

SERGE DANÉY

La rampe

Cahier critique 1970-1982

"Et quand il eut  
dépassé le pont,  
les fantômes vinrent  
à sa rencontre."

CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

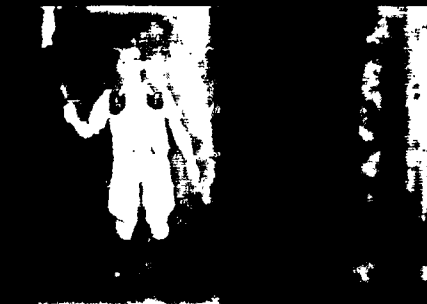
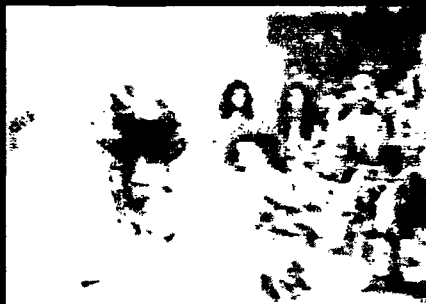








*Pour Chose et Machin*



*Les lépreux, dans Le Tombeau hindou, de F. Lang. (Photos Patrick Jacob.)*

## LA RAMPE

*D'abord, bien sûr, la peur. Paris, au début des années cinquante, un cinéma qui pouvait très bien s'appeler le Cyrano-Roquette et un enfant qui n'avait qu'à descendre un escalier et rencontrer une rue pour se retrouver au cinéma, planqué. J'étais cet enfant peureux.*

*On n'allait pas « voir un film », on « allait au cinéma ». Il y avait un petit film et il y avait le grand film. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait « mauviétonne »), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de « Prochainement sur cet écran ». Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions (« Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats »), la scène — calme horreur — se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les « attractions ».*

*ridés, des chansonniers de rien du tout prenaient lentement possession de ce qu'il fallait bien appeler « la scène ». Le micro était mal réglé, le bruit des planches était celui — atroce — du retour-au-réel, la salle redevenait un hangar de misère. Un pauvre répertoire de vieux airs (« Étoile des neiges »), de tours faciles, d'hypnotismes grivois s'y donnait à tout hasard pour un public gêné et las. Dans ce public, venus en voisins, ma mère et moi.*

*Les attractions ne duraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts-vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient vers lui.*

*Que faire ? Quelle attitude adopter ? Rentrer sous terre ? Leur lancer un regard vide ? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais ? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les « attractions » la partie amère de ces délices*



(plus tard, il dirait : leur refoulé). De toute façon, le « grand film » allait commencer, la copie la plus délabrée serait encore somptueuse, et le noir, le plus beau des refuges. Le cinéma de la pauvreté nous tiendrait quittes du théâtre de la misère et la musique du générique du micro bonimenteur. Bref, on serait sauvés, irrémédiablement. Alors, pour que l'obscurité revienne plus vite, par peur de la lumière et de ses monstres, on donnait un peu d'argent aux « attractions ». Pas beaucoup (on était pauvres, nous aussi).

Cinéphile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire. Presque un métier. Régulièrement, j'ai croisé dans les films les attractions de l'entracte. En 1960, par exemple, les lépreux langiens du Tombeau hindou faillirent venir vers moi dans un cinéma de la banlieue nord. Ils avaient la même façon de tendre leurs moignons comme des mains et d'en appeler en râlant doucement à mon bon cœur. « A ma place », heureusement, il y avait Sabine Bethmann étendue sur le sable gris-bleu, les regardant avec une calme horreur que je connaissais bien. Ce n'était pas la même peur : le cinéma était devenu pour moi le lieu du hors-champ, du montage, de la suture, de la « place du spectateur », en un mot le contraire du théâtre. D'ailleurs, dans le film, le souterrain s'écroulait sur la meute lépreuse, et le fidèle Asagara se sacrifiait pour maintenir ces acteurs un peu trop réels dans la caverne du cinéma, dans le tombeau du plan. Dans le noir.

La rampe, c'est un peu tout cela. Le chiffre d'une peur archaïque. L'architecture encore théâtrale de la salle de cinéma : ici, un bout de scène, là une avancée de planches, un reste de coulisses, une fosse pour une absence d'orchestre, un balcon menaçant, un rideau. La rampe, c'est la ligne de fracture dans le cube scénographique que des fantômes gris (gris de ne plus baigner dans la lumière) emprunteaient pour sortir de l'écran et ramper vers moi telle une cour des miracles, exigeant ma pitié, riant de ma gêne. La rampe : les limbes du cinéma, le lieu louche d'un rapt redouté.

