Comprendre les manifestes du cinéma moderne. Vers une définition contemporaine du politique

*Understanding modern cinema manifestos: towards a contemporary definition
of the political*

Raphaël Jaudon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1019>
DOI : 10.4000/marges.1019
ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015
Pagination : 10-21
ISBN : 978-2_84292-441-6
ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Raphaël Jaudon, « Comprendre les manifestes du cinéma moderne. Vers une définition contemporaine du politique », *Marges* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1019> ; DOI : 10.4000/marges.1019

Comprendre les manifestes du cinéma moderne.

Vers une définition contemporaine du politique

/1 Je remercie Carlos Tello d'avoir attiré mon attention sur cette déclaration pionnière.

/2 Certains de ces textes ont depuis été réédités : « Déclaration du Groupe des Trente » (1953), *Bref*, printemps 1994, p. 40-41 ; François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, p. 15-29 ; François Truffaut, « *Ali Baba* et la "Politique des Auteurs" » (1955), repris dans Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio (sld), *La Politique*

Problèmes de lisibilité

À première vue, il existe deux types de manifestes artistiques : ceux qui mettent en avant l'*inclusion* de l'artiste dans le monde et ceux qui au contraire prônent la *réclusion* de l'homme dans son art. Les premiers pourraient être qualifiés de centrifuges, les seconds de centripètes. Le manifeste centrifuge demande à l'art de se mettre au service d'une cause humaine plus noble ou plus importante que lui, tandis que le manifeste centripète voit son domaine de revendication borné par la seule rationalité artistique, ainsi que par les querelles internes qui ne manquent pas de caractériser chacun de ses moments historiques.

Dans le champ du cinéma moderne, que l'on fait débiter conventionnellement avec la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'apparition du néo-réalisme italien, la distinction entre ces deux types de manifestes adopte une physionomie chronologique, qui coïncide avec la périodisation plus large de l'histoire du cinéma. Nous assistons

donc à deux vagues de manifestes cinématographiques. La première marque l'irruption de ce que la critique a appelé les « nouveaux cinémas », entre le milieu des années 1950 et le milieu des années 1960 : on voit alors apparaître successivement la *Déclaration du Groupe des Trente* (1953)¹, les textes de François Truffaut sur l'obsolescence du cinéma français (1954 et 1955), le *Free Cinema Manifesto* (1956), le manifeste *Pour un nouveau cinéma-vérité* d'Edgar Morin (1960), la profession de foi du *New American Cinema Group* (1961), le *Manifeste d'Oberhausen* (1962), le *Manifeste pour un cinéma parallèle* de Yann Le Masson (1962), un second manifeste pour le cinéma-vérité signé de Mario Ruspoli en 1963, entre autres². Chacun de ces textes, sans exception, se veut l'acte de naissance d'une nouvelle cinématographie au sein de l'industrie majoritaire. Et si le propre du manifeste est bien, comme le suggère Nathalie Heinrich, d'assurer à la fois le confort du groupe et la reconnaissance du génie singulier³, alors les proclamations du cinéma moderne sont l'archétype même de la forme manifestaire, puisqu'en plus de condenser certaines caractéristiques générationnelles, elles n'oublient pas de promouvoir la singularité de chacun des signataires. Toutefois, si ces « nouveaux cinémas » ont bien pour objectif de prendre la place des cinématographies dominantes, ils ne réalisent cette prise de pouvoir que dans le cadre symbolique de l'art autorisé : nous avons toujours affaire à des manifestes centripètes, qui sont des proclamations *pour* le cinéma, *au nom* du cinéma et *au sein* du cinéma.

La seconde vague, au contraire, est une vague centrifuge, marquée par un éclatement des enjeux cinématographiques au contact des mouvements sociaux de la fin des années 1960. Ainsi, sur les seules années 1968 et 1969, on ne compte pas moins d'une dizaine de manifestes pour un cinéma d'intervention politique, répartis majoritairement sur l'Europe et l'Amérique latine. Ces textes se distinguent par une rhétorique fermement centrifuge, dans laquelle il est demandé au cinéma, non plus simplement de se renouveler ou d'admettre en son sein de nouvelles formes, mais de *se mettre au service* d'une révolution politique à venir. Il faut lire dans cette tendance centrifuge un impératif proprement *militant* – si l'on admet avec Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux que ce qui fait l'unité du militantisme, ce n'est pas une réponse, mais une question : « À quoi sert l'art et à qui⁴ ? ». Le manifeste devient alors la formule emblématique d'un décentrement des enjeux cinématographiques, qui quittent le domaine de l'esthétique pour rejoindre celui de l'action sociale.

