PROJECT MUSE®

*Belles de jour et de nuit : les destins croisés de René
Clair et de Luis Buñuel dans le canon du cinéma en
français*

Antoine Philippe

French Forum, Volume 32, Number 3, Fall 2007, pp. 139-154 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/frf.0.0000>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/237548>

Antoine Philippe

Belles de jour et de nuit

les destins croisés de René Clair et de Luis Buñuel
dans le canon du cinéma en français

Comment les cinéastes entrent-ils dans le “canon” du cinéma en France? Qu’est-ce qui les en fait sortir? Et quelles sont les conséquences de ces va-et-vient pour la critique de films? Nous proposons de répondre à cette triple question à partir du cas de deux réalisateurs, René Clair et Luis Buñuel, et plus particulièrement de deux de leurs films, *Les Belles de nuit* de Clair (1952) et *Belle de jour* de Buñuel (1966). La critique a rarement associé ces deux cinéastes, bien qu’ils soient probablement ceux qui ont le plus privilégié les thèmes de l’imagination et du rêve dans l’histoire du cinéma en français. De plus, ils ont souvent vu leurs chemins se croiser. Fréquentant tous deux les mêmes cercles d’avant-garde à Paris, le premier film dadaïste de Clair *Entr’acte* (1924) a eu une profonde influence sur la décision de Buñuel de faire son propre premier film d’avant-garde *Un Chien andalou* (1928). Puis Clair a commencé avec *Sous les toits de Paris* (1930) une brillante carrière qui allait faire de lui le plus grand cinéaste français, tandis que Buñuel, après avoir fait la sourde oreille aux sirènes de Hollywood, restait le cinéaste maudit et semi-chômeur de *L’Âge d’or* (1930). Tous deux exilés pendant la guerre, Buñuel a fréquenté Clair à Hollywood et à New York, en partie dans l’espoir de trouver du travail, et c’est d’ailleurs à Clair que Buñuel a finalement dû de partir pour le Mexique. Clair a autant charmé les Américains avec ses comédies américaines à gros budget que Buñuel a d’abord réussi à déplaire aux Mexicains avec ses films mexicains à budgets restreints. Mais, à la fin de leur exil “américain,” tous deux sont revenus en France avec prestige et c’est là que leurs destins ont commencé à s’inverser.

Jusqu’ici, René Clair avait toujours paru en avance et en avant

sur Buñuel. Intéressés par la même femme, Clair avait même épousé celle qui avait refusé la demande en mariage de Buñuel! Mais, dans les années cinquante, après trente ans de règne indiscuté de Clair sur le cinéma français, les critiques des *Cahiers du cinéma* qui étaient appelés à devenir les réalisateurs de la Nouvelle Vague ont entrepris de renverser l'ancien panthéon et ont élevé Renoir au statut de "plus grand maître du cinéma français," ce qui en faisait descendre, implicitement, Clair.¹ Pour eux, Renoir était un véritable *auteur* de cinéma, c'est-à-dire un *metteur en scène*, quelqu'un qui privilégiait la souplesse, l'improvisation, l'inventivité de la caméra; alors que Clair n'était qu'un *réalisateur*: son insistance sur la phase de préparation au tournage, son classicisme, son économie cinématographique qui avaient assuré sa réussite leur paraissaient dépassés. Dans le même temps, les critiques du magazine rival, *Positif*, montaient Buñuel au pinacle. Ado Kyrrou, en particulier, cherchait à démontrer que Buñuel avait proprement révolutionné le cinéma.² Mal à l'aise pour expliquer en détail en quoi consistait cette révolution, il avançait surtout que Buñuel était irrécupérable, que sa volonté de ne jamais servir à l'ordre de la société lui donnait son caractère unique et exemplaire. Aujourd'hui, René Clair, premier cinéaste à entrer à l'Académie Française, est mal connu. Buñuel, au contraire, est non seulement le meilleur cinéaste surréaliste mais il est pratiquement le cinéma surréaliste à lui tout seul. De plus, lui qui ne s'est jamais voulu que *contre* toute récupération possible par les institutions, est maintenant un des cinéastes les plus "canoniques," un des plus étudiés à l'université en particulier.

L'un est passé de la célébrité à l'oubli et l'autre de l'oubli à la célébrité. On dira que le temps a fait son œuvre et que la vraie qualité de chacun s'est fait jour. Mais ce n'est pas si simple. Car les exégètes de l'un et de l'autre parlent de "mystère." Pour Pierre Billard, il y a un "mystère Clair."³ Comment a-t-on pu dénier le statut d'"auteur" à un homme qui, chose rare dans le monde du cinéma, et contrairement à Buñuel ou à Renoir, a presque toujours été le créateur unique de ses films, les réalisant entièrement lui-même depuis l'écriture du scénario jusqu'au montage final? Comment dire qu'il n'est pas un auteur alors que Chaplin même a déclaré que ses films avaient un style si remarquable qu'il les reconnaissait en quelques plans? Comment affirmer que son insistance sur le découpage des films était un péché contre la qualité de *metteur en scène* alors que celui dont la méthode de travail

