

michel ciment

les conquérants

d'un nouveau monde

essais sur le cinéma américain



Extrait de la publication

idées/gallimard



*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© *Éditions Gallimard, 1981.*

INTRODUCTION

DE LA GÉOPOLITIQUE A L'HISTOIRE SENTIMENTALE

Si l'on entreprend un jour l'histoire des goûts et des modes au cinéma, on observera quelques constantes notables dans l'attitude de la critique « sérieuse » face aux films américains. Leur présence massive sur les écrans du monde entier, leurs liens avec l'argent et la publicité, leur fonction idéologique, leur popularité aussi ont entraîné, à quelques exceptions près (*La Revue du cinéma* entre 1928 et 1931, puis la deuxième *Revue du cinéma* après la guerre, les *Cahiers du cinéma* et *Positif* dans les années 50, suivis d'autres revues cinéphiliques), une position de défense et de suspicion, une forme de réaction puritaine devant le spectacle et le divertissement. Quitte à voir se manifester à chaque époque comme une nostalgie à l'égard de l'époque précédente. Ainsi, régulièrement depuis cinquante ans, de l'apparition du parlant au démantèlement des grandes compagnies en passant par le développement de la couleur et de l'écran large, furent annoncés la mort de Hollywood et le regret de ses prouesses d'antan. En paraphrasant l'adage célèbre sur les Indiens, ce racisme intellectuel pourrait se formuler ainsi : « *A good American director is a dead American director* » (« Un bon réalisateur américain est un réalisateur américain mort »). Aujourd'hui encore, un « policier » ou une comédie, un

film d'espionnage ou un western seront ignorés ou commentés brièvement au moment de leur sortie, quitte à ce que, dix ou vingt ans plus tard, hommages et rétrospectives en soulignent les vertus.

Car si la critique a su jouer un rôle non négligeable pour guider les spectateurs sur les chemins nouveaux tracés par Resnais, Antonioni ou Wenders, c'est le public souvent qui l'a précédée dans son adhésion spontanée à Ford et Hitchcock, Kubrick et Coppola. Comme si, consciente dans ces derniers cas de l'inutilité de sa médiation, la critique préférerait consacrer son exégèse à des œuvres plus ardues dont elle — et elle seule — pourrait livrer les clés. Ainsi Eisenstein, Duras, Godard et Pasolini — et c'est tant mieux — suscitent d'innombrables analyses, tandis que Griffith, Capra, Wilder et Mankiewicz attendent toujours qu'un livre, en France, leur soit consacré. Une certaine américano-ciné-philie a, certes, de quoi irriter, qui ne trouve de salut que dans les monstres en tous genres, la moindre scène de violence ou le culte des effets spéciaux, ignorant avec affectation toute forme d'expression qui échapperait à ces stéréotypes. Mais face à ce populisme se manifeste l'acharnement récurrent de certains à dénoncer un cinéma en retard (?) sur les autres arts et qui devrait, selon eux, cesser de raconter des histoires et de sacrifier à l'impression de réalité. Il y a plus de cinquante ans déjà, le surréaliste Robert Desnos — que l'on ne pouvait soupçonner de refuser les formes de la *modernité* — s'en prenait dans un texte toujours actuel à « un respect exagéré de l'art, une mystique de l'expression [qui] ont conduit tout un groupe de producteurs, d'acteurs et de spectateurs à la création du cinéma dit d'avant-garde, remarquable par la rapidité avec laquelle ses productions se démodent, son absence d'émotion humaine et le danger qu'il fait courir au cinéma tout entier. (...) L'utilisation de procédés techniques que l'action ne rend pas nécessaires, un jeu conventionnel, la prétention à exprimer les mouvements arbitraires et compliqués de l'âme sont les principa-

les caractéristiques de ce cinéma que je nommerais volontiers cinéma de cheveux sur la soupe¹ ».

