

Jean-Claude Biette

QU'EST-CE QU'UN CINÉASTE ?



P.O.L
TRAFIC

Qu'est-ce qu'un cinéaste ?

DU MÊME AUTEUR

Poétique des auteurs, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989

Cinéma

Le Théâtre des Matières, 1977

Loin de Manhattan, 1982

Le Champignon des Carpathes, 1990

Chasse gardée, 1993

Le Complexe de Toulon, 1996

Trois ponts sur la rivière, 1999

Théâtre

Barba Azul (Barbe-Bleue), création à Lisbonne, 1996

Jean-Claude Biette

Qu'est-ce qu'un cinéaste ?

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2000
ISBN : 2-86744-794-1

PRÉSENTEMENT

Un certain nombre de textes publiés dans un précédent recueil, *Poétique des auteurs* (Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989), réponse logique à la Politique des auteurs sur la base d'un combat que l'on pensait gagné sans ambiguïté, s'attachaient à évoquer paisiblement certains de ces auteurs comme à en étudier d'autres, laissés pour compte, selon une approche parfois digressive de mise en relation transversale, puisque je me sentais, au milieu des années soixante-dix, libéré de l'obligation de polémiquer. Le temps avait, semble-t-il, consacré la justesse d'intuition de quelques futurs cinéastes dans leurs choix critiques. Ces auteurs, enfin reconnus à titre d'auteurs, avaient transmis dans un système général qui variait selon les pays ou les régimes, mais globalement restrictif, une expérience vécue, rêvée ou inventée du monde. Cette notion, tardive, d'expérience n'appartenait pas à l'arsenal de la Politique des auteurs mais à la pensée de Serge Daney, que je n'ai fait sur ce point que reprendre. Comment alors les films, mieux placés, plus sincères, à leur façon, que ces auteurs dont ils finissent un jour par se détacher – qu'on le veuille ou non –, ont-ils réussi en un temps limité, dans de pesantes conditions de production, à donner de cette expérience une éloquente traduction de cinéma, qui – je le voyais de plus en plus – s'autorise d'abord d'elle-même,

devient son propre auteur, avant de pouvoir être – si elle l'était jamais – reconnue par celui ou celle qui l'avait faite ?

Telle était la question dont j'apercevais l'énigme : elle me conduisait à lire, s'il en était besoin, les déclarations ou confessions des auteurs, mais d'un œil sec, à les consulter comme de purs documents administratifs, à l'occasion analytiques (Hitchcock-Truffaut) ou riches en points d'histoire, mais peu fiables pour ce qui est d'aider à lui trouver des éléments de réponse. C'est des films eux-mêmes, qu'ils soient anciens, récents ou nouveaux venus, que j'ai extrait les caractères distinctifs d'une poétique, cet engagement personnel dans l'art de maintenir à pression égale les deux ensembles antagonistes d'un film à faire : les données objectives (ou qui en appellent à l'objectivité) des matériaux et techniques qui entrent dans la réalisation, et l'ensemble des idées, intuitions, désirs, rêveries, émotions, incertaine puissance subjective du réalisateur. Les possibilités sont infinies, et les films qui expriment une poétique sont bien ceux dans lesquels un dialogue entre ces deux groupes a pu se nouer, trouver et établir son parcours. Un grand nombre de films en effet témoignent d'une défaite globale de l'unité subjective sous la puissance écrasante des matériaux, sans que leurs auteurs aient même songé à la possibilité d'un dialogue. Le dialogue, qu'il soit souverainement ou laborieusement établi et maintenu dans un film, est souvent d'ailleurs insituable pour la critique et indicible par celui qui le conduit. Cependant beaucoup de films portent trace d'une tentative, qu'ils engagent par instants, dans telle séquence de soudaine autonomie ou de libre expression, pour parvenir à infléchir un parcours obligé d'identification à la force objective. Il arrive aussi que toute une partie du cinéma – le cinéma expérimental ou résolument libre – intériorise dans son mode de tournage une puissance objective des matériaux, qui n'est imposée par personne d'autre que l'auteur lui-même qui en fait l'élément adverse d'un dialogue plus difficile encore à localiser dans le film achevé que celui accompli dans un film du cinéma dépendant.

