

LA REPRÉSENTATION (PROBLÉMATIQUE) DU CINÉASTE DANS LE ROMAN DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES : LA QUESTION DE L'AUTEUR

Qu'est-ce qu'un cinéaste, et comment le devient-on ? Les formations prestigieuses que dispensent, en France, la Fémis ou l'École Louis-Lumière préparent aux métiers de scénariste, réalisateur, producteur, monteur, etc., mais pas explicitement à celui de « cinéaste » ; et pourtant le mot est bien connu et semble aller de soi. De même, c'est très naturellement que l'on peut songer à étudier la figure du cinéaste dans le roman. Mais de quoi parle-t-on alors ? La question peut paraître inutilement candide : pour répondre (à peu près) dans les termes de l'Observatoire des métiers de l'audiovisuel¹, le « cinéaste » est l'homme ou la femme qui, assurant la direction d'un tournage, la mise en scène, et la direction d'acteurs, prend le statut d'*auteur* de cinéma. Le terme, né sous la plume de Louis Delluc dans les années vingt, a vu son emploi se généraliser dans les années cinquante, au moment où, précisément, les *Cahiers du cinéma* lancent leur célèbre « politique des auteurs ». Hitchcock, Renoir, Hawks, autant d'individus que leur vision singulière, leurs effets de mise en scène favoris, leurs astuces scénaristiques, leurs thèmes obsessionnels, leurs types physiques de prédilection... isolent du commun des fabricants de films. Pourtant, si l'on se reporte à la période antérieure – disons, l'entre-deux-guerres – les certitudes vacillent, et il apparaît beaucoup plus compliqué de parler, tout uniment, de la figure du cinéaste dans le roman.

À ce tremblement notionnel, deux causes. Tout d'abord, l'invention du mot « cinéaste » (qui remplacera le moins euphonique « écraniste » proposé par Ricciotto Canudo), s'inscrit ouvertement dans une entreprise de légitimation du cinéma : pour conférer sa pleine dignité au nouveau média, ses thuriféraires s'efforcent de mettre au point un discours théorique, et d'abord un vocabulaire, qui l'égale aux arts consacrés. C'est d'ailleurs Ricciotto Canudo qui décernera dès 1911 au cinéma le titre de « septième art ». Plus généralement, le *paragone*, la comparaison entre les arts, est le mécanisme intellectuel le plus sollicité quand il s'agit, en ces premières décennies du vingtième siècle, d'interroger les ressources esthétiques propres au tout jeune média. Le parallèle le plus spontané associe le cinéma à la littérature : au théâtre, d'abord, mais aussi et bientôt surtout (sinon exclusivement), à la fiction romanesque. Dans cette perspective, le mot « cinéaste » sanctionne ou plutôt postule l'existence, au cinéma, de créateurs de plein droit, frères en images des magiciens du verbe que seraient les écrivains. Mais il y a plus : le vocable emporte avec lui toute une « mystique de la création », comme le dira Brecht dans son fameux « Procès de *l'Opéra de Quat'sous*² », texte capital pour la réflexion sur le cinéma durant cette période. Il implique en effet que les films dont le cinéaste est « l'auteur » constituent une totalité organique, puisqu'ils émanent de l'inspiration et/ou de la sensibilité et/ou de la personnalité et/ou de la volonté d'expression d'un individu souverain et maître de ses moyens.

Or, cette approche est rien moins que partagée. S'il semble nécessaire de donner à l'art du film ses lettres de noblesse, c'est qu'il est souvent considéré avec dédain par les milieux intellectuels – une condescendance qui ne s'effacera définitivement qu'avec l'entrée en force du cinéma dans les institutions pédagogique, universitaire et critique après la Seconde Guerre mondiale. En particulier, l'idée que le film, comme le texte littéraire, aurait un auteur et un

¹ <http://www.cpnef-av.fr/metiers-realisation/realisateur-metier.php>. Dernière consultation le 30/07/2016.

