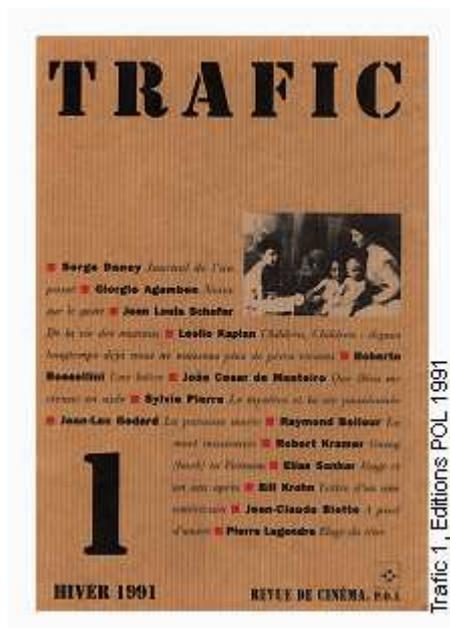


REGARDS SUR LES COLLECTIONS

Trafic et Jean-Claude Biette

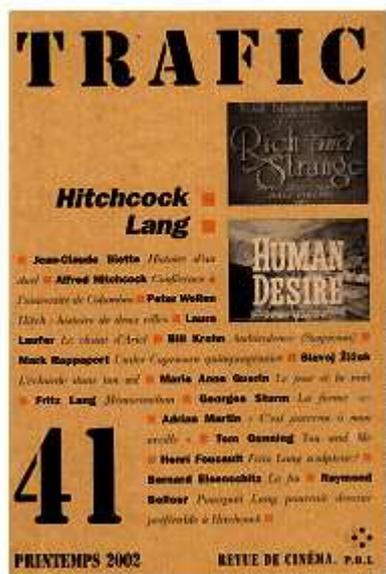
Par Axelle Ropert

Trafic, une revue moderne

Trafic 1, Editions POL 1991

A l'hiver 1991 paraissait une revue empruntant son titre abstrait au film de Jacques Tati : *Trafic*. Le flux circulatoire des idées ainsi indiqué et le label éditorial P.O.L., maison spécialisée dans les recherches littéraires "formelles", promettaient la naissance de la plus moderne des revues de cinéma, moderne parce que prenant doublement acte de son inscription dans une histoire déjà ancienne, celle conjointe du cinéma et de la cinéphilie : "Reviennent donc les questions douceâtres dont il semblait qu'elles ne nous seraient plus jamais posées. Par exemple : Le cinéma est-il un art ? Sera-t-il conservé, tout ou en partie ? Et que va-t-il advenir de ce que nous avons aimé en lui ? Et de nous, qui nous sommes indûment aimés à travers lui ? Et du monde qu'il nous avait promis et dont nous devons être les citoyens¹?" Par ces quelques phrases liminaires de son *Journal de l'an passé*², Serge Daney, prenant acte de la teneur historique de cette fondation,

pointait la double nécessité qui commandait la création de *Trafic* : reconsidérer l'histoire du cinéma à l'aune autobiographique des années écoulées pour mieux prendre le pouls de l'état présent de ce cinéma tant aimé. Et cette double nécessité répondait à une urgence particulière, dramatique : faire un état des lieux avant qu'il ne soit trop tard³.