Quoi qu'en disent les auteurs – chaque auteur d'un film quel qu'il soit –, qui veulent rester maîtres et propriétaires de ce qu'ils ont mis en œuvre, seuls les films peuvent témoigner de ce qu'ils engagent une poé-

tique, ou bien, comme c'est le cas le plus fréquent, de ce qu'ils trouvent leur place dans une rhétorique. Le nombre certes limité de rhétoriques, par époque et par pays (jusqu'à ces soudures internationales), que les films permettraient sinon d'identifier, au moins de repérer, à qui voudrait s'en donner la tâche, n'empêchent nullement ceux-ci d'être des objets d'expression, chargés de sens, ni même de délivrer des moments durables de poésie, mais ils n'en sont pas moins engagés dans la pratique courante d'une prose de cinéma. La prose agit par succession admise de phrases dont l'une entraîne l'autre avec l'entente implicite du spectateur : elle suppose qu'il existe une langue commune que chacun peut entendre, et, éventuellement, parler pour se faire entendre. Une telle langue ne porte pas uniquement sur l'enchaînement des plans, mais sur le mode de narration, la conception de l'espace, le style de lumière, les codes de représentation des actions, des passions, des désirs, des sentiments, et par conséquent sur l'apparence comme sur le jeu réel des acteurs. Chaque époque travaille sans le savoir à former la langue qui lui convient – je ne parle qu'au figuré du cinéma –, celle que tout bon public se plaît à entendre pendant un certain temps : ce temps ne dure pas et prépare en sous-main l'avènement de nouvelles rhétoriques qui prendront le relais de celles qui s'épuisent, une fois que la réalité ne s'y reconnaît plus. La rhétorique est en quelque sorte le réservoir des figures récurrentes que produit dans son usage cette langue que l'on croit, aussi longtemps qu'elle sert, parler en toute liberté.

La poésie, elle, s'annonce par un manque patent de fluidité. C'est ici qu'elle commence : quand une suite de plans donne des signes convulsifs de refus du naturel d'époque, et qu'ils enchaînent des éléments méconnaissables selon une logique inconnue. Le film d'abord nous tient loin de lui, puis, avec le temps qu'il nous faut accepter de ressentir, durant lequel nous pouvons encore être perdus, il met en scène à notre insu un rapprochement insoupçonné (mais quel plus fort plaisir que celui d'être perdu dans un film ?). Tel est au cinéma le geste de la poésie.

Or ce geste n'est pas une garantie accordée au film qu'elle y soit présente ou effective. La perte décidée des repères n'en est pas la

preuve infaillible, et la prose, dans sa fluidité, son naturel de rhétorique, ne règle pas son compte à une apparition éventuelle de ce que la poésie admet de partager, sa part diffuse d'un fonds commun, moins directement affirmée – elle gît dans les détails –, plus soustraite à l'attention que celle qui nous parvient d'un geste de poésie qui a produit ses effets.

J'avais aperçu dans le terme « poétique », longtemps avant de penser qu'il entrerait dans le titre de mon premier recueil, une sorte de carrefour, insituable sur une carte officielle, où se croiseraient par moments les courants multiples d'une continuité de cinéma, comme un appel vers un monde éclairé de grandes contradictions.

Cette poétique était aussi l'essai de détection d'un motif continu, relevant à la fois de la pratique la plus matérielle et de la rêverie (conscience et inconscience mêlées) que cette pratique mystérieusement révèle – c'est même le mystère le plus essentiel au cinéma, qu'il soit construit sur tant de choses ingouvernables –, un motif qui pourrait ensuite aider à retrouver l'être fluctuant d'une œuvre entière, avec, pour chaque réalisateur, la courbe montante, descendante, étale, sinueuse, tracée selon les divers degrés d'accomplissement de chacun des films à travers le temps d'une vie. Et ce motif continu d'une poétique des auteurs, que sa détection relève d'une patiente recherche ou bien d'une intuition soudaine, était transversal à cette distinction, pourtant nécessaire entre prose et poésie, qui ne faisait que reprendre une ancienne discussion théorique (menée à distance, et publiée dans les *Cahiers du cinéma*, canal historique) entre Pasolini et Rohmer, l'un à Pesaro, l'autre à Paris, au milieu des années soixante.

