

Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie
= Swiss journal of sociology

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Soziologie

Band: 13 (1987)

Heft: 3

Artikel: Il était une fois le cinéma

Autor: Keller, Jean-Pierre

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-814390>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

IL ETAIT UNE FOIS LE CINEMA

Jean-Pierre Keller

Faculté des Lettres - CH - 1211 Genève 4

Faculté des Sciences sociales et politiques - CH - 1015 Lausanne

Les spectateurs d'un des premiers films de Louis Lumière, *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, furent tellement surpris par ce qu'ils crurent être l'irruption d'un véritable train dans la salle que certains d'entre eux s'enfuirent épouvantés. Ils avaient été victimes (pour leur plaisir, soyons-en certains) de la merveilleuse faculté qu'eut d'emblée le cinématographe d'imiter parfaitement la réalité. Aussi les amateurs de ce que l'on n'appelait pas encore le septième art eussent-ils sans doute été surpris si l'on avait pu leur annoncer qu'un jour le cinéma renoncerait de lui-même à son pouvoir de faire illusion.

Si nous prenons, par exemple, le film de Federico Fellini *E la nave va* (*Et vogue le navire*, 1983), que constatons-nous ? Celui-ci débute par une partie en noir et blanc, assez maladroite, qui aurait pu être tournée par un amateur assistant à l'embarquement. Venant renforcer cette étrange impression, nous voyons des badauds faire des signes en direction de la caméra, à l'encontre des conventions cinématographiques les mieux établies. De même, l'un des personnages (un journaliste) s'abstrait de temps à autre du récit pour se tourner vers nous et commenter "en direct" le cours des événements. Toujours dans l'optique d'un refus de l'illusionnisme, rappelons les nombreux éléments du décor qui se présentent ostensiblement comme tels tout au long du film. Le sommet est atteint lorsque le réalisateur et ses techniciens apparaissent finalement en train de tourner le film que nous sommes en train de voir : le beau navire n'est plus qu'un énorme simulacre, qu'un ingénieux mécanisme fait tanguer sous nos yeux désenchantés et en même temps ravis.

Le "contrat illusionniste" qui avait été implicitement passé entre les cinéastes et le public au début du siècle est dénoncé avec éclat. Encore faut-il relativiser ce qui advient aujourd'hui en faisant deux remarques. En premier lieu, on notera que la rupture avec l'illusionnisme avait été anticipée par d'autres formes artistiques : la peinture (depuis l'impressionnisme) et la sculpture, notamment, ont manifesté depuis longtemps leur refus du réalisme. En second lieu, on notera que le cinéma lui-même n'a pas attendu les années récentes pour se mettre en question : cette tâche fut assumée très tôt par le cinéma expérimental.

Reprendons l'exemple de *Et vogue le navire*. Dans ce film peuplé d'aristocrates et de grands bourgeois en voie de disparition, brille de ses mille feux, comme en un bouquet final, une société qui s'apprête à rendre l'âme. Il n'est pas jusqu'au décor dans lequel prend place ce tumulte décadent (notamment l'immense salle des machines, avec ses chaudières insatiables dont s'échap-

pent des lueurs dantesques) qui n'éveille en nous le sentiment d'une profonde tristesse, comme les signes d'une civilisation vouée à disparaître.

Mais il est évident que dans ce film la nostalgie déborde l'histoire qui est racontée pour s'appliquer plus précisément au cinéma lui-même. La partie initiale, en noir et blanc, n'évoque pas seulement l'atmosphère du début du siècle : elle fonctionne aussi comme un "film dans le film", témoignage du cinéma sur sa propre histoire (avant la couleur). Le cinéma nous dit la nostalgie de ses origines. Et c'est également sur le registre nostalgique que l'on peut comprendre la fin : le simulacre de navire qui est "révélé" dans la dernière séquence ne nous fait-il pas voir le cinéma comme s'il était déjà mort ? Ne nous invite-t-il pas à le contempler du point de vue d'un futur où n'existeraient plus ni décors ni trucages (les images de synthèse n'en ont pas besoin) un futur aux yeux duquel ces éléments apparaîtront comme les vestiges d'une époque révolue ?