A juste titre Desnos distinguait de cette avant-garde le René Clair d'*Entr'acte* ou le Buñuel d'*Un chien andalou*, car il ne s'agissait pas chez eux de créer « une œuvre d'art ou une esthétique nouvelle, mais d'obéir à des mouvements profonds, originaux et par suite nécessitant une forme nouvelle ». Ces mêmes mouvements qui aujourd'hui conduisent Angelopoulos, Wenders, Makavejev, Guerra, Bertolucci, Jancso, Oshima, Ruiz, à poursuivre une aventure de la création loin de l'amphigouri et de la prétention qui pour beaucoup tiennent lieu de style. Il est singulier d'ailleurs que, comme Clair et Buñuel en leur temps, et Godard tout juste avant eux, ces inventeurs de formes aient toujours témoigné du rôle fécondateur qu'avaient eu dans leur propre formation les films américains.

Dans quel sens ? Risquons l'hypothèse de quelques leçons : la préoccupation constante d'un rapport avec le public, une attention de chaque instant à la direction d'acteurs, un équilibre enfin entre la plastique et la dynamique, entre le cadre et le montage. Conjointement donc, le mouvement et l'image, ces deux termes que l'on associe dès l'enfance au spectacle cinématographique, garde-fou face à la tentation picturale ou littéraire qui a ruiné plus d'une entreprise ambitieuse.

On s'accorde à situer dans les années 50 l'émergence d'une nouvelle critique, puis dans les années 60 (dans son sillage ?) celle de nouvelles vagues cinématographiques dans le monde entier, riches en talents originaux. La théorie et la pratique de la plupart des cinéastes et des critiques de cette génération sont nées paradoxalement d'une révélation précoce des films hollywoodiens. Il m'a toujours semblé qu'une ligne de partage existait entre ceux qui ont « appris » le cinéma via Eisenstein ou Gance,

1. « Avant-garde », in *Documents*, n° 7, 1929, repris dans *Cinéma* (Gallimard, 1966).

Vertov ou Cocteau, dans les livres ou les ciné-clubs, et ceux dont la connaissance est venue de la fréquentation assidue des salles de quartier. Dans mon cas par exemple, les cinémas du neuvième arrondissement, le Roxy, le Dauphin, le Buffault ou sur les Boulevards le Marivaux, le Max Linder où je découvrais (nouveau-tés ou reprises, je ne distinguais pas), *L'Odysée du Dr Wassel*, *Les Aventures du capitaine Wyatt*, *Les Trois Lanciers du Bengale*, *L'Aigle des mers*, des « policiers », des comédies. Pour moi c'étaient l'aventure, l'exotisme, Flynn et Cooper, Gene Tierney et Jean Simmons. Plus tard je sus qu'il s'agissait de Curtiz et de Walsh, de De Mille et de Hathaway. Cette approche du cinéma par la découverte première du cinéma américain — mouvement des corps, sens du rythme et du récit, jeux des couleurs, richesse symbolique — a créé entre tous ceux qui l'ont partagée une connivence, un langage codé qui se manifeste jusqu'à maintenant dans leurs réactions aux films les plus contemporains. Ils partagent cette expérience dont encore une fois Desnos a le mieux rendu compte : « Cependant que dans l'ombre où résonnent le pas reconnaissable de Charlot et les baisers désespérés de Stroheim, dans l'ombre propice des salles de projection, hors de toute théorie artistique, deux adolescents, l'ami et l'amie, se pâment aux bras l'un de l'autre, tandis que sur l'écran Betty Compson fait signe qu'elle a quelque chose à dire. Et elle le dira. »

Pourtant j'ai connu plus tard, grâce à la Cinémathèque de Henri Langlois, rue d'Ulm, vers 1955-56, le détour par les grands formalistes. Choc devant *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Alexandre Newski*, *Napoléon*, choc nécessaire en ce qu'il posait de manière radicale des problèmes esthétiques et permettait de revenir ensuite aux films aimés spontanément et de comprendre mieux les raisons de cet amour. Car le cinéma américain avec son illusion « réaliste », sa caméra et son montage invisibles, rend difficile à première vue l'analyse formelle. D'où les séductions plus évidentes qu'exercent sur le critique les œuvres plus ouvertement

inspirées, dans leur iconographie ou leur structure, par les arts plastiques ou la littérature². Pour les amateurs de « griffe » immédiatement reconnaissable (cette caractéristique de l'artiste moderne) le film hollywoodien dérouté et déçoit.