En 1991 commença l'aventure *Trafic*. Il avait été décidé, comme on le fait d'un acte inaugural, important et léger, que Serge Daney ouvrirait par son « Journal » chaque livraison trimestrielle (il savait alors – c'était même le sens de l'urgence de la création de sa revue – qu'il lui restait peu à vivre), et que moi-même je la fermerais, juste avant le texte intemporel, venu d'ailleurs, qui clôt chaque numéro, par une chronique de films. La possibilité d'écrire longuement, sans restriction de mise en page, sans obligation de présence à l'actualité ni de clarté expé-

ditive, nous mit chacun dans la position de devoir trouver un nouveau régime d'écriture : à toute liberté sa loi.

C'est ainsi que je commençai « À pied d'œuvre », avec l'idée de juxtaposer trois ou quatre films, anciens ou nouveaux, et d'en faire l'analyse à partir de quelques points de détail. Telle fut la direction que Serge Daney me suggéra, en grand metteur en scène des textes qu'il était – nous formions, Sylvie Pierre, Raymond Bellour, Patrice Rollet et moi, la petite troupe de ses acteurs réguliers, et la commande de chaque texte à l'extérieur de la revue était une prise de rôle comme pour une pièce de théâtre. Ce montage de trois ou quatre analyses à la suite, auquel je me devais, était fondé sur le pari qu'un lien ne manquerait pas d'apparaître, ou de se faire sentir, qui tiendrait l'ensemble, sans que j'aie jamais à me soucier de raisons ou de méthode. Ce lien présumé ne se manifeste peut-être pas dans chaque texte, mais la croyance en ce bienveillant fantôme m'a aidé dans l'estimation de l'espace dont chaque développement avait besoin.

Je n'ai pu cependant tenir, aussi longtemps que je l'avais souhaité, l'engagement à cette commande pour chaque trimestre, et me sentis un jour autorisé à cesser d'appeler « À pied d'œuvre » des chroniques qui ne s'y mettaient plus régulièrement. Entre le temps ralenti d'immersion dont se nourrit l'écriture la plus besogneuse et l'énergie de projection hors de soi que demande l'entreprise d'un film, il y a incompatibilité organique à ce qu'elles s'exercent dans la même période à un même degré d'intensité. Or c'est peut-être l'abandon de cette réflexion écrite sur des films, au moment d'entrer dans ce violent processus du « je n'en veux plus rien savoir » qui m'est nécessaire chaque fois que je fais un film, qui a suscité un désir de théorie directe auquel je ne m'attendais pas, même si j'aurais pu remarquer qu'il s'était insinué dans mes descriptions de films depuis déjà plusieurs années.

C'est ainsi que ce recueil a été composé comme un ensemble de théories complémentaires, telles que certains textes les avaient peu à peu présentées puis pleinement assumées, avec, en ouverture, le plus frontal d'entre eux qui lui donne son titre, et qu'aucun film, cette fois, n'a vocation d'amorcer. En ont été écartés ceux qui restent des chro-

niques pour avoir suivi les humeurs hasardeuses de l'époque où elles furent écrites, et qui n'engagent pas un travail d'éclaircissement général, au-delà des films choisis, sur le cinéma. J'ai tenu à garder l'ordre chronologique, à l'exception du texte-titre, afin de laisser la progression et le déplacement tâtonnant des questions posées dans l'ordre exact dans lequel elles s'étaient présentées à moi et avec lequel la naissance et l'apparition des films devaient bien entretenir quelque correspondance.

