

**INSTITUT D'ETUDES POLITIQUES DE PARIS**  
**HISTOIRE DES MEDIAS**

**Des Cahiers jaunes aux Petits Cahiers rouges**  
-  
**Cinéma, critique et politique dans *Les Cahiers du cinéma***  
**(1964-1974)**

**Mémoire présenté par Anna SVENBRO**

**Cours-séminaire de**  
**Christian DELPORTE et**  
**Cécile MEADEL**

**Année universitaire**  
**2003-2004**  
**Session de juin**

*« Ceux qui n'ont pas connu le temps d'avant la Révolution ne savent pas ce qu'est la douceur de vivre. »*

***Talleyrand***

*« Puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faudra repartir. »*

***Jean-Luc Godard***, Deux ou trois choses que je sais d'elle

## Table des matières

<b><u>Introduction</u></b>	p. 4
<b>1. <u>Les Cahiers du cinéma au milieu des années 1960 : le temps des passions</u></b>	
<b>1.1 Une revue de cinéma au temps de la Nouvelle Vague</b>	
1.1.1 Les origines du journal (1951-1964)	p. 7
1.1.2 La ligne éditoriale initiale du journal	p. 8
1.1.3 Les journalistes aux <i>Cahiers</i>	p. 9
<b>1.2 Les Cahiers du cinéma et leur public dans les années 1960</b>	
1.2.1 <i>Les Cahiers</i> des cinéphiles ?	p. 11
1.2.2 Un lectorat d'élite	p. 12
1.2.3 Un lectorat de passionnés	p. 13
<b>1.3 Les Cahiers du cinéma : un réseau d'oppositions et d'interdépendances</b>	
1.3.1 <i>Les Cahiers</i> des cinéastes ?	p. 14
1.3.2 <i>Positif</i> dans la ligne de mire : opposants et concurrents	p. 15
1.3.3 L'ombre de Daniel Filipacchi	p. 16
<b>2. <u>Les Cahiers du cinéma et la mouvance gauchiste : le temps des engagements</u></b>	
<b>2.1 Un journal sensible au contexte politique et socioculturel du temps</b>	
2.1.1 Une rédaction de plus en plus engagée politiquement	p. 18
2.1.2 La grande sensibilité du lectorat à l'esprit de Mai	p. 20
2.1.3 <i>La Chinoise</i> de Godard et la ligne politique du journal	p. 21

## **2.2 Les Cahiers dans la contestation**

- 2.2.1 La prise du pouvoir par les gauchistes p. 22
- 2.2.2 La rupture avec Daniel Filipacchi p. 23
- 2.2.3 Scissions, purges, excommunications et règlements de compte p. 24
- 2.2.4 Le journal et son lectorat p. 27

## **2.3 Crise du journal et fin de l'épisode gauchiste**

- 2.3.1 Aspects de la crise du journal p. 28
- 2.3.2 Un dénouement aux accents thermidoriens p. 29

## **3. Les conséquences de l'épisode gauchiste : le temps des bilans**

### **3.1 Ruptures et continuités dans la ligne éditoriale**

- 3.1.1 Hommes nouveaux et vieux briscards p. 30
- 3.1.2 Nouvelles grilles d'analyse et retour au bazinisme p. 31

### **3.2 La fin d'une époque de la presse de cinéma française**

- 3.2.1 Une nouvelle donne dans la presse de cinéma p. 32
- 3.2.2 Le journal et le politique : défiance et ambiguïtés p. 33

### **3.3 Mémoire(s) de l'épisode gauchiste des *Cahiers***

- 3.3.1 Une marque profonde dans la mémoire du journal p. 34
- 3.3.2 Résonances au présent p. 35

**Conclusion** p. 37

**Bibliographie** p. 38

## Introduction

Printemps 1964 : *Les Cahiers du cinéma*, la revue de cinéma qui a été la clé de voûte du lancement, puis du triomphe et du rayonnement de la Nouvelle Vague du cinéma français, et qui a fortement sinon complètement renouvelé les grilles d'analyse critique en matière de tout ce qui touche au « cinématographe », pour reprendre l'expression de Robert Bresson, est en proie à de graves difficultés financières. Ils sont finalement rachetés par Daniel Filipacchi qui devient l'actionnaire majoritaire des Editions de l'Etoile. Les « Cahiers jaunes », ainsi appelés à cause de la couleur de leur couverture, leur format rappelant un cahier d'écolier, et de leur mise en page particulière, cèdent la place, sous l'impulsion des éditions Filipacchi, à une nouvelle formule, une nouvelle maquette, très aérée, séduisante esthétiquement parlant, toute orientée vers la couleur et l'image. Quittant le 146, avenue des Champs Elysées, elle s'installe dans un des bureaux du groupe Filipacchi au 5, rue Clément Marot.

Décembre 1974 : Les Cahiers sont en crise. Crise qui passe d'abord par celle de sa rédaction, divisée et démobilisée, déménageant d'un local à un autre. Crise qui est également éprouvée par le lectorat des Cahiers : tant les abonnements que les ventes sont en chute libre, et les deux années précédents ont été ponctuées d'empoignades et de brouilles au sein de la rédaction, allant même jusqu'aux procès en excommunication de certains rédacteurs du journal. La rupture avec l'époque Filipacchi semble consommée au premier coup d'œil sur les couvertures de l'époque du journal : pas d'illustration, le marxisme-léninisme et la pensée mao ont chassé « l'image du spectacle bourgeois », la maquette est organisée autour de « groupes de travail. » Décembre 1974 prend enfin pour *Les Cahiers du cinéma* les accents d'un Thermidor, et voit l'exclusion de la rédaction de certains éléments maoïstes, ainsi que la reprise en main et la relance par Serge Daney et Serge Toubiana du journal, tant sur le plan

matériel que dans sa ligne éditoriale, désormais axée sur la réhabilitation de la « fonction critique. » La revue doit quasiment repartir de zéro.