Or le cinéma américain, pour ne pas l'afficher ouvertement, est riche en travail formel. C'est Jean Renoir, je crois, qui conseillait à tout cinéaste de s'exercer sur un sujet imposé. Réaliser un film de genre, c'est s'astreindre, si le réalisateur a du talent, à une invention permanente, en renouvelant l'expression pour surprendre le spectateur et exciter sa curiosité à l'intérieur d'un système aux règles strictes. Impossible de compter sur un sujet extraordinaire qui viendrait masquer la pauvreté de l'inspiration. Impossible aussi de s'en remettre à une forme extravagante qui épaterait le bourgeois. D'où, chez les grands cinéastes hollywoodiens, ce raffinement dans l'expression, ces mille et une trouvailles stylistiques sous le regard d'une loi contraignante.

Il ne faut sans doute pas chercher ailleurs le pouvoir de fascination d'un art qui est la dernière forme de spectacle en Occident à prétendre à l'universel. *Les Temps modernes*, ou *2001, l'Odyssée de l'espace*, *Scarface* ou *La Chevauchée fantastique*, *Délivrance* ou *Apocalypse Now*, *Certains l'aiment chaud* ou *A l'est d'Eden* affrontent, avec leur forte charge mythologique, un public, toutes classes, toutes nations, toutes races mêlées, qui retrouve dans ces films un imaginaire commun.

Ce recueil de textes publiés au cours des vingt dernières années voudrait évoquer le foisonnement des problèmes qu'offre au critique et à l'historien cet ensemble organique qu'est la création à Hollywood. Le choix auquel je me suis astreint vise à mieux cerner, autour de trois axes, quelques

2. Je dois à la revue *Cinématographe* qui m'avait demandé une réponse à une enquête sur la critique (n° 58) de m'être ainsi « replongé » dans mes souvenirs cinéphiliques.

aspects fondamentaux du cinéma américain. Choix partiel et partial, mais qui conduit, de *Blind Husbands* (*La Loi des montagnes*, 1919) de Erich von Stroheim, à *Days of Heaven* (*Les Moissons du ciel*, 1978) de Terrence Malick, à travers soixante ans de lutte où des créateurs impérieux jouent, dans des registres divers, avec les formes et les normes.

DE VIENNE À HOLLYWOOD

Si la pratique artistique à Hollywood peut faire songer aux écoles de peinture italiennes (notions d'atelier, de commande sociale, de genre, codes esthétiques et iconographiques rigoureux), les studios eux-mêmes se rapprochaient de ces cours princières qui accueillaien les visiteurs étrangers et brassaien les apports extérieurs. Pendant très peu d'années seulement le cinéma hollywoodien fut *stricto sensu* américain. Griffith, Ince, De Mille, Sennett sont certes les pères fondateurs mais très vite les immigrants vinrent apporter leur contribution et modifier le paysage. Chaplin le premier, puis dans les années 20 les Scandinaves (Sjöström, Stiller, Christensen) et les Allemands (Murnau, Lubitsch, Leni). Mais aucun groupe sans doute ne joua un rôle plus important que les Viennois, surtout si l'on tient compte de leurs voisins de Budapest, venant du même empire en décomposition et liés à eux par des affinités culturelles certaines (Paul Fejos, Alexandre Korda, André De Toth, Michael Kertesz, dit Curtiz).

Nous avons voulu, à travers trois personnalités de générations différentes (Stroheim est né en 1885, Sternberg en 1894, Wilder en 1906), tenter une première approche de ce phénomène d'influence culturelle³. Nous