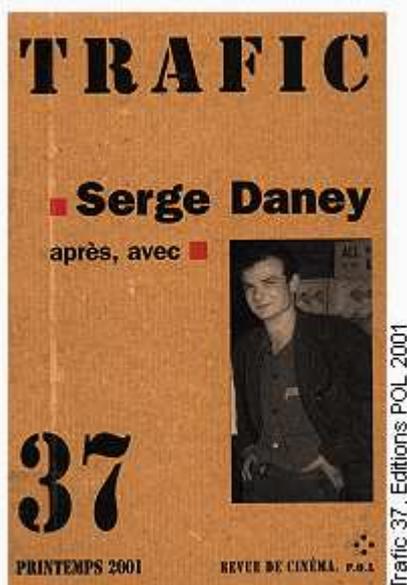


Trafic 41, Editions POL 2002

Ce déplacement de perspective qui fonde *Trafic*, choisi par des critiques de cinéma ayant pour la majorité d'entre eux collaboré aux *Cahiers du cinéma*, montrait la nécessité d'inventer un autre point de vue sur le cinéma, plus latéral et souverain : choix d'un rythme trimestriel, non assujetti aux contraintes de l'actualité et propice au délai de la réflexion, choix d'un regard panoramique ouvert, dans un même numéro, aux cinémas de toutes les époques et de tous les pays. Les partis pris de *Trafic* – pas d'éditorial⁴, pas d'entretiens⁵, pas de photographies, pas de vision patrimoniale du cinéma, pas de numéro thématique (souci d'un sommaire contrasté indissociable d'un refus de toute hiérarchie entre les genres de cinéma abordés⁶) – manifestent, au-delà d'une apparente sévérité, la volonté de dresser une cartographie quasi documentaire du cinéma dont le lecteur devra déchiffrer seul la cohérence sous-jacente. Deux pôles constituent les points cardinaux entre lesquels

la boussole critique trouve ses repères : le cinéma classique (américain – Lang/Hitchcock ; allemand – Murnau ; français – Grémillon/Renoir ; italien – Rossellini ; japonais – Mizoguchi/Ozu) et le cinéma moderne (Godard, le cinéma portugais – Oliveira/Monteiro). La revue, héritière en cela du goût pour la critique théorique des *Cahiers du cinéma* des années 1970, accueille régulièrement des critiques-philosophes (Giorgio Agamben,

Jacques Rancière, Jean-Louis Schefer, Stanley Cavell). L'attention particulière portée aux critiques américains (Manny Farber, Jonathan Rosenbaum, Kent Jones, Tag Gallagher, Bill Krohn), dont les textes étaient relativement peu diffusés en France, manifeste le souci de diffuser le discours "de l'intérieur" émanant de cette patrie rêvée du cinéma sur laquelle les critiques contemporains de la Nouvelle Vague s'interrogèrent longuement, de l'extérieur, dans *Les Cahiers du cinéma*.

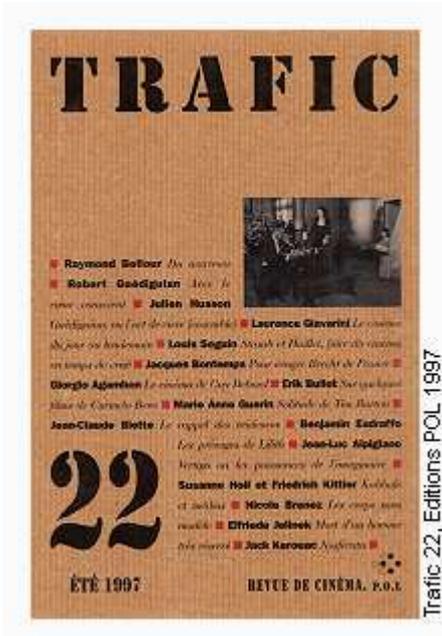


Nécessaire réévaluation de l'histoire du cinéma à l'aune d'une histoire personnelle pour mieux dresser un bilan de son état présent : comment les cinq membres de la revue ont-ils mis en oeuvre cette double tâche ?

Sous la plume de Serge Daney, cet état des lieux devait prendre la forme d'un diagnostic. La série des "Journaux"⁷ tresse une forme inédite de critique, le "parcours biocinéphilique" qui s'interroge sur la conjonction fatale et heureuse qui noua une vie – celle de Serge Daney – et un art – le cinéma. "L'état cinéophile fut pour moi cette persévérance entre voir et ne pas voir, savoir et ne pas savoir. Il y a une peur à l'idée de ce qu'on va voir. Et il y a un désir, lié à cette peur. Mais il y a aussi une fierté, un orgueil d'enfant, à pouvoir soutenir du regard ce qui, du fond de l'image, me guette, m'a vu venir et me verra partir"⁸. Les films sont réévalués à l'aune de cette lucidité nouvelle qui veut élucider le mystère de l'attachement pour certaines oeuvres. Deux

cinéastes sont les figures tutélaires : Roberto Rossellini, personnalisant l'irruption de la modernité cinématographique, Jean-Luc Godard qui, à travers ses *Histoires du cinéma*, réinventait lui aussi sous une forme lyrique et par le moyen exclusif du montage, de manière quasi contemporaine au projet de Serge Daney, une "histoire du cinéma". Cette prospection biocinéphilique, teintée d'une profonde mélancolie, mène vers le "traumatisme" bénéfique qui en institua les fondements éthiques : ce fut le texte "Le travelling de Kapo"⁹, prolongation de celui de Jacques Rivette paru dans *Les Cahiers du cinéma* (juin 1961) qui élaborait, en termes de mise en scène, la notion d'interdit moral qui servit de référence pour tout un pan du cinéma moderne à venir. Opérant des coupes franches dans l'histoire du cinéma pour mieux dénouer l'énigmatique nud qui lia la biographie d'un homme et l'amour du septième art, cet essai d'élucidation intime devait bientôt aboutir à un diagnostic fatal : la mort du cinéma, exploré dans *L'exercice a été profitable, monsieur*¹⁰.