Entre ces deux dates, l'histoire des *Cahiers du cinéma* est celle d'une révolution, et ce, dans les multiples acceptions que le sens commun veut donner au terme de révolution. On peut voir d'abord entre ces deux dates l'écoulement d'une période fermée, spécifique, entre un avant, marqué par les figures d'André Bazin et de Jacques Doniol-Valcroze, les écrits des « jeunes Turcs », la « politique des auteurs » initiant la Nouvelle Vague, et un après marqué par un retour au bazinisme et par un recentrement partiel sur la cinéphilie. Période close où *Les Cahiers du cinéma* se lancent dans l'aventure politique, celle de la contestation des autorités cinématographiques à l'époque de la république gaullienne, sorte de répétition générale des contestations de Mai 1968. Celle de l'engagement politique, des vellétés de compagnonnage de groupe aux côtés du P.C.F. après les événements de Mai au passage par le marxisme-léninisme maoïste, via le structuralisme, la sémiologie et le TelQuelisme. Aventures qui ont semblé mal tourner, et qui tournèrent mal en définitive. Mais ces aventures sont à l'image des pérégrinations d'un monde intellectuel et culturel, et *a fortiori* de toute une société traversés par le besoin, voire l'urgence, du changement et du renouvellement. En ce sens, la révolution que traversent *Les Cahiers du cinéma* doit être prise comme une transformation complète des valeurs établies, comme une période qui n'est non seulement semblable à aucune autre dans l'histoire de la revue, mais qui est encore synonyme de bouleversements, de renversements incessants, d'agitation, d'ébullition et d'effervescence intellectuelles permanentes. Bouillonnement intellectuel et idéologique perceptibles tout au long de l'étude des cent trente et un numéros qui couvrent et qui vont un peu au-delà de la période qui s'étend entre les deux dates-charnières mentionnées plus haut, et dont il convient de saisir la représentativité par rapport à l'époque dans laquelle ils s'inscrivent.

Aussi sommes-nous amenés à nous interroger sur les origines, à établir la généalogie, à expliciter les tenants et les aboutissants et enfin à faire le bilan des relations si particulières que *Les Cahiers du cinéma*, revue de critique cinématographique, inscrite dans le domaine de l'esthétique, ont entretenue avec la politique depuis le milieu des années 1960, à l'heure des prémices de la période de contestation et de passions idéologiques que connaît la France autour des événements de Mai 1968, prémices dont *Les Cahiers* se font le résonateur et parfois le porte-voix, jusqu'au milieu des années 1970, qui voit, outre la fin de l'épisode maoïste aux *Cahiers*, l'émergence d'un nouveau type de revues cinématographiques et d'un nouveau type de critiques de cinémas, alors que les mouvements gauchistes tels qu'on a pu les observer dans le courant des années 1960 jettent leurs derniers feux.

## 1. Les Cahiers du cinéma au milieu des années 1960 : le temps des passions

### 1.1 Une revue de cinéma au temps de la Nouvelle Vague

#### 1.1.1 Les origines du journal (1951-1964)

Afin de cerner la spécificité de la période que nous nous proposons d'étudier dans l'histoire de cette revue, il convient de rappeler brièvement ce que furent les origines des *Cahiers du Cinéma*. Cette revue, fondée en avril 1951 par Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca et Léonide Keigel, auxquels vient presque instantanément s'ajouter André Bazin, reprend d'une part les objectifs et une partie de la formule de *La Revue du cinéma*, qui venait de cesser de paraître et dont les fondateurs des *Cahiers* veulent combler la perte en créant un journal équivalent, et d'autre part les aspirations de ciné-clubs parisiens, dont les deux principaux sont *Objectif 49* (dont font partie Bresson, Cocteau, Alexandre Astruc, etc.) et le *Ciné-club du Quartier Latin*. Ainsi, le projet à l'origine de la revue, dans l'esprit de ses fondateurs, peut être envisagé dans une perspective qui n'est pas sans rappeler celle de Diderot, dans la manière dont celui-ci concevait le journalisme, et, plus précisément, le métier de critique d'art. En effet, le projet véhiculé par *Les Cahiers du cinéma* est nettement distinct d'une simple revue faite d'une collection de commentaires et de jugements de valeur sur des films venant de sortir ou dont la sortie est en prévision. L'ambition ne participe pas tant du commentaire que de la philosophie de l'art : le projet critique initialement véhiculé par *Les Cahiers du cinéma* consiste pour les critiques de cinéma à essayer de comprendre la nature même du cinéma, comment et pourquoi une œuvre cinématographique fonctionne, et quels sont les effets produits par l'œuvre sur le spectateur. L'ambition est donc avant tout théorique, et vise donc à mettre au point des outils conceptuels qui, mis en relation, permettent d'appréhender les œuvres des « hommes à la

caméra » sous l'angle de la technique, ainsi que des questions des genres, de la subjectivité, du statut de l'auteur, de la narrativité, des codes cinématographiques, du traitement de l'image, etc. Cette manière de voir la critique cinématographique ne se démentira presque jamais au cours de l'histoire des *Cahiers*, et sera même déterminante pour les liens que la revue tissera plus tard avec la politique. Car, comme le souligne Jean-Luc Godard, « Le cinéma est une pensée qui prend forme tout autant qu'une forme qui permet de penser. » Les rédacteurs ne font donc pas seulement parler les films, mais encore proposent une morale cinématographique, celle de l'exigence que recèle l'activité même de mise en scène.

C'est grâce à ce parti pris initial que pourra se mettre en place la fameuse « politique des auteurs » qui contribue à l'apparition de la Nouvelle Vague : l'auteur, c'est-à-dire le metteur en scène, étant le centre de la pratique cinématographique, certains collaborateurs à la revue, comme François Truffaut, Eric Rohmer ou Jean-Luc Godard, décident d'appliquer leurs théories en passant de l'autre côté de la caméra.