3. Il n'existe à notre connaissance aucun ouvrage sur cette question. On lira le chapitre « les cinéastes, une génération dispersée » par Bernard Eisenschitz et Jacques Goimard dans *Vienne au temps de François-Joseph*, Hachette, 1970. Sur la culture viennoise il faut

aurions pu tout aussi bien évoquer la carrière d'un Lang, d'un Preminger, d'un Ulmer ou d'un Zinnemann. Si les destinées de Stroheim, Sternberg et Wilder se croisent parfois curieusement (Sternberg opéra le remontage de *La Marche nuptiale* de Stroheim et ajouta un « von » à son nom pour l'imiter dans ses aspirations à la noblesse, Wilder fit jouer Stroheim à la fin de sa vie dans *Sunset Boulevard*), elles sont néanmoins foncièrement différentes dans leurs rapports à Vienne. Stroheim quitta sa ville natale pour l'Amérique après sa vingtième année, Sternberg dès l'âge de sept ans. Quant à Wilder, il était déjà cinéaste — et avait longuement vécu à Berlin⁴ — avant d'arriver à Hollywood en 1935. Mais si leurs films ont rarement Vienne pour cadre (aucun chez Wilder, sauf *La Valse de l'empereur* qui évoque une aventure de François-Joseph, deux chez Sternberg, *Le Calvaire de Lena X*, *X 27*, davantage chez Stroheim), ils n'en portent pas moins fortement sa marque.

Le regard que les étrangers émigrés aux Etats-Unis portent sur ce pays dans leurs films, comme celui des représentants des minorités ethniques (juifs et italiens dans le cinéma contemporain), se distingue le plus souvent de l'attitude des Wasps (White Anglo-Saxon Protestants), toujours davantage prêts à accepter les valeurs fondamentales de leur société, à chanter les vertus du consensus. On pourrait ainsi, tout au long de l'histoire de Hollywood, opposer par exemple Chaplin et Stroheim à Griffith et De Mille ou plus tard Lang et Wilder à Ford et Hawks. Emigré

consulter avant tout le numéro de *Critique*, « Vienne début d'un siècle » (339-340, août-septembre 1975), Wittgenstein, *Vienne et la modernité*, de Allan Sanik et Stephen Toulmin, P.U.F., 1978, et l'admirable ouvrage (en anglais) de Karl Schorske, *Fin de siècle Vienna, Politics and Culture*, Knopf, New York, 1980, ainsi que le brillant compte rendu qu'en a donné Pierre-Yves Pétillon dans *Critique*, n° 402, novembre 1980 (« Revenant à Vienne »).

4. La culture de Weimar se superposant à celle de Vienne est un facteur essentiel pour comprendre l'œuvre de réalisateurs autrichiens comme Wilder et surtout Lang ou Ulmer.

ou minoritaire, l'artiste est en porte à faux. Il observe les contradictions d'un monde qui l'accepte sans l'intégrer totalement. Il développe ainsi un regard critique d'où la dialectique est rarement absente⁵.

Le monde viennois — sa culture et sa politique — préparait à cette position d'observateur distant et particulièrement des artistes d'origine juive comme Stroheim, Sternberg, Wilder et tant d'autres, appelés sans cesse à vivre leur différence. Qu'est Vienne au tournant du siècle sinon, comme les Etats-Unis, une mosaïque d'ethnies, un brassage de cultures? — mais qui, au contraire de l'Amérique, a la sensation de vivre la fin de l'histoire. Là où un empire est en train de se constituer, un autre va éclater. Ce pressentiment d'une apocalypse à venir marquera durablement ceux qui le partagèrent puis vécurent sa réalisation. La négation de l'idée de progrès, qui ne pouvait que se développer dans un monde voué à la ruine (comme plus tard la société de Weimar) était en contradiction absolue avec l'idéologie américaine, attachée à la philosophie des Lumières, confiante dans son projet historique. D'où le pessimisme corrosif qu'apportaient un Stroheim, un Sternberg, un Wilder, et qui contrastait singulièrement avec les idées dominantes aux Etats-Unis. Il y a chez eux comme une rébellion œdipienne (Freud fut leur contemporain, leur compatriote, leur coreligionnaire) contre toute forme d'autorité.

