



Luc Vancheri

Le cinéma ou le dernier des arts

Presses universitaires de Rennes

Chapitre I. Entre deux mondes

L'art et l'industrie

DOI : 10.4000/books.pur.87772

Éditeur : Presses universitaires de Rennes

Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes

Année d'édition : 2018

Date de mise en ligne : 18 février 2019

Collection : Spectaculaire | Cinéma

ISBN électronique : 9782753577473



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VANCHERI, Luc. *Chapitre I. Entre deux mondes : L'art et l'industrie* In : *Le cinéma ou le dernier des arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 19 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87772>>. ISBN : 9782753577473. DOI : 10.4000/books.pur.87772.

Entre deux mondes L'art et l'industrie

Quelques années avant que ne se déploient les rameaux d'une théorie du cinéma qui allait précipiter son entrée dans le champ de l'art, l'industrie s'est essayée au mouvement inverse qui veut que l'art pourrait être introduit dans ses productions. On crée des sociétés de films spécialisées (*Le Film d'Art*, la *Société des Auteurs et des Gens de Lettres*)¹, on adapte les grands classiques de la littérature, on rejoue les tableaux de la peinture, on puise dans le patrimoine, on revisite l'histoire. Pourtant, comme l'a montré Laurent Le Forestier, l'art n'est encore qu'une fonction adjuvante de l'industrie cinématographique qui, à l'image de la Firme Pathé, replie l'esthétique de ses films sur son mode de production². En 1926, cette idée est toujours la règle des studios hollywoodiens, mais on la découvre prise dans la dialectique que l'art lui impose. Il faut ici relire Terry Ramsaye, l'un des tout premiers historiens du cinéma américain qui se soit avisé de cette tension entre les demandes d'art et les exigences de l'industrie. Ainsi peut-il écrire au début de son *History of the Motion Picture* que « *The film is the primordial art, freed and empowered*³ », énonçant une loi esthétique qui vient situer le cinéma parmi les arts. Mais à la fin de son livre, il soutient néanmoins que « *every element of the creative side of the industry is being brought under central manufacturing control*⁴ », laissant ainsi le dernier mot à

• 1 – Sur cette question, voir CAROU Alain et PASTRE Béatrice de (dir.), *Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)*, Revue 1895, n° 56, 2008.

• 2 – LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé, 1905-1908*, Paris, L'Harmattan, 2006.

• 3 – RAMSAYE Terry, *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture* (1926), Frank Cass & Co. LTD, Londres, 1964, p. LXX.

• 4 – « Chaque élément créatif de l'industrie est placé sous le contrôle de la production » (*ibid.*, p. 833).

l'industrie. Louis Delluc qui a pourtant porté bien haut le flambeau de la photographie s'est lui aussi laissé convaincre que c'est aux États-Unis que s'écrit désormais l'avenir du cinéma. L'Europe lui a donné une histoire, celle des images et de l'art, l'Amérique, elle, invente son futur technologique et industriel avant de lui imposer son classicisme.

« La France dit que non parce que Lumière, Marey, et autres inventeurs de la première heure ont machiné dans leurs cabinets de Paris ou de Lyon les outils de l'art neuf. C'est entendu, ils ont fabriqué les outils, mais c'est à Los Angeles et à New York qu'on a su ou voulu s'en servir pour la première fois⁵. »

Question de degré sans doute, c'est-à-dire de puissance, l'Amérique y ayant ajouté l'alph de son économie tout en faisant de son exploitation la condition de son développement technique. Pourtant, à la fin des années 1920, le rapport d'influence a commencé à s'inverser, laissant le cinéma de plus en plus sensible aux prescriptions esthétiques du régime général de l'art. Si comme le soutient Le Forestier la forme socialisée de la production cinématographique a largement déterminé la structure de son esthétique, on ne mésestimera pas le rôle de l'art qui, tout au long du siècle, a obligé une industrie à suivre la courbe de ses évolutions. L'histoire du cinéma est faite de ce battement dialectique. La situation s'est à ce point renversée qu'en 1936, alors qu'il effectue une visite des studios hollywoodiens pour le journal *Paris-Soir*, Blaise Cendrars peut soutenir que le cinéma est cet « art qui a donné naissance à l'une des premières industries du monde moderne⁶ ». Si l'affirmation de Cendrars ne résiste pas à l'examen historique, son erreur est en définitive toute relative. Elle dit d'une part le refoulement et l'oubli dans lequel sont tombés les commencements industriels du cinéma et, d'autre part, que l'art a largement contribué à définir le modèle économique de l'industrie cinématographique. Béla Balázs en a analysé le nœud structurel, observant que « le cinéma est le seul d'entre les arts à avoir vu le jour à l'âge capitaliste ». Mais il est évidemment moins sûr qu'il fût libre de la force « de l'esthétique et de l'histoire de l'art bourgeoises⁷ ». L'histoire des transferts culturels entre l'Europe et les États-Unis a largement révisé l'idée qui veut qu'Hollywood ait bâti un art sur une terre vierge de toute tradition. Quant à Canudo, malgré son engagement cérébriste, il en a conservé le modèle et l'inspiration. Mieux, le poète et ardent défenseur du cinéma a surtout permis que ne se perde pas le lien qui va de la tragédie grecque au cinéma, ce qui supposait d'abord de l'inventer. Toute sa théorie du septième art