fondée sur le découpage se rapprochait le plus de la sienne est précisément Luis Buñuel?⁴ Car il y a également un “mystère Buñuel,” comme le dit Linda Williams.⁵ Buñuel pose aussi problème à ses critiques parce qu’il est difficile de montrer par l’analyse la supériorité de ses films, qui ne manifestent pas dans leur ensemble un style éminemment reconnaissable. Buñuel n’a pas de style propre et pourtant, cette économie de moyens, le classicisme de sa caméra, sont loués par les contempteurs de Clair comme de grandes vertus chez Buñuel! On pourrait montrer des incohérences similaires pour ce qui est du potentiel subversif des films de l’un ou de l’autre. En effet, Clair a connu aussi son lot de films censurés et d’émeutes à la première projection. Quant aux attaques de Buñuel contre le catholicisme, ont-elles eu une quelconque efficacité en France longtemps après que la société s’était fortement sécularisée? Enfin, peut-on le dire irrécupérable lors même qu’on s’apprête à le canoniser?

Dans son célèbre article “Notes on the author theory in 1962,” Andrew Sarris avait tenté de définir plus précisément le concept d’auteur en affirmant qu’un réalisateur devait appartenir à trois cercles concentriques: d’abord être un technicien compétent, ensuite faire preuve de style, enfin avoir ce qu’il appelait “interior meaning”—un certain “je ne sais quoi.” Son analyse a déjà été amplement critiquée, par Pauline Kael en particulier, mais ce qui nous intéresse, ce sont les cas particuliers qu’il concédait: par exemple, Buñuel appartenait au troisième cercle avant même d’être entré dans le premier alors qu’un “styliste” comme Minelli restait bloqué au deuxième. Or, Clair semble justement occuper cette position octroyée à Minelli: autrement dit, Clair et Buñuel sont deux réalisateurs pour qui ce concept d’auteur ne fonctionne pas. Le concept d’auteur qui a permis à Sarris de justifier l’établissement de son “panthéon,” comme ceux qui ont permis aux critiques des *Cahiers* ou de *Positif* de modifier le canon du cinéma français, n’ont pas une grande valeur explicative. C’est sans doute pourquoi tant d’analyses auteuristes des films de Buñuel sont si peu convaincantes, et aussi pourquoi les critiques de Clair l’ont plus souvent ignoré qu’analysé.

En 1981, John Caughie a reposé le problème de l’auteurisme, arguant qu’il n’avait jamais été une véritable théorie, mais qu’il s’était affirmé comme un principe, une pratique critique.⁶ Autrement dit, l’auteurisme a servi à justifier *a posteriori* l’établissement de nou-

veaux panthéons, de nouveaux canons. Cela nous porte à nous demander si nous pourrions proposer des critères plus objectifs pour expliquer la descente de René Clair et l'ascension de Luis Buñuel. Comme John Guillory l'a suggéré relativement au canon littéraire, la meilleure manière de remettre en question les tendances essentialiste et homogénéisante d'un canon est de l'historiciser, c'est-à-dire de considérer l'histoire de la formation du canon plutôt que la simple appartenance de telle ou telle œuvre au canon.⁷ Sans chercher à plaquer les concepts esthétiques de la littérature sur le cinéma, nous voudrions utiliser les modèles qui remettent en cause les concepts traditionnels de la critique littéraire pour renouveler la critique de cinéma. Ainsi, notre hypothèse est que l'on doit le grand bouleversement du canon cinématographique français qui a précédé la Nouvelle Vague à un changement de nature du champ cinématographique français comparable à l'autonomisation du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle qu'a décrite Pierre Bourdieu.⁸

En effet, Bourdieu montre qu'une conjonction de phénomènes sociaux (augmentation du rôle de l'argent et d'un mauvais goût de parvenu dans la production artistique au Second Empire, accroissement d'une population citadine éduquée mais sans fonction sociale reconnue, . . .) a permis l'émergence d'une position sociologique nouvelle dans la création artistique, celle de l'Art pour l'Art. S'opposant à la fois aux œuvres reconnues officiellement (principalement de théâtre) et aux œuvres engagées (comme le roman populiste), Baudelaire et Flaubert en particulier ont posé les bases d'une littérature préoccupée uniquement d'elle-même, ne cherchant à plaire ni aux "dominants" ni aux "dominés." Vivant de rentes mais en marge de la société, ces auteurs rejetaient le souci de rentabilité ou même de viabilité à court terme comme celui d'influencer la société et ne souhaitaient que la reconnaissance de leurs pairs, de ceux qui ne se souciaient, comme eux, que de leur art. Ils ont ainsi créé un marché dont la logique, restée capitaliste, était une logique à long terme: leur reconnaissance se ferait, un jour, lorsque l'époque s'adapterait suffisamment à leurs productions pour leur offrir un plus large public. C'est ainsi que Baudelaire et Flaubert, en opposition à tout ce qui n'était pas leur art, ont d'abord été anti-canoniques avant de devenir ce qu'ils sont aujourd'hui, les auteurs canoniques du XIX^e siècle finissant. Mais le changement ne s'arrête pas là: le phénomène de renversement perdure aujourd'hui

et fait que l'anti-canonicté d'hier est devenue le plus sûr moyen d'accéder à une canonisation future.⁹

