

## Du bon discernement des oeuvres et des auteurs

Jean Collet

---

Number 32, February 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51941ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this article**

Collet, J. (1963). Du bon discernement des oeuvres et des auteurs. *Séquences*, (32), 4–10.



Un petit groupe d'hommes perdus dans une jungle hostile et fascinante, qui progresse doucement, qui se bat contre la terre et l'eau : c'est l'univers de Luis Bunuel qu'on retrouve dans tous ses films (*La mort en ce Jardin*).

## DU BON DISCERNEMENT DES OEUVRES ET DES AUTEURS

**Jean Collet**

*Il n'y a pas d'oeuvre, il n'y a que des auteurs.* Ce mot de Jean Giraudoux, on comprend qu'il s'applique à la littérature, mais au cinéma . . . Un film n'est-il pas une

grande entreprise collective ? Dans l'atmosphère fiévreuse d'un studio, chaque technicien, chaque comédien, n'est-il pas un peu responsable du film que nous verrons ? Comment peut-on décider que le tournage est l'oeuvre d'un seul homme.

fixes. Pour que tout soit le plus naturel possible, il me fallait littéralement provoquer l'émeute et affirmer qu'il y a des auteurs de film ?

### Une idée qui a fait son chemin

Jean Renoir — le metteur en scène du *Fleuve* et de *La grande Illusion*, — a très bien posé la question : *D'abord, dit-il, on ne fait pas un film tout seul. Il est le produit d'une équipe. Il y a évidemment une personne qui influence cette équipe, et qui pratiquement devient l'animateur, le meneur de jeu, le patron comme on disait autrefois dans les métiers artisanaux. Au début du cinéma américain, c'était assez souvent l'acteur-vedette. On a raison de dire : "un film de Douglas Fairbanks ou de Mary Pickford", car ils ont influencé le travail de leurs équipes plus que n'importe qui d'autre. Quelquefois les écrivains marquèrent l'oeuvre commune plus que les autres. Mais le plus souvent ce furent les metteurs en scène. Maintenant, en Europe, un film est avant tout l'oeuvre de son metteur en scène.*

Jean Renoir écrivait cela en janvier 1952, dans *Les Cahiers du cinéma*. Pendant dix ans, cette petite phrase allait devenir le manifeste de cette revue. Pendant dix ans, nous avons appris à voir les films d'un autre regard : non plus des films, mais, derrière les films,

des auteurs. Une idée était lancée, qui n'a cessé de faire du chemin. On avait ébauché une réponse à la question toujours embarrassante : Comment reconnaître les chefs-d'oeuvre de l'écran ? Cette réponse, ce fut, depuis dix ans, "*La politique des auteurs*". Non pas un parti-pris, ni un système, mais une méthode, un moyen de bien voir tous les films, de les comprendre.

Aujourd'hui, cette méthode a porté ses fruits : personne ne songerait à nier qu'un film de Resnais est un film de Resnais, qu'un film de Bresson est un film de Bresson. Il n'en fut pas toujours de même.

En 1950, même les critiques sérieux parlaient du cinéma comme d'un produit commercial. On groupait les films par genres, non par auteurs. Il y avait la comédie musicale, le western, le policier, le réalisme poétique français, etc. . . A l'intérieur de ces catégories, on reconnaissait des films "plus réussis" que les autres : *Le Chevauchée fantastique*, *Scarface*, *Le Jour se lève*. Mais on ne se demandait pas tellement pourquoi ils étaient réussis. On ne se demandait surtout pas si John Ford, Howard Hawks ou Marcel Carné avaient apporté quelque chose de personnel à cette réussite.

Il a fallu un combat de dix ans pour imposer cette notion d'auteur, cette méthode tellement plus vivante, plus commode, et plus profonde

que la critique de jadis. André Bazin la défendit sans relâche : *la politique des auteurs*, écrivait-il, *me paraît receler et défendre une vérité critique dont le cinéma a besoin plus que tous les autres arts, justement dans la mesure où l'acte de véritable création artistique s'y trouve plus incertain et menacé qu'ailleurs*. Evidence aujourd'hui, mais qui ne le fut pas toujours . . .