² Bertolt Brecht, « Procès de *l'Opéra de Quat'sous* » (1931), dans *Sur le cinéma*, traduction Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970.

seul, semble défier l'évidence. Quels traits s'opposent en effet à une telle conception ? On peut en dénombrer trois. 1) Le film est le produit d'une élaboration collective. 2) La création, dans le domaine du cinéma, est étroitement dépendante de la technique, et limitée par elle. 3) Le film est, à tous les niveaux de fabrication, le fruit d'un montage (assemblage des photogrammes, ajustement des séquences, synchronisation ou non du son et de l'image). Il est donc composé de parties autonomes : bien loin de constituer une totalité organique, il présente un caractère méréologique. Œuvre ouverte, le film est toujours susceptible de se voir (indifféremment ?) retrancher, ajouter ou modifier des morceaux, comme en témoignent les versions dites *redux* de titres célèbres. L'esthétique cinématographique reposerait ainsi sur la notion de perfectibilité, et non de perfection, ou pour le dire autrement : plus qu'aucun autre type d'œuvre, le film menacerait toujours de ne pas être à la hauteur du désir qui l'a fait naître.

Il est intéressant de noter que cette analyse très critique, qui frappe d'inanité les tentatives pour assigner au film un créateur souverain, est souvent développée par des écrivains : soit dans des textes théoriques, puisque des auteurs aussi différents, et aussi apparemment éloignés du monde du cinéma, que Hofmannsthal, Woolf, Musil, Mann ou Brecht ont commis des articles de fond sur le nouveau média ; soit dans des textes fictionnels, dans la mesure surtout où ceux-ci intègrent une forte dimension spéculative – on peut citer en particulier un roman un peu méconnu de Pirandello, *I Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, traduit en français sous le titre *La Dernière Séquence*³. Cette sévérité n'est d'ailleurs pas étroitement corporatiste, au sens où les écrivains déchaîneraient leur plume contre un média rival dans le seul but de le déconsidérer dans l'esprit du public (à supposer que ce dernier se laisse, au gré de ses lectures, détourner des salles obscures qu'il fréquente en masse) ; c'est au nom d'un magistère intellectuel incontesté que romanciers et dramaturges prennent position sur ce sujet, comme sur d'autres. Néanmoins la représentation du cinéaste dans le roman de la période, si elle autorise une analyse plus ou moins articulée de l'esthétique cinématographique, comporte encore d'autres enjeux : les romans que nous allons maintenant examiner renvoient au premier chef au statut de l'art et de l'artiste dans le monde contemporain, et interrogent donc nécessairement la position de l'écrivain dans ce vaste champ symbolique.

On l'a dit, pourtant, il est délicat de parler de roman du cinéaste au cours de l'entre-deux-guerres. Ce n'est pas seulement que la notion même de cinéaste, récente, est axiologique autant que descriptive (elle construit le type de valeur qu'elle prête au cinéma, autant qu'elle en décrit les modes de création supposés) : utiliser le terme « cinéaste », c'est laisser entendre que le film a un auteur, et qu'à ce titre au moins il possède la même dignité que l'œuvre littéraire. Mais de surcroît, les romanciers peinent à l'incarner en des figures satisfaisantes. Cette réticence ne va pas sans paradoxe, dans la mesure où, au même moment, ils sont nombreux à célébrer le « génie » d'un Chaplin, d'un Murnau, ou à s'émerveiller de l'audace formelle des films d'Eisenstein ou de Poudovkine. Néanmoins, la manière dont le cinéaste est représenté dans le roman de la période reflète des interrogations persistantes sur la possibilité de la création authentique dans le domaine cinématographique.

Il faut d'abord noter qu'au titre de créateur de film peuvent prétendre ici des personnages qui occupent en réalité des fonctions très diverses. Dans le corpus des romans consacrés au monde du cinéma (à l'exclusion, donc, des romans du spectateur, qui occupent à eux seuls une petite catégorie assez bien étoffée, comme en témoignent *L'Amour du Monde*⁴ de Ramuz,

³ Luigi Pirandello, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925 ; version remaniée de *Si gira...*, 1916), in *Tutti i romanzi II*, Milano, Mondadori, 1998 ; *La Dernière séquence*, traduit par Jacqueline Bloncourt-Herselin, Paris, Balland, 1984.