On peut dresser un parallèle général entre cette autonomisation du champ littéraire et celle du champ cinématographique. Ainsi, l'expansion économique et sociale de l'après-guerre a favorisé l'explosion de la *cinéphilie* dans les années cinquante, c'est-à-dire la création d'une nouvelle classe de jeunes gens éduqués, passionnés de cinéma et peu soucieux de trouver un métier stable dans une société redevenue rassurante. Ils définissaient leur idéal d'abord par leur opposition à un certain cinéma commercial qu'on a appelé la Tradition de Qualité et qui prétendait battre le cinéma hollywoodien à son propre jeu (coproductions à gros budgets permettant de se payer de grandes vedettes et de somptueuses mises en scène). Truffaut, dans son article polémique "Une certaine tendance du cinéma français" dénonçait comme une posture anti-bourgeoise sentant fort la bourgeoisie le pseudo "réalisme psychologique" de ce cinéma de scénaristes affadissant les œuvres littéraires qu'ils adaptaient.¹⁰ Il refusait cette tendance incapable d'échapper *vraiment* à l'esthétique bourgeoise, mais ne proposait pas non plus de s'engager, du moins de prime abord, dans aucun mouvement social: la Politique des Auteurs, c'est d'abord la défense de l'individu contre toute récupération collective. C'est alors que Luis Buñuel, farouche individualiste malgré ses convictions surréalistes, homme élevé avec un sens aristocratique de la distinction et dans le dédain du travail et de la réussite bourgeoise, a trouvé le lieu de sa reconnaissance. Au contraire, René Clair, petit-bourgeois respectueux du travail bien fait et fier de son appartenance au petit peuple dont il se pensait un élément comme un autre, n'y a plus trouvé ses repères. Le champ cinématographique s'est fragmenté: le temps où un auteur pouvait s'adresser à tous les publics à la fois était fini. Ce temps était celui de René Clair.

René Clair n'a pas pris la mesure du changement parce qu'il était convaincu que, le cinéma n'étant pas la littérature, il ne pouvait suivre la même évolution. Pour lui, le cinéma était d'abord et avant tout un art populaire; de plus, les tentatives de la Nouvelle Vague pour renouveler le cinéma ne lui apparaissaient pas tellement révolutionnaires vu qu'il était lui-même passé par le genre "art et essai." Mieux, avec *Entr'acte*, il avait formé la pointe de l'avant-garde.¹¹ Cependant, Clair n'avait jamais *cru* à l'avant-garde. Une des rares références en ma-

tière de cinéma qu'il identifiera régulièrement est celle du burlesque Mack Senett; en fait, Clair, né Chomette, s'opposera artistiquement à son frère Henri Chomette, adepte du "cinéma pur." Comme le remarque son biographe Pierre Billard, dès le début, Clair choisit pour ses films la même conclusion: "le retour nécessaire à la communauté des hommes, préférable, malgré leur vulgarité, leur indignité, aux joies fières et menacées de l'isolement élitiste" (83). *Entr'acte* était son film le moins personnel, son seul film de commande, le seul dont il n'eût pas écrit le scénario. Tout de suite après et pendant longtemps encore, Clair s'était efforcé de rassurer les producteurs en démontrant qu'il pouvait produire des films "grand public." Au contraire, Luis Buñuel ne croyait qu'à l'avant-garde et n'aimait que l'avant-garde, ou plutôt que le surréalisme. Avec un goût artistique à la fois très affirmé et d'application très restreinte, Buñuel a déclaré ne s'être intéressé, de toute sa vie, qu'au surréalisme; autrement dit, qu'à un mouvement par nature contestataire, élitiste et intransigeant envers toute forme d'embrigadement commercial ou autre.

Nous aimerions illustrer ce contraste en nous penchant sur deux films populaires de la fin de carrière de nos deux réalisateurs: *Les Belles de nuit* de Clair (1952) et *Belle de jour* de Buñuel (1966). Œuvres de maturité, elles partagent cette intéressante propriété de condenser les qualités les plus caractéristiques de nos cinéastes et aussi de résumer leur trajet parcouru depuis les films muets des années vingt, reprenant et renouvelant le thème du rêve. Tout comme *Un Chien andalou* s'inspirait d'*Entr'acte* pour le dépasser, le titre du film de Buñuel semble reprendre ironiquement celui de Clair. Il s'agit probablement de deux des films français les plus remarquables traitant du rêve. Tous deux représentent les fantasmes sexuels d'une personne frustrée dans la vie quotidienne et se concentrent sur l'importance que ces rêves prennent dans leur vie réelle. Mais la ressemblance s'arrête là.

Pour René Clair, le rêve est d'abord une métaphore privilégiée de sa conception du cinéma populaire. Le cinéma est pour le spectateur un instrument de rêve, mais d'un rêve commun, collectif, d'un rêve sans danger pour la société, puisqu'il sert au contraire de liant social. Le rêve, c'est le moment du spectacle, la communion de spectateurs regardant le même film. C'est pour cela que le rêve dans *Les Belles de nuit* n'a que peu de rapports avec le rêve réel: entièrement filmique, le rêve dévoile non tant les mécanismes de l'inconscient que ceux du