• 5 – DELLUC Louis, « Les Cinéastes », in *Écrits cinématographiques*, t. I : *Le cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 125.

• 6 – CENDRARS Blaise, *Hollywood, La Mecque du cinéma*, op. cit., p. 115.

• 7 – BALÁZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 2011, p. 53.

est le parfait contrepoint esthétique des manifestations futuristes et dadaïstes qui ont cherché à reformuler les valeurs et le sens de l'art en usant délibérément du cinéma comme d'un moyen d'émancipation. Ce qui est certain, c'est que l'histoire du cinéma commence à s'écrire à partir de cette tension opposant un art à une industrie tout en les rendant solidaires, obligeant chacun à d'innombrables adaptations.

Or selon que l'on observe le passage de l'appareil Lumière au dispositif cinématographique dans les premières années du xx^e siècle, les débuts de son réglage artistique à la fin des années 1910 ou le développement de ses formes *expanded* au tournant du xxi^e siècle, le nom de cinéma ne désigne pas la même réalité esthétique et sociale. On pourra tirer deux conséquences de cette situation historique. La première nous prévient que le dispositif à partir duquel on a l'habitude d'évaluer l'histoire du cinéma n'est pas la règle de son esthétique, mais son exception. La seconde nous avertit que l'art n'est pas la plus-value esthétique de l'industrie mais, plus fondamentalement, sa condition historique. Ce que nous appelons cinéma, quelles que soient les formes industrielles et institutionnelles, les expressions culturelles et sociales que nous lui reconnaissons, ressortit désormais au champ de l'art. L'effort théorique de l'époque ne s'est pourtant pas arrêté sur cette revendication plus ou moins libérale qui venait de rajeunir le système des Beaux-Arts. On manquerait l'essentiel si on ne voyait pas que derrière cet héroïsme artistique se cachent des motivations d'un autre ordre qui pensent le cinéma selon des moyens et des fins qui lui sont encore étrangers. Pour beaucoup le cinéma n'est *quelque chose*, un art moderne si l'on veut, qu'à la condition de servir une cause de l'art. Et cette cause varie considérablement selon que l'on est futuriste italien ou russe, expressionniste allemand ou membre du Club des amis du septième art. Défendre le cinéma est une chose, s'entendre sur ce qu'il doit être spécifiquement en est une autre qui divise profondément les avant-gardes. Entre la foi artistique de Germaine Dulac qui comprend le cinéma comme un « art de la vie intérieure et de la sensation, [...] expression nouvelle donnée à la pensée⁸ » et le pessimisme politique d'Ilya Ehrenbourg qui assimile le cinéma au réseau de la Western Electric, l'écart est immense. Le trait d'union de cette génération qui ne doute pas que le cinéma comme la radio sont les signes d'une « nouvelle culture » ne doit pas faire oublier que l'art traverse une crise qui affecte toutes ses expressions. La volonté de faire du cinéma un art ne suffit donc pas à décrire le projet d'une époque profondément divisée. Pas plus qu'on ne rencontre d'esthétique commune qui viendrait lier les avant-gardes entre elles, on ne saurait confondre les rêves que le cinéma fait sur lui-même avec ceux que l'on a faits pour lui. C'est une chose de rêver à son futur

• 8 – DULAC Germaine, « Entretien avec Paul Desclaux », in *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, op. cit., p. 28.

technologique, d'imaginer la forme qui accomplira les promesses de son réalisme intégral, c'en est une autre de faire du cinéma l'instrument de l'avenir de l'art ou de la révolution socialiste. Ce sont ainsi trois grandes tendances qui vont orienter la littérature théorique de l'époque. La première s'inquiète des lois de l'art qui manquent au cinéma, elle réfléchit à ses possibilités immédiates et lointaines, elle devise sur le propre d'un art qui reste à inventer. La seconde fait du cinéma le levier d'une réforme des arts qui cherchent la voie de leur modernisation. La troisième, enfin, réfléchit son destin en fonction d'un programme politique et social, dont il n'est que l'agent efficace, certaine qu'il accomplira ce qui n'existe pas encore.