⁴ Charles-Ferdinand Ramuz, *L'Amour du monde* (1925), dans les *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

*Denier du Rêve*⁵ de Yourcenar, « In Dreams Begin Responsibilities⁶ » de Delmore Schwartz, ou encore *Under the Volcano*⁷ de Lowry), et si l'on met à part les œuvres qui délèguent aux seuls acteurs la mission de référer à cet univers (à l'instar de Margo Dowling dans la trilogie *U.S.A.*⁸ de Dos Passos), on trouve : des réalisateurs – peu – tel Laruelle, dans *Under the Volcano* ; des scénaristes, comme Claude Estée, un personnage secondaire de *The Day of the Locust*⁹, de Nathanaël West ; des producteurs, tels Monroe Stahr, dans *The Last Tycoon*¹⁰, de F. Scott Fitzgerald, et Sammy Glick, dans *What Makes Sammy Run*¹¹, de Budd Schulberg ; et même un opérateur, le personnage-titre de *I Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*. Les œuvres où ces personnages apparaissent thématisent explicitement leur responsabilité dans l'élaboration des films auxquels ils participent.

La relative dispersion des rôles que révèle le corpus est, en première analyse, liée à l'organisation de l'industrie cinématographique, notamment à Hollywood : le processus de fabrication du film, dans un souci de rationalisation, est découpé en phases distinctes (écriture du scénario, choix des acteurs, tournage proprement dit, montage), confiées chacune à un spécialiste en son domaine. Dans le système dit « des studios », où chaque entreprise garde sous contrat ses employés, du scénariste à l'éclairagiste en passant par l'actrice, la maîtrise d'œuvre est confiée, le plus souvent, au producteur, qui s'assure de la qualité du produit et de sa conformité à l'image de la firme, en termes de contenu, de thèmes, d'esthétique même. Au sein du corpus, seul Laruelle, en sa qualité de Français sans doute, paraît avoir échappé, au moins un temps, à l'influence débilissante que ce type de structure économique est réputé exercer sur l'inspiration personnelle. Il se félicite en effet (non sans nostalgie cependant) d'avoir réalisé de grands films par le passé. Quant à Monroe Stahr et Sammy Glick, ils font figure d'entrepreneurs bien plus que de créateurs. Parce qu'il est « *par ailleurs* » « une industrie », pour paraphraser Malraux¹², le cinéma semble un milieu peu propice au déploiement d'un projet artistique personnel.

Loin d'être l'œuvre d'un seul, le film, dans un tel modèle, doit donc être considéré comme le résultat d'une élaboration plurielle. Paradoxalement, jusque dans une optique marxiste, le fait n'aurait pas de quoi rebuter. Lorsqu'il examine cette « représentation » (« Le film doit être une œuvre collective¹³ »), Brecht s'y montre *a priori* plutôt favorable puisqu'elle élimine l'idée de l'art en tant qu'émanation d'une personnalité singulière, conception petite-bourgeoise s'il en est. N'avance-t-il pas que « le roman bourgeois contemporain continue de

⁵ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934 ; version refondue de 1959 dans les *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

⁶ Delmore Schwartz, « In Dreams Begin Responsibilities » (1937), in *In Dreams Begin Responsibilities and Other Stories*, New York, New Direction Books, 1978.

⁷ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, Hardmonsworth, New York, Penguin, 1984 (1947) ; *Au-dessous du volcan*, traduction de Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Paris, Gallimard, 1988 ; nouvelle traduction de Jacques Darras sous le titre *Sous le volcan*, dans *Romans, nouvelles, poèmes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1995.

⁸ John Dos Passos, *John, U.S.A.*, Hardmonsworth, New York, Penguin Modern Classics, 1976 (1930, 1932, 1936) ; *U.S.A.*, traduction N. Guterman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002.

⁹ Nathanaël West, *The Day of the Locust* (1939), in *Novels and Other Writings*, New York, Literary Classics of the United States, 1997 ; *L'Incendie de Los Angeles*, traduction Marcelle Sibon, Paris, Editions du Seuil, 1961.

¹⁰ John Fitzgerald, *The Last Tycoon* (titre original : *The Love of the Last Tycoon*), New York, Chas. Scribner & Sons, 1941 (publication posthume) ; *Le Dernier nabab*, traduction Suzanne Mayoux, Paris, Gallimard, 1988.

¹¹ Budd Schulberg, *What Makes Sammy Run ?*, New York, Random House, 1946 ; *Qu'est-ce qui fait courir Sammy ?*, traduction Georges Belmont, Paris, Robert Laffont, 1984.

¹² André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve* n°8, 1939 ; repris dans les *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 ; voir également *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, présentation par J.-C. Larrat, Paris, Nouveau Monde Editions, 2003, et dans Denis Marion, *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1997.

