'essence, la vie intérieure. Rohmer a mis ceci en lumière dans son analyse d'Europe 51 : Rossellini démontre l'existence de l'âme de l'héroïne ne "par la seule force de ce qu'il offre aux yeux, les regards, l'attitude, l'être physique de cette femme et de ceux qui l'entourent." (18)

Trouver une façon de présenter la vie intérieure

Ainsi les tenants de la politique des Auteurs établissaient une relation directe entre le corps humain et la "vie intérieure", la vie morale et spirituelle. Ce sont les manifestations externes, la représentation de la vie intérieure, que l'on voit sur l'écran. Godard a exprimé directement cette idée quand il a écrit: "Le cinéma est un art de représentation, tout ce qu'il connaît de la vie intérieure, ce sont les mouvements précis et naturels d'acteurs bien entraînés" (19). Selon Godard, "la figure n'est pas seulement une partie du corps, c'est le prolongement d'une idée que l'on doit saisir et révéler."(20) Dans les films, dès lors, le visage et le corps en général sont le révélateur de la vie intérieure "parce qu'il n'y a pas de tempêtes spirituelles, pas de problèmes du cœur qui ne se caractérisent par des causes physiques, un afflux de sang au cerveau, une faiblesse nerveuse, dont l'intensité ne serait pas amoindrie par d'incessantes allées et venues."(20) La vie intérieure est affectée ou bien par l'activité physique ou bien par les changements d'effets en elle. Autrement dit, comme Godard le déclarait à propos de ses films, c'est seulement en accordant une attention étroite aux gestes physiques et aux mouvements

des acteurs que le réalisateur peut parvenir à révéler la vie intérieure (cette caractéristique étant celle qui définissait les Auteurs). Pour raconter l'histoire de la transcendance de la solitude morale et l'accomplissement du salut personnel, il fallait trouver une façon de présenter la vie intérieure. La description réaliste d'actions et de moments significatifs en fut le moyen. Rohmer déclarait: "Le secret de la mise en scène de Renoir n'est-il pas moins dans la perfection technique de la réalisation que dans le choix même des situations dont le cinéma peut le mieux s'accommoder"(21) C'est dans la mise en valeur des actions et des moments "significatifs" et dans la mise en valeur du récit d'une histoire que se trouve le glissement entre la conception bazinienne du réalisateur "observateur passif" qui s'efface lui-même et la conception que se font du cinéaste les tenants de la politique des Auteurs. Comme nous l'avons dit précédemment, Godard met l'accent sur le génie du réalisateur et "l'inséparabilité" de la caméra et du réalisateur. Ainsi le cinéaste devient la caméra qui enregistre ses perceptions: la mise en scène est la façon individuelle qu'a le réalisateur de voir les choses. C'est à travers la mise en scène que le metteur en scène s'exprime lui-même.

La politique des Auteurs était en fait une manière très compliquée de dire des choses très simples. Les critiques qui s'en réclamaient désiraient voir sur l'écran leur propre conception du monde : pour eux, nous l'avons vu, l'individu est pris dans le piège de la "solitude morale" et il ne peut plus s'en échapper - ou la transcender - que s'il parvient à prendre conscience de sa situation et à se tourner vers les autres et vers Dieu. Chaque fois que les tenants de ce système reconnaissaient ce type de récit sur un écran, ils conféraient le titre d'"Auteur" au réalisateur.