On trouvera, en complément des films analysés du point de vue de leur aimantation autour de certains détails, l'examen de ce qui en est perçu, selon qu'un film, vu en salle ou à la télévision, en direct ou au magnétoscope, dans le « près de chez soi » ou dans ce « chez soi » substitué aux salles de quartier, en reçoit des altérations qui éclairent sa lecture. Les films, en tout cas, non pas maintenus dans une universalité abstraite de dictionnaire, mais observés par le côté d'où chacun d'eux transmet quelque chose de lui-même à qui le voit pour la première fois, aveuglément poreux au présent, ou le revoit, plus tard, au hasard de la sédimentation historiée de ses visions. Comment la configuration technique, qui induit et donne une couleur particulière à chaque représentation, fait en même temps apparaître et disparaître une ou plusieurs facettes du film. La critique descriptive des films ici choisis fait entrer ces coins de réel dans la somme de ses relevés. Combien différemment joue pour chacun la mémoire, et comment il se produit un renforcement inévitable de subjectivité chez les spectateurs, amenés de moins en moins souvent à partager le même film. Le système industriel et culturel ayant multiplié les chicanes pour que la perception des films, avec auteurs répertoriés ou anonymat interchangeable des produits à consommer (les catégories pouvant être tout aussi bien mixtes ou inversées), ne puisse plus jamais être directe mais exponentiellement médiatisée. Avec le virtuel en idéal de pulvérisation.

Enfin, c'est pour avoir découvert, pendant que j'étais arrêté à mi-parcours d'un scénario, de quoi se constitue « le gouvernement des films » que j'ai senti être en mesure d'en vérifier les hypothèses dans l'œuvre d'un cinéaste qui m'accompagne depuis longtemps (Walsh), puis

de les employer à sonder celle d'un autre (Kubrick) dont tout ou presque me tient à distance. Cette règle de trois qui y est exposée formait l'indispensable principe ouvert de contradiction à ce qui aurait pu prendre couleur de dogme séparatiste dans la distinction que je fais entre réalisateur, metteur en scène, auteur et cinéaste. Le trois pour contrer le quatre semblait un bon chiffre pour une lutte qui demande d'incessants ajustements en vue d'une Histoire à écrire. Décrire les films, tels qu'ils nous apparaissent exactement, serait ainsi un moyen plus fiable que celui qui consiste à les interpréter : il laisse la porte ouverte aux contradictions des protagonistes de l'expérience. Il y a dans l'interprétation, lorsqu'elle est première, la tentation impérieuse d'orienter chaque détail dans le sens de la perfection présumée du tout. L'interprétation d'une œuvre a besoin pour s'accomplir d'un temps d'exploration plus étendu que celui qui est nécessaire à une description qui situe ses limites.

C'est dans cette limitation au champ du présent que j'ai cru apercevoir un sentier de continuité qui, pour tout lecteur disposé à l'emprunter, et peut-être à le prolonger, pourrait ouvrir un espace de rêverie active entre un film, une œuvre, son auteur ou un autre, etc., et leurs portraits provisoires, qu'il trouvera dessinés ici dans une perspective insistante de feinte éternité : celle même dont le présent entretient en nous l'illusion.

Septembre 2000

QU'EST-CE QU'UN CINÉASTE ?

Réalisateur, metteur en scène, cinéaste, auteur, sont les principaux noms dont on recouvre, à travers les époques d'un siècle de cinéma, quiconque fait un film, puis un autre, puis encore d'autres : le premier a une connotation neutre, comme s'il s'agissait d'une pure activité matérielle et mécanique, et s'applique à tous tandis que les trois autres noms suggèrent chacun une orientation spécifique dans le travail des films qui s'y rapportent. Metteur en scène nous dit qu'il y a, comme au théâtre, acteurs et espace pour jouer, et suggère des ensembles en mouvement et une production d'images, cinéaste, lui, évoque une démiurgie plus obscure qui s'intéresse davantage aux plans et à leur agencement organique qu'à une suite heureuse d'effets visibles, tandis qu'auteur de film indique tout de suite cette conscience indiscutée que le tenant du titre occupe une place précise dans la production cinématographique, assume une position moderne de responsabilité, revendiquée par soi, reconnue par les autres, et suggère aussi un mode individualiste de brusquer les choses et de faire un film en reléguant la recherche de la beauté ou de l'efficacité, vertus plus effacées, nettement derrière l'urgence de formuler une vérité ou un ensemble de vérités personnelles.