Malgré un attachement prononcé et ancien pour Hitchcock, Raymond Bellour, venu de l'horizon universitaire des sciences humaines (littérature et anthropologie), se penche dans *Trafic* plus particulièrement sur le cinéma expérimental. Le film à "dispositif" est ainsi le motif récurrent de ses articles, car incarnant un possible "sauvetage" du cinéma actuel : "Leur dispositif est leur arme, leur garantie contre la dispersion et la disparition qui guettent aujourd'hui tous les films"¹¹. Comment rendre compte, d'un point de vue critique, d'un dispositif ? Quel discours adopter pour la forme de cinéma la moins historicisée qui soit (car dépendant peu ou prou des grandes formes de production et de diffusion, voire de réception, qui façonnent classiquement une oeuvre) et qui échappe aux catégories habituelles examinées par la critique (le récit, les acteurs, etc.) ? Partant du postulat qu'"un dispositif est un acte de pensée"¹², Bellour invente une manière de rendre compte du cinéma expérimental par la minutieuse description d'un dispositif (la pensée) et des effets de ce dispositif (les effets de cette pensée) sur ce spectateur dont il s'agit alors d'analyser les perceptions, sinon les sensations. A cet égard, chacun des textes de Bellour tend à rendre compte, par le menu, d'une expérience complète de spectateur mobilisant l'ensemble des ressources corporelles immergée dans le présent de la rencontre, expérience dont le bouleversement intime signale l'efficacité de l'oeuvre.



Sylvie Pierre et Patrice Rollet sont peut-être les deux membres du quintet *Trafic* les moins repérables quant à la systémativité d'une pensée mise en oeuvre dans leurs textes, moins soucieux de tenir un discours général sur le cinéma, plus désireux de s'en tenir à des films en particulier. Pour reprendre un titre de Jean-Claude Biette, la mise en oeuvre d'une pensée du cinéma ne se fait ici qu'à "pied d'oeuvre". Signalons, entre autres, l'excellent texte de Sylvie Pierre sur Ozu et les articles de Patrice Rollet sur Jacques Tourneur et sur Murnau, attentifs aux affects quasi barthésiens que suscitent les films en une dense mise à nu de leur écriture¹³.

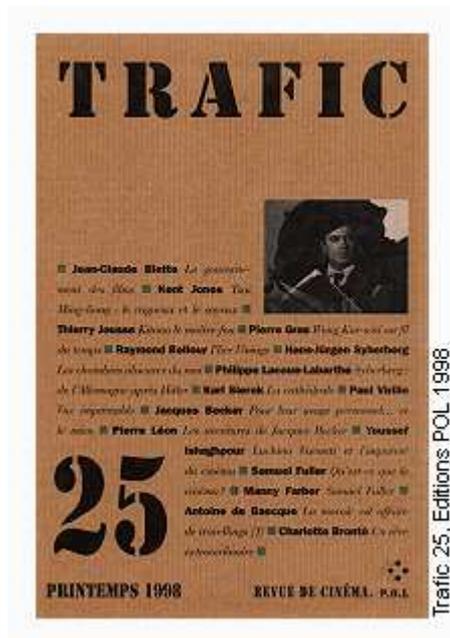
Jean-Claude Biette, un critique secret



Les textes du très regretté Jean-Claude Biette peuvent se décrire comme des tentatives patientes d'élucidation de cet art impondérable entre tous qu'est celui de la mise en scène. Loin d'un Daney cherchant à résoudre un mystère des origines (les siennes et celles de son amour pour le cinéma), les prospectives de Biette, mettant de côté la trajectoire autobiographique, s'attachent à faire émerger les forces antagonistes qui constituent un film. Pour ce faire, il adopte un genre, la "chronique", qui lui permet d'entrelacer films anciens et films nouveaux selon une loi d'apparente digression, un style à la phrase sinieuse et au vocabulaire méticuleux, et une posture en retrait, comme pour mieux piéger le secret du film et s'en faire l'humble dépositaire. Aux *Cahiers du cinéma*, ses chroniques étaient guidées par un projet au long cours : élaborer au fil des exemples une "poétique des auteurs" rendant compte du jeu de ces forces qui gouvernent un film. Faisant suite à la célèbre "politique des auteurs" qui