L'importance de la direction d'acteurs

Au premier abord, il peut sembler bizarre que l'on prenne spécialement en considération la partie "interprétation" de la mise en scène. D'ordinaire on tendait à ne voir dans l'interprétation qu'un aspect parmi d'autres de la réalisation d'un film, avec la direction d'acteurs, l'écriture, le travail de la caméra, etc. Mais les tenants de la politique des Auteurs considéraient, pour leur part, l'interprétation et particulièrement la direction d'acteurs comme l'un des traits les plus importants du travail du cinéaste. En fait, ils ont même été jusqu'à inventer le titre de "directeur d'acteurs" pour désigner un cinéaste comme Kazan dont ils trouvaient que le travail sur les acteurs méritait une attention toute particulière. Dans les conventions du jeu traditionnel, empruntées au théâtre, les tenants de la politique des Auteurs ne voyaient qu'une tare supplémentaire du cinéma qu'ils rejetaient. Ce qu'ils voulaient, c'est une nouvelle méthode d'interprétation capable d'exprimer le sujet qu'ils désiraient voir sur l'écran, une forme de jeu qui traduise la solitude existentielle de l'individu. Cette exigence, ils la trouvèrent dans le type d'interprétation que Renoir obtenait de ses acteurs et dans la méthode de Stanislavski qui avait été introduite par Elia Kazan dans les années quarante. Comme les tenants de la politique des Auteurs, Stanislavski croyait "qu'il y a un lien impossible à briser entre l'action de la scène et la chose qui la précipite. En d'autres termes, il existe une union totale entre l'être physique et spirituel d'un rôle."(22)

Cette conception de l'interprétation nécessitait une identité très étroite entre l'acteur (ou l'actrice) et le rôle qu'il tenait. En fait, la vie intérieure de l'acteur (ou de l'actrice) devenait aussi importante que la vie intérieure supposée du personnage. C'est pour cette raison que Truffaut aimait Gloria Grahame pour son jeu dans *Sudden Fear* (1952) : "Il semble que de toutes les vedettes américaines Gloria Grahame soit la seule qui soit aussi un personnage. Elle garde d'un film à l'autre des tics physiques qui sont autant d'inventions de jeu que l'on attendrait vainement des actrices françaises."(23)

Truffaut aimait Mrs Grahame pour sa propre personnalité et sa capacité à la restituer sur l'écran et non pour l'aptitude qu'elle avait ou non de jouer un rôle dans le sens conventionnel du terme. Les actrices ou les acteurs devaient se libérer, ou être libérés par leur metteur en scène, du dialogue écrit, forme la plus concrète du rôle écrit. Truffaut se plaignait par exemple que le jeu d'Ava Gardner et de Susan Hayward dans *Les neiges du Kilimandjaro* d'Henry King (1962) "se limitât trop à souligner platement l'assez beau dialogue de Casey Robinson".(24).

Il nous faut nous demander pourquoi les tenants de la politique des Auteurs désiraient que les interprètes jouent leur propre vie et expriment leur propre personnalité comme leurs propres sentiments ? C'est en agissant ainsi, comme l'écrivait Stanislavski, que l'acteur créait une caractérisation plus crédible et plus vraie et que l'on suscitait une réaction plus grande chez les spectateurs: "Vous devez comprendre un rôle, sympathiser avec le personnage décrit et vous mettre à sa place de façon à jouer comme il l'aurait fait. Cette attitude fera naître des sentiments chez l'acteur qui seront analogues à ceux qui sont requis par le rôle. Ces sentiments appartiendront non au personnage créé par l'auteur dans la pièce mais à l'acteur lui-même."(25)

"Ne jouez pas !" avait toujours été le commandement des réalisateurs. Ainsi que Koulechov l'avait expérimenté avec le gros plan neutre d'un visage d'acteur, moins on joue et mieux cela vaut. Mais les

tenants de la politique des Auteurs allaient plus loin : dans leur esprit, les films devaient davantage aux acteurs et aux actrices qu'aux personnages de fiction. C'est la personnalité d'un James Dean, d'une Gloria Grahame, d'une Anna Magnani, d'une Ingrid Bergman qui devenait le sujet des films ! Ils concevaient le personnage-acteur comme claustré dans un état de "solitude morale". Le réalisateur devait donc faire éclater cette solitude et pousser l'acteur ou l'actrice hors de ses limites jusqu'à ce que il (ou elle) soit pénétré de nouvelles convictions qui le (ou la) conduiraient au salut.

Le sujet lui-même

(...)