Pour l'observateur contemporain, la lecture politique de cette seconde vague ne pose aucun problème, puisqu'elle s'autorise des

des auteurs : les textes, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 31-35 ; Lindsay Anderson et al., *Free Cinema Manifesto*, (1956), repris dans le livret du coffret DVD *Free Cinema* (BFI, 2006, n.p.) ; Edgar Morin, « Pour un nouveau cinéma-vérité », *France-Observateur*, 14 janvier 1960 ; « The First Statement of the New American Cinema Group » (1961), repris dans P. Adams Sitney (sld), *Film Culture Reader*, New York, Praeger Publishers, 1970, p. 79-83 ; *Manifeste d'Oberhausen*, texte paru à l'occasion des 8^e Journées du court-métrage d'Oberhausen, 1962, [<http://www.derives.tv/Manifeste-d-Oberhausen>], consulté le 1^{er} juillet 2014 ; Anonyme [Yann Le Masson et Olga Poliakof], « Manifeste pour un cinéma parallèle », *Positif*, juin 1962, p. 18 ; Mario Ruspoli, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*, Contribution pour la 2^e table ronde de l'UNESCO consacrée au cinéma et à la culture arabes, Paris, 1963.

¹3 Nathalie Heinrich, *L'Élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 173.

¹4 Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux, « Arts et révolution : Sur quelques éléments théoriques et pratiques », *Actuel Marx*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 20.

/5 « Les cinéastes et le gouvernement populaire : manifeste politique », *Cahiers du cinéma*, n° 251-252, août 1974, p. 69.

/6 Jean Pivasset, *Essai sur la signification politique du cinéma : l'exemple français, de la Libération aux événements de mai 1968*, Paris, Cujas, 1971, p. 493.

/7 Philippe J. Maarek, *De mai 1968... aux films X : cinéma politique et société*, Paris, Dujarric, 1979, p. 75.

/8 *ibid.*, p. 65 et p. 76.

catégories d'analyse de l'histoire sociale et culturelle. Ainsi, les manifestes centrifuges du cinéma moderne prennent place dans un contexte de forte contestation à l'échelle mondiale ; mais surtout, ils se construisent eux-mêmes sur l'emprunt et la mise en circulation des formules et des motifs typiques du militantisme de terrain. À ce titre, le manifeste chilien intitulé « Les cinéastes et le gouvernement populaire » est tout à fait exemplaire, puisque son sous-titre n'indique plus « manifeste cinématographique », mais bien « manifeste politique⁵ » – donnant ainsi raison à Jean Pivasset lorsqu'il note, à propos du cinéma d'intervention militante, que « difficile est alors le partage entre ce qui relève encore du cinéma politique, et ce qui n'est que politique⁶ ».

Le cas de la première vague manifestaire, lui est moins net, et c'est pourquoi il retiendra plus particulièrement notre attention dans la présente étude. En effet, il est indéniable que le cinéma moderne a représenté une considérable puissance de changement dans l'art d'après-guerre, de par sa volonté de se libérer à la fois de la mise en scène du cinéma classique et des valeurs morales de la société traditionnelle. Toutefois, cela ne saurait nous retenir de poser la question suivante : à partir de quand devient-il possible de lire cette émancipation esthétique comme la marque d'une émancipation véritablement politique ? Entre la simple fragilisation des normes et la politisation des formes, le saut herméneutique demeure important. Et pourtant, il n'est pas rare de voir des historiens et théoriciens du cinéma assimiler rapidement la moindre audace dans l'écriture cinématographique à une velléité politique, voire révolutionnaire. Ainsi, Philippe Maarek n'hésite pas à faire du cinéma le miroir de la société, en postulant que chaque entorse artistique à l'ordre établi est dans le même temps une entorse à l'ordre social et politique⁷. Le cinéma moderne devient alors l'emblème attendu de cette omniprésence du politique dont on aimerait croire qu'elle permet une communication immédiate entre « la remise en question des comportements individuels » et « la remise en question des comportements collectifs⁸ ». Seulement, c'est oublier qu'une telle conception mène nécessairement à replier l'invention politique sur une simple description du donné sociologique. Il semble au contraire qu'il y aurait comme un irénisme théorique à qualifier de politiques des films qui se contentent d'être « de leur temps ».

Cette interprétation, résolument moderniste, définit alors ce que l'on pourrait nommer une « politique de l'innovation esthétique » – dans laquelle, toutefois, il n'est aucunement nécessaire que chaque innovation soit réellement politisée, puisque le simple critère de la nouveauté suffit à marquer l'œuvre du sceau de l'engagement.