Et vogue le navire n'est bien sûr pas le seul film à nous parler de lui-même et de sa place dans l'histoire. Durant cette même année 1983, François Truffaut réalisait *Vivement dimanche* et Woody Allen tournait son *Zelig*. Dans les deux cas, le retour au noir et blanc témoignait d'une indéniable tendresse pour l'image d'autrefois. En noir et blanc également, *Rumble Fish* (*Rusty James*) de Francis Coppola (1984) était parsemé de références cinématographiques, comme ce sera le cas, deux ans plus tard, avec *On a volé Charlie Spencer !*, de Francis Huster (1986), véritable anthologie bourrée d'allusions, évidentes ou voilées, aux maîtres du septième art. On n'en finirait pas de recenser les films qui ont pris, durant ces dernières années, un point de vue nostalgique sur l'histoire du cinéma ou sur l'histoire collective récente, comme *Le bal* d'Ettore Scola ou *Souvenirs, souvenirs* d'Ariel Zeitoun.

Mises en abyme

La prolifération des *remake* à laquelle nous assistons depuis quelque temps est aussi un signe de l'intérêt du cinéma pour son propre passé. Comme dans d'autres secteurs de la mode nostalgique, l'objet de cet intérêt se rapproche rapidement : on en est aujourd'hui à refaire des films qui datent d'il y a une vingtaine d'années à peine. Il y a bien sûr une limite à cette réappropriation du passé. Pour des raisons commerciales, notamment, on ne sautrait faire le *remake* d'un film trop récent. Les délais de fabrication rendraient de toute façon impossible un *remake* immédiat (alors qu'en peinture la reprise d'un thème ou la confection d'un pastiche peuvent se faire sur-le-champ). Il existe en principe un moyen de tourner la difficulté : c'est que le film soit son propre *remake*. Cela est-il possible ? Certes non. Mais il est un cas où nous n'en sommes pas loin : c'est celui de la *mise en abyme*.

Au sens strict, la notion de mise en abyme s'applique uniquement aux films qui contiennent à l'intérieur d'eux-mêmes leur propre double, sous une

forme ou une autre. Mais il n'est pas abusif d'étendre cette notion à tous les cas où le film, sans recourir au redoublement, contient (cite) un autre film ou attire plus généralement l'attention du spectateur sur le phénomène cinématographique.

L'oeuvre de Federico Fellini - encore lui - fournit de nombreux exemples en la matière.

Ce n'est pas seulement dans *Et vogue le navire* qu'interviennent des dispositifs de mise à distance : des vagues en plastique figuraient déjà dans *Casanova*, un bateau en carton se prolifait à l'horizon dans *Amarcord*. Mais c'est sans doute dans *Huit et demi* que le réalisateur exploite le plus systématiquement son aptitude à se tenir à l'extérieur de son oeuvre.

Si de nombreux "films dans le film" émaillent l'histoire du cinéma, observe Christian Metz, "l'auteur de *Huit et demi* n'en est pas moins le premier qui ait construit tout son film et qui en ait ordonné tous les éléments en fonction de la mise en abyme" (Metz, 1975). C'est même d'une double mise en abyme qu'il s'agit : "Nous n'avons pas seulement ici un film sur le cinéma, ajoute Metz, mais un film sur un film qui aurait lui-même porté sur le cinéma ; pas seulement un film sur un cinéaste, mais un film sur un cinéaste qui réfléchit lui-même sur son film". En outre, le personnage du cinéaste (Guido) ressemble étonnamment au réalisateur (Fellini) ce qui permet à celui-ci de commenter son propre film et d'y intégrer par avance les critiques qu'on pourrait lui adresser.

Aussi *Huit et demi* ne diffère-t-il pas seulement des autres films "dédoublez" par le fait que "le dédoublement y est plus systématique ou plus central, mais aussi et surtout parce qu'il y fonctionne autrement". En effet, "c'est une chose que de nous montrer, dans un film, un deuxième film dont le sujet n'a pas ou peu de rapports avec celui du premier (*Le silence est d'or*) ; c'en est une autre que de nous parler, dans un film, de *ce film même* en train de se faire". Certes, ajoute Christian Metz, "ce film que va tourner Guido, *nous ne le voyons jamais*, nous n'en voyons pas même des extraits (...), nous ne voyons même pas Guido en train de *tourner* son film ou d'y travailler (...), nous le voyons simplement, dans la période où son film se prépare, en train de vivre ou de rêver, en train d'amasser au fil même de son existence chaotique tout le matériau qu'il voudra, sans y parvenir, mettre dans son film, et que Fellini parviendra à mettre dans le sien. C'est donc parce que le 'film dans le film' n'apparaît jamais à part dans le film premier qu'il peut à ce point coïncider avec lui".

On peut se demander si la mise en abyme n'est pas une expression indirecte du sentiment nostalgique. Ne faut-il pas, en effet, que de nouvelles technologies se profilent à l'horizon pour que les moyens d'expression établis (en l'occurrence le cinéma) en viennent à porter sur eux-mêmes ce regard en surplomb qui est, dans bien des cas, une manière de s'attendrir sur soi-même ?