### Une manière bien à lui . . .

Comment donc reconnaître un film d'auteur ? Il nous est arrivé à

---

Des êtres qui émergent de la nuit. Un monde de guerre et de pierre : c'est un film de Roberto Rossellini (*Les évadés de la nuit*).



tous, de raconter une histoire "bien bonne" à nos amis. Parfois, nous avons entendu nos amis la raconter à leur tour. Chacun y ajoutait quelque chose. Avec certains, ce n'était plus la même histoire. Ils avaient fait, bien modestement, oeuvre d'auteur. Un auteur, c'est quelqu'un qui a une manière bien à lui de raconter. On n'est pas auteur de films parce qu'on invente des sujets de scénario, des intrigues plus ou moins compliquées : il faut laisser ce travail aux scénaristes. Un auteur de films — quel que soit le point de départ de sa création : scénario original, pièce de théâtre, adaptation d'un roman célèbre — a sa manière à lui de raconter l'histoire, qui en fait une autre histoire. Deux films français récents ont illustré ce travail d'auteur : Philippe de Broca et Jean-Luc Godard sont partis du même scénario pour réaliser deux films qui n'ont rien de commun. *Les Jeux de l'amour* (Broca) est un film qui n'ajoute rien à ce scénario. Le lire ou voir le film, c'est tout comme. Autant se dispenser de voir le film. *Une Femme est une femme* (Godard) est une oeuvre difficile, déroutante certes, mais on sent, à travers le même sujet, la manière propre de Jean-Luc Godard.

### Trois films de Bresson : un même sujet

Une question se pose ici. Faut-il donc connaître un auteur pour ap-



Cette scène pourrait être de Fellini ou de quelque cinéaste italien. Elle est tirée d'un faux "grand film" : **Grand'rue**. Bardem n'est pas un auteur.

précier ses films ? Certainement pas. Bien sûr, il est toujours intéressant de savoir quelles sont les intentions d'un cinéaste, mais ce n'est pas indispensable.

Faut-il alors connaître plusieurs de ses films ? Cela oui, dans la mesure du possible. Dès lors, un film en éclaire un autre. On découvre ce qu'il y a de commun dans les oeuvres du même auteur. On voit ce qui change, on devine vers quoi il évolue. Il est passionnant, par exemple, de voir un film de Bresson de 1942, *Les Anges du péché*, un autre de 1957, *Un Condamné à mort s'est échappé*, un autre de 1962, *Procès de Jeanne d'Arc*.

Ce qu'il y a de commun entre eux saute aux yeux. Chaque image

de Bresson nous rappelle que nous sommes en prison : murs de cloître, de cellule ou de cachot, grilles de jardins ou barreaux de fenêtres, et même le cadre de l'écran qui enferme les personnages avec un décor réduit au minimum, sans air, dans les perspectives étroites du plan moyen. Les trois films nous parlent tous de prison et de liberté, de solitude et de rencontres, de recueillement et d'affrontement.

Ce qui change d'un film à l'autre est non moins évident. Bresson tend vers plus de simplicité, plus de dépouillement. Son premier film est encore spectaculaire. Il y a des acteurs, il y a un dialogue parfois théâtral. Au contraire, ses films récents témoignent d'une plus grande

rigueur : l'image s'appauvrit au profit de l'intériorité.

### Un regard, un point de vue

J'ai développé cet exemple parce qu'il nous permet maintenant d'aborder un point plus délicat. Qu'est-ce qui distingue un auteur de films d'un cinéaste — disons — de talent ?

Regardons un seul film de Robert Bresson. Il n'est même pas nécessaire d'en voir deux pour reconnaître l'auteur. Prenons, par exemple, *Un Condamné à mort s'est échappé*. D'une image à l'autre, d'une séquence à l'autre, nous trouvons les mêmes leitmotifs que d'un film à l'autre. A l'intérieur d'un seul film, nous sentons que la caméra est fascinée par certains objets, certaines formes, certains bruits, certains gestes, certain ton de voix. Les portes, les couloirs, les escaliers composent tout le décor. Mais n'est-ce pas aussi tout le sujet du film ? Une porte, pour un prisonnier dans sa cellule, n'est-ce pas un objet magique ? De même, on remarque que la caméra saisit toujours des mains et des yeux. Pour Bresson, la main et le regard expriment tout l'homme. La main, c'est l'intelligence en action, le regard, c'est l'intelligence en projet. La tête et la main se conjuguent pour traduire la volonté de l'homme.

Il est facile de généraliser cet exemple. Un auteur est quelqu'un qui ne se borne pas à raconter une histoire, à distraire son public. C'est quelqu'un qui choisit — consciemment ou non — ce qu'il montre et ce qu'il ne montre pas. D'où un certain ordre qui se dégage de ses images, certaines constantes, certaines lignes de force, un ensemble de thèmes qui vont définir son style à nul autre pareil.