Si Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*, 1933) n'est pas le premier à avoir compris que la réussite du cinéma fut d'avoir permis que l'on tire des propriétés physiques d'une machine les inestimables qualités esthétiques d'un art, il est l'un des rares à avoir maintenu sa défense du cinéma muet contre la loi implicite d'un réalisme cinématographique se voulant intégral :

« Non seulement le verbe limite le cinéma à n'être que l'instrument de la reproduction dramatique, mais il intervient aussi dans ce qu'exprime l'image. Si important que soit le rôle du langage dans la vie, jamais le cinéma n'a été aussi parfait que lorsqu'il évitait de montrer des personnages en train de parler⁹. »

Le conservatisme esthétique d'Arnheim ne doit rien à sa mélancolie face à la disparition du cinéma muet, parce qu'il est essentiellement fondé sur une double théorie de l'image et de l'art. La première suppose une division raisonnée des arts et des propriétés spécifiques qui permet de les distinguer. La seconde ressortit à une approche gestaltiste de l'image qui veut que « dans le domaine de l'art, l'image constitue l'énoncé lui-même. Elle renforce et révèle les forces dont elle parle¹⁰ ». En reconnaissant que « chaque art devrait privilégier un moyen d'expression » et qu'« au cinéma, ce devrait être l'image animée puisque dès que prédomine le texte, nous sommes au théâtre¹¹ », la couleur, le son, la stéréoscopie peuvent bien ajouter de nouvelles propriétés à l'image, celles-ci n'accroissent pas sa nature artistique, parce que « de ce fait, toutes les possibilités esthétiques qui se fondaient sur les différences entre le modèle et sa copie se trouvent éliminées¹² ». Et avec elles c'est la possibilité même de l'art qui se voit détruite. Pour Arnheim toute réflexion sur le cinéma passe par une théorie de l'art qui réactualise les grands principes du

• 9 – ARNHEIM Rudolph, « Un nouveau Laocoon : les arts hybrides et le cinéma parlant » (1938), in *Le cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989, p. 236.

• 10 – ARNHEIM Rudolph, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1976, p. 314.

• 11 – *Ibid.*

• 12 – *Ibid.*

Laocoon, ce texte de Lessing qui devait durablement influencer le xx^e siècle. Il y a là un trait commun à l'époque qui comprend que le cinéma est la chance qui lui est offerte de moderniser les autres arts. Boris Eikhenbaum, ce théoricien de la littérature qui s'est intéressé au cinéma comme beaucoup de ses amis formalistes, l'écrivait avec beaucoup de lucidité quelques années plus tôt : « Le développement du cinéma repose le vieux problème du rapport et de la différenciation entre les arts¹³. » C'est un tel problème que Meyerhold a cherché à résoudre, lorsque quittant son premier scepticisme il s'est résolu à réinventer le théâtre à partir du cinéma, tandis que Maïakovski se donnait pour tâche de rénover l'esthétique et la littérature. Mais là où les deux futuristes surent dépasser leurs premières résistances et défendre le caractère artistique du cinéma, Eikhenbaum devait en relativiser l'expression : « Le cinéma n'est pas un art à part, mais une invention technique qui a placé les arts existants dans de nouvelles conditions en appelant la pantomime à une nouvelle vie¹⁴. » Malgré tout, pour beaucoup, l'adversaire d'hier est devenu l'allié du jour. Si Walter Benjamin a sans doute raison de soutenir que l'on s'était « dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art¹⁵ », il est en définitive moins sûr que tous « les théoriciens du cinéma aient succombé à la même erreur ». L'importante littérature que l'époque consacre au cinéma témoigne au contraire d'une véritable lucidité. Nous le verrons, c'est avec le projet d'un Ricciotto Canudo que les mots de Benjamin trouvent leur vérité, pas avec celui d'un Boris Kazanski qui soutient que « l'étude du cinéma s'avérera féconde pour la critique d'art, puisqu'elle élargit son domaine d'investigation et éclaire nombre de phénomènes importants qui, jusqu'alors, échappaient à l'observation¹⁶ ». L'époque ne s'est donc pas contentée de se demander si le cinéma était un art, elle s'est plus profondément interrogée sur sa capacité à conduire un renouvellement de l'art sans rien perdre des espoirs qu'elle plaçait dans une révision générale des arts. Le cinéma était l'ouvroir de sa politique. C'est parce qu'on s'est habitué à la question qui hante l'antichambre de l'histoire du cinéma – *le cinéma est-il un art?* –, et surtout à sa réponse – *oui, il est le septième de son espèce* –, que l'on a fini par faire l'économie d'une étude raisonnée des stratégies artistiques qui