De ces affinités entre l'attitude nostalgique et le dédoublement, un film témoigne avec brio : *La rose pourpre du Caire*, de Woody Allen (1985). Les deux aspects y sont si étroitement mêlés qu'il est impossible d'évoquer l'un sans l'autre.

Comme *Huit et demi*, ce film est entièrement construit selon le principe de la mise en abyme. Mais, contrairement à l'oeuvre de Fellini, où le "film dans le film" reste à l'état virtuel, il apparaît ici à plusieurs reprises.

La protagoniste (une jeune femme de condition modeste), est insatisfaite de sa vie et, pour tenter d'échapper à la grisaille quotidienne, elle va régulièrement voir un film qui passe dans son quartier et dont le titre est précisément *La rose pourpre du Caire*. Nous pourrions donc avoir une classique "mise en miroir". Pourtant, le procédé de dédoublement est infiniment plus subtil que dans d'autres tentatives comparables.

Car tout est mis en oeuvre, avec beaucoup de poésie, pour brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire. Le personnage principal du "film dans le film" (un explorateur, beau et irréel comme un héros de bande dessinée) finit par remarquer cette spectatrice si souvent présente et, un jour, il décide de la rejoindre : il sort de l'écran, semant l'épouvante dans la salle. Confronté à la réalité, il va en faire l'expérience difficile et passionnante, avec sa nouvelle compagne. Comme si cela ne suffisait pas, nous verrons plus tard le personnage "réel" (la femme) et le personnage "fictif" (l'explorateur) traverser l'écran (dans l'écran) en sens inverse, pour prendre (reprendre) place dans la fiction (non sans quelques difficultés, causées par l'intrusion imprévue de la femme).

Il ne saurait échapper à personne que cette construction en miroir est en même temps une réflexion philosophique sur les rapports entre le réel et l'imaginaire, où peuvent contre toute attente se rencontrer - et même tomber amoureux l'un de l'autre - des êtres séparés par une frontière en principe infranchissable.

Mais il y a plus : les affinités entre la mise en abyme et l'attitude nostalgique se dégagent dans ce film avec un relief particulier. Il conviendrait même, en l'occurrence, de parler d'*auto-nostalgie*, puisque l'histoire qui nous est contée est l'occasion pour le cinéma de se pencher sur son propre passé : les événements se situent dans les années 1930 et le "film dans le film" évoque manifestement les productions hollywoodiennes de cette époque.

Parmi tous les moments riches de ce film, l'un d'entre eux est particulièrement significatif. C'est celui où l'explorateur se décide à embrasser la jeune femme : il s'étonne alors qu'un fondu-enchaîné ne vienne pas dérober leur baiser à la vue des spectateurs, comme c'est normalement le cas au cinéma, selon lui. Dans cette remarque, apparemment anodine, se révèlent simultanément les deux aspects auxquels nous avons fait allusion ci-dessus :

- 1) L'attitude spéculaire : En commentant en termes cinématographiques ce qu'il vient d'accomplir, le protagoniste se place à distance de son acte, comme s'il était vu à l'écran ; du même coup, le spectateur est entraîné en dehors de ce film étrange qui, par la bouche d'un de ses personnages, se constitue en objet de son propre discours.
- 2) L'attitude nostalgique : La remarque à propos de l'absence de fondus-enchaînés ne révèle pas seulement que le personnage se situe à l'extérieur de ce qu'il vit : elle exprime également la nostalgie d'une époque révolue, où la pudeur interdisait la représentation de certains gestes. Ici aussi, le cinéma nous parle de son passé.

En fait, dans ce film et dans d'autres, le cinéma se retourne sur lui-même, comme s'il était à la recherche d'une image perdue. Il redécouvre son histoire. Mais il le fait en connaissance de cause : il utilise le passé, il le cite, il le parodie, mais il ne saurait s'y identifier, sous peine d'être régressif et de renoncer du même coup à sa vocation artistique. Aussi n'est-ce pas par hasard que la reprise d'images "déjà vues" est le fait des réalisateurs les plus inventifs. Nous avons mentionné Federico Fellini et Woody Allen. Il est impossible de ne pas évoquer, à ce propos, l'œuvre de Jean-Luc Godard.