avait consacré, par le combat, quelques noms alors mésestimés par la critique (Hawks, Hitchcock, etc.), cette poétique s'intéressait à un matériau jusqu'alors ignoré : l'"expérience" vécue, rêvée, ou inventée, du monde transmise par les cinéastes à travers la seule mise en scène de leurs films. La poétique est "cet engagement personnel dans l'art de maintenir à pression égale les deux ensembles antagonistes d'un film à faire : les données objectives [...] des matériaux et techniques qui entrent dans la réalisation, et l'ensemble des idées, intuitions, rêveries, émotions, incertaine puissance subjective du réalisateur¹⁴". La "poétique des auteurs" fut ainsi mise à l'épreuve dans deux séries de chroniques, "Les fantômes du permanent", qui revisitaient l'histoire du cinéma à l'occasion du passage de films à la télévision, les "Cinéma-chroniques", qui instauraient des passerelles inédites entre films anciens et films nouveaux. Ce travail de réévaluation ("Il faut sans arrêt "faire le ménage" : les histoires du cinéma sont pleines de films qui en font partie soit parce qu'ils ont bien marché – et le succès leur tient lieu de brevet de qualité –, soit parce qu'ils ont été admis pour des raisons de confort moral et esthétique et d'identification des critiques de l'époque. Je me suis senti l'envie, presque

"donquichottesque", de me refaire ma propre histoire du cinéma¹⁵) fit émerger quelques cinéastes secrets dont le travail, effectué en marge des circuits majoritaires de la production, mettait à nu le système hollywoodien : Tourneur, Dwan, Ulmer.



Si Biette prolongea à *Trafic* ce goût pour la chronique fausement flâneuse et réellement opiniâtre, notamment dans la série "A pied d'oeuvre" qui juxtaposait l'analyse de trois ou quatre films à partir de quelques détails pour mieux en faire émerger une cohérence inédite, cette revue fut aussi l'occasion de condenser en deux traités les règles cinématographiques découvertes de manière empirique et ponctuelle les années précédentes. Dans "Le gouvernement des films"¹⁶, Biette livre la "règle de trois" d'un film qui met toujours en présence trois forces antagonistes : le récit, la dramaturgie, le projet formel. Définissant ainsi le travail du critique, "pour n'importe quel film il devrait être possible de découvrir quelles sont les deux forces en lutte, quelle est celle qui l'emporte et gouverne, et quelle est la troisième, restée mineure", cette tâche achoppe sur un mystère final : "Mais on peut observer que les grands films sont aussi ceux dans lesquels le principe de

gouvernement est indécidable, et où les trois forces sont à égalité." Le second texte, "Qu'est-ce qu'un cinéaste¹⁷ ?", malgré son antériorité, est peut-être une manière de résoudre cette ultime énigme. Analysant les différentes expressions qui désignent indifféremment dans le langage courant la pratique cinématographique ("réalisateur", "metteur en scène", "auteur", "cinéaste"), mettant au jour les différences essentielles qui les séparent les uns des autres pour mieux mettre en valeur le qualificatif suprême, "cinéaste", cette nécessaire clarification s'achève elle aussi sur un mystère supplémentaire : "Les oeuvres des plus grands cinéastes, une fois bouclées par la mort, laissent voir souvent une réciproque contamination entre les trois rôles, telle qu'il est difficile de préciser quelle est, en considérant un film, la partie du metteur en scène, celle du cinéaste et celle de l'auteur." Cette manière têtue d'élucider les mystères, au moyen d'un cheminement souterrain et rêveur de la pensée, puis d'en différer finalement la résolution, on la retrouve aussi dans ses films¹⁸ où le goût de l'intrigue menue et des dialogues trop précis pour être honnêtes ne faisaient, sous couvert de clarté sautillante, qu'opacifier un peu plus le monde.