L'auteur a, pour ces raisons d'urgence qu'on lui prête volontiers, acquis un statut social grâce auquel l'examen de la qualité de ses films, s'il n'est pas franchement abandonné, est presque toujours considéré comme secondaire, facultatif, reporté *sine die*, puisque son être d'auteur – qui a besoin qu'un film de temps en temps revienne régulièrement rappeler son existence, dans l'espace plus ou moins grand (pouvant aller du seul pays d'origine au monde entier) qui assure son rayonnement auprès d'un public à venir – détient un potentiel de persuasion médiatique immédiate d'autant plus grand qu'il se voit dispensé d'attendre réellement des critiques et des spectateurs qu'ils prennent la liberté de faire des allées et venues entre une légitime approche subjective et la vérification plus âpre que le film est bien, non pas ce qu'en dit l'auteur (il en dit toujours trop ou pas assez au regard de ce qu'est le film : lui-même et son discours ne sont jamais qu'à côté du film), mais ce qu'il nous dit lui-même pas à pas dans sa démarche de film qui avance et se constitue en marchant. Le temps presse et personne ou presque n'en est à demander sérieusement des comptes aux films de ce qu'ils avancent. D'autres films attendent à la porte, chaque semaine, prochains défis à la mémoire.

Dans un système cinématographique antérieur, celui où l'auteur n'avait pas de rôle reconnu, c'était bien sur le film lui-même, perdu dans la masse des films et des genres et privé de tout discours qui en aurait annoncé la singularité, qu'il fallait s'appuyer, si l'on voulait ne pas négliger ce qui échappait en silence à l'ordinaire de la production industrielle et témoignait sans prévenir d'un être de cinéma. À cinéma caché, critique paradoxale. Cette situation d'innocence et de fort désir de faire le tri soi-même a effectivement existé, mais ce fut avant l'âge de la reconnaissance sociale des auteurs de films et surtout avant cette sorte de conscience que les réalisateurs ont acquise aujourd'hui, non pas tant qu'ils pouvaient emmagasiner dans leur mémoire et employer dans leur pratique toutes les formules techniques et les figures de style (ce que leurs prédécesseurs – tant de films l'indiquent – ont toujours fait, même s'ils connaissaient moins de films que nous), mais qu'ils n'ont désormais plus cette inébranlable perspective, en faisant cela, ni de pou-

voir transgresser un cinéma dans sa pleine force (comme le firent en leur temps Welles, Rossellini, Godard, Pasolini) pour ouvrir le présent au sentiment du vertige et à l'immensité du temps qu'il y aurait encore à parcourir, ni même de pouvoir lui redonner une nouvelle force.

Aujourd'hui le cinéma (et heureusement pas les films) est considéré comme un art appartenant au passé (il a son siècle et ses socles), alors que les films continuent à être vus comme des spectacles venus du présent, mais jamais comme les particules constitutantes d'un tout en mouvement, encore moins d'un art tourné vers l'avenir, puisque l'on a cessé à peu près partout de veiller à découvrir le lien entre ce qui vient au présent et ce qui existait auparavant : ce qui est monumentalisé dans l'Histoire du Cinéma est à la fois omniprésent à l'état de fantômes et détaché de nous en tant qu'objets de culte. La faiblesse du cinéma en tant que conscience d'un ensemble réside dans un sentiment diffus d'absence de perspectives futures, par lequel il se voit sans inquiétude notable se disjoindre de lui-même entre deux entités signalétiques, chacune à sa façon, soucieuses de pureté, qui lui représentent un avenir divisé et ne lui laissent que la rudesse d'un présent empirique qu'il faut inventer au film à film : l'effet d'art sur moniteur (la vidéographie du musée) et l'effet d'audimat (le télécinéma des familles). Mais cette disjonction ne fait que répondre au mouvement général de division sociale.

La conscience d'un avenir infini dont devait disposer le cinéma dès sa naissance avait été formulée autrefois par Lang, Eisenstein, Gance, Vidor, Godard, qui pensaient que le cinéma pouvait et donc devait, sinon tout oser, du moins tout entreprendre. Elle n'est plus aujourd'hui portée par personne. Il faut à nouveau aller la chercher dans la solitude des films, en prenant garde de ne pas trop accorder de crédit à la parole de ceux qui les font quand ils l'exposent en public, parole qui est à examiner comme une sorte de document marginal du film lui-même. Le sentiment de l'avenir a quitté sa belle assurance : *Allemagne, année zéro*, *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour* nous l'ont fait savoir. Si avenir il y a, il n'a plus les anciennes couleurs épiques de l'immensité terrestre (le noir et le blanc), il n'a plus même ce naïf barbouillage des studios auquel nous croyions tous, il est déjà dans cette fragmentation