cinéma. Ainsi, le décor des scènes de rêve est un décor de studio *par excellence*, simplifié et artificiel, comme dans les premiers films de Méliès (on en voit d'ailleurs des changements à vue). Car le cinéma est pour Clair le cinéma des origines, un cinéma naïf et bon enfant, un art jeune dont l'âme est la jeunesse même. Alors, Clair propose des rêves d'enfant: comme l'explique Freud, les petits enfants font encore des rêves simples, de purs réalisations de leur désirs. Ainsi, Claude (Gérard Philipe), notre protagoniste, un jeune musicien méconnu d'une petite ville de province, rêve de conquérir les plus belles femmes et de voir son opéra joué à Paris. Mais Clair le réalisateur sait que des dangers menacent le plaisir du rêve simple qu'a été le cinéma à ses origines et que l'avènement du son a été sa première perte de jeunesse. C'est pourquoi le son constitue tout le problème de l'histoire: Claude est en butte à un monde bruyant, ennemi de sa musique comme de la communication verbale. Toute l'esthétique du cinéma muet retrouve sa justification: incapables de s'entendre, les personnages sont obligés de dialoguer par gestes. Ainsi, la distinction entre rêve et réalité dans le film est en fait une distinction entre l'idéal du cinéma—l'état de naïveté du cinéma des origines—, et la réalité de tournage du cinéma contemporain pour Clair—à savoir les obstacles que dresse l'usage du son pour l'écriture du mouvement.

Le début du film nous présente la vie frustrante de Claude dans une ville dont les divers bruits l'empêchent de composer, en particulier ceux du garagiste dont la fille est amoureuse de lui. Trop fatigué pour ses cours de solfège, il est la risée de ses élèves—représentants de la collectivité hostile à ses rêves d'évasion par la musique. Durant un cours particulier, il s'endort et rêve d'une meilleure époque, la Belle Époque, les années 1900 (qui sont bien sûr les années de la naissance du cinéma). Claude va ensuite multiplier les rêves où il rencontre de ravissantes créatures empruntées à la veille, chaque rêve ayant la particularité de remonter plus loin dans le temps, supposé être encore plus désirable, plus idéal. Mais, alourdi par un dîner trop copieux, il commence à faire des cauchemars et tente alors de s'empêcher de rêver, mais un peu tard: tous ses rêves se mélangent dans un chaos indescriptible. A son réveil final, il comprend que c'est une belle chose que d'être éveillé, que de vivre à son époque et qu'il aime aussi la fille du garagiste; il apprend enfin que son opéra va être joué et se réconcilie avec toute la petite communauté finalement solidaire de cette ville de province. *Deus ex machina*, fin ironique: Clair sait que ce

n'est que du cinéma et que l'on peut toujours rêver d'autre chose. Il sait aussi que son public n'est naïf qu'à moitié. Comme l'a montré Tom Gunning dans "An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator," même la naïveté du cinéma des origines a toujours été mêlée d'ambiguïté: le spectateur s'amuse autant de sa conscience d'être illusionné que de l'illusion proprement dite. C'est ainsi que le cinéma populaire nous réconcilie avec la réalité au moment même où il nous en divertit.

Le film de Buñuel, lui, commence là où celui de Clair s'arrête. Si *Les Belles de nuit* s'achève par un beau mariage, le héros ayant renoncé par amour à ses fantasmes de promiscuité, *Belle de jour* commence par un couple récemment marié, où la femme rêve, justement, de promiscuité. Le film débute par une scène, très célèbre, qui est aussi la réalisation d'un fantasme où l'on voit Séverine (Catherine Deneuve) se faire attacher, fouetter et violer, à la demande de son mari, par des hommes rustres. Scène tournée presque sans effets particuliers, on ne sait pas tout de suite que c'est une scène de rêve, ou plutôt de rêverie. Or, c'est là une différence fondamentale: Séverine rêve de jour, car pour le surréalisme, rêve et réalité sont mêlés et ne doivent pas être séparés. Tout le mérite de Buñuel est d'avoir réalisé cela: un film où les statuts respectifs du rêve et de la réalité sont ambigus, où le rêve envahit la réalité, la remet en cause. Pourtant, ce n'est pas chose entièrement nouvelle. Avec *L'Année dernière à Marienbad* (1961), Alain Resnais avait joué sans fin sur l'ambivalence du statut—réel, de réminiscence ou de fantasme—des images. Mais Resnais avait pris le parti du rêve et tout son film semblait irréel. Au contraire, ce qui frappe dans *Belle de jour*, malgré la collaboration du chef opérateur Sacha Vierny, qui avait justement travaillé sur *Marienbad*, c'est à quel point le rêve semble réel. Contrairement aux différents choix cinématographiques que Buñuel avait faits dans d'autres films pour représenter cinématiquement le rêve (montage thématique dans *Un Chien andalou*; halo de lumière dans *Nazarín*; ralenti dans *Los Olvidados*), il ne fait montre ici d'aucune distanciation, d'aucune ironie et d'aucune convention: par parti-pris de réalisme, le spectateur vit le rêve comme s'il le rêvait, sans penser qu'il est dans un rêve, et sans s'en étonner, comme il ne manquerait pas de le faire au réveil. Ce faisant, Buñuel revient, non à l'origine du cinéma comme le souhaitait René Clair, mais à son essence, car cette essence est pour Buñuel le surréalisme.