### 1.1.2 La ligne éditoriale initiale du journal

Ce préliminaire théorique, « moraliste, » a également des conséquences plus directement et surtout plus immédiatement visibles, et ce dans les questions concrètes de ligne éditoriale.

Que ce soit chez André Bazin, « un homme célèbre pour sa bonté » selon le mot de François Truffaut, ou du côté des « jeunes Turcs » dont ce dernier fait partie, la même défense de l'œuvre cinématographique comme expression de la vision, de la conception du monde d'un auteur, se fait jour. Par cette « politique des auteurs, » *Les Cahiers du cinéma* mettent au point tout autant une « défense et illustration » des films d'un Jean Renoir ou d'un Roberto Rossellini que des auteurs du cinéma hollywoodien dont les figures principales sont Alfred

Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Nicholas Ray, Vincente Minelli, alors incompris, et en butte au mépris du monde intellectuel.

Au-delà de défendre certains auteurs, il s'agit de pourfendre, en particulier de s'attaquer à « une certaine tendance du cinéma français », à la « qualité française » que peuvent symboliser un Henri-Georges Clouzot ou un Jean Delannoy dans leur traitement, par exemple des adaptations littéraires. Les rédacteurs des *Cahiers* n'hésitent pas à pronostiquer la mort du cinéma français, tué par un « excès de qualité, » une débauche de moyens et de soins qui va souvent de pair avec la dépersonnalisation, voire le manque de personnalité au départ de l'œuvre cinématographique.

### 1.1.3 Les journalistes aux *Cahiers*

Ainsi, la situation des *Cahiers* jusqu'au premiers soubresauts de nature politique dans le journal doit sa particularité au projet initial véhiculé par les fondateurs de la revue et la ligne éditoriale qui en découle. Mais si cette situation est une affaire d'idées, elle est aussi, et peut être avant tout une affaire d'hommes.

La première figure tutélaire des *Cahiers* est à chercher dans la personne d'André Bazin (1918 – 1958), venu à la critique de cinéma dès 1943, et co-fondateur, on l'a dit, de la revue, qu'il animera jusqu'à sa mort prématurée. Les partis pris initiaux de la revue énoncés plus haut sont en effet visibles, de manière quasiment programmatique, dans l'ouvrage de Bazin intitulé *Qu'est-ce que le cinéma ?* où il présente véritablement le cinéma comme volonté et comme représentation, pour paraphraser Schopenhauer. André Bazin exercera une influence profonde et durable et, même après sa mort, restera le père spirituel du journal.

Les autres figures tutélares sont à trouver dans le groupe des « jeunes Turcs » (Truffaut, Godard, Rohmer, qui est remplacé par Rivette, etc.), dont les membres allient un sens très sûr

de la polémique et de la controverse à une vision du cinéma qui se place d'emblée chez eux sous le signe de la passion et de l'intelligence réunies. Ces « jeunes Turcs » sont par conséquent de fortes personnalités à la cinéphilie chevillée au corps, et qui vont changer la manière dont le critique de cinéma est considéré dans le monde des arts et de la culture. Comme le note Truffaut en 1955, « aucun enfant n'a jamais rêvé de devenir critique de cinéma lorsqu'il serait grand. » Or, la personnalité même de Truffaut et de ses collègues de rédaction va rendre ce jugement caduc.

En effet, le parcours des « jeunes Turcs » au sein des *Cahiers du cinéma* va devenir, au début des années 1960 (phénomène amplifié par le triomphe de la Nouvelle Vague), le rêve de tout adolescent cinéphile, où il pourrait construire son monde et sa propre représentation du monde par l'écriture sur le cinéma. Les nouvelles recrues des *Cahiers* au début des années 1960 sont imprégnées de cette vision (que l'on pourrait qualifier de romantique) du critique et de sa fonction. La Cinémathèque Française d'Henri Langlois, à Chaillot comme à la rue d'Ulm, joue à cet égard un rôle déterminant, sensibilisant, voire convertissant des étudiants à la cinéphilie. Or la Cinémathèque est le point de jonction entre les rédacteurs des *Cahiers* et leurs futures jeunes recrues comme Jean Douchet, puis Sylvie Pierre, Jean Narboni, Jacques Bontemps, Jean-Claude Biette, Pascal Bonitzer et André Téchiné (qui passeront eux aussi plus tard à la réalisation). Khâgneux, étudiants, préparant le concours de l'IDHEC, tous sont confrontés par le biais de la Cinémathèque à une véritable effervescence intellectuelle touchant à la frénésie instillée conjointement par Langlois et les rédacteurs des *Cahiers*. Les itinéraires vers la rédaction de la revue sont parfois assez romanesques : à l'image de celui de Bontemps, étudiant dans la khâgne de Jean Beaufret au lycée Condorcet, contraint de choisir entre la philosophie heideggérienne, le concours de l'École normale supérieure d'un côté, et l'interview de Bernardo Bertolucci au festival de Poretta Terme en 1964, et choisissant in extremis de ne pas se rendre aux épreuves de la rue d'Ulm pour interviewer le cinéaste italien.