Or, l'approche biographique des réalisateurs concernés suffit à invalider l'hypothèse d'une corrélation de ce type entre progressisme cinématographique et progressisme politique. Ainsi, certains signataires de manifestes, parmi lesquels les auteurs de la Nouvelle Vague française^{/9} et certains de leurs homologues japonais^{/10}, se distinguent par une sensibilité portée à droite. De la même manière, la perméabilité du jeune cinéma allemand aux événements politiques de son époque est restée extrêmement faible, puisque seuls de rares films se sont faits l'écho des violentes contestations étudiantes de la fin des années 1960^{/11}. Quant aux écoles américaine, canadienne et britannique, leur inféodation à la tradition du documentaire social a parfois pris le pas sur leur ambition politique réelle. En définitive, seuls les cinéastes brésiliens semblent avoir constitué une école uniformément révolutionnaire sur le plan politique.

Le manifeste comme opérateur de politisation

Cependant, la recrudescence même de ces manifestes témoigne bien de l'omniprésence, sinon du politique lui-même, du moins de la question du politique dans le paysage cinématographique de l'époque – dans la mesure où historiquement, comme nous le rappelle Pierre Bourdieu, l'invention de la figure de l'artiste-intellectuel coïncide déjà avec l'affirmation de son devoir politique. Selon le sociologue, c'est la caractéristique des écrivains depuis l'affaire Dreyfus que de se sentir tenus de transposer dans l'espace public la liberté dont ils jouissent dans le champ littéraire, ce qui en fait les dépositaires d'une « mission de subversion prophétique, inséparablement intellectuelle et politique^{/12} ». Le fait même que certains de ces cinéastes modernes aient effectivement ouvert la voie d'un cinéma de prise de conscience politique est donc moins significatif que la stratégie discursive par laquelle ces artistes ont choisi d'introduire dans l'espace public des considérations qui, à l'origine, auraient bien pu rester confinées au domaine de l'esthétique. Nous retrouvons là une caractéristique majeure du manifeste en tant que formule rhétorique : comme le dit bien Geneviève Idt, « le manifeste est toujours épiphanique, il révèle un discours latent, il crie ce que tous chuchotaient^{/13} ». Et ce que tous chuchotaient, c'est la nécessité d'une vie « engagée ».

Aussi la forme même du manifeste peut-elle se présenter comme un marqueur d'engagement pour l'artiste – et par extension, pour son œuvre –, précisément dans la mesure où elle vient objectiver la *politicit* des œuvres, en permettant l'accès du public à « l'intuition qui précède [le] projet créateur^{/14} ». À cet égard, si les manifestes

^{/9} Voir Antoine de Baecque, *La Cinphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968* (2003), Paris, Fayard, 2013, p. 195-197.

^{/10} On se contentera ici de rappeler le cas de Shintar Ishihara, co-auteur en 1956 du film *Passions juvniles*, qui a beaucoup inspir les nouveaux cinmas europens, et qui fut gouverneur de Tokyo jusqu'en 2012 au sein du trs conservateur Parti de l'Aube.

^{/11} Voir Francis Courtade, *Jeune cinma allemand*, Lyon, SERDOC, Socit d'tudes, recherches et documentation cinmatographiques, 1969, p. 126.

^{/12} Pierre Bourdieu, *Les Rgles de l'art : gense et structure du champ littraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 186.

^{/13} Genevive Idt, « La "littrature engage", manifeste permanent », *Littrature*, vol. 39, n 3, 1980, p. 67.

^{/14} Nomi Blumenkranz, « Manifestes d'art plastique et avant-garde », dans Jean-Claude Marcad (sld), *L'crit et l'art*, vol. 1, Villeurbanne, Le Nouveau Muse/Institut d'Art Contemporain, 1993, p. 112 (je souligne).

du cinéma moderne sont volontiers brefs (parfois limités à dix ou vingt lignes) et s'ils se plaisent à ménager de larges zones d'ombre sur leurs véritables programmes esthétiques, c'est parce qu'ils ont moins affaire à la revendication d'un discours lui-même politique qu'à l'identification d'une figure engagée, en la personne de chaque signataire.

Ce faisant, ces textes apportent une solution empirique au problème de l'illisibilité politique du cinéma. En effet, il existe une multitude de critères selon lesquels l'analyste peut être tenté de lire le discours ou le « message » politique d'un film : ce message peut être porté par le personnage principal ou bien par un personnage secondaire, par une certaine ressemblance entre les événements décrits dans le film et des faits réels ou encore par d'autres éléments moins objectifs, tels que les choix idéologiques implicites de l'auteur ou le degré d'inventivité de la mise en scène. Dans la majorité des films de fiction et *a fortiori* dans les narrations éclatées ou à points de vue multiples des films modernes, ce grand nombre de critères, parfois exclusifs les uns des autres, crée un brouillage et suffit rapidement à rendre un film politiquement illisible.