Venons-en aux détails du sujet lui-même. En fait, nous pouvons avancer que les considérations esthétiques de ces critiques (réalisme, mise en scène et interprétation) avaient toujours quelque chose à voir avec la manière dont le cinéaste présentait la vie intérieure elle-même. Le journal d'une femme de chambre de Jean Renoir (1946) est le seul film, décrivait Rohmer "qui nous découvre si limpide sans le secours d'aucun commentaire ou autre artifice, cette sorte de sentiments que l'on aime enfouir au plus profond de soi-même - non seulement l'humiliation réfolée, mais le dégoût même ou la lassitude que l'on a de soi - que l'audace d'un tel sujet ne pouvait apparaître qu'après réflexion" (26). De ceci, on pourrait déduire que les tenants de la politique des Auteurs avaient une idée très définie du contenu de la vie intérieure et en connaissaient les aspects les plus importants. Jacques Rivette écrivait : "La mise en scène ne sera jamais pour Hitchcock un "langage", mais une arme inlassablement braquée au secret du corps, glissant à la faille du geste et de la pensée la lame la plus aigüe (...) pour débusquer enfin la vérité la plus ignorée" (27).

Ces critiques n'étaient pas intéressés par les travaux de psychologie profonde traditionnelle, si typiques des pièces de théâtre ou des romans. Ils étaient à la recherche du surgissement d'un moment particulier.

Les tenants de la politique des Auteurs cherchaient l'illumination sur l'écran du moment privilégié où toutes les barrières d'une expression longtemps oubliée ou réprimée s'effondrent. Ils étaient à la recherche de cet instant où les émotions les plus fortes, les plus profondes et les plus secrètes viennent à éclater, libérant la personne d'une solitude inconfortable qui s'était exacerbée jusqu'au paroxysme. Dans les films de Howard Hawks, Jacques Rivette trouvait une "aventure intellectuelle" dans laquelle étaient impliquées la raison et l'intelligence de l'homme en butte aux assauts de l'inhumain, de l'infra-humain et de l'irrationnel (...).

Encore une fois nous constatons que ces critiques se concentrent sur le moment de vertige et de paroxysme, sur la capacité du réalisateur ou de l'acteur d'aller "jusqu'au bout", jusqu'au moment où l'on contemple enfin l'abîme, le moment, en bref, où l'on regarde dans sa propre vie intérieure et où l'on se voit révélé en tant qu'être humain, tellement humain, trop humain.

La représentation de ce moment d'illumination ou de lucidité était, pour les tenants de la politique des Auteurs, la clé de la grandeur de l'art cinématographique. Et l'aptitude à communiquer ce moment au spectateur, pour qu'il constitue lui aussi un paroxysme, était le critère décisif.

Rivette écrivait par exemple : "Que veut Hitchcock, sinon nous maintenir à ce point d'instabilité poursuivie, où l'avenir est à chaque seconde compromis, qu'épient le crime, la folie, l'abandon aux ténèbres : frontière extrême où luttent les derniers réduits de la personne, mais où pourra surgir la seule véritable victoire" (28). Car ce n'est que dans cette situation (où l'esprit humain est testé comme jamais auparavant) que la vraie valeur humaine peut être révélée, que l'être humain peut voir et comprendre la nature de sa solitude et l'abandonner pour l'amour ou pour Dieu.

Un "Auteur" donc, c'est...

Ce moment de vertige est très important, aux yeux des tenants de la politique des Auteurs, pour deux raisons.

- D'une part, il définit avec plus d'acuité la condition de l'homme moderne qui doit mener une existence solitaire et sans dieux dans l'inhumaine société industrielle de l'après-guerre.
- D'autre part, il est la condition préalable à la transcendance de la condition humaine à travers l'amour et/ou Dieu. En bref, c'est le vrai moment d'illumination qui doit précéder tout salut. Cette image de la condition humaine correspond à la conception personaliste.

Nous sommes seuls et abandonnés dans un univers fondamentalement dépourvu de signification (ou du moins dans une société dépourvue de sens) mais nous pouvons néanmoins faire l'expérience du

salut par la relation avec les autres et avec le divin. La lutte solitaire pour atteindre une certaine clarté, le maintien d'une certaine vie rationnelle, une certaine sensation profonde de sécurité nous dominant. Dans *The Lusty Men* (*Les Indomptables*) de Nicholas Ray (1952), déclarait Jacques Rivette, "la véritable lutte se déroule en un seul (personnage), contre le démon intérieur de la violence, ou d'un péché plus secret qui semble lié à l'homme et à sa solitude" (29).