## 1.2 *Les Cahiers du cinéma* et leur public dans les années 1960

### 1.2.1 *Les Cahiers* des cinéphiles ?

A travers ces différents parcours dont les derniers manifestent une vision de la critique comme une sorte de parcours initiatique, un moment d'apprentissage forgé par les « jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague, on aperçoit une inflexion du statut de la critique, et par conséquent des relations que la rédaction entretient avec son public. *Les Cahiers du cinéma* étaient d'abord d'une critique qui faisait référence à la critique d'art dix-huitiémiste, faite d'intellectuels, vivant de génération en génération depuis la fin des années dix, une véritable « passion » en France. En revanche, pour la jeune génération qui commence à faire ses armes au journal au milieu des années 1960, la critique est ancrée dans la cinéphilie, qui prend souvent les traits d'une intarissable passion adolescente, mais cette cinéphilie n'est plus une cinéphilie sans histoires qui se contente de demeurer dans sa salle de quartier ou sur son siège à la Cinémathèque, à juger les films en son âme et conscience. La critique « moderne » aux *Cahiers* se décline autour de l'échange. Un des exemples les plus révélateurs se trouve dans cette perméabilité du lectorat de la revue avec le comité de rédaction, les rédacteurs les plus récemment recrutés étant d'abord d'anciens lecteurs des *Cahiers*. Lecteurs qui se font bien vite intervenants en engageant un débat ouvert avec la rédaction. L'étude du courrier des lecteurs des *Cahiers du cinéma* à l'époque de l'adoption de la maquette Filipacchi sera à cet égard éclairante. Mais c'est aussi là qu'il faut expliquer plus en profondeur le rôle de la Cinémathèque Française dont on a mentionné plus haut l'existence. Au cours des séances organisées par la Cinémathèque, toutes axées autour de la cinéphilie, les séances de projection sont ponctuées de débats, où les intervenants - spectateurs appartiennent très souvent à la rédaction des *Cahiers du cinéma* d'une part, et à leur lectorat d'autre part. Ces

séances de la Cinémathèque ne sont donc pas seulement l'occasion pour les spectateurs d'assouvir leur passion cinéphile, elles sont aussi l'occasion d'une synergie entre une revue et son lectorat. De ce fait, *Les Cahiers du cinéma* ne sont donc pas uniquement une simple revue de cinéphiles, ils sont un journal où la cinéphilie est débat, où la cinéphilie est en débat et en évolution, participant désormais de plus en plus aux idées et aux engagements nouveaux.

### 1.2.2 Un lectorat d'élite

Si le lectorat des *Cahiers du cinéma* n'a pas fait l'objet d'études statistiques précises concernant sa composition sur le plan sociologique, il est néanmoins possible d'établir, au début de la période d'étude qui nous concerne, en négatif, quelques constats concernant les habitudes de lecture, les exigences et les horizons d'attente des lecteurs. Un des moyens de se rendre compte des attentes des lecteurs des *Cahiers du cinéma* consiste à analyser leur attitude face au passage des « cahiers jaunes » aux *Cahiers* version Daniel Filipacchi au cours de l'été 1964 dans une rubrique qui trouve sa place définitive dans la nouvelle forme des *Cahiers* : « le Cahier des lecteurs ».

Dans un premier temps, dans cette rubrique de courrier des lecteurs un peu particulière, le sentiment de suspicion domine, l'image de la revue étant un peu brouillée par le phénomène que constitue à l'époque la vogue des magazines et par l'image du groupe d'édition de Daniel Filipacchi, porté à l'époque par la vague de l'émission *Salut les Copains* et du phénomène générationnel qui en est la conséquence. Or, il apparaît au fil des pages du courrier des lecteurs de l'époque que les lecteurs des *Cahiers*, même s'ils appartiennent parfois à la même classe d'âge, n'ont rien de « copains. » Non seulement les lecteurs s'inquiètent dès le numéro 161 des impératifs que pourrait imposer Daniel Filipacchi, mais certains se montrent également très sévères vis-à-vis des *Cahiers* nouvelle formule, regrettant « la forme classique

qui n'appartenait qu'aux *Cahiers* et en faisait l'équivalent de la collection blanche de la NRF » et rejetant la « banalité agressive qui [les] ramène au rang de *Elle* et *Lui*. » Le lectorat des *Cahiers* est donc des plus exigeants et appartient en grande partie à une sorte d'élite cultivée. Le choix des séances de la rue d'Ulm pour aller débattre avec le public de la cinémathèque est à cet égard révélateur, en ce qu'il signe la synergie entre les *Cahiers* et le monde de l'élite intellectuelle et étudiante, qui ne va pas sans rappeler la réalité décrite par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron exactement à la même époque (le livre est publié en 1964) dans leur œuvre-phare, *Les Héritiers*.

### 1.2.3 Un lectorat de passionnés

Cependant, si l'horizon d'attente des lecteurs des *Cahiers du cinéma* est clairement placé sous le signe de l'exigence intellectuelle, il n'est pas certain qu'il soit marqué en 1964 par un intellectualisme à tout crin. Ainsi, dans les « Cahiers des lecteurs » du numéro 165 se font jour, à travers un plaidoyer pour Don Siegel, quelques réserves sur le choix d'auteurs renouvelé de la revue, et des inquiétudes sur les risques pour la revue de tourner le dos à la défense des auteurs du cinéma hollywoodien, des films de série B, et de verser dans l'intellectualisme. Aux yeux du défenseur de Don Siegel, il y a là risque de trahison par rapport à l'esprit des « Cahiers jaunes. »

Car, à la différence d'autres revues de critique cinématographique, *Les Cahiers du cinéma* ont fait preuve jusqu'alors, et continueront un temps de faire preuve d'une très grande indépendance d'esprit vis-à-vis de l'attitude des milieux intellectuels français de l'époque, où il était de bon ton de se poser en contempteur des films de série B, et plus généralement du cinéma américain, au profit de la « qualité française » tant décriée par *Les Cahiers*. Ce parti pris dans la ligne éditoriale a contribué à créer une niche pour un lectorat qui se caractérise

moins par sa proximité avec le monde de la culture et des idées que par sa passion pour les films, tous les films, et pour les cinéastes, et qui fait un triomphe, commercial cette fois, aux *Quatre cents coups* (450 000 entrées), aux *Cousins* (416 000 entrées), et à *A bout de souffle* (380 000 entrées).