Cinéphile, on le devient à moins. Et aussi moraliste, bazinien, lecteur puis pigiste, rédacteur puis en-chef des Cahiers du Cinéma. Pour ne pas être ce cinéphile-là (il y en a d'autres), il aurait fallu savoir huer à temps les « attractions », jouer « au théâtre » avec elles, rire d'elles, les repousser, leur envoyer un chat crevé, comme on fait chez Fellini. Trop tard. La honte d'avoir vu et de n'avoir rien dit entraîne avec elle le défi de tout voir, de tout soutenir du regard, l'acquiescement aux aventures les plus aberrantes du Cinéma. Tout voir comme dans un zoo, un « tout » enfermé à double tour dans la cage de l'écran. Par peur rétrospective d'avoir eu à répondre présent sur le théâtre de la charité, l'enfant se met à tout attendre du cinéma de la

*cruauté. Cela a duré longtemps, cela ne finira sans doute jamais.*

*Tous les articles de ce recueil ont donc été écrits entre 1970 et 1981 pour les Cahiers du Cinéma. L'idée de travailler pour une autre revue ne m'a simplement jamais effleuré. Le paradoxe de ces textes — à peine retouchés — est qu'ils ont été écrits avec le souci de « faire le point » sur la situation de la revue tout au long de la décennie, prise entre ses goûts et ses dégoûts spontanés, sa légende d'hier et son passé récent, tel mot-mana et tel autre. Il y a un drôle de « nous » dans ces textes, un « on » facile, un « je » bizarre. Suivre pas à pas, en faisant la théorie de chaque pas, les impasses et les métamorphoses d'une problématique « maison », héritée par-delà 1968 de Bazin et des Cahiers jaunes, reformulée dans la langue structuraliste (lacanienne surtout) alors en vigueur, apparaît, le recul aidant, comme une grave lubie. Des embryons théoriques jouxtent des polémiques aujourd'hui rancées, des évaluations sauvages voisinent avec un peu de ronron pédagogique, etc.*

*Cette hétérogénéité a peut-être du bon. S'il est vrai que les revues de cinéma ont eu en France ce privilège de porter mieux que les autres les grands délires politiques et esthétiques de ce temps, il me faut espérer qu'à travers La rampe il sera possible au lecteur d'aujourd'hui de suivre les avatars de deux ou trois idées — naïvetés et obstinations — qui ont permis aux Cahiers de ressembler, une fois de plus, à leur temps (en l'occurrence, les arides années 1970), et à l'auteur de ses lignes de se rapprocher de lui-même.*

Août 1982.



PRISE DE VUE  
(1970-1972)

*Violence et représentation*  
(Sauver l'écran)



1968 : événements. Deux ans de voyage exotomaniaques et une vraie maladie. Retour aux Cahiers devenus maoïstes (« marxistes-léninistes » plus exactement, m.-l., èmel). C'est déjà un ancien cinéphage qui écrit, entre 1970 et 1972, ces trois textes. Il s'agit, quand même, d'un naufrage.

Quelque chose va être donné en pâture au deuil, à la mélancolie, puis à la relecture. Il y a quelque temps, le cinéma allait encore de soi, la vie se découpait dans la lucarne rectangulaire, les auteurs étaient confits dans leur « politique », les vagues du jeune cinéma déferlaient dans le monde presque entier. Et puis, le regard se dessille, une évidence se casse, un mode de vie se lézarde. C'est une « politique des ôteurs » qui commence : ôteurs d'illusions quant au cinéma et à ses pouvoirs.

La salle obscure a partie liée avec l'obscurantisme, le soupçon est porté au lieu même où on avait joui, la solitude du cinéphile a quelque chose d'asocial qui le prépare mal au sérieux du travail politique, à la modestie du travail militant. Un livre<sup>1</sup>, parce qu'il parlait avec mépris du devenir-spectacle de toutes choses, disait le monde voué à l'ironie des détournements et des simulacres. On parlait de « société du spectacle », pas encore de « médias ».

Face à ces étranges événements qui en voulaient tellement à l'idée de spectacle, beaucoup eurent une attitude de bon sens : repolitiser le contenu des (scénarios des) films et tourner, à l'italienne, des flopees de Z « utiles aux luttes ». Facile et payant. D'autres eurent l'idée de repolitiser la vieille question de la forme, relisant le feuilleton épique Brecht-Eisenstein à la lumière décapante du structuralisme ambiant (Althusser, Barthes, Lacan). Les Cahiers furent le lieu de ce travail.