• 13 – EIKHEINBAUM Boris, « Littérature et cinéma » (1926), in *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, introduits et commentés par F. ALBÉRA, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 208.

• 14 – EIKHEINBAUM Boris, « Le cinéma est-il un art? » in *Poétique du film, op. cit.*

• 15 – « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art; les théoriciens du cinéma devaient succomber à la même erreur » (BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais 2, 1935-1940, op. cit.*, p. 102).

• 16 – KAZANSKI Boris, « La nature du cinéma », in *Poétique du film, Textes des formalistes russes sur le cinéma, op. cit.*, p. 102.

ont été menées sur le cinéma. Lorsque Kirill Choutko, alors à la tête de la revue *Kino*, écrit en préambule du numéro qu'il dirige, « qu'il s'avérera peut-être aussi que, pour créer une œuvre cinématographique, ce n'est pas d'une poétique que l'on aura besoin, mais d'une théorie universelle, militante, éliminant sans merci de la pratique courante tout le fatras formaliste et scolastique¹⁷ », il va de soi que le cinéma est désormais directement placé sous la dépendance d'un projet qui lie fermement esthétique et politique. C'est qu'il s'agit de le soustraire aux lois cinématographiques imposées par les studios hollywoodiens tout en se gardant de « la cuisine théorique du cinéma bourgeois contemporain guidée par des appétits trop évidemment fondés sur un point de vue de classe et d'exploitation¹⁸ ». Et lorsqu'il ajoute qu'« avec une telle théorie du travail cinématographique, il deviendra possible de maîtriser et d'organiser tout ce qui sera à la portée de l'appareil de prise de vues¹⁹ », c'est l'exécution d'une tâche sociale précise qu'il vise. Nous ne sommes déjà plus très loin de Dziga Vertov qui, deux ans plus tard, tourne *L'homme à la caméra* (1929). Si l'on peut bien sûr lire le film comme un éloge des valeurs dynamiques et cinétiques de la vie moderne, il n'en reste pas moins un hommage au cinéma compris comme un vecteur de l'Internationale prolétarienne. C'est au nom de ce militantisme politique que Choutko fixe les objectifs de son entreprise théorique qui doit, plus que jamais, soutenir l'effort post-révolutionnaire du jeune état socialiste : « C'est justement maintenant, alors que les traditions du goût, les lois du cinéma soviétique sont encore à établir, qu'il convient de se forger une bonne arme théorique pour avancer plus facilement, plus efficacement vers la création du cinéma dont nous avons besoin²⁰. » Fort de ce credo, il n'hésitera pas à se montrer critique envers Eisenstein, reprochant à ce dernier les compromis du *Cuirassé Potemkine*, là où Vertov, avec *La Sixième partie du monde*, parvenait à une parfaite maîtrise d'un montage qui ne devait plus rien aux expédients de la fable cinématographique. Choutko défend le cinéma sur deux fronts, mais s'il cherche à définir les lois du cinéma, c'est pour mieux les soumettre à des finalités politiques. Sa poétique est nécessairement impure. Quant à Bertolt Brecht, il a su très tôt que le cinéma devrait composer avec les contraintes de l'industrie et qu'il ne serait jamais libre de son art. Il tirera du difficile procès de *L'Opéra de quat'sous* les leçons de sa politique du cinéma. S'il n'ignore pas que l'échec du cinéma devant les prétentions capitalistes de l'industrie oblige les artistes à contourner l'obstacle de

• 17 – CHOUTKO Kirill, « Préface à Poëtika Kino », in *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, introduits et commentés par François ALBÉRA, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 34.

• 18 – *Ibid.*, p. 33.