### **1.3 *Les Cahiers du cinéma* : un réseau d'oppositions et d'interdépendances**

#### 1.3.1 *Les Cahiers* des cinéastes ?

Nous avons vu précédemment à quel point *Les Cahiers du cinéma* étaient le lieu du ralliement entre une rédaction et un lectorat sous la bannière de la cinéphilie conçue comme un débat et un lieu d'échanges permanents. Or, *Les Cahiers* outrepassent cette première tentative de caractérisation, en tant qu'ils sont devenus dans la seconde moitié des années 1950 et la première moitié des années 1960 un véritable laboratoire fournissant un cadre aux productions cinématographiques. Le simple fait que bon nombre de « jeunes Turcs » soient passés avec armes et bagages à la réalisation avec le succès que l'on sait pendant la Nouvelle Vague le montre bien. Mais il convient de s'éloigner de la seule illustration pour mettre au jour au sein du journal les thèmes et les motivations qui font peut être des *Cahiers* non seulement une revue de cinéphiles un peu particulière, mais une revue de cinéastes. On a vu à quel point la « politique des auteurs » mise en place dans le courant des années 1950 avait été féconde du point de vue de la réflexion et de la création. Mais, comme le souligne l'un des rédacteurs des *Cahiers*, Fereydoun Hoveyda, dans un article intitulé « Les Tâches du Soleil », ce à quoi le critique de cinéma doit prêter attention : « c'est la volonté d'ordonnance ; d'harmonie, de composition ; c'est la mise en place des acteurs et des objets, les déplacements à l'intérieur du cadre, la saisie d'un mouvement ou d'un regard ; bref, l'opération

intellectuelle qui a mis en œuvre une émotion de départ et une idée générale. (...) La tâche du critique devient immense : deviner derrière les images la « façon » de l'auteur, et grâce à cette connaissance, dévoiler le sens de l'œuvre.» Le projet des critiques des *Cahiers du cinéma* est donc un projet de cinéastes en tant qu'il entend rejoindre les préoccupations de la mise en scène, qui tournent autour de l'interrogation et du dialogue. *Les Cahiers du cinéma* seront donc presque toujours organisés autour du questionnement et du dialogue non seulement avec les films, mais encore avec les cinéastes. Chaque numéro voit un dossier consacré à l'étude de la vision d'un auteur, d'un groupe d'auteurs, ou un entretien, sous forme de dialogue à bâtons rompus dans certains cas, avec un cinéaste. Plus encore, certains cinéastes abordés dans la revue, comme François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub et Danielle Huillet tissent un réseau de relations très profond au sein des *Cahiers* et impriment une marque durable sur la revue, qui fera donc de leur défense une affaire personnelle.

### 1.3.2 *Positif* dans la ligne de mire : opposants et concurrents

Toute aussi profondes et personnelles sont les relations d'opposition, voire d'inimitié que *Les Cahiers du cinéma* entretiennent à l'époque avec une autre revue de critique cinématographique française, *Positif*, à la fois revue concurrente et revue opposante. Inimitié qui ne se démentira pas avec les années, bien au-delà de l'effervescence des années 1960. Déjà, en 1958, François Truffaut avait lancé les hostilités en publiant dans *Les Cahiers* un article intitulé « *Positif* : copie 0 » : il attaque dans cet article une certaine tendance de *Positif* à vouloir donner le ton et à imposer ses vues de manière un peu trop terroriste, à user d'une grille de lecture qu'il qualifie sans détours de « poujadiste, » en soulignant le soutien de *Positif* à « la qualité française », son dénigrement des séries B américaines et ses partis pris qui ont plus à voir avec l'idéologie qu'avec l'esthétique. Or les échanges se feront

particulièrement musclés au cours des années 1960 et au début des années 1970 et l'inimitié qui oppose les deux revues ne se démentira pas avec les années, bien au-delà de cette période d'effervescence. Cette querelle de clochers persiste de nos jours encore, et l'appartenance à l'une des deux chapelles à un moment donné peut fermer totalement l'accès aux portes de l'autre.

### 1.3.3 L'ombre de Daniel Filipacchi

Le dernier système principal de liens qu'il est intéressant d'étudier au début de la période envisagée est à chercher dans le fait que la revue est intégrée depuis le printemps 1964 au groupe de presse de Daniel Filipacchi. Il ne s'agit plus ici de relations d'adéquation, de connivence, de concurrence ou d'opposition, mais d'un mixte des attitudes que nous avons rencontré tout à l'heure. Mixte ambigu dont le résumé le plus parfait réside dans l'exergue choisi par Jacques Bontemps, une strophe de Marot, à l'occasion du déménagement des locaux rue... Clément Marot (!!!) et du numéro 158 des *Cahiers* :

« En eau basse on ne peut nager,

C'est pourquoi faut trouver denier...

Ce neantmoins, par monts et par campagne,

Le mien esprit me suit et m'accompagne. »

Daniel Filipacchi, outre la manne financière qu'il apporte et qui se révèle un ballon d'oxygène pour une revue auparavant en proie à de graves difficultés financières, apporte une nouvelle présentation, une nouvelle maquette, ainsi que de nouveaux venus à la rédaction (Roger Théron, Jean-Louis Ginibre et Jean Hohman). Malgré les inquiétudes que ces changements soulèvent au sein du lectorat de la revue, la nouvelle forme des *Cahiers* n'est pas pour autant une nouvelle formule, et son déménagement n'est pas un enterrement. Lors de la prise en