Commença une période marquée par ce que Christian Metz appela

1. Il s'agit, bien sûr, du livre de Guy Debord *La Société du spectacle*.

gentiment des « raids théoriques ». Les âmes faibles furent terrifiées. Les terrifiants eux-mêmes n'étaient pas très rassurés. Ils tentèrent de convaincre des amphithéâtres goguenards que l'étude de *Nicht Versöhnt* (Straub) ou de *Vent d'Est* (Godard) était utile à la révolution. Cette fidélité à leur goût fut tout à l'honneur des Cahiers.

Le mot d'ordre chinois « Que l'ancien serve le nouveau » (en v.o. : « Gu wei xin ») permettait par ailleurs d'entreprendre des relectures du « cinéma classique » et de repasser, encore et toujours pour la dernière fois, sur les traces d'un plaisir inoubliable. Il fallait en distiller le suc et le transmettre aux étudiants politisés des « uvés » nouvelles des facs rouges, Censier ou Vincennes.

A l'époque, on veut bien la violence (même verbale), mais on se méfie de la représentation. Depuis longtemps, le cinéma moderne lui faisait subir un sort ingrat. La politique gauchiste l'abandonnait aux bourgeois et aux « révisos<sup>1</sup> ». La psychanalyse lacanienne et le marxisme althussérien cherchaient des articulations (pas des reflets) et des surdéterminations (pas des causalités simples). Nietzsche était réédité et relu. Du coup, on ne savait plus très bien à quoi servait la représentation (il est vrai que la question de l'époque était plutôt : « A qui ? », et la réponse, toujours la même, était : « A la bourgeoisie ! »), mais on sentait que ce n'était pas bien, et d'ailleurs démodé. On ne savait pas encore dire, avec la simplicité lumineuse de Barthes : le représenté n'est pas le réel.

Ces trois textes pourraient porter en sous-titre : « Violence et représentation » ou « La représentation comme violence ». Ils appartiennent à un genre de l'époque : le radical-régressif, l'involution jusqu'au-boutiste. Écrire aux Cahiers, c'était hériter, même sans le savoir, d'une idée fixe de Bazin, une de celles dont on ne se défait pas facilement : le cinéma est un regard sur le monde. Bazin disait : « montage interdit », et Rossellini ajoutait : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? »

Du coup, on héritait de l'aporie qui en découle. Car ce qui permet à ce regard de se poser — l'écran — devient un objet impossible. A la fois cache et fenêtre, trou et hymen. Invisible, il rend visible ; vu, il rend invisible. Au début des années soixante, déjà, le « macmahonisme<sup>2</sup> » avait été une retombée dogmatique, d'extrême droite, du bazinisme. Ces trois textes sont la partie des Cahiers post-soixante-

1. Accusés de « réviser » la théorie marxiste-léniniste, les communistes du P.C.F. deviennent, dans l'argot gauchiste, des « révisos ».

2. Salle de cinéma située à deux pas des Champs-Élysées, le « Mac Mahon » est, au tournant des années soixante, le cœur vibrant d'une cinéphilie dogmatique, de droite et même d'extrême droite. Certains « macmahoniens » publient dans les Cahiers (Michel Mourlet : « Sur un art ignoré », n° 98), puis dans leur propre revue, *Présence du cinéma*.

*huitards (ce « je » non encore énoncé) qui a à cœur de liquider un peu de ce macmahonisme-là.*

*Le paradoxe est alors d'être allé dé-naturaliser la représentation filmique là où elle était tenue comme allant de soi, évidente, naturelle. Chez Bazin qui s'en tenait à « la robe sans couture du réel » ou chez ce cinéaste-fétiche des Cahiers à propos duquel Rivette avait écrit cette petite phrase fatidique : « L'évidence est la marque du génie de Howard Hawks. »*

*C'est à la psychanalyse que ces textes demandent de défaire les fausses évidences de la représentation filmique classique. De pointer le type de désir qu'elles trahissent et refoulent à la fois. De dire (découverte tonitruante) que ce désir est, par structure, obsessionnel, et que le culte cinéphilique s'apparente à la névrose du même nom. La représentation est toujours une métaphore. Elle inscrit ce qui la menace. Cette inscription est un exorcisme. Cet exorcisme « sauve » l'écran. Le sauve de ces violences douteuses que sont alors la publicité (la violence de l'affichage prostitutionnel : « Sur Salador »), les jeux du cirque (Bazin, les bêtes et le « complexe de Néron »), l'obscurité du temps qui érode les visages (« Vieillesse du Même »).*