Godard, ou la fascination de la deuxième fois

On sait à quel point Jean-Luc Godard se plaît à multiplier emprunts et citations, clins d'œil et références, comme si le cinéma était condamné à n'être qu'un métalangage. Ce que l'on a moins observé, en revanche, c'est que ce goût apparemment exclusif pour la "deuxième fois" s'accompagne de la recherche profonde d'une "première fois" idéalisée, sans doute inaccessible, mais qui donne pourtant son sens à l'œuvre du cinéaste. La deuxième fois est le détournement qui doit permettre de retrouver l'impossible état premier dont Godard a de toute évidence la nostalgie.

Cette recherche était déjà présente dans *A bout de souffle* (1959), comme nous le dit Godard lui-même : "Ce que je voulais, c'était partir d'une histoire conventionnelle et refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait. Je voulais rendre aussi l'impression qu'on vient de trouver ou de ressentir les procédés du cinéma pour la première fois. L'ouverture à l'iris montrait qu'il était permis de retourner aux sources du cinéma et l'enchaîné venait là, tout seul, comme si on venait de l'inventer".

On notera l'intention de "refaire différemment". Cette intention et la manière dont elle est formulée (en 1962) n'anticipent-elles pas sur la notion de "répétition différente" qui sera à l'honneur une vingtaine d'années plus tard chez certains artistes et designers italiens ?

Car il nous apparaît clairement, avec le recul, que la perspective ouverte par Godard allait dans la même direction : il prenait ses distances avec un

certain modernisme académique (dont la perfection technique s'était mise au service d'une narrativité éculée), mais il ne renouait pas pour autant, loin de là, avec les modèles du passé.

C'est dans cet esprit que l'on peut comprendre aujourd'hui les mauvais raccords et les autres maladresses volontaires dont était parsemé *A bout de souffle*.

Pour saisir à quel point cela heurta certaines sensibilités, il faut se souvenir de l'émoi que provoqua la Nouvelle vague, à la fin des années 1950.

Ses représentants, parmi lesquels François Truffaut, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard, pourfendaient sans pitié les conventions cinématographiques. Claude Autant-Lara, l'un des réalisateurs pris à partie, ne s'y est pas trompé. Invité à faire une conférence sur "La jeunesse et le cinéma" aux Rencontres internationales de Genève, en 1962, il se livra à une attaque en règle contre les nouveaux venus. Il vaut la peine d'en citer quelques passages, car elle exprime d'une manière très claire quels étaient les enjeux : "Plus de scénarios construits ! Plus de montage ! Plus de raccords ! Plus de photographie ! Plus de studios - plus de décors dispendieux ! Plus aucune réglementation ! Des films tournés par des inconnus, photographiés par des inconnus, hier encore, cela s'est vu, quatrièmes assistants - avec des techniciens inconnus, des équipes squelettiques et ignares, sans aucune qualification professionnelle" (Autant-Lara, 1962).

Cette prétendue absence de métier, les nouveaux cinéastes étaient accusés de l'ériger en un style : "La mise en scène est-elle nulle ? Ou l'appareil saisi d'épilepsie contorsionniste ? Voilà le nouveau style. Le montage est-il inexistant, raboutant au hasard de malheureux plans qui n'avaient rien à voir ensemble ou s'entrechoquant les uns les autres, comme si la monteuse avait perdu ou mélangé toutes les feuilles du scénario ? C'était cela, la nouvelle mode de ces films à la mode". Et Claude Autant-Lara de citer ironiquement la réponse faite par l'un de ces cinéastes à un journaliste qui lui faisait remarquer la qualité médiocre de sa photographie : "Si ma photographie est surexposée, ou sous-exposée, je fais dire à un de mes personnages : 'Tiens, le temps se couvre' ou 'Tiens le ciel s'éclaircit'... Et le tour est joué !".

En outre, il était reproché aux tenants de la Nouvelle vague de compenser leur ignorance technique et leur faiblesse inventive par un pillage des œuvres de leurs ainés : "Tout ce que nous avons vu est extrêmement fabriqué et surtout plein de trop nombreuses réminiscences et emprunts à des films ou à des expériences antérieures : il est très évident que les projections de la Cinémathèque n'ont pas été oubliées par tout le monde ...". Aussi était-il temps selon Claude Autant-Lara, de "revenir vite à de bons films, bien réalisés, bien écrits, bien joués, bien photographiés, bien montés - bien faits, en un mot. Il n'y a pas d'autres solutions".

Sur les faits, Claude Autant-Lara n'avait pas entièrement tort. C'est plutôt sur leur interprétation qu'il y avait divergence.