Bibliographie

***Trafic*, éd. P.O.L, no 1 (hiver 1991) à 46 (été 2003).**

Textes de Serge Daney :

- "Journal de l'an passé", no 1, hiver 1991.
- "Journal de l'an nouveau", no 2, printemps 1992.
- "Journal de l'an présent", no 3, été 1992.
- "Le travelling de Kapo", no 4, automne 1992.

Quelques textes de Raymond Bellour, Sylvie Pierre et Patrice Rollet :

- Raymond Bellour, "La mort inassouvie", no 1, hiver 1991.

- Raymond Bellour, "Le film qu'on accompagne", *Trafic*, no 4, automne 1992.
- Raymond Bellour, "Sauver l'image", no 15, été 1995, no 17, hiver 1996.
- Raymond Bellour, "Des corps renouvelés", no 44, hiver 2002.
- Raymond Bellour, "Quelques motifs de chérir *Corpus Callosum", no 45, printemps 2003.
- Patrice Rollet, "Jacques Tourneur, le faux départ et l'après-coup", no 30, été 1999.
- Patrice Rollet, "Et in Arcadia Murnau", no 39, automne 2001.
- Sylvie Pierre, "Le monde d'Ozu", no 4, automne 1992.

Textes de Jean-Claude Biette :

- "A pied d'oeuvre", no 3, été 1992, no 5, hiver 1993, no 7, été 1993.
- "Barbe-Bleue (1)", no 6, printemps 1993, "Barbe-Bleue (2)", no 7, été 1993.
- "Main-d'oeuvre", no 10, printemps 1994.
- "D'un sandwich mexicain", no 12, automne 1994.
- "Rhétorique du piège", no 13, hiver 1995.
- "Les enfants de Godard et de Pasiphaé", no 15, été 1995.
- "Qu'est-ce qu'un cinéaste ?", no 18, printemps 1996.
- "Deux Mozart et un troisième", no 20, automne/hiver 1996.
- "Le rappel des évidences", no 22, été 1997.
- "Le gouvernement des films", no 25, printemps 1998.
- "Aperçu Raoul Walsh", no 28, hiver 1998.
- "La barbe de Kubrick", no 32, hiver 1999.
- "Histoire d'un duel", no 41, printemps 2002.
- "Le mystère d'Oberwald", no 44, hiver 2002.

A titre indicatif, ouvrages de Jean-Claude Biette :

- *Poétique des auteurs*, collection "Cahiers du Cinéma", éd. de l'Etoile, Paris, 1988.
- *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?*, collection "Trafic", éd. P.O.L., Paris, 2000.
- *Cinémanuel*, collection "Trafic", éd. P.O.L., Paris, 2001.
- "Entretien avec Jean-Claude Biette", in *La Lettre du cinéma*, no 7, 8, 9, éd. P.O.L.

¹"Journal de l'an passé", Serge Daney, *Trafic* no 1, hiver 1991.

²*Trafic* no 1, hiver 1991

³ Serge Daney est décédé en 1992.

⁴ Si ce n'est une intrigante citation en exergue de chaque numéro...

⁵A l'exception d'un entretien avec Godard (no 29/30).

⁶ Il existe cependant trois numéros spéciaux : "Walsh" (no28) , "Lang/Hitchcock" (no 41 , "Daney" (no 37).

⁷ "Journal de l'an passé", no 1, hiver 1991, "Journal de l'an nouveau", no 2, printemps 1992, "Journal de l'an présent", no 3, été 1992.

⁸ "Journal de l'an présent", no 3, été 1992.

⁹ no 4, automne 1992.

¹⁰éd. P.O.L., Paris, 1993.

¹¹ "Du nouveau", no 22, été 1997.

¹² "Sauver l'image", no18, printemps 1996.

¹³ Cf. *Passages à vide*, Collection Trafic, éd. P.O.L., Paris, 2002.

¹⁴ Préface à *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?*, éd. P.O .L., Paris, 2000.

¹⁵ Entretien avec Jean Narboni et Serge Toubiana, in *Poétique des auteurs*, Collection Cahiers du cinéma, éd. de l'Etoile, Paris, 1988.

¹⁶ no 25, printemps 1998.

¹⁷ no 18, printemps 1996.

¹⁸ *Loin de Manhattan, Le Théâtre des matières, Le Champignon des Carpathes, Chasse gardée, Le Complexe de Toulon, Trois ponts sur la rivière, Saltimbank.*