En effet, Buñuel a toujours été convaincu que le cinéma était un instrument idéal pour montrer les rêves, que sa nature d'images irréelles étaient déjà du rêve. C'est pour cela qu'il s'est opposé dès le départ avec *Un Chien andalou* à l'avant-garde du cinéma muet qui était obsédée de "trucs" techniques—*Entr'acte* y compris. La technique n'intéressait pas beaucoup Buñuel, car elle ne lui semblait pas vraiment nécessaire. Ou plutôt, il a cherché à montrer qu'on pouvait produire plus d'effets avec moins de procédés, que le cinéma pouvait être surréaliste à condition de ne pas trop en faire. On peut dire que ce minimalisme est devenu dans *Belle de jour* une marque de style. En effet, même s'il est difficile de définir un style général de Buñuel, en particulier à cause de l'hétérogénéité de ses films, il semble qu'à la fin de sa carrière du moins, un style se soit dessiné. Et il est aussi peu éloigné que possible de l'"essence" du surréalisme. Nous précisons "autant que possible" parce que beaucoup ont remarqué que le cinéma était sans doute l'art qui, de par sa nature hautement technique, se prêtait le moins à l'écriture automatique. Ce style consiste donc pour Buñuel à en faire, à en montrer, le moins possible, à se moquer du détail des plans ou à en décider à la dernière minute. Cette économie de moyens que l'on pouvait croire due uniquement aux faibles ressources financières dont il a généralement disposé participait aussi d'une logique minimaliste qui résume probablement assez bien Buñuel.

Cette sobriété s'est exprimée dans le film par un certain nombre de refus: l'absence totale de musique, qui rend l'ambiance souvent glaciale et anti-sentimentale; la rareté des plans spectaculaires, ou même érotiques; l'absence d'un rythme propre; l'absence d'un jeu d'acteurs propres (le minimalisme de Catherine Deneuve faisant merveilleusement l'affaire); un jeu constant sur le hors-champ; enfin une tendance à cadrer les personnages au plus près: faisant un usage très particulier du gros plan, refusant le psychologisme des plans de visage comme la fétichisation des parties sexuelles primaires ou secondaires, il se concentre sur les mains et les pieds. Voilà ce qui rend le film réellement cinématographique; car, si Clair est le représentant le plus typique de la fonction d'"enregistrement du mouvement" que possède en propre le cinéma selon Siegfried Kracauer, Buñuel est tout aussi caractéristique de cette autre fonction, celle de "révéler" ce que l'on ne voit pas d'habitude. Avec la distinction suivante cependant: l'image buñuelienne est plutôt pudique, très éloignée de toute pornographie. Sa réussite

est de révéler le maximum en montrant le minimum. Le plus frappant est que ce style n'apparaît pas vraiment pendant les passages de rêves, mais pendant ceux où la réalité se fait la plus pressante, la plus oppressante, en particulier lorsque Séverine se risque à entrer dans la maison de rendez-vous pour devenir "Belle de jour," c'est-à-dire cette jeune femme bourgeoise frigide qui découvre la jouissance en tant que prostituée de luxe pour clients aux goûts pervers et parfois dangereux. C'est alors le moment surréaliste où le rêve passe dans la réalité.

Comme Claude voyait ses rêves tourner au cauchemar lorsqu'ils se mélangeaient dans *Les Belles de nuit*, Séverine voit sa double vie tourner au cauchemar lorsque sa vie de bourgeoise rangée et sa vie fantasmagorique de prostituée masochiste perdent leur étanchéité. Découverte chez Mme Anaïs par Husson, l'ami de son mari, poursuivie jusque chez elle par le voyou qui est devenu son amant, Séverine voit son monde s'écrouler: l'amant tire sur le mari avant de se faire tuer par la police, puis Husson révèle la vérité sur Séverine à son mari devenu paralytique. Le film se termine en queue de poisson: Séverine déclare à son mari qu'elle ne rêve plus, mais voilà le rêve qui recommence: il se lève et discute des vacances. Film sans fin réelle, *Belle de jour* a suscité une myriade d'interprétations, en particulier pour tenter d'y trouver une cohérence sans doute illusoire. Contrairement à Clair, Buñuel n'a pas créé un *univers* cohérent fondé sur une participation à la société, il a seulement présenté une *vision du monde* qui est une vision profondément idiosyncrasique.¹²

Certains critiques ont tenté d'"apprivoiser" cette vision du monde éminemment hostile en faisant de Buñuel le meilleur des sociologues ou des psychologues. Le plus souvent, on lui attribue le mérite d'avoir condamné sans réserves l'hypocrisie de la bourgeoisie;¹³ mais à cette époque, cette sorte de dénonciation était devenue tout à fait convenue et avait déjà connu des traitements beaucoup plus radicaux politiquement et cinématiquement—il suffit de penser à Godard. Cette lecture incite aussi à négliger le fait, peut-être idéologiquement gênant, que le scénario lui-même situe, comme l'avait fait le roman éponyme de Joseph Kessel de 1928, l'origine des troubles sexuels de Séverine dans l'abus sexuel qu'elle a subi enfant de la part d'un ouvrier-plombier.¹⁴ Pour faire bonne mesure, on souligne également la condamnation buñuelienne sans ambages du catholicisme qui aurait exacerbé le