Ainsi Godard reconnaissait tout à fait ses emprunts aux classiques. Il les revendiquait même : "Un jeune écrivain qui écrit aujourd'hui sait que Molière et Shakespeare existent", notait-il dans l'interview déjà citée accordée aux *Cahiers du cinéma* en 1962, l'année même où Autant-Lara lançait sa diatribe. Et il ajoutait : "Nous, nous sommes les premiers cinéastes à savoir que Griffith existe. Même Carné, Delluc ou René Clair, quand ils ont fait leurs premiers films, n'avaient aucune vraie formation critique ou historique. Même Renoir en avait peu (...) Nos premiers films ont été purement des films de cinéphiles. On peut se servir même de ce qu'on a déjà vu au cinéma pour faire délibérément des références. Ca a été le cas surtout pour moi. (...) Je faisais certains plans par rapport à d'autres que je connaissais, de Preminger, Cukor, etc. D'ailleurs, le personnage de Jean Seberg prend la suite de celui de *Bonjour tristesse*. J'aurais pu prendre le dernier plan du film et enchaîner sur un carton : Trois ans après... C'est à rapprocher de mon goût de la citation, que j'ai toujours gardé. Pourquoi nous le reprocher ? Les gens, dans la vie, citent ce qui leur plaît. Nous avons donc le droit de citer ce qui nous plaît. Je montre donc des gens qui font des citations : seulement, ce qu'ils citent, je m'arrange pour que ça me plaise aussi à moi" (Godard, 1985).

Citations à la première personne ("Nous avons le droit de citer...") ou citations déléguées ("Je montre des gens qui font des citations"), il n'en reste pas moins que le "déjà vu" constitue la matière première de l'univers de Godard. Chez lui, a-t-on pu prétendre, "le plaisir de filmer est grand, mais le plaisir de citer est tout aussi grisant" (Lefèvre, 1983 : 16).

Il arrive que les éléments empruntés prennent toute la place, comme dans *Détective* (1984) : "Dans ce film, il n'y a que des citations, il n'y a pas un mot de moi. Dans les états d'urgence, on puise dans les stocks". Mais, reprocher à Godard ses emprunts, c'est ne pas comprendre (ou ne pas accepter) que le cinéma puisse vouloir nous parler de lui-même, comme la peinture par exemple, le fait depuis un siècle : "Je crois effectivement que presque tous mes premiers films n'ont pas de sujet. (...) *Made in USA* ou *Pierrot le fou* n'ont pas de sujet, sauf le cinéma lui-même et sa manière de traiter les choses".

La seule chose que l'on est assuré de ne pas voir, en assistant à la projection d'un film, c'est le cinéma : il est dans sa nature de se faire oublier comme tel. Or Godard constraint précisément le cinéma à se "déclarer".

Certes, le plus classiquement du monde, il nous raconte une histoire. Mais elle n'est généralement qu'un prétexte. Le spectateur, en fait, est soumis à une injonction contradictoire, ou, pour parler comme les psychologues, à un *double bind*. Certains éléments l'incitent à entrer dans le récit, à s'identifier aux personnages, tandis que d'autres viennent troubler la perception habituelle : faux records, inserts incongrus, séquences fragmentées, dialogues éclatés, voire inaudibles, personnages s'adressant directement au spectateur, voix off commentant l'action en cours. La durée est constamment malmenée par un rythme syncopé, tantôt très rapide, tantôt d'une lenteur exaspérante :

"je reste des éternités sur un plan fixe, jusqu'au moment où il ne se passe tellement plus rien qu'il faut changer de plan, alors on en fait un autre".

Une partie du film semble vouée à déconstruire ce à quoi l'autre partie ou la même s'applique encore à nous faire croire.

On peut voir cette esthétique de la déconstruction ou de l'auto-déconstruction comme une tentative de reconquérir le vrai en exaspérant le faux : "Il arrive alors que des cinéastes s'emploient (...) à souligner cet univers du faux que la technique dissimule ; à mettre en évidence, avec rage, les coutures, les solutions de continuité qui révèlent l'infrastructure du mensonge : ainsi procède systématiquement Godard (et on ne lui en sait généralement pas gré). C'est la leçon de Brecht transposée au cinéma" (Bonitzer, 1986 : 204).

Sous le faux, le vrai. Sous les décombres cinématographiques la vérité filmique : n'est-ce pas la croyance fondamentale de Godard, son rêve de retrouver l'innocence des origines, le mystère de la première fois ?

Cette notion de "première fois" revient volontiers dans ses déclarations.

"J'ai toujours aimé le son des premiers parlants, il avait une très grande vérité car c'était la première fois qu'on entendait des gens parler", affirme-t-il en 1962.