## SUR « SALADOR »

(Cinéma et publicité)

Qu'est-ce que, pour moi, « l'apparence » ? Non pas en vérité le contraire d'un être quelconque, et que puis-je dire d'un être quelconque qui ne revienne à énoncer les attributs de son apparence ? Ce n'est certainement pas un masque inerte que l'on pourrait appliquer et sans doute aussi retirer à quelque inconnu ! L'apparence pour moi, c'est la réalité agissante et vivante elle-même qui, dans sa façon de s'ironiser elle-même, va jusqu'à me faire sentir qu'il n'y a là qu'apparence, feu follet et danse des elfes, et rien de plus.

NIETZSCHE

1. Il s'en faut de beaucoup que le cinéma soit, comme on continue à faire semblant de le croire, rapport au réel, au monde ou au vécu. D'abord et avant tout : rapport au visuel. Ni le double, ni le travestissement scandaleux, mensonger ou inexact de quelque chose d'autre, le visuel est *déjà* quelque chose d'autre, avec ses lois, ses effets, ses exigences. Le cinéma qui se rêvait « en prise directe avec le monde »



postulait que du « réel » au visuel et du visuel à sa version filmée une même vérité se reflétait à l'infini, sans distorsion ni déperdition. Et l'on devine que dans un monde où l'on dit volontiers « je vois » pour « je comprends », un tel rêve n'ait rien eu de fortuit, l'idéologie dominante — celle qui pose: réel = visible — ayant tout intérêt à l'encourager.

2. *Idéologie et cinéma.* Depuis peu, on a déplacé le problème, on a fait porter le soupçon sur le simple fait de filmer, sur la construction même de la caméra<sup>1</sup>, etc. Certes. Mais pourquoi, remontant encore plus loin, ne pas mettre en cause ce que sert la caméra et qui la précède: une confiance littéralement aveugle dans le visible, l'hégémonie, acquise peu à peu par l'œil sur les autres organes des sens, le goût, le besoin qu'une société a de se spéculariser, etc. Difficile alors d'échapper à une iconoclastie honteuse où tout rapport à l'image est vécu comme péché mortel (ce sont les « images fausses » des films récents de Godard), difficile aussi de ne pas perdre de vue le phénomène spécifique du cinéma, moment dans l'histoire générale du spéculaire, moment lui-même doté d'une histoire, d'une histoire dont il n'est pas tout à fait exclu que nous « voyions » la fin.

3. *Photo-logie.* Le cinéma a donc partie liée avec la tradition métaphysique occidentale, tradition du voir et de la vision, dont il semble réaliser la vocation photo-logique. Qu'est-ce que la photo-logie? Quel peut bien être le discours de la lumière? Un discours téléologique assurément, s'il est vrai que la téléologie consiste à « neutraliser la durée et la force au profit de l'illusion du simultané et de la forme » (Derrida).

4. La durée et la force: autrement dit le *travail*. « *La lumière efface ses traces, invisible elle rend visible* », elle nous donne toujours un monde fini, achevé, où le travail (à commencer par le sien) est proprement inimaginable. Un monde que nous ne reconnaissons que parce que nous ne l'avons jamais connu et que nous risquons, pris dans son « évidence », de ne jamais connaître. Appelons « photo-logique » cette obstination à confondre vision et connaissance, à faire de celle-ci le gain de celle-là et de celle-là la garantie de celle-ci.

1. La fameuse série « Technique et idéologie » de Jean-Louis Comolli sera publiée dans les numéros 229, 230, 231, 233 et 240 des *Cahiers*. C'est-à-dire entre 1971 et 1972.

5. Une œuvre, avec une acuité que les autres n'ont pas (d'où qu'elle paraisse si exceptionnelle), n'a cessé de traquer l'impossible de cette adéquation entre vision et connaissance. C'est celle d'Éric Rohmer. Elle n'y est parvenue, significativement, que dans le cadre du film pédagogique. Dans *Les Cabinets de physique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, une fois posés les conditions de l'expérimentation et le résultat escompté, ce qui se passe « entre », le filmage de l'expérience, est en même temps déroulement d'un spectacle et naissance d'une idée. « Nous sommes retombés dans le mythe spéculaire de la connaissance comme vision d'un objet donné, ou la lecture d'un texte établi, qui ne sont jamais que la transparence même, tout le péché d'aveuglement comme toute la vertu de clairvoyance appartient de plein droit au voir, à l'œil de l'homme » (Althusser). Il serait naïf de penser qu'avec ce mythe le cinéma puisse un jour en avoir fini.