• 19 – *Ibid.*, p. 34.

• 20 – *Ibid.*

l'art désormais pris au piège d'un système de production qui transforme l'œuvre en marchandise, signant par la même occasion la mort d'une certaine idée de l'art, il ne renonce pas à sa transformation : « Si nous ne pouvons plus appliquer la notion d'œuvre d'art à la chose qui naît dès que l'œuvre d'art est transformée en marchandise, il faut abandonner cette notion, avec prudence et circonspection, mais sans crainte, si nous ne voulons pas que soit liquidée en même temps la fonction de la chose²¹. » C'est à peu près à la même époque, à la fin des années 1920, qu'il commence à s'intéresser à la radio. Il fait alors le constat que toute réflexion sur les médias modernes est inséparable des questions qui se sont déjà posées à l'art : « Comment exploiter l'art pour la radio et la radio pour l'art?, qui sont deux questions très différentes, doivent à n'importe quel moment être subordonnées à la question beaucoup plus importante de l'exploitation en général de l'art et de la radio²². » La radio, pas moins que l'art ou le cinéma, doit se donner pour mission d'engager les projets pédagogiques qui prépareront la société de demain. Que disent en somme ces analyses menées sur le cinéma par les contemporains d'une époque qui cherche à définir sa nature et à préciser son rôle social? Au fond ceci : que l'on soit le promoteur d'une esthétique, l'acteur engagé d'une révolution ou le pédagogue d'une utopie politique, il n'existe pas de pensée du cinéma qui ne soit d'abord comptable de la pensée de l'art qui la détermine.

De ce pli historique, comment faire l'histoire? Dans un article au titre délibérément provocateur, « L'histoire du cinéma n'existe pas », Jacques Aumont prenait acte que l'histoire du cinéma avait abandonné tout projet d'histoire générale, qu'elle était au mieux un ensemble d'histoires partielles qui ont pour objets ses techniques, son industrie, ses studios, ses institutions, ses auteurs, ses films, avant de constater que les images qui constituent la matière et la finalité du cinéma sont paradoxalement exclues de son champ légitime. On ferait en somme l'histoire de beaucoup de choses, sans pourtant parvenir à véritablement écrire celle des images produites par le cinéma. Pour deux raisons assez simples. La première tient à la structure sémiologique de l'image : de ce point de vue « faire l'histoire de toutes les images produites en cinéma, ce serait un peu comme essayer de faire l'histoire de tous les énoncés verbaux jamais produits²³ ». Quant à la seconde, elle dépend de ce que les images ne sont pensées qu'au titre des propriétés plastiques et formelles que lui confère l'art

• 21 – BRECHT Bertolt, « Sur le cinéma », in *Écrits sur la littérature et l'art*, t. I : *Sur le cinéma*, Paris, L'Arche, 1970, p. 214.

• 22 – BRECHT Bertolt, « Théorie de la radio. 1927-1932 », in *Écrits sur la littérature et l'art*, t. I : *Sur le cinéma*, op. cit., p. 132.

• 23 – AUMONT Jacques, « L'histoire de l'art n'existe pas », in L. LE FORESTIER (dir.), *Des procédures historiographiques en cinéma*, Cinémas, revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies, vol. 21, n° 2-3, 2011, p. 153-168.

qui en a la charge. Or ramener les images dans le giron de l'art ne va pas sans lever quelques difficultés qui demandent que soit prise en compte la question de la valeur, du jugement de goût et, surtout, que soit franchi l'inévitable Rubicon herméneutique. De ce point de vue l'historien n'est pas moins dispensé d'hypothèses, c'est-à-dire d'interprétations, que son homologue analyste ou théoricien. C'est à ce titre que Jacques Aumont peut se demander de quoi l'historien fait exactement l'histoire :

« Toute image implique et demande une production, une présentation et une réception. L'histoire de la production est toujours envisageable (et avec elle, l'analyse génétique) ; symétriquement, l'histoire de la réception peut aussi se faire, dans les grandes masses et les grandes lignes (et avec cette nuance, ou cette différence, qu'elle est proprement interminable, la réception n'étant en principe pas limitée dans le temps). Mais entre les deux, reste la présentation de l'image à son public. Or, de cette présentation, si on peut toujours étudier les modalités pratiques et même le "dispositif", l'essentiel échappe largement à l'histoire parce que de ce qui s'y joue (comme tout à l'heure dans la famille lyonnaise), c'est-à-dire en fin de compte d'un désir, il n'y a pas d'histoire envisageable²⁴. »