Vingt et un ans plus tard, on lui pose la question : "Vous avez la nostalgie de la 'première fois' ?". Godard répond : "Giacometti disait que lorsqu'il faisait un portrait, et que la personne se mettait à poser, c'était déjà la seconde. Alors il fallait une infinité de fois pour retrouver la première fois (...) Mais chez les jeunes, il n'y a plus tellement de première fois".

N'est-ce pas indirectement de lui-même, que Godard parle ici ? Ne lui faut-il pas, à lui aussi, une "infinité de fois pour retrouver la première fois" ?

Ainsi s'expliqueraient peut-être toutes ces références et ces citations, qui nous montrent la réalité à travers des *images d'images*, parfois extra-cinématographiques, comme dans *Passion* (1981), où certaines scènes sont des reconstitutions vivantes de peintures de Rembrandt, de Goya, d'Ingres.

D'où, également, la perpétuelle tentation de mettre le cinéma devant son propre miroir, par une foule d'allusions au monde cinématographique : affiches de films, salles de cinéma, instruments professionnels (caméras, etc.) apparaissent fréquemment dans ses œuvres. D'authentiques cinéastes viennent même y jouer leur propre rôle, comme Fritz Lang, dans *Le mépris* (1963), secondé par un assistant qui n'est autre que Jean-Luc Godard. Vingt ans plus tard, celui-ci se promeut cinéaste à part entière dans *Prénom Carmen*.

Son secret désir ne serait-il pas de filmer le cinéma ? "J'aimerais aussi faire un film immense sur la France. Il y aurait tout. Il durerait deux ou trois

jours. (...) Je montrerais des gens qui vont au cinéma, et on verrait le film qu'ils voient. Trois jours après, au théâtre, on verrait la pièce qu'ils voient".

Montrer des gens regardant un film, c'est mettre le cinéma en face de lui-même. Mais on peut aller plus loin : "la caméra qui se filmerait dans une glace serait en ce sens le film extrême".

Ce film "extrême" - car il ne renverrait qu'à lui-même, dans sa forme et dans son contenu - serait aussi le film godardien par excellence. N'est-ce pas chez Godard, plus que chez aucun autre, que tout a déjà été vu, et le cinéma lui-même ? Et, sous le couvert d'une critique du cinéma, n'est-ce pas Godard qui a réalisé les films les plus cinématographiques qui aient été produits ?

Relevons une évidence : le travail de déconstruction dont il a été question ci-dessus aurait été impensable au début du siècle. Soucieux d'accroître la vraisemblance de l'image, les cinéastes n'eussent trouvé aucun intérêt à en rendre problématique la lecture. Une imagerie maladroite ne pouvait être que maladroite. Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard, quand la technique cinématographique était maîtrisée, que la Nouvelle vague pouvait prendre des libertés à l'égard des règles les mieux établies du métier et, surtout, se permettre de révéler ce qui jusqu'alors avait été soigneusement occulté : le procès même de la production du vraisemblable.

La mort du cinéma ?

Quand un moyen d'expression devient l'objet de son propre discours, c'est souvent le signe d'un déclin. Or le cinéma en est venu très tôt à porter son regard sur lui-même. Pensons par exemple à Dziga Vertov : en 1929 déjà, dans *L'homme à la caméra*, il n'hésitait pas à rompre avec les conventions narratives, pour nous montrer un film à l'état pur, sans scénario, sans texte, sans acteurs, constitué d'un flot discontinu d'images de toutes sortes, sans lien entre elles, parmi lesquelles de nombreuses images métacinématographiques : une salle de projection, un écran, des spectateurs, des caméras, un cinéaste, une monteuse en train d'assembler les éléments d'un film.

Plus récemment, on pourrait mentionner le cas de François Truffaut interprétant son propre rôle de réalisateur dans *La nuit américaine* (1973), dont le thème est le tournage d'un film, ou la scène finale de *Et vogue le navire*, où le cinéaste apparaît en personne.

Le cinéma se regarde... et il nous regarde. En principe, "il est interdit à l'acteur de regarder la caméra, c'est-à-dire le spectateur", notait Roland Barthes. Il ajoutait : "Je ne suis pas loin de considérer cette interdiction comme le trait distinctif du cinéma. (...) Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu" (Barthes, 1982). Or, à voir les regards qui sont de plus en plus ouvertement lancés vers le spectateur depuis l'écran, on peut craindre que ne soit pas perdu seulement un film, mais tout le cinéma.

Quand le cinéma regarde le cinéma et quand le cinéma regarde le spectateur, ce sont apparemment deux opérations fort différentes, et même opposées, l'une tournée vers le dedans, l'autre vers le dehors. Elles ont pourtant le même effet : elles rendent problématique, sinon impossible, l'impression de réalité, conduisant du même coup le spectateur à se mettre en situation "méta-cinématographique".