À ce problème, la formule manifestaire offre une solution simple, en proposant de superposer l'interprétation politique du film aux convictions assumées de son auteur dans l'espace public – ce qui est une manière, en somme, de trancher les situations conflictuelles en rendant explicite toute signification implicite, de manière à faciliter la lecture politique des films. Le manifeste participe en cela de ce que nous choisissons de nommer le « régime de la conséquence » : dans l'esprit du spectateur, la signification politique d'un film devient la conséquence immédiate de l'engagement de son auteur, offrant ainsi au discours filmique un fondement objectif et indubitable que l'on suppose pouvoir le préserver des mauvaises interprétations. En somme, là où les films se montrent impropres à une lecture politique immédiate et où la biographie des auteurs n'offre aucun secours, aucun éclaircissement véritable, le manifeste peut tout de même se présenter comme l'opérateur discursif de la politisation du cinéma.

Une politique du processus de création

En proposant de lire le manifeste comme un opérateur de politisation, nous l'avons d'abord envisagé dans sa dimension sociale et communautaire : le manifeste donne une grille de lecture des œuvres et devient une formule d'identification de la politique. Mais il ne faudrait pas oublier qu'un manifeste est toujours en même temps un appareil

théorique/¹⁵, qui trouve en lui-même sa propre justification. C'est ce que semble suggérer Francesco Casetti lorsqu'il affirme que ce qui fait l'unité des « nouveaux cinémas », ce n'est pas tant l'urgence de l'engagement ou le désir de rupture qu'une certaine *perméabilité* de ces mouvements aux problèmes théoriques de leur époque/¹⁶. Si cette hypothèse est exacte, alors c'est bien dans le contenu des manifestes que la question politique devrait apparaître avec le plus de clarté.

Et de fait, contrairement aux films et aux individus, qui font montre d'un niveau d'engagement relativement faible, les manifestes, eux, traitent la politique comme un véritable problème d'époque. On pense notamment à François Truffaut, qui n'hésite pas à se peindre sous les traits d'un penseur engagé dans son fameux article « Une certaine tendance du cinéma français ». Il s'agit d'un texte à charge contre la « Tradition de la Qualité française », un cinéma dominé par quelques scénaristes dont le principal souci consiste à accentuer l'immoralité présumée des films de manière à « remuer les tripes du bourgeois/¹⁷ », mais juste assez pour qu'il se satisfasse de son propre anti-conformisme. Truffaut y voit l'exemple par excellence d'un « cinéma anti-bourgeois fait par des bourgeois, pour des bourgeois/¹⁸ », dont les objectifs de rentabilité finissent par trahir l'absence de véritable engagement, autant sur le plan artistique que politique. Et il finit par prédire qu'un jour le public populaire « risque de se montrer ingrat envers un cinéma qui se sera tant appliqué à lui montrer la vie telle qu'on la voit d'un quatrième étage de Saint-Germain-des-Prés/¹⁹ ». Son texte devient alors un manifeste en forme de déclaration de guerre, étant entendu qu'il ne peut y avoir de « co-existence pacifique » entre cette Tradition de la Qualité et un véritable cinéma d'auteur/²⁰. Ce qui peut surprendre, c'est que si l'on oublie un instant qui est l'auteur de ce texte, ces attaques semblent déjà annoncer la critique de cinéma marxiste autour de 1968 – et lorsqu'on connaît la tiédeur de Truffaut en matière d'engagement politique, notamment dans ses films, la comparaison a de quoi étonner. En un mot, c'est bien sur le plan théorique que la question du politique commence par se poser au cinéma, avant même de se poser dans les films.

Car en vérité, que reproche exactement Truffaut à la bourgeoisie ? Il ne lui reproche pas de confisquer les richesses ou d'exploiter le prolétariat. Ce qu'il lui reproche, c'est de mal utiliser ses moyens, de penser que pour faire un bon film, il suffit d'augmenter légèrement l'audace du contenu tout en continuant à exécuter une forme techniquement irréprochable. Sous ses atours anti-conformistes, le cinéma de la Qualité française est un cinéma de professionnels. Au départ,

/15 Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 96-100.

/16 Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945* (1993), trad. S. Saffi, Paris, Nathan, 1999, p. 85.

/17 François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *op. cit.*, p. 22.

/18 *ibid.*, p. 27.

/19 *ibid.*, p. 28.

/20 *ibid.*, p. 26.

/21 François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès : le cinéma français crève sous les fausses légendes » (1957), repris dans *Le Plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 223.

/22 Cet ancrage économique du mouvement explique sans doute le rôle central tenu par les producteurs dans l'unification du groupe de la Nouvelle Vague. Voir Guy Gauthier, « Nés de la vague », *CinémAction*, n° 104 : *Flash-back sur la Nouvelle Vague*, 2002, p. 39.

/23 Étienne Tassin, *Le Trésor perdu* : Hannah Arendt, l'intelligence de l'action politique, Paris, Payot & Rivages, 1999, p. 76 (je souligne). Voir également François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès : le cinéma français crève sous les fausses légendes », *op. cit.*, p. 223-224.