Cette position est certes discutable²⁵, mais elle a l'irremplaçable avantage d'indiquer une voie pour l'esthétique du cinéma à qui il est régulièrement demandé depuis une vingtaine d'années de situer historiquement ses analyses et de préciser l'histoire des problèmes d'images qu'elles soulèvent. Admettant que le nœud de l'affaire se situe non pas du côté de l'histoire, c'est-à-dire de la discipline – tout peut être objet d'histoire –, mais du côté du cinéma dont les images constituent un ensemble virtuel d'objets dont il reste à penser l'historicité, Aumont concède cependant que « du côté de sa réception, il y aurait bel et bien une histoire de la considération possible du cinéma comme art²⁶ ». On remarquera toutefois que le rapport de l'histoire du cinéma à ses images n'est pas nécessairement indisponible, dès lors que l'on se donne les moyens de penser son iconographie. L'objection n'en demeure pas moins justifiée puisqu'elle suppose la préemption de l'art sur l'image, laissant cette dernière dans la dépendance d'une « histoire de l'art qui [...] postule, quand elle n'en préjuge pas tout simplement, la continuité de sa substance, l'invariance de son concept, la permanence de son fondement et l'unité de ses limites²⁷ ». S'il reste encore à distinguer la réception critique qui fait

• 24 – *Ibid.*

• 25 – LE FORESTIER Laurent, « Présentation », in L. LE FORESTIER (dir.), *Des procédures historiographiques en cinéma*, op. cit.

• 26 – AUMONT Jacques, « L'histoire de l'art n'existe pas », op. cit.

• 27 – DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1999, p. 13-14.

valoir une axiologie de la réception académique qui introduit les principes d'une science des images, je conserve néanmoins de cette position théorique l'idée que le tournant historique du cinéma coïncide bien avec les nouvelles exigences de l'art qui s'appliquent à tous les niveaux de la production et de la réception cinématographiques. L'histoire du cinéma a maintes fois souligné la césure qui détache le cinéma du cinématographe, il reste à évaluer la portée de cette dette esthétique qui justifie désormais le nom de cinéma. Car c'est bien au moment où parler de cinéma revient nécessairement à parler de ce qui le sépare ou l'éloigne de l'art que ce dernier s'impose comme sa condition historique. Lui seul justifie ses écarts et ses normes, lui seul programme la loi de séparation qui distingue ses images parmi toutes les autres. À ce titre, on aurait tort d'opposer les films d'art aux films que l'industrie cinématographique destine aux masses. Les seconds ne sont pas l'envers illégitime des premiers, bien au contraire, ils définissent désormais les deux pôles d'un art dont l'industrie s'applique à tous. Ce qui demande que l'on juge désormais de l'art selon de tout autres critères que ceux qui avaient cours jusqu'ici. La politique des auteurs²⁸ a été la jauge critique de cette évolution du cinéma. En prenant le parti de l'art contre celui de l'industrie, elle s'attachait à négocier une liberté, une morale et un style dont l'auteur était tout à la fois l'exigence et la preuve, dernière étape d'un processus d'artialisation commencé quelque trente ans plus tôt. Mais elle reconnaissait *de facto* que la quantité d'art que l'on prêtait aux films issus de l'industrie ne lui était pas étrangère²⁹.

• 28 – Sur ce point, voir FONTANEL Rémi, PETERSEN David, ROTIVAL Aurélien et VANCHERI Luc, *La politique des auteurs/Auteur Theory. Lectures contemporaines*, revue *Écrans*, n° 6, Paris, Éditions Garnier, 2017.

• 29 – Serge Daney a parfaitement analysé les liens qui attachent l'auteur à l'industrie du film. En admettant que « les films d'auteurs nous renseigneraient mieux sur le devenir du système qui les a produits que les produits aveugles du système lui-même », tout en reconnaissant que « l'auteur serait, à la limite, la ligne de fuite par laquelle le système n'est pas clos, respire, a une histoire », il cessait d'exclure l'art de l'industrie pour mieux situer son pouvoir véritable. Qu'est-ce que l'art? sinon la fonction historique d'une industrie soumise à des obligations dont il lui faut apprendre les valeurs et le sens (DANEY Serge, *Après tout*, in « La politique des auteurs, Entretiens avec dix cinéastes », *Cahiers du cinéma*, 1984, p. 9).