verticale selon laquelle tous les films s'avancent pour se jeter dans le vide. Même lorsqu'ils sortent et font un bout de chemin ensemble pendant quelques semaines, ils sont irrémédiablement solitaires et séparés les uns des autres tant que personne ne s'attelle à la tâche de les rapporter à l'horizontalité d'un dialogue. Films de réalisateurs, de metteurs en scène, de cinéastes, d'auteurs.

En France, où, si l'on prend en considération cet exercice en ce qu'il implique davantage que des pensées isolément fortes, la critique du cinéma s'est développée des années vingt à la fin des années soixante-dix, et s'est constituée en une sorte de tradition, le choix d'un titre à donner à quiconque fait un film n'a pas toujours été anodin. Alors que dans d'autres pays, aux cinématographies aussi constamment présentes que les États-Unis, ou, à un degré moindre, l'Italie, le titre semble ne laisser affleurer que peu de nuances : *film director*, *movie maker* ou *regista* n'indiquent rien de plus que l'acte de faire un film et d'y régler dans le tournage un mouvement de personnes (même s'il ne faut pas oublier le mouvement des *film-makers* – Cassavetes, Clarke, Mekas – qui ont revendiqué le statut de cinéastes, dont l'Amérique ne veut pas). Dans le français de la France on a livré après la Seconde Guerre mondiale des batailles théoriques que personne n'attendait ni ne demandait autour des termes : auteur (avec une politique s'y rapportant) puis mise en scène (avec en particulier les textes de Michel Mourlet) quand la notion d'auteur commençait déjà à englober trop de monde – pour ne parler que de ce qui s'est inscrit dans la critique esthétique autour des années cinquante et soixante –, et on a donné à ces termes des points d'application plus précis que ceux qu'ils avaient auparavant, de telle sorte qu'on découvrait en quoi, par exemple, on pouvait désormais dire que Hawks était un auteur (au même titre que Fellini ou Bergman) ou que l'art de la mise en scène était cette chose encore plus rare et donc plus indiscernable, dont beaucoup d'auteurs – ceux qui étaient depuis longtemps reconnus, et ceux que soudain l'on proclamait tels – ne savaient que bien rarement capter le secret (un quadruple médaillon surplombait la descente d'escalier du cinéma Mac-Mahon à Paris, nous présentant les tenants du secret : Lang, Walsh, Preminger,

Losey). Au long des années qui ont suivi, l'ensemble du cinéma, avec la mémoire collective des films et la culture critique généralisée (alors qu'elle avait été d'abord fondamentalement paradoxale), a banalisé la notion d'auteur, en en faisant l'un des deux termes exclusifs d'un manichéisme cher à la société de consommation, et a laissé perdre le concept, commercialement inexploitable, de mise en scène.

Qu'est-ce donc qu'un cinéaste détient qui le distinguerait des trois autres titres que, sans paraître y voir de différence, on donne communément en français à quiconque fait un film ? Celui qui réalise le meilleur des films, le plus reconnu soit-il universellement – mettons, *Le Voleur de bicyclette* –, est-il de ce fait, indifféremment, à la fois et au même degré, réalisateur, metteur en scène, auteur de film(s) et cinéaste ? Puis-je poser la même question, et attendre une même réponse indifférenciée, si je prends comme exemples *Le Pont de la rivière Kwaï*, *Les Enfants du paradis* et *La Règle du jeu* ?

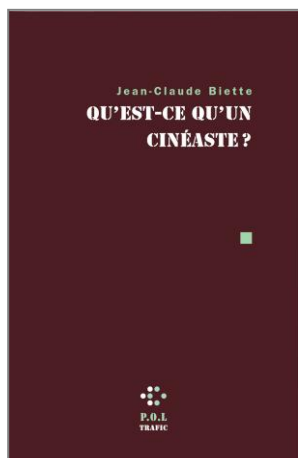
Autrement dit, en admettant qu'on leur fasse crédit d'avoir atteint une égale réussite dans leur projet, ces films nous parlent-ils à proportion égale du monde dans lequel nous vivons et mourons, et témoignent-ils tous de cette unité du cinéma à laquelle les hommes qui les avaient réalisés faisaient alors profession de croire ?