/24 *Manifeste d'Oberhausen*, *op. cit.*

/25 *ibid.*

/26 Voir Francis Courtade, *Jeune cinéma allemand*, *op. cit.*, p. 15.

/27 L'analyse de la *Déclaration du Groupe des Trente*, qui concerne elle aussi le secteur du court-métrage, parviendrait à un résultat similaire, notamment en ce qui concerne la demande de « mesures

l'argument est donc uniquement esthétique et économique – Truffaut défend un cinéma de la prise de risque, réalisé avec des moyens réduits, mais audacieux dans sa forme et personnel dans son contenu –, mais cette critique économico-esthétique se fixe sur un problème politique, à savoir l'idéologie bourgeoise et sa sacralisation de la valeur argent. Si la classe dominante est incapable de proposer des produits culturels de qualité, c'est parce qu'elle se complaît dans une frilosité économique qui, dans un second temps, a des répercussions esthétiques : « Plus les films sont chers, plus ils sont bêtes [...], plus aussi ils sont impersonnels et anonymes/21. ». Tout l'objectif de la Nouvelle Vague sera donc de rompre avec ce conformisme économique et esthétique, pour mettre en œuvre une politique de la création/22. La politisation du cinéma se fera alors à l'aune de la politisation de la pensée telle que la concevait Hannah Arendt : « Ce qui importe, c'est de reconnaître que la pensée est *politique dans sa manière* avant de l'être dans ce qu'elle pense/23. ». Simplement, là où l'activité philosophique se fera l'égale d'une éthique de la pensée, la pratique cinématographique, elle, tirera du côté d'une économie raisonnée des moyens de production en regard des fins escomptées. Toutefois, cette attention portée à l'économie politique des moyens de création est loin d'être propre à la Nouvelle Vague française : c'est une attitude que partagent tous les courants des « nouveaux cinémas », quelle que soit leur provenance géographique et qui transparaît exemplairement dans leurs manifestes. Ainsi, le *Manifeste d'Oberhausen* prend position pour le développement du court-métrage : grâce à ses coûts de production réduits, celui-ci serait « devenu l'école et le champ d'expérimentation du long métrage/24 ». En tant qu'il peut être réalisé avec des moyens moindres, et donc avec une prise de risque minimale sur le plan économique, le court-métrage apparaît à ces auteurs comme la principale force de proposition esthétique de son époque, et comme l'espoir d'un cinéma « libéré » du conformisme corporatiste, de l'influence des partenaires commerciaux, de la tutelle des groupes d'intérêt/25. C'est d'ailleurs l'essor du court-métrage d'auteur, ainsi que la vigueur des signataires du manifeste, qui permet en 1965 la création du Kuratorium Junger Deutscher Film, organe d'état destiné à faciliter le financement et la promotion de projets cinématographiques jeunes et ambitieux sur le plan artistique/26. La victoire du *Manifeste d'Oberhausen* est donc avant tout une victoire économique, qui se fait dans un second temps le support d'une politisation du processus de création/27.

Quant au « cinéma parallèle » de Yann Le Masson, il se fonde sur un projet économique encore plus ambitieux, qui consiste à faire participer les spectateurs eux-mêmes au financement des films, de

manière à leur assurer une indépendance idéologique totale vis-à-vis des pouvoirs publics ou des producteurs. « Que dix mille spectateurs nous envoient chacun dix nouveaux francs, voilà pour nous la possibilité concrète de produire six films de court-métrage. Plus encore. Que cent organismes privés nous achètent chacun une copie de nos films et voilà ces films rendus *publics*, malgré tous les chiens de garde/28. ». La possibilité même d'un cinéma politique est alors suspendue au modèle économique du « financement participatif », dont c'est semble-t-il la première apparition dans l'histoire des discours théoriques sur le cinéma.

Ces préoccupations trouvent un écho amplifié dans les déclarations et manifestes du New American Cinema, qui n'ont de cesse de s'employer à détruire le « mythe du film à un million de dollars/29 ». Pour ces auteurs, qui se répartissent entre le documentaire de création et le cinéma expérimental, la mise en place d'un nouveau langage cinématographique ne peut faire l'économie d'une restructuration économique globale du processus de création, orientée vers la réduction des coûts et corollairement vers une suppression des dépendances institutionnelles de l'auteur. Tel est le prix de la liberté, énoncé dès 1959 par Jonas Mekas : « Un film de 15 000 dollars est invincible. La télévision ne peut pas le tuer. L'apathie du public ne peut pas le tuer. Les distributeurs ne peuvent pas le tuer. Il est absolument libre/30. ». La pauvreté des moyens, en plus d'être une garantie d'authenticité pour l'engagement personnel de l'auteur, devient alors la condition même de la liberté de parole, dans la mesure où un tel film pourra toujours se passer de l'assentiment des professionnels, voire de celui du public. Ce diagnostic rejoint celui de Truffaut, au moment du Festival de Cannes 1957 : « Un film de trois cent millions pour s'amortir doit plaire à toutes les couches sociales dans tous les pays. Un film de soixante millions peut s'amortir simplement sur la France ou en touchant de petits groupes dans beaucoup de pays/31. ». Or, si la politique est toujours conditionnée par la possibilité même de produire un discours qui ne soit pas en accord avec l'idéologie dominante, alors cette liberté retrouvée du processus de création cinématographique en constitue bien la première condition.