Au cœur de ce déclin des espérances lié à la crise de l'ordre libéral, ce qui les protégea de l'introspection sans frein ou de l'art pour l'art qui tentèrent nombre d'artistes viennois fut de trouver à Hollywood un contrepoids lié bien

5. Dans mes livres, *Kazan par Kazan* (Stock, 1973), *Le Livre de Losey* (Stock, 1979), *Kubrick* (Calmann Lévy, 1980), j'ai voulu retrouver les traces de cette cassure chez un Grec émigré aux Etats-Unis, un « Wasp » communiste chassé de son pays par le maccarthysme, et réfugié en Europe, un Juif du Bronx en exil volontaire à Londres. Même Rosi (*Le Dossier Rosi*, Stock, 1976), homme du Sud habitant Rome, ni chrétien ni communiste, donc minoritaire en Italie, connaît cette situation de l'observateur critique vivant à la fois l'inclusion et l'exclusion.

sûr aux exigences commerciales, mais aussi à la vocation réaliste affichée par le cinéma américain. Ainsi la tension repérée par Schorske entre le « *speculum mundi* » et le miroir de Narcisse trouvait chez eux une résolution féconde. L'exploration de l'inconscient ne se séparait pas (chez Stroheim et Wilder, sinon chez Sternberg) d'une perception de la totalité du monde social. Et travailler à Hollywood, n'était-ce pas retrouver le monde comme spectacle, cette fascination du théâtre si caractéristique de Vienne et symbolisée par ce Burgtheater, « lieu de compromis culturel qui reflète l'arène sociale et le rapport des forces en présence : un lieu rêvé, un lieu élisabéthain où roturier, clerc et noble fraient ensemble et se rencontrent dans un même espace⁶ ». Le désir d'intégration sociale trouve à Hollywood son accomplissement sur l'écran et dans la vie. Rejetés par les cours d'Europe centrale et orientale, les émigrés — producteurs en tête — créent en Californie leurs propres cercles de pouvoir, tout en réalisant dans les films la rencontre de leurs fantasmes personnels et des aspirations collectives.

QU'EST-CE QU'UN AUTEUR ?

Si l'existence d'une « école viennoise » à Hollywood pose le problème de la sphère culturelle et de l'influence du milieu dans toute étude sur le cinéma américain, la définition de l'auteur de films implique bien d'autres perspectives. Elle n'a guère provoqué de débats à propos des metteurs en scène européens, Gance ou Eisenstein, Clair ou Dreyer, que l'on a toujours tenus pour seuls responsables de leurs films. A Hollywood par contre — à quelques notables exceptions près, comme Chaplin ou Welles — on a souvent nié au réalisateur la paternité de son œuvre. L'organisation très hiérarchisée des grandes

6. Pierre-Yves Pétillon, *op. cit.*

compagnies, l'étanchéité des différentes fonctions, les visées ostensiblement commerciales de la production encourageaient la critique à ne voir dans « l'usine des rêves » qu'une chaîne à produire des œuvres en série où le cinéaste n'était qu'un maillon. On fait remonter en général aux années 50 la volonté d'établir une politique des auteurs qui ferait du metteur en scène l'artisan principal de la création à Hollywood. C'est oublier un peu vite l'activité de la première *Revue du cinéma* (1928-1931) qui accordait déjà une place de choix à Clarence Brown, Vidor, Stroheim, Lubitsch ou Sternberg. Mais il est vrai qu'autour des *Cahiers du cinéma* et de *Positif* (et dans les pages cinématographiques des magazines où écrivaient les rédacteurs de ces revues, *Arts*, *Les Lettres nouvelles*, *La Parisienne*, *Demain*) s'est cristallisée, à partir de 1953-54, une défense et illustration de l'auteur de films à Hollywood grâce à des critiques comme Truffaut et Godard, Benayoun et Tailleur. Options opposées (Hitchcock et Hawks contre Minnelli et Huston) ou communes (Aldrich, Brooks, Tashlin, Mann, nouveaux venus sur la scène cinématographique), elles n'en avaient pas moins le même but : affirmer la priorité de la mise en scène, du style visuel, souligner la continuité d'une œuvre au-delà des limites imposées par la production ou l'œuvre littéraire originale. Cette politique connut chez certains des excès : affirmer qu'un réalisateur ne se trompe jamais, ou que sa dernière œuvre ou sa dernière période est toujours la meilleure ou la plus profonde, étendre la notion d'auteur à des cinéastes qui n'y pouvaient pas. Elle n'en a pas moins fait œuvre utile, clarifié le paysage hollywoodien, réorienté l'étude du cinéma américain sur des bases plus rigoureuses. Et son souci de perspective historique aurait dû être médité par beaucoup. Avec le recul il est en effet évident que la plupart des grands cinéastes connaissent moins de faux pas dans leur création que les critiques dans les jugements qu'ils portent sur ces mêmes cinéastes.