6. Il n'y a pas si longtemps, la « vision du monde » et « l'exercice d'un regard », thèmes privilégiés de la critique, valaient simultanément à tous les niveaux : les personnages scrutaient les décors, le cinéaste regardait le monde et le spectateur le film. Toute prise de conscience était d'abord apprentissage du regard, et si d'aventure le film était politique, toute lutte de classes se résorbait dans la « naissance d'un soleil<sup>2</sup> ». Hélio-politique, dont un film comme *Andreï Roublev* n'est qu'un exemple tardif. Préférons-lui, pour nous en tenir à un film récent, à un de ces films où, selon le mot de Nietzsche, « la réalité s'ironise elle-même », à l'admirable spaghetti-western de Sergio Sollima, *Le Dernier Face à face*<sup>3</sup>, où un tel mécanisme — je vois, donc je prends conscience — est perverti et ridiculisé d'être répété tout au long du film.

7. Hasardons ceci : cette « logique de la vue et de la bévue » a un terme, et ce terme, nous commençons à l'entrevoir. Depuis longtemps il existe un cinéma de « l'évidence et de la splendeur du vrai » : il s'agit du cinéma publicitaire où toute vérité est vérifiable immédiatement, où l'on voit nettement l'irruption de la tornade blanche, la mollesse du caramel Kréma ou la tache la plus rebelle s'incliner devant K2R. La plus grande partie du cinéma commercialement distribué, en ce qu'elle est la « mise en valeur » d'un matériau préexistant, relève de plus en plus de l'esthétique publicitaire et s'invente

2. Selon la belle expression de Jean Douchet (in *Cahiers*, n° 133, à propos du *Caporal épinglé* de Renoir).

3. Sergio Sollima avait alors réalisé quelques westerns « à l'italienne » dont *Faccia a faccia* (*Le Dernier Face à face*), avec Gian Maria Volonté, et surtout *Colorado*, avec Lee Van Cleef. Les scénarios étaient des métaphores politiques très astucieuses.

les sujets et les préoccupations (la « prise de conscience » sous les formes jumelles et rivales de la propagande et de la publicité) que cette esthétique implique. L'indéniable réussite de la série des *Salador*<sup>4</sup> (réalisée par deux « cinéastes » : Pirès et Grimblat) devrait d'ores et déjà inciter le grand capital à ne plus tolérer qu'un tel talent se gaspille dans de pseudo-films. Ainsi Lelouch, au lieu de faire semblant de traiter un sujet dramatique avec Montand au Congo (*Vivre pour vivre*), ferait-il directement l'éloge d'une marque de treillis, ou Melville, au lieu de fourguer de la tragédie grecque dans le film noir, vanterait une marque d'imperméables. Il y a là possibilité d'un gigantesque recyclage.

(8. Il serait du reste curieux de voir à quel point ce que nous appelons depuis la fin de la guerre le cinéma « moderne » n'aura consisté qu'à conférer une nouvelle *dignité*, par une sorte d'hypostase régressive dont la peinture avait déjà donné l'exemple, à des formes marginales, méprisées mais déjà existantes du cinéma. La publicité, mais aussi bien la bande annonce, le générique, le cinéma d'amateur, etc.)

9. Si la photo-logie est impliquée par le cinéma, tout film est donc contrôlé par elle s'il ne la contrôle à son tour. Et si la contrôler est encore plus qu'il ne peut faire, qu'il la désigne au moins, qu'il sache (lui, le prisonnier du jour) à quel point « *le monde est plus profond que le jour ne le pense* ». Cela passe par une découverte qui, en dépit de son extrême simplicité, ne va pas sans scandale : qu'il n'y a innocence ni du côté du « réel » ni du côté de la technique, que le cinéma n'est pas simplement rapport au visuel, mais, plus profondément, complicité fondamentale et jeu toujours relancé entre deux *modes* de la visibilité.