¹³ « Le Procès de l'Opéra de Quat'sous », p. 182.

“créer un monde”, et il le fait de façon purement idéaliste à partir de la vision du monde du “créateur”, vision plus ou moins personnelle, mais en tous cas individuelle. [...] Le cinéma ne peut construire aucun monde (le milieu chez lui est quelque chose de tout à fait différent), il ne permet à personne de s’exprimer (et soi seul) dans une œuvre, ni à aucune œuvre d’être l’expression d’une personnalité¹⁴ » ? Le problème du cinéma est cependant que le collectif responsable du film est une réunion de fonctions disparates et exclusives les unes des autres. Nulle confrontation, nul débat, nulle élaboration dialectique de l’œuvre, mais une atomisation de compétences, dont le seul point de rencontre est, à la limite, géographique, comme le souligne le narrateur des *Quaderni* dans le passage suivant :

Fuori, alla luce, per tutto il vastissimo recinto, è l’animazione gaja delle imprese che prosperano e compensano puntualmente e lautamente ogni lavoro ; quello scorrer facile dell’opera nella sicurezza che non ci saranno intoppi e che ogni difficoltà, per la gran copia dei mezzi, sarà agevolmente superata ; una febbre anzi di porsì, quasi per sfida, le difficoltà piú strane e insolite, senza badare a spese, con la certezza che il [danaro/denaro], speso adesso senza contarlo, ritornerà tra poco centuplicato.

Scenografici, macchinisti, apparatori, falegnami, muratori e stuccatori, elettricisti, sarti e sarte, modiste, fiorai, tant’altri operai addetti alla calzoleria, alla cappelleria, all’armeria, ai magazzini della mobilia antica e moderna, al guardaroba, son tutti affaccendati, ma non sul serio e neppure per giuco.

Dehors, à la lumière, dans toute la vaste enceinte, règne la joyeuse animation des entreprises qui prospèrent et récompensent ponctuellement et magnifiquement de tout travail ; cette activité facile, propre aux œuvres qui s’accomplissent dans la certitude qu’il n’y aura pas d’obstacle et que toute difficulté, grâce à l’abondance des moyens, sera aisément surmontée ; la fièvre même de s’imposer, comme par défi, les difficultés les plus étranges et les plus insolites, sans regarder à la dépense, avec la certitude que l’argent, dépensé à présent sans compter, reviendra bientôt centuplé.

Scénographes, machinistes, préparateurs, menuisiers, maçons et peintres, électriciens, tailleurs et couturières, modistes, fleuristes, tous les ouvriers attachés à la cordonnerie, à la chapellerie, aux collections d’armes, aux magasins de meubles anciens et modernes, à la garde-robe, sont tous affairés mais pas tellement sérieusement et pas davantage par jeu¹⁵.

Les individus qui travaillent à la fictive Kosmograph ont, de toute évidence, autant d’intérêts intellectuels en commun que les habitants d’une fourmilière.

Privé d’autonomie dans la conception de l’œuvre, le créateur putatif, au cinéma, affronte une limitation plus drastique encore de ses pouvoirs. Il s’avère en effet dépendant de la technique même qui fonde son art. Ceci est à entendre en deux sens. En premier lieu, la technique asservit le cinéaste plus qu’elle ne se met à son service. Cette idée est particulièrement présente chez Pirandello, qui ne choisit pas par hasard de faire « parler le monde du cinéma » en la personne d’un opérateur. Serafino est en effet le narrateur à la première personne du récit. À l’en croire, son rôle se borne à mettre au point l’image ; fonction particulièrement subalterne, donc, et assez mal acceptée par cet ancien étudiant en philosophie, qui compense l’humilité de sa position en multipliant les analyses de l’industrie qui l’emploie. Réciproquement, nulle part dans le roman le scénariste ou le metteur en scène n’acquièrent d’épaisseur, à l’inverse de ce personnage complexe dont les développements théoriques tendent à masquer l’investissement émotionnel dans les événements qu’il décrit en pur « œil » professionnel – du moins selon ses dires. Ainsi Gubbio mène-t-il la réflexion sur le nouveau média à partir de sa propre condition. Le cinéma, en tant qu’il s’approprie la

¹⁴ Bertolt Brecht, « Le Procès de *l’Opéra de Quat’sous* », édition citée, p. 167.