A partir de cette attitude passablement terroriste mais

nécessaire, il devenait ensuite possible de réajuster le jugement et de voir dans l'histoire de Hollywood un champ de bataille où s'exerce en permanence un rapport de forces. A une époque primitive où le réalisateur (Griffith) régnait presque seul, succéda l'époque des stars et des producteurs qui se partagèrent le pouvoir exécutif tandis que le rôle du scénariste grandissait avec l'arrivée du parlant. Depuis vingt-cinq ans de nombreux réalisateurs ont pu reconquérir une relative autonomie. Mais la complexité même de la production hollywoodienne, ses fluctuations économiques interdisent tout jugement unilatéral. Chaque personnalité, chaque film doivent être étudiés dans leur contexte précis. Il serait vain de nier le rôle central de David O. Selznick dans la création d'*Autant en emporte le vent*, celui du scénariste Paddy Chayevsky dans les films qu'il a écrits depuis *Marty* (1955) jusqu'à *Network* (1976), du décorateur Ken Adam dans la série des *James Bond* ou des Marx Brothers dans les films qu'ils interprétèrent. Ce sont eux et non les réalisateurs qui en l'occurrence ont fourni l'apport décisif.

Mais plus délicate est l'évaluation de nombreux films nés d'une collaboration nécessaire puisque le cinéma est le plus souvent un art collectif. Le metteur en scène-auteur se compare alors aisément au général d'armée ou au chef d'Etat chargés d'élaborer une stratégie ou une politique en choisissant les collaborateurs qui peuvent le mieux contribuer à son grand projet. Dans le meilleur des cas, la personnalité du cinéaste s'imposera face aux producteurs, aux comédiens, aux techniciens, en orientant le travail en cours dans la direction qu'il aura choisie. On voit — parmi les auteurs étudiés ici — l'obstination à imposer peu à peu sa vision, l'insistance à marquer de son nom l'œuvre accomplie : le titre même des *Mémoires de Frank Capra* (*The Name Above the Title*, « Le Nom au-dessus du générique »), la voix à la fin de *La Splendeur des Amberson*, « My name is Orson Welles », ou celle au début d'*America America*, « My name is Elia Kazan ».

Qu'ils aient ou non signé ou cosigné leurs scénarios, on sait aujourd'hui ce que l'on pressentait hier : la majorité des grands cinéastes hollywoodiens participent à l'écriture de leurs films. Il n'en fallait pas moins aborder la nature complexe des rapports entre l'écrivain et le réalisateur. C'est ce que nous avons tenté de faire ici à propos de la polémique qui fit rage aux Etats-Unis sur le premier film d'Orson Welles (« Ouragans autour de *Kane* ») ou des divers collaborateurs de l'auteur de *Scarface* (« Hawks et l'écrit »). A propos du *Procès* (1962), c'est un rapport plus complexe encore qui s'instaure : comment adapter Kafka en restant Orson Welles ? Dans le texte sur « Stroheim et l'énigme *Walking Down Broadway* » (que l'on trouvera regroupé avec les études sur les rapports de Vienne et de Hollywood), nous avons voulu évoquer un autre problème, singulier et fort stimulant pour la recherche critique et historique : celui des films à plusieurs réalisateurs. Quelle est la part exacte de William Dieterle et de King Vidor dans *Duel au soleil* (1946), de George Cukor et Victor Fleming dans *Autant en emporte le vent*, de Josef von Sternberg et de Nicholas Ray dans *Macao* (1951), de Erich von Stroheim et Rupert Julian dans *Chevaux de bois* (1922) ? Il y a trente ans, le Tout-Paris littéraire fut le témoin d'une affaire à la fois savoureuse et exemplaire. Deux joyeux farceurs proposèrent un poème inédit d'Arthur Rimbaud, *La Chasse spirituelle*, habile pastiche dont ils étaient les auteurs, et réussirent à convaincre les critiques littéraires les plus influents de l'heure de son authenticité. André Breton démasqua le faux en le jugeant incompatible avec la poétique de Rimbaud. N'est-ce pas, inversé, le même phénomène qui se produisit quand, longtemps ignoré de la critique parce que signé Bretagne Windust, *The Enforcer (La Femme à abattre)*, 1951 fut reconnu et enfin apprécié lorsque de patients amateurs y découvrirent la marque de Raoul Walsh ? Tout comme indubitablement *Not Wanted* (1949) devait être attribué à la grande réalisatrice Ida Lupino et non à Elmer Clifton qui