À ce point me voilà obligé pour y répondre de hasarder ma propre définition, qui est un peu plus qu'une hypothèse, un peu moins qu'une certitude. Est cinéaste celui ou celle qui exprime un point de vue et sur le monde et sur le cinéma, et qui, dans l'acte même de faire un film, accomplit cette opération double qui consiste à veiller à la fois à entretenir la perception particulière d'une réalité (à travers un récit quel qu'il soit, des acteurs quels qu'ils soient, un espace et un temps quels qu'ils soient) et à l'exprimer en partant d'une conception générale de la fabrication d'un film qui est – elle aussi – une et singulière, qui résulte d'une perception et d'une assimilation des films existant avant lui, et qui lui permet, par une longue suite de manœuvres souterraines que le cinéaste peut parfaitement ignorer ou laisser s'accomplir dans un demi-éveil de la conscience, ou penser du tout au tout, de trouver des solutions personnelles et singulières à ce que doivent être dans tel film,

au moment sans cesse changeant où il se fabrique, son récit, ses acteurs, son espace, son temps, avec toujours un tant soit peu plus de monde que de cinéma. Cette opération double peut prendre des formes infiniment variées : cela peut aller d'une manifestation à peu près invisible qui confine parfois au travail ordinaire du réalisateur illustrant un scénario, par quoi Buñuel, par exemple, peut faire croire qu'il intervient à peine et qu'il se contenterait de mettre en place ses éléments pour atteindre une crédibilité qui ne dépasserait pas celle que demande la rhétorique des genres dans une époque précise, jusqu'à l'extrême inscription matérialisée du cinéma des Straub, où l'on voit bien, à l'inverse des films de Buñuel, que chaque chose, chaque être, y fait signe singulier de lui-même, sans qu'on puisse observer un degré de relâchement différent ou sensible chez l'un ou chez les autres dans le soin apporté à chacun des deux aspects de cette double opération. Au plus peut-on observer que la vision d'une réalité demande à l'un plus d'années de réflexion et de maturation, et qu'en faisant ce travail interne il a résolu, comme sans y penser, les questions de l'autre aspect de cette double opération, et que les autres ont atteint cette réflexion et cette maturation de leur perception de réalité par le temps même employé à poser une infinité de questions à leurs outils et à s'entendre donner des réponses au cœur de leurs films, toujours est-il que des deux aspects présents dans ces films ce n'est pas tant l'égale proportion ou répartition de leurs mouvements qui importerait, que cette présence constante, simultanée et mobile des deux : elle seule peut répondre à la question de savoir s'il y a un cinéaste à l'œuvre, et pas seulement un réalisateur, un metteur en scène ou un auteur de films.

Que me dit de cela *Le Voleur de bicyclette*, si je voulais nommer cinéaste Vittorio De Sica ? Que la perception de la réalité italienne vient ici d'une sensibilité de l'époque et non d'un homme seul – est homme seul Rossellini qui va fouiller les ruines encore fumantes de l'Allemagne que personne ne veut voir dans un film –, et que la conviction (ce para-vient commode) avec laquelle De Sica raconte cette histoire particulière est en harmonie avec une sentimentalité double – et qui ne veut pas qu'on la disjoigne – qui est à la fois celle de la culture de la petite bour-

Achevé d'imprimer en octobre 2000
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a. à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1708 – N° d'imprimeur : 0000
Dépôt légal : novembre 2000
Imprimé en France



Jean-Claude Biette
Qu'est-ce qu'un cinéaste ?

Cette édition électronique du livre
Qu'est-ce qu'un cinéaste ? de JEAN-CLAUDE BIETTE
a été réalisée le 10 février 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en octobre 2000
par Normandie Roto Impression s.a
(ISBN : 9782867447945 - Numéro d'édition : 00414).
Code Sodis : N46589 - ISBN : 9782818011317
Numéro d'édition : 230956.