¹⁵ Luigi Pirandello, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, édition citée, p. 1151 ; *La dernière séquence*, édition citée, p. 72.

réalité froidement, par des moyens mécaniques, et non comme un ensemble de phénomènes qui se vivent, attente à la notion même d'humanité : il réifie ses employés – Gubbio semble n'être plus qu'une pièce dans la grande machinerie du film, tandis qu'inversement la caméra est comparée à une bête féroce –, il vole l'âme des acteurs, qui est donnée en pâture à la *macchinetta*, et pour finir il tue (symboliquement) l'artiste en la personne de Giorgio Mirelli, un jeune artiste peintre qui s'est suicidé pour l'amour... d'une actrice. On comprend dès lors qu'aucune figure de créateur de cinéma ne puisse véritablement émerger de cette description très acerbe de l'industrie du film, et que tout l'espace de la parole soit abandonné à un « simple » opérateur.

La technique doit-elle pour autant, nécessairement, être traitée comme le fossoyeur de l'art ? Il est un autre sens en lequel on peut dire qu'elle conditionne la conception même de l'œuvre, sans pour autant s'avérer destructrice. Il faut ici se reporter aux analyses qu'expose Benjamin en 1936 dans « L'Œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique¹⁶ » : pour le philosophe allemand, le cinéma inaugure une époque où l'œuvre est, en son principe même, déterminée par sa diffusion à grande échelle. Étant donné les coûts de production d'un film, il est indispensable que ce dernier s'attire le plus vaste public ; aussi doit-on s'arranger pour qu'il soit intellectuellement accessible au plus grand nombre. La thèse benjaminienne ne se borne cependant pas à cette version passablement conservatrice de l'art de masse, défini, en somme, par sa piètre qualité. L'article développe aussi l'idée que le cinéma repose sur la valeur d'exposition de l'œuvre, plus que sur sa valeur culturelle : le film, en tant qu'on peut presque indéfiniment le rediffuser, d'une part, et que, d'autre part, il rend toute chose proche (pays lointains, insectes minuscules, phénomènes longs qu'il accélère artificiellement) appelle une « attention distraite », et non plus l'attitude recueillie qui était de mise face à l'œuvre « traditionnelle », pourvue d'une aura inséparable de son existence singulière, *hic et nunc*. Partant, le cinéma nous habituerait à la vie moderne, dans la mesure où cette dernière nécessiterait des adaptations continues, donc une grande mobilité d'esprit ; le film, fondé à tous les niveaux sur le « choc » du montage, favoriserait chez le spectateur un état d'esprit critique, une capacité nouvelle à faire sens à partir des éléments disjoints qui lui sont proposés, ce qui autorise Benjamin à conclure que la technique recèle un véritable potentiel révolutionnaire.

Quelles que soient les réserves qu'appelle la rigueur de l'argumentation dans cet essai, on ne peut qu'être frappé par la revalorisation de la technique dans l'art qui s'y fait jour ; du reste, il s'agissait explicitement, pour le philosophe, d'élaborer des concepts « complètement inutilisables pour les buts du fascisme » (à l'inverse de ceux de génie, d'individualité d'exception, dont un Hitler a su se nimer), mais « utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art¹⁷ ». L'appel à la politisation de l'art est, ouvertement, une réaction contre l'esthétisation de la politique promue par le nazisme. Cette substitution de la technique à l'artiste comme source même de l'œuvre invite à relativiser les analyses de Serafino Gubbio. L'inféodation du cinéma à l'égard de la technique n'empêche peut-être pas qu'une personnalité créatrice s'épanouisse dans ce champ, mais il importe de souligner que l'« auteur » de cinéma (par contraste avec ce qui se passe dans la littérature) exerce un contrôle nécessairement limité sur son œuvre : pensons par exemple au rôle crucial de Gregg Toland, directeur de la photographie, dans l'œuvre d'Orson Welles. Il serait bon d'ailleurs de se demander pourquoi nous avons tant besoin de la figure du cinéaste pour apprécier le cinéma comme un art, et dans quelle mesure nous restons tributaires, ce faisant,

¹⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique » (1936, 1937, 1939) in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « folio-essais », 2000 ; voir aussi dans *Écrits français*, présentés par J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁷ Walter Benjamin, *loc. cit.*, p. 271.

de conceptions anciennes de l'auteur que le cinéma ne supporte peut-être pas de voir exportées sans nuance en son domaine.