le signa mais quitta en fait le plateau trois jours après le début du tournage à la suite d'une crise cardiaque. Avec ces films se trouve posé le problème de l'attribution. « Qui est l'auteur ? » n'étant qu'une variation sur la question « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Attribution d'autant plus difficile dans le cas des films hollywoodiens que les cinéastes qui travaillaient dans les studios n'avaient pas le fétichisme de leur signature, même si les plus indépendants d'entre eux rêvaient secrètement de l'imposer un jour.

L'identification de ce qui revient à tel ou tel cinéaste dans une œuvre composite n'est pas sans intérêt pour le critique et l'historien de cinéma : elle lui permet de pénétrer l'essence d'un style. Ne pas pouvoir s'endormir sur les douces certitudes d'un générique, être aux aguets stimule la perception artistique. Incontestablement, des critères scientifiques permettent de définir l'apport créateur de tel ou tel artiste : témoignages des contemporains, analyses du scénario, documents de tournage. Mais on aurait tort de sous-estimer le rôle de l'intuition, de l'impression d'ensemble, plus pénétrante souvent que les conclusions apparemment logiques. La fréquentation répétée des grands cinéastes, l'imprégnation lente de leur sensibilité aident l'effet de reconnaissance et se révèlent souvent plus fécondes qu'un savoir livresque. C'est ce qu'on appelle en anglais « *connoisseurship* » pour parler de ce type de critique picturale qu'a si bien vanté Walter Friedlander dans son livre fondamental, *De l'art et du connaisseur* : « Le fief et les armes d'expert sont moins des photographies, des livres ou un fichier de signes caractéristiques que des certitudes visuelles imaginaires, acquises par les joies de la contemplation et conservées par une vigoureuse mémoire (...) Il ne faut pas sous-estimer le savoir. Celui qui sait davantage voit davantage. Mais il ne faut pas non plus le surestimer ; il ne sert de rien à celui qui ne sait pas voir⁷. »

7. Le Livre de Poche, Paris, 1969.



littérature



philosophie



sciences



sciences humaines



idées actuelles



arts



chroniques

micHEL ciment : **les conquérants** **d'un nouveau monde** **essais sur le cinéma américain**

Autour de trois thèmes (les rapports entre Vienne et Hollywood ; qu'est-ce qu'un auteur ? ; l'Ouest et ses mythes), Michel Ciment a voulu interroger le cinéma américain. Mêlant la recherche historique, l'étude des formes et l'analyse de quelques grands metteurs en scène, ce livre voudrait donner la mesure de la création à Hollywood, de sa richesse foisonnante et des problèmes qu'elle pose à la critique. Il permettra aussi de mieux connaître les œuvres d'Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Billy Wilder, Howard Hawks, Elia Kazan, Orson Welles et King Vidor, ainsi que de nombreux films célèbres éclairés ici d'une lumière neuve.

Michel Ciment est maître-assistant en civilisation américaine à l'Université de Paris VII, membre du comité de rédaction de *Positif* et l'auteur de *Kazan par Kazan*, du *Dossier Rosi*, du *Livre de Losey* et de *Kubrick*.

Extrait de la publication

les moissons du ciel" de terrence malick
prod. paramount, dist. c.i.c. droits réservés.