sentiment de culpabilité de Séverine.¹⁵ Rejet de la religion déjà anachronique en France à cette époque, et qui fait peu de cas de l'intérêt que Buñuel y portait. N'a-t-il pas affirmé que sans religion, l'érotisme serait impossible?¹⁶ D'autres ont insisté sur la profondeur de son analyse du masochisme de Séverine, Lacan ayant lui-même, dans ses séminaires, utilisé *Belle de jour* comme exemple typique d'un cas de perversion. Mais c'est oublier que cette analyse était, là aussi, de Kessel et que Buñuel, qui a voué n'avoir aucun penchant personnel pour les "perversions," s'est en fait le plus différencié du livre en ce qu'il en a retranché l'essentiel de ses analyses psychologiques. Alors que Kessel déclarait dans sa préface qu'il ne cherchait pas seulement à nous expliquer le "cas" Séverine, mais qu'il voulait aussi nous faire prendre en pitié son dilemme tragique, Buñuel a rejeté cette empathie psychologique, car ce qui l'intéressait, c'était en fait que la satisfaction sexuelle de Séverine ne pût se faire que *contre* les possibilités normales, "canoniques."

En thématissant le rêve avec *Les Belles et nuit* et *Belle de jour*, Clair et Buñuel ont donc exposé leur conception du cinéma et leur rapport à son évolution. Cela nous amène à nous interroger sur l'interruption de la première avant-garde. Ce qu'on a nommé le "coup d'arrêt du parlant" a été un changement technique d'une telle ampleur que la carrière non seulement de Buñuel, et avec lui de l'avant-garde surréaliste, mais aussi des réalisateurs grand public les plus ambitieux esthétiquement—Gance et L'Herbier en tête—s'est brutalement arrêtée à la fin des années vingt.¹⁷ Parce que l'utilisation du son a obligé les réalisateurs à bouleverser leurs méthodes de tournage, devenus très dépendants des nouveaux équipements et des studios où il fallait maintenant tourner; parce que les producteurs et distributeurs ont dû faire des investissements coûteux; parce que les acteurs devaient maintenant venir du théâtre, l'ancienne esthétique du cinéma fondée sur l'image était morte, vite remplacée par des formes faciles de "théâtre filmé." La première avant-garde a donc tourné court: cette première création d'un cinéma profondément différent se terminait par une confirmation de la nature industrielle et commerciale du cinéma. Ainsi, le champ cinématographique se différencie le plus du champ littéraire en ce que son autonomisation semble plus difficile à atteindre complètement et a été marquée de mouvements de recul; car ce sont les conditions techniques du cinéma, sa nature industrielle,

qui sont aussi sinon plus importantes que les facteurs proprement sociologiques dans l'évolution de son appréciation.

Or, ce "coup d'arrêt" a été une rampe de lancement pour Clair. S'inquiétant de la régression que constituait le "théâtre filmé," Clair a réinventé un cinéma hautement visuel en utilisant le son pour prolonger une esthétique qui était avant tout visuelle, celle du cinéma muet. Clair a été le héros du cinéma parlant en français parce qu'il a su sauver à la fois l'âme du cinéma et son porte-monnaie en créant un cinéma parlant de qualité et financièrement viable, un cinéma inventif et populaire.¹⁸ Pourtant, cette réussite exceptionnelle ne lui paraissait probablement pas telle, car pour lui le cinéma n'était inventif que s'il était populaire. C'était en revenant aux sources des premiers films burlesques et même des films des frères Lumière; mieux, c'était en s'inspirant de l'étymologie du mot "cinématographe" comme "écriture du mouvement" qu'il définissait son esthétique du cinéma. Cette nécessité de retourner à un cinéma entièrement populaire, Clair la croyait une valeur essentielle du cinéma.

Cependant, dans les années cinquante, des changements techniques majeurs ont permis aux tenants de la Nouvelle Vague de remettre en question cette conception du cinéma populaire: les nouveaux équipements de prises de vues et de prises de son, moins chers, plus légers et portables; les nouvelles pellicules à haut contraste, etc.; tout a facilité à *nouveau* un cinéma amateur où une petite équipe, avec un mince budget et peu d'expérience, pouvait réaliser un film sans recourir à un studio. Autrement dit, trente ans après la première avant-garde s'est constituée une nouvelle avant-garde. Clair, qui avait été un acteur majeur des temps du cinéma de peu de moyens, a pensé que c'était un retour en arrière.¹⁹ Il se trompait, car cette fois-ci un plus large public s'apprêtait à accueillir un cinéma personnel, amateur, audacieux, potentiellement élitiste, un cinéma de cinéphile—et bien souvent un cinéma *pour* cinéphiles.

Toutefois, les jeunes critiques ne se pensaient pas tous comme une avant-garde. L'ambition de François Truffaut, en particulier, était de faire des films populaires *autrement* et, d'une certaine manière, c'est ce qu'il a fait—même si, avec l'argent que lui a apporté le succès, il s'est mis à faire des films assez similaires à ceux qu'il disait détester.²⁰ Mais l'effet général de la Nouvelle Vague a bel et bien été de créer un cinéma différent, visant un public différent, comme Clair