En tout état de cause, les romanciers de l'entre-deux-guerres, quand ils s'approprient ce type de personnage, tendent à en signaler les accointances avec le passé : les cinéastes du corpus baignent dans une lumière crépusculaire. C'est le cas de Monroe Stahr, homme d'affaires prospère, incapable de se détacher du souvenir de son épouse défunte. C'est aussi le cas de Laruelle, homme de la rétrospection par excellence, puisque ses souvenirs, au premier chapitre d'*Under the Volcano*, lancent le déroulé du drame survenu un an auparavant. Au moment où s'ouvre le roman, le personnage a déjà ses grands films derrière lui, et n'espère plus guère en réaliser d'importants. Son impuissance artistique se double d'une impuissance politique (Français, il réside dans un Mexique gangrené par le fascisme où ses faits et gestes sont surveillés avec suspicion) et d'un échec personnel patent. Pour Laruelle, il est toujours déjà trop tard. Ce constat s'applique bien, par exemple, à la relation adultère qu'il a entretenue avec Yvonne, l'épouse de son ami d'enfance : si l'amour qu'il a ressenti était sincère, ses sentiments n'ont en rien altéré ceux de la jeune femme pour son époux. Yvonne n'est tombée dans ses bras que par désarroi et désespoir face à l'alcoolisme du Consul.

Compte tenu de la polyvalence du symbolisme chez Lowry, on peut se demander quel sens prend la caractérisation du personnage du point de vue de l'histoire du cinéma. Le romancier, à titre personnel, était fasciné par le cinéma des années vingt, comme nombre de ses contemporains, qui considéraient le muet comme la haute époque d'un art qui n'aurait fait ensuite que dégénérer. Laruelle ne serait-il que le témoin et le survivant – à tous points de vue – d'une époque flamboyante où tourner de grands films était encore possible ? La fonction même de « cinéaste », dans cette perspective, est menacée. Le péril, tel que le suggère Lowry, ne vient pas seulement de la rationalisation économique de la production cinématographique. Laruelle est présenté comme un réalisateur naguère doué d'une véritable conscience politique, puisqu'il espérait « changer le monde » avec ses films. Du reste, quand Hugh, le frère du Consul, pro-communiste, parvient *in extremis* à partir pour la guerre d'Espagne, Laruelle a l'impression de perdre un fils. Il semble bien que le romancier se soit inspiré, pour imaginer Laruelle, d'Eisenstein et de ses déboires lors du tournage de *Que Viva Mexico !* Rappelons que le cinéaste soviétique, après avoir incarné, dans les années vingt, les espoirs mis par le nouveau régime dans le cinéma (« De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important », aurait dit Lénine), avait eu maille à partir avec les autorités en raison de son « formalisme ». Son aventure mexicaine se solde par un rappel en URSS, Staline ayant fait savoir qu'il considérait Eisenstein, en raison de sa longue absence, comme un « déserteur à sa patrie ». Du reste, le bailleur de fonds américain, Upton Sinclair, las de son insouciance budgétaire, lui avait coupé les vivres. La mélancolie de Laruelle, reflet probable de celle d'Eisenstein, a une dimension spécifiquement professionnelle : les aspirations artistiques du cinéaste achoppent sur sa dépendance à l'égard des pouvoirs politiques ou financiers, et le film lui-même, formation de compromis entre la volonté expressive du créateur et les impératifs concrets auxquels il est confronté, se caractérise par une imperfection quasi principielle. L'insatisfaction de l'artiste à l'endroit de son œuvre a beau être fréquente, sinon peut-être inévitable, elle s'approfondit chez le cinéaste et se double de la conscience que son œuvre lui est, littéralement, aliénée.