En outre, ce choix de la pauvreté permet aux nouveaux cinémas de se politiser sans recourir aux catégories de pensée issues de l'activité politique. Plutôt que de se mettre au service d'un mouvement, d'un parti ou d'une idéologie, ils choisissent de tirer leur puissance de subversion d'un élément proprement cinématographique, en l'occurrence un maillon de la chaîne de production d'un film. En cela, les manifestes du cinéma moderne marquent la naissance de ce qui mérite réellement de porter le nom de cinéma politique : un cinéma

règlementaires » susceptibles d'encadrer le financement des films sans toutefois bénéficier en retour d'un droit de regard sur le film terminé. Voir « Déclaration du Groupe des Trente » (1953), *op. cit.*, p. 40-41.

/28 « Manifeste pour un cinéma parallèle », *op. cit.*, p. 18.

/29 Jonas Mekas, « Notes on the New American Cinema » (1962), repris dans P. Adams Sitney, *Film Culture Reader*, *op. cit.*, p. 89-90 (je traduis).

/30 Jonas Mekas, « A Call for a New Generation of Film-Makers » (1959), repris dans *ibid.*, p. 75 (je traduis).

/31 François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès : le cinéma français crève sous les fausses légendes », *op. cit.*, p. 224.

/32 Lindsay Anderson et al., *Free Cinema Manifesto*, op. cit.

/33 « The First Statement of the New American Cinema Group » (1961), op. cit., p. 83.

/34 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » (1948), dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo : Écrits 1942-1984*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 325.

/35 Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* » (1945), dans *Situations*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1948, p. 13.

au service de la réalité sociale, audacieux dans ses engagements, mais un cinéma qui n'en oublie pas pour autant de rester du cinéma. Le Free Cinema est emblématique de cette apparente contradiction, puisqu'en dix lignes de texte seulement il parvient à proposer à la fois une glorification de la prise de vue en situation quotidienne et une exhortation à l'innovation stylistique et poétique/32. Quant au New American Cinema, il développe cette nouvelle poétique dans le sens d'une politique de l'imperfection – qui se présente dans son manifeste sous une forme indissociablement économique, esthétique et politique : « Nous ne voulons pas de films en toc, léchés, clinquants : nous les préférons âpres et scabreux, mais vivants ; nous ne voulons pas de films roses : nous les voulons couler sang/33. ».

Quelle conception du politique ?

En résumé, l'accession du cinéma moderne à l'expressivité politique s'est faite en deux temps. Premièrement, la multiplication des occurrences de la forme même du manifeste témoigne d'une saisie par le cinéma du régime de la conséquence, auparavant limité au seul milieu intellectuel issu des sciences humaines. Ce régime tend à rendre raison de l'engagement public des cinéastes par le recours à leur fonction d'auteur, en présupposant dans les œuvres qui suivront – par voie de conséquence immédiate – un degré de politisation égal à celui de leurs prises de position explicites. Cette irruption de la problématique de l'engagement dans la réflexion sur le cinéma coïncide évidemment avec l'affirmation du cinéaste comme auteur à part entière, au même titre que le romancier, le peintre ou l'essayiste. En cela, les déclarations des années 1950 et 1960 poursuivent la réflexion engagée par le premier véritable manifeste du cinéma d'après-guerre, à savoir le texte d'Alexandre Astruc sur la « caméra-stylo ». Astruc y défend l'accession du cinéma au statut de « forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman/34 ». Le cinéaste, littéralement, *écrit* avec sa caméra comme d'autres le font avec un stylo, ce qui lui permet d'accéder au statut d'auteur, au double sens de celui qui jouit de l'autorité artistique sur son œuvre et de celui qui porte la responsabilité de la réception publique du film. Cette évolution, bien entendu, a des répercussions politiques dans la mesure où, pour le dire avec Sartre, « l'écrivain est en situation dans son époque/35 ». Se développe alors une conception de l'engagement du film comme conséquence de l'engagement de son auteur – engagement dont le manifeste n'est rien de plus qu'une attestation formelle.