main du journal par Filipacchi, la revue garde son indépendance, et une ligne éditoriale inscrite dans la continuité de celle des « Cahiers jaunes. » Comment *Les Cahiers du cinéma* peuvent il s'insérer dans l'Union des Editions modernes ? Cette insertion pose plus de problèmes au sein de la rédaction qu'au sein du groupe de presse. Filipacchi, en effet, se montre pragmatique, prend conscience de l'influence de la revue chez des jeunes qui ne sont peut-être pas des « copains », mais qui appartiennent à la même génération que toutes les autres cibles du groupe de presse. Il ferme donc les yeux sur certains éclats qui auraient pu échauder d'autres patrons de presse. Ainsi, *Les Cahiers du cinéma* conservent une vie autonome, ne se mêlant que très rarement aux autres journalistes de l'Union des Editions Modernes, et une réelle indépendance éditoriale, choisissant leurs auteurs et publiant leurs textes quand bon leur semble, les ingérences de Filipacchi n'aboutissant qu'à des impasses. L'exemple le plus amusant est la manière dont Filipacchi décide de placer *Chappaqua* de Conrad Rooks en couverture des cahiers, osant même la couleur, avant d'étaler dix pages de photographies du film en couverture du numéro 183. La preuve de l'indépendance de la rédaction ne se fait pas attendre : ce « film de petit malin » est exécuté en trois lignes, les rédacteurs de l'entrefilet n'oubliant pas de signaler que la couverture a bien été « offerte au cours d'une campagne de presse magnifique. » Pourtant, *Les Cahiers* ne se sentiront jamais à l'aise au cœur du groupe de Daniel Filipacchi, l'expérience étant plus proche de la fièvre obsessionnelle que d'autre chose dans le cadre d'un combat destiné à la préservation de leur identité.

## 2. Les Cahiers du cinéma et la mouvance gauchiste : le temps des engagements

### 2.1 Un journal sensible au contexte politique et socioculturel du temps

#### 2.1.1 Une rédaction de plus en plus engagée politiquement

Jusqu'au milieu des années 1960, *Les Cahiers du cinéma* avaient manifesté une certaine distance vis-à-vis de la politique et les engagements idéologiques (ce qui était d'ailleurs un des principaux motifs de clivage avec *Positif*). Ainsi, lorsqu'il s'est agi de protester contre la présence de l'armée française en Algérie, par la Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, dit « Manifeste des 121, » aucun rédacteur des *Cahiers* ne compte parmi les 121 signataires originels du manifeste. Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast et François Truffaut s'y adjoindront ultérieurement, les deux premiers par anticolonialisme, le troisième par antimilitarisme sur la liste complémentaire publiée par le journal *Le Monde* daté du 30 septembre 1960.

L'état d'esprit qui anime *Les Cahiers* à la fin des années 1960 et au milieu des années 1970, où le journal est un agent de la contestation et est pris dans une aventure politique dont l'issue sera presque fatale à la revue, est tout différent. Il s'agit donc d'établir la généalogie des bouleversements qui ont agité *Les Cahiers du Cinéma* au cours de la décennie en question. On peut voir les premiers éléments d'un rapprochement profond avec la politique dans le fait que la rédaction des *Cahiers* est de plus en plus engagée politiquement, et ce du fait de l'irruption des pouvoirs politiques dans le monde du cinéma.

Deux « affaires » jettent en effet *Les Cahiers du cinéma* dans l'arène politique. Il s'agit tout d'abord, au printemps 1966, de l'interdiction d'exportation et de distribution en France par le gouvernement de *Suzanne Simonin, la Religieuse*, d'après Diderot, de Jacques Rivette

(collaborateur des *Cahiers*), suite à des pressions des milieux catholiques qui jugent le film anti-chrétien. Bien que ces pressions auprès du ministre de l'information Yvon Bourges étaient perceptibles des mois auparavant, la rédaction ne s'est doutée de rien et l'interdiction, sur des motifs politiques et non esthétiques, fait l'effet d'une bombe. « La guerre est commencée », titre l'éditorial du numéro 177 d'avril 1966. Jean-Louis Comolli se fait l'écho de cette prise de conscience brutale : « Nous n'avions plus, au soir du 1<sup>er</sup> avril, l'impression d'être libres en descendant la rue Marbeuf. Ou plutôt, nous n'avions jamais eu l'occasion d'éprouver ainsi notre liberté. » Godard se fait lui aussi l'écho du scandale provoqué dans *Le Monde* du 2 avril 1966 : « Je ne connaissais le fascisme que dans les livres. « Ils ont emmené Danielle ». « Ils ont arrêté Pierre ». « Ils vont fusiller Etienne ». Toutes ces phrases-type de la Résistance et de la Gestapo, elles m'atteignaient certes de plus en plus fort, mais jamais dans ma chair et dans mon sang, puisque j'avais eu la chance d'être né trop tard. Hier brusquement, tout a changé : « Ils ont arrêté Suzanne ». « Si. La police est venue chez Georges et au laboratoire. Ils ont saisi les copies ». Merci, Yvon Bourges, de m'avoir fait voir en face le vrai visage de l'intolérance actuelle. » Au-delà de la découverte transparait un sentiment de désarroi et d'impuissance au sein de la rédaction des cahiers. Mais désormais, *Les Cahiers* savent qu'il faut « avoir peur de l'Etat gaulliste », et la présentation du film de Rivette à Cannes en mai 1966, puis la sortie parisienne du 26 juillet 1967, après levée de l'interdiction (sauf pour les spectateurs de moins de 18 ans), n'y changeront rien.

L'autre « affaire » survient environ deux ans plus tard, lorsque Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque Française, est démis de ses fonctions et remplacé Par Pierre Barbin le 9 février 1968. La manœuvre apparaît comme une tentative de mainmise sur la Cinémathèque, organisme indépendant régi par la loi de 1901, par le Centre National de la Cinématographie, du côté des instances officielles, bête noire des *Cahiers* depuis les années 1950. Ce n'est plus le sentiment d'impuissance, mais celui d'un engagement dans une lutte sans merci sur le

terrain qui domine, car l'affaire Rivette a été l'occasion pour les rédacteurs des *Cahiers* de prendre conscience de l'importance de la question politique. Aux *Cahiers*, on vit les événements de Mai 68 avec trois mois d'avance, et le bureau de la rédaction, désormais rue Marbeuf, devient le poste de commandement de la mobilisation, accueillant les figures de proue du cinéma français (Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette), prévenant les cinéastes étrangers (la mobilisation de Fritz Lang est à cet égard exemplaire). L'affaire Langlois est ainsi devenue, en deux numéros, l'affaire des *Cahiers*. Une manifestation est dispersée de manière musclée par la police devant la Cinémathèque au Trocadéro (Truffaut et Tavernier sont blessés, Godard y laisse ses mythiques lunettes), et cette maladresse de la part des autorités conduit à la victoire morale des partisans de Langlois. La contestation s'étend à l'ensemble des professions du cinéma contre le CNC, dont les locaux sont investis par 400 manifestants le 20 février, parmi lesquels on compte Françoise Rosay et Jean Marais. Le CNC et André Malraux, le ministre de la Culture d'alors, sont obligés de faire marche arrière, reculade qui aboutit à la réintégration d'Henri Langlois dans ses fonctions le 22 avril 1968.