Eric Rohmer écrivait aussi que *Europe 51*, de Rossellini, et *Le carrosse d'or*, de Renoir (1952), n'étaient "l'un et l'autre qu'un admirable chant sur le thème de la solitude morale"(30). Dans plusieurs autres films de la même période, Rohmer voyait la représentation de la solitude "de l'être exceptionnel" (31). Ainsi le sujet des grands films était compris comme la lutte solitaire de l'individu exceptionnel et, comme nous l'avons vu, cette lutte avait des connotations religieuses très nettes. Rivette comparait *I confess* (*La loi du silence*) d'Hitchcock (1952) au confessionnal catholique "où le coupable, par la rémission du péché, entend en être totalement déchargé et obliger s'il le faut son confesseur à le prendre sur lui et à l'expier à sa place" (32). Dès lors, primordial est le besoin de l'individu et du spectateur de plonger dans sa vie intérieure et de révéler les secrets et les péchés les plus profonds qui y sont enterrés afin de s'en libérer.

(...) Un "Auteur", donc, est un réalisateur qui, de la façon la plus directe et la plus convaincante possible, présente la plénitude de cette lutte par les moyens les plus visuels possible : les comportements humains et les mouvements sur l'écran, la composition des images, bref, la mise en scène. Un auteur doit être à même de représenter pour les spectateurs avec efficacité et compétence technique, une lutte existentielle pour la raison, pour le contact humain et pour le salut. Cette conception de l'humanité est l'essence de la politique des Auteurs. La conception esthétique échafaudée sur cette conception du monde fondamentale est une justification élaborée et une rationalisation de cette conception étroite de la mission du cinéma. Un examen de la politique des Auteurs telle qu'elle a été pratiquée en Angleterre et aux Etats-Unis montrerait qu'elle a engendré ou reflété la même attitude réactionnaire envers le monde et la même conception sclérosée de l'art.

John Hess (Traduction de Guy Hennebelle, avec le concours de Maurice Dog).

1 - Chaque fois que l'expression "solitude morale" revient dans le texte de John Hess, c'est toujours en français et entre guillemets (NdT).

2 - Cahiers du Cinéma n°25, juillet 1953, p. 45.

3 - "Petite école du spectateur". *Esprit*, 4, n°42, mars 1936, p. 978.

4 - Cahiers du Cinéma n°26, p.18.

5 - Cahiers du Cinéma n°28, p.54.

6 - Rohmer, *Arts* n°706, janvier 1959.

7 - Emmanuel Mounier, *Le personnalisme*.

8 - in "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération" (*Esprit*, janvier 1948).

Recueilli dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, coll. 7°Art, Editions du Cerf, p. 271.

9 - *ibid.*, p. 281.

10 - "L'évolution du langage cinématographique" (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 67).

11 - Cahiers du Cinéma n°25, p.45.

12 - *Godard on Godard*, New York 1972.

13 - *ibid.*

14 - *ibid*

15 - Cahiers du Cinéma n°21, p.61.

16 - Cahiers du Cinéma n°26, p.25.

17 - Jean Renoir, New York, 1973.

18 - Cahiers du Cinéma n°25, p.45.

19 - *Godard on Godard*.

20 - *ibid.*

21 - Cahiers du Cinéma n°8, p.64.

22 - *An actor's handbook*, New York, 1963.

23 - Cahiers du Cinéma n°21, p.62.

24 - Cahiers du Cinéma n°23, p.59.

25 - *An actor's handbook*.

26 - Cahiers du Cinéma n°8, p.39.

27 - Cahiers du Cinéma n°26, p.51.

28 - Cahiers du Cinéma n°26, p.50.

29 - Cahiers du Cinéma n°27, p.60.

30 - Cahiers du Cinéma n°25, p.44.
31 - Cahiers du Cinéma, n°26, p.20.
32 - Cahiers du Cinéma, n°26, p. 50.

©tausendaugen/1998