Toutefois, de même qu'ils offrent la caution de leur nombre au régime de la conséquence, ces manifestes contribuent à lui opposer une seconde voie de politisation, par laquelle s'invente une manière inédite de concevoir la dépendance idéologique et politique du cinéma. Et cette alternative prend corps, précisément, par-dessus la thématique de l'affirmation de l'auteur. En effet, l'avantage du stylo sur la caméra, c'est sa maniabilité et sa liberté d'utilisation stylistique, mais c'est aussi et surtout qu'une ligne d'écriture ne coûte rien – ce qui n'est pas le cas d'une journée de tournage dans des conditions habituelles. Proclamer que le cinéaste est devenu l'égal du romancier ou du philosophe, c'est donc affirmer que même le budget le plus minime peut donner lieu à un film de qualité, si tant est que l'auteur soit en mesure de contrebalancer la faible rentabilité des fonds engagés par la mise en avant d'une singularité poétique. Et le cinéma moderne va jusqu'à proposer une radicalisation de ce constat, qui devient le suivant : un film qui fait le choix d'un faible budget, c'est un film qui n'a de compte à rendre ni à l'État ni à un quelconque producteur et qui par là-même devient seul responsable de son audace formelle, idéologique ou politique. Cet appauvrissement volontaire du processus cinématographique accomplit alors le passage d'une économie de la valeur à une économie de la légitimité, bien décrit par Jean Baudrillard à propos de la circulation publique des peintures dans le capitalisme moderne. Si l'on admet cette hypothèse, la vraie valeur d'un tableau ou d'un film, ce n'est plus sa valeur artistique réelle, mais sa « valeur généalogique^{/36} », c'est-à-dire la somme de ses transactions réelles et symboliques. De la même manière, les manifestes évoqués ici offrent au cinéma moderne une nouvelle piste de lecture, que nous choisirons de nommer avec Baudrillard le « régime généalogique » d'identification du politique, au sens où ce n'est plus la valeur d'engagement de l'auteur qui définit le degré de politisation du film, mais ses qualifications financières, qui deviennent par là-mêmes indissociablement économiques et esthétiques. Au sein d'un tel système de lecture, la spécificité des manifestes du cinéma moderne, ne tient plus à leur insertion dans l'économie de l'engagement caractéristique d'un certain milieu intellectuel, mais à leur insistance à faire de la valeur généalogique des films une valeur politique. Il appartient donc bien à la modernité d'avoir inventé une nouvelle voie de compréhension de ce qu'est le politique au cinéma. Pour la première fois, la forme manifeste est utilisée comme support, non plus d'une politisation de l'art lui-même, ou de son contenu idéologique, mais d'une politisation du processus de création et de ses déterminations économiques.

/36 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 140.

/37 Glauber Rocha,
« Cela s'appelle
l'aurore » (1967), dans
Antoine de Baecque
(sld), *Nouveaux cinéma,
nouvelle critique:
Années soixante*, Paris,
Cahiers du cinéma, 2001,
p. 212.

/38 Glauber Rocha,
« Esthétique de la faim »
(1965), repris dans
Angelina Peralva
et Ismail Xavier,
« "La politique
et la poésie c'est trop
pour un seul homme".
À propos de Glauber
Rocha : cinéaste
brésilien (1939-1981) »,
Cultures & Conflits n° 59,
septembre 2005.
Une première version
de ce texte a été publiée
en français sous le
titre « Esthétique de la
violence », *Positif* n° 73,
février 1966, p. 22-24.

/39 Glauber Rocha,
cité dans Renato Silva
Guimarães, « Politique et
poétique : une esthétique
de la faim. Le cinéma
politique selon Glauber
Rocha », *Sens Public*,
mai 2008, [http://www.sens-public.org/article.php?id_article=557],
consulté le 10 septembre
2014.

/40 Glauber Rocha,
« Esthétique de la faim »
(1965), *op. cit.*

/41 Jean Vigo, *Vers
un cinéma social*,
1930. Texte prononcé
au Théâtre du Vieux-
Colombier (Paris), lors
de la seconde projection
du film *À propos de Nice*,
[<http://www.derives.tv/Vers-un-cinema-social>],
consulté le 8 juillet 2014.