On le voit, la représentation du cinéaste dans le roman de l'entre-deux-guerres procède d'une réflexion souvent acide sur l'industrie du film et le sort qu'elle réserve aux aspirations artistiques. C'est en tant qu'il relève de l'art de masse que le cinéma freinerait l'émergence ou briderait l'inspiration de véritables créateurs : l'artiste en puissance devrait accepter, en entreprenant un film, de ne pas être seul maître à bord, de composer avec ses co-créateurs et bailleurs de fonds, et de subir les limites autant que les atouts de la technique qu'il utilise. En

fait d'acceptation, c'est une résignation teintée d'amertume qui habite les rares vraies figures de cinéastes que présentent les romans de notre corpus. Cette note dysphorique sert une entreprise de dissimulation : la figure du cinéaste s'apprécie par contraste avec celle, beaucoup plus libre, de l'écrivain. Cependant, au-delà du geste défensif, la peinture du monde du cinéma se soutient d'une fascination qui rend l'analyse implicite bien plus féconde. En effet, le cinéma est d'abord un milieu, et le prendre pour cadre du récit s'inscrit dans une démarche réaliste d'appréhension et d'explication de l'univers contemporain. Aussi le sort fait au cinéaste, ou du moins la possibilité *ou non* que quelque chose comme un cinéaste, un créateur de cinéma, existe, fonctionnent-ils comme révélateurs, comme le symptôme d'une mutation plus globale du statut de l'art. Que l'on s'en réjouisse ou qu'on le regrette, l'œuvre ne peut plus apparaître comme l'émanation d'une subjectivité souveraine et maîtresse de ses moyens.

Un exemple. Si l'auteur de cinéma est introuvable, c'est plus globalement que l'art, et non seulement le septième du nom, est envahi par l'économie. Au lieu que ces deux domaines pouvaient encore, dans le cas de la littérature ou de la peinture, être pensés comme indépendants, ou du moins pouvaient constituer deux temps distincts de l'existence de l'œuvre (la création autonome précédant la diffusion, où les considérations économiques finissent par entrer en ligne de compte), ils apparaissent comme étroitement imbriqués dans le cas du cinéma. Cette intrication, aux yeux des écrivains, attend manifestement à la définition même de l'art, mais s'inscrit en même temps dans une tendance importante de l'art lui-même. Cette évolution, issue de la *low culture*, se diffusera de manière pour le coup un peu perverse dans l'art contemporain, bastion de la *high culture* s'il en est. L'œuvre d'un Warhol se positionne tout entière sur cette ligne de crête où la production de masse est récupérée à titre de matériau de représentation (c'est le cas des images de Marilyn aussi bien que de celles des soupes Campbell) et de support (la sérigraphie est un moyen de diffusion de masse), ce qui assure à l'œuvre son succès et sa rentabilité, tout en constituant une dénonciation ambiguë de la circulation consumériste des images dans le monde moderne. Le film, dans sa double dimension d'œuvre d'art *et* de production industrielle, met exemplairement en jeu cette tension entre volonté expressive de l'artiste et intérêt financier de l'œuvre. C'est ce que signalent les « romans du cinéaste », en dépeignant avec mélancolie des figures de créateurs avortés.

Le même type d'analyse pourrait être mené à propos du rôle de la technique dans la modernité artistique. On peut, avec Roger Pouivet¹⁸, remettre en cause la distinction entre art de masse et art « tout court » : le philosophe montre par exemple qu'aujourd'hui, un film ou une musique rock assument, mieux sans doute qu'une œuvre d'art contemporain destinée à (et comprise par) une élite restreinte, les fonctions multiples dont, n'en déplaise à Kant, l'art est traditionnellement chargé. En effet, ils procurent des émotions, servent de support à la réflexion personnelle et collective, favorisent la connaissance de soi, *etc.* De même, Pouivet combat l'idée selon laquelle la dépendance de l'œuvre à l'égard de la technique serait caractéristique de l'art de masse (qui avouerait par là même son insuffisance fondamentale). Les expérimentations savantes d'un John Cage, dans le domaine de la musique contemporaine, prouvent abondamment que la technique a également investi l'art le plus ambitieux. Dans les œuvres de notre corpus, c'est cette technique même qui, en la personne du cinéaste, dépouille l'homme de son *autorité* sur les choses, en l'empêchant d'être un auteur souverain. Ce qui se perd au passage, c'est le sens, ou plutôt l'univocité du sens, tel qu'il était garanti par le projet d'un individu singulier. Ainsi, grâce à un examen en acte, nos romans révèlent les bouleversements que le nouveau média introduit dans le monde de l'art, et dans le monde tout court. Par là, ils parviennent à une intuition particulièrement aiguë des

¹⁸ Roger Pouivet, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.

fondements de la modernité – celle-ci dût-elle, en matière esthétique, en passer par l'art de masse.

Audrey VERMETTEN

Lycée Turgot (Paris)