10. Premier mode. Tout ce qui peut être filmé, tout ce qui va l'être, possède de ce fait un plus petit commun dénominateur (P.P.C.D.) : sa visibilité. Que se passe-t-il, par exemple, avec *Freaks* ? C'est que le problème que Tod Browning fait semblant de poser est d'emblée résolu : à partir du moment où « hommes » et « monstres » peuvent partager un plan, ils n'en sont plus vraiment, ce qui les unit est plus fort que ce qui les sépare (au point que la monstruosité, Browning devra la réintroduire, en même temps que la fiction, et par elle). Le cinéma est une redoutable machine à apprivoiser : il donne les différences mais au sein d'une ressemblance plus fondamentale.

4. Il s'agit d'une huile de table.

11. Cette ressemblance fut la découverte des grands cinéastes de l'âge classique, de ceux qui, l'ayant reconnue comme leur « problème », la prirent en charge : Hawks, Browning, Lubitsch, Buñuel, Ford, Renoir. A vouloir confronter dans un même espace, voire dans un même plan, les hommes et les mondes les plus divers, à vouloir jouer/jouir de cette diversité exacerbée (et tout leur art consiste à rendre la fermeté de ce qui distingue), ils obtenaient immanquablement l'effet inverse : une solidarité comme automatique au regard de la caméra, quelque chose comme la complicité d'une troupe théâtrale qui, une fois retombé le rideau sur le spectacle illusoire de sa désunion, se retrouve plus profondément unie.

12. Car c'est bien de spectacle qu'il s'agit pour ces amateurs de « petits mondes ». La comédie de la société. *La diversité donnée en spectacle, donc (sourde) niée*. Mais un spectacle imparfait, devant encore trop au théâtre et qu'il devait être possible de libérer. Ce que fit Rossellini. La rupture que son œuvre parut représenter au lendemain de la guerre, peut-être pouvons-nous aujourd'hui mieux l'interpréter. Il ne s'opposait pas tant au cinéma classique qu'il ne le ruinait en en assumant jusqu'aux ultimes conséquences, c'est-à-dire en faisant du spectacle ce qu'il y a de plus profond, en le *généralisant*. Tout, tout à coup, de l'obscène à l'infime, se trouvait mis « sur le même plan », et se trouvaient inaugurés les problèmes conjoints de la morale — affaire de travellings — et de l'insuccès commercial. Le cinéma est niveleur de nature.

13. Deuxième mode. Tout ce qui *a été filmé* (ce qu'on appelle un plan) possède de ce fait un plus petit commun dénominateur : non plus la visibilité en général mais un de ses modes spécifiques, celui du cinéma, du film impressionné. Il s'agit de son insertion à tel ou tel moment du ruban filmique, sa limitation par un cadre et une durée également irréversibles, irrévocables. Si le premier mode permettait à « quelque chose » de s'inscrire sur l'écran, le second rend possibles la transitivité et le frayage du sens, par ce qui — au-delà de tous les écarts — reste commun à tous les plans : le fait pour *n'importe quel* plan d'être doublement limité par le temps et l'espace (limitation dont ont joué tous ceux qui, se plaçant du point de vue du sens, ont voulu « écrire » avec des images), mais aussi le fait de s'inscrire sur tel ou tel support matériel, de n'être jamais qu'un cas particulier de la seule règle au cinéma : le déroulement vertical de la bande de celluloid, impressionnée — ou pas.

14. Remarque. C'est peu de dire que de telles évidences (que la « présence » de quelque chose sur l'écran, que la possibilité d'un



Tous les articles de ce recueil ont été écrits, entre 1970 et 1982, pour les *Cahiers du cinéma*. L'idée de travailler pour une autre revue ne m'a simplement jamais effleuré. Le paradoxe de ces textes – à peine retouchés – est qu'ils ont été écrits avec le souci de « faire le point » sur la situation de la revue tout au long de la décennie, prise entre ses goûts et ses dégoûts spontanés, sa légende d'hier et son passé récent, tel mot clé et tel autre. Il y a un drôle de « nous » dans ces textes, un « on » facile, un « je » bizarre et tardif. Ils suivent pas à pas (ce *nous*, ce *on* et ce *je*), en faisant la théorie de chaque pas, les impasses et les métamorphoses d'une problématique « maison », héritée par-delà 1968 d'André Bazin et des *Cahiers* dits « jaunes ». Des embryons théoriques jouxtent des polémiques oubliées, des évaluations sauvages voisinent avec un peu de lenteur pédagogique. Des cris provisoires n'empêchent pas d'entendre, discret mais *off*, le bruit d'une page qui se tourne.

S. D.

Intertitre de *Nosferatu*  
de F. W. Murnau.