### Le génie et le talent

Cela n'est pas affaire de technique. C'est quelque chose qui se sent. Bien sûr, il y a des films seulement bien faits qui sauront nous émouvoir, nous tenir en haleine, et peut-être plus que des films d'auteur. L'efficacité sur le spectateur n'est pas, et n'a jamais été en aucun domaine, le critère du chef-d'oeuvre. Un chef-d'oeuvre n'est pas le produit de quelqu'un qui sait "faire", mais le témoignage de quelqu'un qui sait "être". Il y a un mot qu'on attribue à Ingres, le fameux peintre au violon, et qui éclaire cette vérité profonde malgré son allure de paradoxe : *Avec le talent on fait ce qu'on veut. Avec le génie on fait ce qu'on peut.*

Je verrai là, en dernier ressort, le critère le plus sûr pour distinguer les grands films d'auteur. C'est qu'on doit toujours y sentir la trace d'un

sentir à la fois la présence de ces obsessions et une tentative de dépassement de soi. Pour atteindre ce champ de bataille, où chaque oeuvre est victoire ou défaite, il faut que le cinéaste, au moins une fois dans sa carrière, se soit — comme on dit — "trouvé". Qu'il possède son "univers". Qu'il ait rencontré, face à face, son démon. Qu'il se soit battu avec lui. Alors ses films en portent la marque. La marque d'un caractère, et de quelque chose qui dépasse le caractère. Le moindre film d'Orson Welles témoigne de cette lutte. Orson Welles ne dit-il pas : *Je me méfie des artistes qui sont à l'aise. J'aime qu'un artiste soit mal à l'aise, qu'il se sente déchiré, entre ses contradictions.*

Car une oeuvre d'art authentique est toujours une tentative de réconciliation. Réconciliation de nous-même avec nous-même, avec le monde qui nous échappe, avec les autres. C'est toujours une tentative pour rejoindre le paradis perdu, le monde d'avant le péché, d'avant la cassure originelle, le meilleur des mondes ou comme le dit un titre d'un autre grand auteur de films, Luis Bunuel : *L'Age d'or.*

### **S'exprimer ou se cacher**

Au contraire, les films faits seulement avec le talent sont des films qui évitent cet affrontement essentiel. Ce sont, pour l'auteur lui-même,



Dans *Lola*, Jacques Demy a joué sur la composition du blanc, du gris et du noir de ses images pour exprimer son univers poétique. Avec ce seul film, il a déjà fait oeuvre d'auteur.

me, des évasions, des rêves qui n'ont pas de prise sur l'univers. Dans ces films, l'auteur se fuit au lieu de se livrer. Il se joue de lui-même et de nous. Ces oeuvres sont toujours sans rigueur, sans unité ; elles n'ont pas de personnalité, pas de caractère. Elles ressemblent à ces comédiens doués, mais qui n'ont jamais pris un rôle au sérieux. Tôt ou tard, leurs facéties nous lassent. Ils sont insaisissables. Ils se perdent.

L'exemple de Vittorio de Sica, auteur de films et acteur, est à cet égard éclairant. Après avoir joué assez longtemps avant la guerre, de Sica devint metteur en scène. Il a réalisé, entre 1945 et 1952, quelques-uns des films les plus fameux du néo-réalisme (*Voleur de bicyclette* — *Sciuscia* — *Umberto D.*).

Depuis quelques années, tous les critiques s'accordent à reconnaître l'échec de ses films récents. Ce sont des films plaisants, mais sans plus. Cet échec n'est d'ailleurs pas commercial, mais esthétique.

Ce qui s'est passé pour de Sica est simple. Pour quelques films, il s'est astreint à mettre son cœur à nu, à "s'exprimer". Derrière le sourire jovial du comédien, nous avons senti une sensibilité fragile, douloureuse, blessée. Sans doute, la vraie personnalité profonde de de Sica, l'amertume qui suintait de ces œuvres a dû lui faire mal autant qu'au spectateur. Il a préféré se retirer derrière une personnalité d'emprunt. Il est devenu léger, amusant. Mais un regard quelque peu profond ne s'y laisse pas prendre. Ce de Sica porte un masque. Cette jovialité qui serait authentique chez d'autres, sonne faux chez lui. De Sica auteur est mort, tué par le comédien.

Inversement, chez Jean Renoir qui est un joueur né, la comédie a des résonances plus vraies que la confiance. Plus Renoir est comédien, plus il est lui-même. Le génie de cet auteur est d'en avoir pris

conscience et de s'interroger, dans ses meilleurs films, sur cette étrange manière de cerner la vérité : *Le Carrosse d'or* en est le meilleur exemple.

### **Le secret de la création**

Tous ces critères sont bien vagues. Certes, là est peut-être le mérite et les limites de cette méthode. C'est une méthode vivante, puisqu'elle s'attache aux hommes à travers leurs œuvres. Elle est si souple qu'en définitive il n'y a plus "une méthode" mais autant de méthodes que de grands cinéastes. Du moins nous aide-t-elle à distinguer ces grands cinéastes de tous ceux qui travaillent dans le trompe-l'œil, le clinquant et l'éphémère.

Et puis enfin, elle nous oblige à sympathiser — non plus avec un personnage de film, un acteur — mais avec l'auteur lui-même. Donc elle fait de nous déjà des cinéastes. Elle nous plonge dans le secret de la création. Désormais un film n'est plus un objet d'admiration — c'est un visage, une écriture à déchiffrer, une main qui écrit, une âme qui se découvre.

**VOIR pages 35 et 40**