Aussi n'est-il pas étonnant que l'interdit du regard direct entre acteur et spectateur soit transgressé par des cinéastes qui procèdent par ailleurs à la déconstruction des codes narratifs : Fellini dans *Et vogue le navire* (le journaliste se tournant vers le spectateur pour commenter l'action en cours), Godard dans la plupart de ses films.

Tel est le cinéma (un certain cinéma), aujourd'hui : il "se fait plus cinéma que le cinéma, dans une sorte de vertige où il ne fait plus que se ressembler à lui-même, fuir dans sa propre logique, dans la perfection de son propre modèle" (Baudrillard, 1986 : 160).

Comment ne pas voir dans cette conscience de soi exacerbée les signes de l'apogée mais aussi, comme nous le notions plus haut, l'annonce d'un possible déclin ?

Quand la merveilleuse machine à voir se transforme en machine à revoir ; quand les maladresses involontaires des débuts font place aux maladresses provoquées ; quand le métalangage, les références de toutes sortes, le flou intentionnel envahissent l'écran, comme si celui-ci devait cesser d'être une fenêtre ouverte sur un monde imaginaire ; quand tout cela peut advenir, alors on est bien en droit de se demander si l'on n'assiste pas, tout simplement, à la fin du cinéma ?

Certes, on retrouve là un discours bien connu, celui de la mort de l'art, que l'on a entendu tant de fois à propos de la peinture et de la sculpture modernes, sans que celles-ci aient disparu à ce jour de la scène culturelle. Est-ce à dire qu'il faut écarter cette hypothèse sans autre forme de procès ?

Du lien étroit entre la tendance du cinéma à s'auto-représenter, à s'interroger sur lui-même, et le pressentiment par celui-ci de sa mort prochaine témoigne le fait que les cinéastes qui se sont livrés le plus méthodiquement au second degré sont aussi ceux qui ont exprimé les plus grandes craintes sur l'avenir de leur art.

Ainsi, dans *L'état des choses* (1982), Wim Wenders met en scène une équipe de cinéastes sur les lieux d'un tournage, comme l'avait fait François Truffaut dans *La nuit américaine*. Mais là où, chez Truffaut, tout finissait bien (malgré de nombreux incidents de parcours, dont la mort d'un comédien, l'équipe du "film dans le film" se séparait après avoir achevé son travail), un tel optimisme n'est plus de mise chez Wenders : il nous raconte l'histoire d'un tournage impossible, dont l'équipe se disperse sur un constat d'échec. Les propos du cinéaste confirment d'ailleurs ce pessimisme, puis-

qu'il estime que "le cinéma n'est qu'un survivant, mais pas pour longtemps", et se dit convaincu de "la mort du langage cinématographique lié à la pellicule, de l'esthétique du cinéma qui n'est pas celle de la vidéo" (Blanchet, 1984 : 14-15).

Pareillement, chez Godard, le plaisir de mettre en scène le tournage (voir plus haut) s'accompagne de propos pessimistes sur le sort du septième art. Comme Wim Wenders, il voit dans l'avènement de la télévision une raison de s'inquiéter : "On s'aperçoit que le cinéma tel qu'on l'a connu, projeté dans les salles, est en train de disparaître", remarque-t-il en 1985. Vingt-trois ans plus tôt, en 1962, il considérait déjà que la Nouvelle Vague était l'expression d'une nostalgie du cinéma envers lui-même : "La Nouvelle Vague (...) se définit aussi par le regret, la nostalgie du cinéma qui n'existe plus. Au moment où l'on peut faire du cinéma, on ne peut plus faire le cinéma qui vous a donné envie d'en faire. Le rêve de la Nouvelle vague, qu'elle ne réalisera jamais, c'est de tourner *Spartacus*, à Hollywood, avec 10 millions de dollars". En 1965 il affirme : "j'attends la fin du Cinéma avec optimisme". Et plus récemment, en 1983, lorsqu'on lui rappelle : "Vous avez dit un jour que le cinéma mourrait avec vous", il répond avec humour : "C'est même la seule espérance que j'ai. Ca me fait un but dans la vie ! J'ai cru, quand j'étais jeune, qu'il était éternel, mais c'est parce que je croyais que j'étais éternel".