### 2.1.2 La grande sensibilité du lectorat à l'esprit de Mai

Défendre *La Religieuse* et défendre Henri Langlois sont donc le premier acte politique important de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Or cette politisation de la revue est relayée par une politisation de plus en plus importante du lectorat, ou du moins sa grande sensibilité à l'esprit de Mai. On a vu précédemment que les lecteurs des *Cahiers du cinéma* se recrutaient en bonne partie dans les rangs étudiants, et les deux précédentes « affaires » ont donné à ce lectorat l'occasion d'aiguiser leur prise de conscience du désir de renouvellement qui travaille la société en général et toute la communauté étudiante en particulier. En effet, dès mai 1968, la revue se transforme en instance d'animation de la contestation dans le domaine des

arts, en animant plus particulièrement les premiers « Etats Généraux du Cinéma français » à partir du 17 mai 1968. Non seulement les rédacteurs des *Cahiers* n'hésitent pas à désertter la rue Marbeuf pour gagner le Quartier Latin, aux alentours de la Sorbonne et de la salle de la rue d'Ulm que possède la Cinémathèque, mais ils partagent ce temps avec l'animation des Etats généraux rue de Vaugirard, puis à Suresnes. *Les Cahiers du cinéma* sont donc en parfaite osmose avec les aspirations d'une partie de son lectorat acquis à la contestation, et pour certains de ces membres à la mouvance gauchiste. Une telle situation sera capitale dans l'inflexion que va prendre le journal dans le domaine politique.

### 2.1.3 *La Chinoise* de Godard et la ligne politique du journal

On peut déjà percevoir une attitude consistant à faire se rencontrer intimement l'esthétique d'un film et une vision politique du réel dans les critiques du numéro 179 de juin 1966 des *Cahiers du cinéma* à propos des films d'Alain Resnais. Mais c'est avec *La Chinoise* de Jean-Luc Godard que s'opère pleinement la fusion entre cinéma, critique et politique. Dans le numéro 194 d'octobre 1967 de la revue, à l'occasion de la sortie du film sur les écrans, paraît une « Conversation avec Jean-Luc Godard », au sous-titre très explicite : « Lutter sur deux fronts. » Les études de Jean-Louis Comolli et de Jacques Bontemps qui suivent l'entretien établissent la politique soit comme une « plastique » selon Comolli, soit comme une « poétique » selon Bontemps. Ce dernier partant de la position d'un Bazin, souligne que « l'œuvre qui se veut politique doit être d'abord esthétiquement novatrice, c'est en tant qu'acte poétique qu'un film sert la cause qu'il défend. » La politique est donc transformée en matériau esthétique et devient au sens propre une politique des auteurs, le matériau esthétique s'incarnant dans les auteurs de prédilection des *Cahiers*, et la politique étant vécue comme une fusion avec le cinéma et les engagements des cinéastes.

## 2.2 *Les Cahiers dans la contestation*

### 2.2.1 La prise du pouvoir par les gauchistes ; nouvelles grilles d'analyse

Les rapports de plus en plus étroits avec la politique, et particulièrement avec l'extrême gauche, ne vont pas se démentir au cours des cinq années qui suivent les événements de Mai. Car la revue, à l'issue de l'expérience soixante-huitarde, à la fois enthousiasmée et déroutée, désire vivre pleinement l'engagement politique, mais redoute l'inefficacité des discours utopiques qu'on a pu rencontrer au cours des événements de Mai, notamment au cours des Etats Généraux du Cinéma français. Le journal est donc à la recherche d'un ordre et d'une Loi. Cet ordre, cette Loi, *Les Cahiers* vont d'abord la trouver au cours de l'année 1969 dans un rapprochement avec *La Nouvelle Critique*, revue communiste. Le P.C.F. connaît alors un retour en grâce dans les milieux intellectuels, et *La Nouvelle Critique*, autrefois minée par le stalinisme, est sur la voie de la relance. *Les Cahiers du cinéma* ne sont pas la seule revue à se rapprocher des communistes, on peut notamment citer l'exemple de la revue de sémiologie *Tel Quel*, animée par Philippe Sollers et Julia Kristeva. Fait révélateur, après la rupture avec Filipacchi, *Les Cahiers du cinéma* sont imprimés par les P.P.I., presses appartenant au P.C.F.. Cet engagement au côté des communistes est perceptible dans les changements de la ligne éditoriale : *La Vie est à nous*, film de Jean Renoir réalisé pour les besoins de la propagande communiste en 1936, fait l'objet d'une analyse fournie et très détaillée dans le numéro de novembre 1969. Eisenstein, Vertov, Dovjenco et Trauberg, cinéastes soviétiques des années vingt, sont à l'honneur. Dans les revues concurrentes, à *Positif* notamment, on jase : *Les Cahiers du cinéma* seraient-ils devenus rouges du fait du rapprochement avec le Parti communiste ? Si les liens *Cahiers*-P.C.F. ne manquent, pas, la situation est plus complexe qu'il n'y paraît.