s'en est rendu compte après coup; ce qui pourrait expliquer pourquoi, malgré l'absence d'attaques frontales contre lui au départ, il est monté au créneau pour défendre les cinéastes de sa génération et s'est associé de lui-même au camp des réprouvés. Cette prise de position a d'autant plus surpris que lui, l'homme de la légèreté élégante et du détachement ironique, les a défendus sans grâce et sans humour. Car Clair était profondément agacé par ces jeunes gens qu'il trouvait égo-centriques et prétentieux. Il ne supportait pas l'idée que le cinéma se scindât en deux, en un cinéma d'artistes contre un cinéma populaire. Sa vision du monde était celle de l'"honnête homme" du XVIIIème siècle, ce temps pré-moderne où l'art canonique et l'art officiel ne faisaient qu'un, où l'art était naturellement populaire, où il représentait *la* vision des Français. Né populaire à l'époque moderne, le cinéma avait réalisé une sorte de régression esthétique, répondant à un désir inexprimé d'échapper à notre condition moderne. Lorsque l'on considère la rareté et le retard des attaques contre Clair, on comprend qu'elles ont peu contribué à l'abaisser dans le canon cinématographique français: Clair s'en est rejeté *de lui-même*, refusant la formation d'un canon cinématographique réellement comparable au canon littéraire *moderne*. Ayant réalisé l'essentiel de sa carrière entre deux avant-gardes, pendant la période du cinéma français où le cinéma a été presque tout entier populaire, où le public a été *un*, Clair a été le champion de cette période, du début des années trente au début des années cinquante, où rien ne venait rompre l'unicité du champ cinématographique français. Il a ensuite poursuivi ses ambitions littéraires et est devenu académicien, confirmant qu'il appartenait bien à une époque pré-moderne.

De son côté, et après un hiatus de plus de quinze ans, la carrière de Buñuel avait repris sur d'autres bases au Mexique. En tournant des films à vocation populaire malgré leur volonté de choquer, Buñuel a sans doute rusé avec les conditions de production qui lui étaient imposées: comme l'a suggéré Maurice Drouzy, en se consacrant à des films de genre, en particulier des mélodrames, à budgets et ambitions médiocres, Buñuel faisait en sorte d'avoir les contraintes commerciales les plus limitées, et ainsi pouvait plus ou moins réaliser les films qu'il désirait. Peu soucieux des réactions du public, n'étant pas prêt à tourner ce qu'il ne voulait pas, étant rarement "en demande," il attendait que les producteurs lui demandent de faire un film. Ainsi, Buñuel

a mené une carrière mexicaine qui semblait ne plus avoir grand-chose à voir avec sa grande passion, le surréalisme. Mais la réputation de Buñuel grandissait et il allait diriger des productions de plus en plus importantes, en particulier en France à la fin de sa carrière, qui allaient renouer avec les thèmes surréalistes. Comme si, restant fidèle à lui-même, Buñuel avait simplement attendu, pour être reconnu par l'institution, que le surréalisme même se soit institutionnalisé. La canonisation de Buñuel correspond donc à cette période de l'histoire de la critique de cinéma autant que de l'histoire du cinéma où celui-ci a perdu sa qualité de divertissement populaire pour devenir un domaine d'expression artistique ne devant plus grand-chose à sa popularité.

Cela ne veut pas dire que Buñuel n'a pas été un cinéaste populaire, mais que sa popularité même posait, et pose encore, problème. Alors que les films de Clair avaient cette particularité de fédérer, de plaire à tous les publics et à tous les critiques, ceux de Buñuel—aujourd'hui encore—divisent et, lorsqu'ils plaisent à tous, c'est pour des raisons si différentes qu'il semble que personne ne soit d'accord. Ainsi, Ado Kyrrou refuse l'idée que les films de Buñuel puissent être acceptables pour des catholiques malgré les déclarations de soutien véhémentes de certains prêtres.²¹ De même, Andrew Sarris ironise sur le puritanisme de tous les progressistes qui veulent faire de Buñuel un critique de la société bourgeoise capitaliste et qui refusent de voir tous les aspects de Buñuel qui sont absolument indéfendables politiquement ou même moralement.²² Enfin, comment tout le monde peut-il s'accorder sur son soi-disant irréprochable sens moral alors qu'il a déclaré ouvertement sa misogynie, son homophobie, son ethnocentrisme, son admiration pour les dictateurs, et sa haine de presque tout ce qui est différent de lui (y compris, bien entendu, de Clair)? Quelle est cette éthique paradoxale mêlant volonté de ne pas plaire, entêtement à refuser toute concession et fermeture à l'autre, si ce n'est une esthétique anti-canonique? Le défaut est devenu vertu parce que le cinéma "d'auteur" a, en France du moins, rejoint les arts canoniques, ceux dont le canon se définit par la volonté de l'artiste d'être anti-canonique.

Il reste, toutefois, que depuis la canonisation de Buñuel, chacun a cherché à le tirer de son côté et l'a en fait traité comme s'il était récupérable. L'effet pervers du canon moderne du cinéma est qu'il crée un malentendu sur le statut de l'auteur en question. Car beaucoup de critiques et de spectateurs continuent à penser au cinéma comme au

genre populaire qu'il n'a jamais complètement cessé d'être sans se rendre compte qu'un auteur comme Buñuel est beaucoup plus *contre* la bourgeoisie qu'il n'est *pour* le peuple. À l'opposé, l'oubli de René Clair semble regrettable, car si ses films ne dégagent plus l'aura qu'on leur prêtait autrefois, ils ont gardé leur potentiel de films *populaires*. Bien sûr, on pourra toujours rêver sans chercher à comprendre ni juger, rêver avec "Belle" de jour ou des "Belles" de nuit.