Inquiétude identique chez Fellini. Nous avons rappelé comment il s'est plu à lever le voile du tournage dans la séquence finale de *Et vogue le navire*. Cette "intimité" qui nous est ainsi proposée nous met dans la situation d'avoir à quitter notre place de spectateurs de *ce film* pour devenir les spectateurs du *cinéma en général*. A cet instant (peut-être pour la première fois de notre vie) le cinéma s'offre explicitement à notre regard pour ce qu'il est : une illusion. Instant douloureux, parce que nous pressentons que si le cinéma peut ainsi se dévoiler sans retenue c'est qu'il n'a plus rien à perdre : n'est-il pas en passe de devenir, comme jadis l'art selon Hegel, une "chose du passé" ?

Si le cinéma prend conscience de sa mort possible, c'est qu'une menace pèse sur lui. Pour Fellini (comme pour Godard et Wenders) cette menace a un nom précis : c'est essentiellement la télévision, dont il dénonce avec beaucoup d'humour la futilité dans un film ultérieur : *Ginger et Fred* (1985). On peut aussi estimer que la menace vient plutôt du côté de l'ordinateur, et même s'en réjouir, comme le fait l'artiste-vidéo américain Bill Viola : "Le domaine de l'image par ordinateur est fascinant, il finira pas remplacer ce qu'on appelle les images cinématographiques. J'attends impatiemment, j'espère que nous pourrons voir cela de notre vivant : la fin de la caméra ! Quand je serai à Paris, j'achèterai une grande bouteille de champagne et la garderai pour ce jour là - je ne sais pas, dans dix, vingt, trente ans - pour le jour où il n'y aura plus de caméra. Je ferai sauter le bouchon, pour célébrer non pas une mort, mais une des mutations les plus importantes dans l'histoire des images. Cela sera peut-être comparable au sort qu'a connu la perspective, l'espace illusionniste de la Renaissance" (Bellour, 1986 : 70).

En ce qui concerne la télévision, on peut se demander si elle ne joue pas, tout compte fait, un rôle positif dans la perception que nous avons du cinéma. C'est la thèse provocante qu'a soutenue Marshall McLuhan : "Lorsque le contexte de la télévision se profila autour de l'ancien contexte cinéma, il fit du cinéma une forme artistique" (McLuhan, 1969 : 99).

Faute d'être aussi optimiste, on est obligé de constater que la télévision a pris le relais des ciné-clubs (fréquentés autrefois par les passionnés d'histoire du cinéma), devenant à son tour une sorte de vaste ciné-club à domicile, où le plaisir de s'instruire a cédé le pas au désir de consommer. Mais est-ce encore le cinéma que l'on reçoit sur son petit écran, quand l'image en est souvent amputée et scandaleusement altérée ? Que reste-t-il, en vérité, de la spécificité cinématographique lorsque l'on constate que "déjà, le 'film' est aussi aisément assimilé à la cassette de magnétoscope que l'œuvre musicale l'est au disque" (Aumont, 1984 : 147).

Nombreux sont aujourd'hui les spectateurs qui ont vu plus de films sur le petit écran que sur le grand. Qui, à part Jean-Luc Godard et quelques autres, aurait l'idée de protester contre le tort qui est fait à l'art cinématographique ?

Un récent film de Woody Allen s'intitule *Radio Days* (1987). Il nous parle du temps où la radio jouait un rôle essentiel dans la vie quotidienne. Peut-on imaginer, dans la même veine nostalgique, que le jour viendra où sera tourné un dernier film, exprimant le regret de l'époque où le cinéma était l'art le plus beau et le plus vivant, un film qui aurait pour titre *Movie Days* ?

BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT Jacques (1984), "L'image filmique de film ?", Revue d'esthétique, 7.
- AUTANT-LARA Claude (1962), "La jeunesse et le cinéma", La vie et le temps : les générations dans le monde actuel, La Baconnière, Neuchâtel.
- BARTHES Roland (1982), L'obvie et l'obtus, Seuil, Paris.
- BAUDRILLARD Jean (1986), "Au-delà du vrai et du faux ou le malin génie de l'image", Autrement, 76.
- BELLOUR Raymond (1986), "Entretien avec Bill Viola", Cahiers du cinéma, numéro hors série.
- BLANCHET Claude (1984), "Entretien avec Wim Wenders", Cinéma, 309.
- BONITZER Pascal (1986), "L'indiscernable", Autrement, 76.
- GODARD Jean-Luc (1985), Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Ed. de l'Etoile, Paris.
- LEFEVRE Raymond (1983), Jean-Luc Godard, Edilig, Paris.
- MC LUHAN Marshall (1969), Mutations 1990, Mame, Tours.
- METZ Christian (1975), "La construction 'en abyme' dans 'Huit et demi'", in METZ Christian, Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, Paris.