Évoquons pour conclure un ultime manifeste, qui couronne la tendance généalogique du cinéma moderne au moment même où il la conduit vers sa propre crise. Je veux parler ici de l'« Esthétique de la faim », une conférence prononcée en 1965 par le réalisateur brésilien Glauber Rocha et immédiatement traduite dans de nombreuses langues. À l'époque, l'« Esthétique de la faim » devient rapidement le manifeste par excellence des nouveaux cinémas, puisqu'il conjugue le souci du style et le souci du politique au sein d'un discours qui se donne pour la parole même du peuple. Le postulat est simple : pour Rocha, l'uniformisation des codes du cinéma dominant a empêché le développement d'une production nationale véritablement originale dans les pays « colonisés » par l'impérialisme américain. Pour reconquérir sa liberté d'action, un peuple du Tiers-monde doit donc commencer par décoloniser la culture, en proposant ses propres logiques narratives et esthétiques, et en pratiquant ce qu'il nomme un « cinéma de guérilla/37 », un cinéma impitoyable autant dans ses thèmes que dans ses images. Or, faire violence à l'opprimeur, cela consiste d'abord, pour Rocha, à mettre en scène la misère de l'opprimé, dont la classe dominante est responsable. Et il utilise pour cela l'élément le plus emblématique de l'oppression du peuple brésilien : la faim. Dans le système du capitalisme mondialisé, « la faim latine n'est pas seulement un symptôme alarmant : elle est le nerf de sa société elle-même. Et c'est là que réside la tragique originalité du Cinema Novo devant le cinéma mondial : notre originalité est notre faim/38 ».

Derrière le misérabilisme assumé de cette mise en scène de la faim se cache donc un projet similaire à ceux des nouveaux cinémas et de leurs déclarations. Rocha leur emprunte deux éléments majeurs : d'une part la valorisation et la radicalisation de la notion d'auteur – au motif que « si le cinéma commercial est la tradition, le cinéma d'auteur c'est la révolution/39 » –, et d'autre part la puissance éthique d'un cinéma trouvant son authenticité dans sa pauvreté. À l'esthétique de la faim, Rocha oppose alors l'esthétique du cinéma classique, qu'il nomme la « tendance du digestif », caractérisée par « des films de gens riches, dans des belles maisons, conduisant des voitures de luxe : des films heureux, comiques, rapides, sans messages, avec des objectifs purement industriels/40 ». Cette tendance digestive, c'est au fond celle que Jean Vigo attaquait déjà en 1930, lorsqu'il posait les exigences d'un cinéma social : « Se diriger vers le cinéma social, ce serait consentir simplement à dire quelque chose et à éveiller d'autres échos que les rots de ces messieurs-dames, qui viennent au cinéma pour digérer/41 ». À ceci près que dans l'intervalle de trente ans qui sépare ces deux manifestes, il

n'est plus seulement question de « social » : pour Rocha, ce qui fait la puissance esthétique de la faim, c'est sa faculté à se constituer en « problème politique/⁴² » à proprement parler. Et si la faim devient un opérateur politique plutôt qu'une simple donnée sociale, c'est en tant qu'elle est indissociablement un vecteur d'indignation et une formule figurative – théorique et esthétique.

À travers cet intérêt nouveau pour le signifiant politique lui-même – intérêt dont témoignera quelques années plus tard la formule de Godard sur la nécessité de « faire *politiquement* des films politiques/⁴³ » –, il faut donc voir un accomplissement du projet des nouveaux cinémas, qui n'ont cessé de se confronter à la chose politique depuis ses marges, sans souscrire aux règles de l'activité qui reçoit habituellement le nom de « politique ». Voilà pourquoi il est impossible de comprendre ces courants sans se résigner à rompre les liens qui soumettent l'idée de politique à l'activité gouvernementale et partisane. La politisation du cinéma moderne, si elle emprunte dans un premier temps la forme consacrée du manifeste, se construit en réalité de manière plus insidieuse, comme pour échapper à l'inexorabilité d'une prise de position partisane qui réduirait son impact à la sphère trop bien définie des querelles de chapelles. Les manifestes évoqués ici inventent alors une manière nouvelle de faire de la politique, qui peut se concrétiser dans une rationalisation économique du processus de production cinématographique, mais qui sait également prendre la forme d'une promotion du motif cinématographique à la dignité d'un problème politique global. Ces deux attitudes, aussi opposées dans leurs moyens que complémentaires dans leurs fins, concourent à dessiner pour le cinéma une seule et même utopie : celle d'une logique proprement cinématographique d'appréhension et de compréhension de la chose politique et d'une ouverture du signifiant politique depuis le cinéma lui-même. Paradoxalement, l'exigence du cinéma politique tel qu'il se construit avec la modernité, c'est donc de rester dans le champ du cinéma. En définitive, un tel décentrement conceptuel ne peut que nous inciter à l'appréhender depuis une définition contemporaine du politique – définition qui reste à établir, mais dont la première condition serait la suivante : faire droit à la dialectique mettant en jeu la positivité de l'activité politicienne et les propositions esthétiques de *requalification du politique*.

Raphaël Jaudon

^{/42} Glauber Rocha, « Esthétique de la faim », *op. cit.*

^{/43} Jean-Luc Godard, « Que faire ? » (1970), dans Nicole Brenez *et al.* (sld), *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 145.