Universidad de Puerto Rico

Notes

1. R.C. Dale, *The Films of René Clair* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1986) 438–39.
2. *Le Surréalisme au cinéma* (Paris: Le Terrain Vague, 1963).
3. *Le Mystère René Clair* (Paris: Plon, 1998).
4. Comme le remarque Claude Gauteur dans "Buñuel et l'antiphrase," *Luis Buñuel (1): Etudes Cinématographiques* 20–21 (Hiver 62–63).
5. "The Critical Grasp: Bunuelian Cinema and Its Critics," *Dada and Surrealist Film*, ed. Rudolf Kuenzli (Cambridge: MIT Press, 1996) 199–206.
6. John Caughie, ed., *Theories of Authorship: A Reader* (London: Routledge, 1981) 9–16.
7. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, eds. "Canon," *Critical Terms for Literary Study* (Chicago: U of Chicago P, 1990).
8. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992). Bourdieu prend et précise de nombreuses notions présentes dans le formalisme russe du début du siècle. Cette autonomisation n'est donc pas unique, ni aux œuvres françaises ni à la critique française bien que, au cinéma comme en littérature—et peut-être même plus encore—, le champ artistique français semble exacerber des caractéristiques de la modernité qui sont observables ailleurs.
9. Cette règle n'affecte pas les œuvres antérieures, qui restent potentiellement appréciables, parce qu'implicitement replacées dans leur contexte esthétique.
10. Truffaut a révélé dans un entretien tardif que sa vraie cible allait bien au-delà de Bost et Aurenche: "Ce n'était pas tant un article sur la Politique des auteurs qu'un article très destructeur contre le cinéma français tel qu'il était à l'époque. Comme il était très violent, la première partie a été la seule à avoir été publiée. Ce qu'on a éliminé, c'est un certain nombre d'insultes, contre René Clair, Clément, Delannoy." In Anne Gillain, *Le Cinéma selon François Truffaut* (Paris: Flammarion, 1988) 71.
11. Selon Steven Kovács, le caractère "dada" du film ne signifie pas forcément son avant-gardisme: "Although commonly regarded as a Dada film, it is a special brand of Dada. Coming as it does after the demise of the movement, it is somewhat an anachronism. As a result, it was no longer intended to outrage but rather entertain." In *From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema* (London: Associated Press, 1980) 108.
12. Jean Mitry a fait une longue analyse du contraste entre l'"univers" et le "monde" d'un réalisateur dans *René Clair* (Paris: Classiques du cinéma, 1960).

13. Comme l'a remarqué Linda Williams: "Socialist, Marxist and even-left-Christian approaches to this work have tended to seize upon its more realistic, socially satirical and anti-bourgeois elements." Ibid., 201.

14. Par exemple, Peter William Evans est plus prompt à condamner la haute bourgeoisie qui empêche Séverine de sortir de son trauma que l'ouvrier qui l'a causé (*The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire* [Oxford: Clarendon Press, 1995] 168). Plus récemment, Julie Jones a réussi le tour de force de montrer le plombier sous un meilleur jour que le mari de Séverine. Selon le même principe anti-bourgeois qui se veut "politiquement correct," elle suggère que Buñuel n'attaque pas la religion mais seulement la "pseudo-religiosité" des bourgeois (Commentaire audio du DVD *Belle de jour*, Martin Scorsese, ed. [Miramax, 2002]).

15. Maurice Drouzy, dans *Luis Buñuel: architecte du rêve*: "Son éducation religieuse a créé en elle un traumatisme sexuel et un complexe de faute. Elle est la victime de ce qu'on a appelé 'la névrose chrétienne.' Peu à peu son être s'est partagé en deux." (Paris: Lherminier, 1978) 128–29.

16. "[E]l erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento del pecado." in Max Aub, *Conversaciones con Buñuel* (Madrid: Aguilar, 1984) 121.

17. Cf. Alain Virmaux, "Une promesse mal tenue: Le film surréaliste (1924–1932)," *Sur-réalisme et cinéma: Etudes Cinématographiques* 38–42 (1965).

18. A la sortie en Allemagne de *Sous les toits de Paris*: "[A Berlin,] G.W. Pabst salue René Clair au nom de l'ensemble des cinéastes allemands. Le lendemain, la presse allemande proclame Clair 'le meilleur cinéaste européen,' 'le sauveur du cinéma parlant.'" (Billard, 164)

19. "Seuls les dilettantes nostalgiques croient encore qu'il doit exister deux cinémas: l'un pour le public, l'autre pour une élite prétendue." In René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1970) 311.

20. Plus tard, Truffaut a même exprimé son regret que le temps où Cocteau et les autres étaient vus par le même public général soit terminé. Cf. Alan Williams, *A Republic of Images* (Cambridge: Harvard UP, 1992) 354.

21. Raymond Durnat remarque également: "For some, Buñuel is primarily a Christian despite himself . . . [But] if you canonise Buñuel, why not Sade or Satan?" In *Luis Buñuel* (London: Studio Vista, 1967) 10.

22. Luis Buñuel, "Belle de jour," *"Belle de jour": A film by Luis Buñuel* (New York: Simon and Schuster, 1997) 21–28.