En effet, les liens des *Cahiers du cinéma* avec le P.C.F. et *La Nouvelle Critique* s'estompent dès 1971, dans la foulée de l'itinéraire de la revue *Tel Quel*, qui embrasse non sans fracas des positions maoïstes. Depuis des mois, le choix du « compagnonnage de route » du P.C.F. rencontre un scepticisme croissant au sein d'une rédaction de plus en plus lassée par la politique culturelle du Parti. *Les Cahiers du cinéma* rejoignent donc non seulement *Tel Quel*, mais aussi *Cinéthique* et Godard, celui-ci ayant rejoint cette revue après sa rupture avec *Les Cahiers* qu'il jugeait trop complaisants à l'égard de Daniel Filipacchi, et ces trois revues vont finir par concentrer leurs attaques contre les communistes, en adoptant une « ligne générale » clairement inspirée de la pensée marxiste-léniniste d'inspiration maoïste. La ligne éditoriale et la maquette de la revue sont à l'image de la situation politique des *Cahiers* : « l'image du spectacle bourgeois » est délaissée, on passe du graphisme filipacchien en larges aplats noir et blanc à l'esthétique du tract ou du programme. Mais le fait le plus remarquable dans l'évolution de la ligne éditoriale du journal passé au maoïsme réside dans le rejet total de la cinéphilie qui avait fait la richesse des *Cahiers* durant leur âge d'or. La revue parle toujours de cinéma, mais regarde de moins en moins de films, et les considère selon une optique de plus en plus exclusivement politique.

### 2.2.2 La rupture avec Daniel Filipacchi

Face à la nouvelle inflexion politique des *Cahiers*, les relations entre la revue et l'Union des Editions Modernes de Daniel Filipacchi se dégradent pour aboutir finalement à une rupture rapide. En 1968 et 1969, suite à des retards de parution de plus en plus fréquents, des problèmes de maquette, des absences répétées de Jean-Louis Comolli pour suivre la sortie de son documentaire *Les Deux Marseillaises*, co-réalisé avec Labarthe, les rapports entre *Les Cahiers* et le groupes de presse tournent à l'aigre. Les courriers recommandés de Jean

Hohman, gérant de la revue, à la rédaction se multiplient. La revue commence à perdre de l'argent. A l'automne 1969, il apparaît de plus en plus clairement que les *Cahiers* désirent se séparer d'un éditeur avec qui les rapports sont de plus en plus tendus. Il faut dire que l'affiliation d'une revue à la tonalité de plus en plus anti-bourgeoise à l'un des grands groupes capitalistes français relève de plus en plus du double jeu, voire de la schizophrénie, ce qui ne va pas sans provoquer les ricanement de *Positif* sur les « révolutionnaires filipacchiens, » ni sans énerver les rédacteurs de la revue. Mais l'initiative effective de rupture viendra de Filipacchi lui-même, suite à la lecture du numéro 216 du journal, charge contre la presse capitaliste et l'Union des Editions Moderne considérée comme une ennemie de classe et bravade d'une rédaction qui veut rompre avec lui. Outré par la lecture du numéro, déconcerté par la rhétorique sémiologique qui y est employée, il comprend également que la revue échappe totalement à son contrôle. La discussion ultérieure de Filipacchi avec la rédaction tourne aux dialogues de sourds : Filipacchi finit par claquer la porte. Après un bras de fer avec les rédacteurs, Filipacchi leur propose finalement de racheter ses parts au prix fort : 280 000 francs. La somme est importante mais réussit à être rassemblée au début de 1970 grâce à la mobilisation de Truffaut et de Doniol-Valcroze notamment. *Les Cahiers du Cinéma* quittent donc la rue Marbeuf et le quartier des Champs Elysées pour s'installer 39, rue Coquillière, près des Halles. Un coup de peinture rouge sur les murs symbolise le retour des *Cahiers* à l'indépendance et l'engagement de plain pied dans l'aventure gauchiste.

### 2.2.3 Scissions, purges, excommunications et règlements de compte

Cette aventure ne va pas sans entraîner des scissions, des ruptures, ruptures qui prendront parfois les caractéristiques de véritables règlements de comptes ou de procès en sorcellerie. La première vague voit la rupture de Michel Delahaye et de François Truffaut avec la

rédaction des *Cahiers*. La rupture avec le premier, qui a pourtant contribué de manière notable à l'essor de la critique moderne dans la première moitié des années 1960, est annoncée d'une manière pour le moins laconique dans un note informative du numéro d'octobre 1970 : « La suppression du nom de Michel Delahaye du sommaire correspond à la volonté manifestée par celui-ci de ne plus collaborer aux *Cahiers*, avec lesquels il est en complet désaccord théorique et idéologique. » Mais la rédaction va plus loin et se distingue par les propos pleins d'acrimonie qu'elle tient vis-à-vis de son ancien collaborateur, le dénonçant dans le numéro de mai 1971 comme représentant « l'empêchement » d'une « attitude bourgeoise de la critique ». On n'est pas loin des attaques de la revue *Cinéthique* animée par Godard, qui traitait Delahaye en 1969 de « hippie foireux et gâteux. » La rupture avec le second est toute aussi douloureuse. Celui-ci a déjà pris quelque distance avec son ancienne revue, mais n'hésite pas à lui venir en aide et à payer de son temps et de sa personne pour la sortir de l'imbroglio financier suscité par la rupture avec Daniel Filipacchi. Le 5 janvier 1971, Truffaut a rendez-vous pour le déjeuner avec Comolli. Il ne viendra pas, envoyant aux *Cahiers* une missive acerbe : « Messieurs, Au début de l'année vous m'avez écrit pour m'inviter à déjeuner. J'ai répondu : « oui, volontiers. » Depuis, j'ai reçu le numéro 226-227 et j'ai lu la page 121 qui m'a coupé l'appétit. Ne m'attendez pas pour manger, je n'ai pas faim... » La page incriminée reproduit une interview de Truffaut dans *La Vie lyonnaise* où Truffaut dit ses quatre vérités sur la revue : « Aujourd'hui, aux *Cahiers*, ils donnent franchement dans la politique, ils font une lecture marxiste-léniniste des films. La lecture de la revue est interdite à quiconque n'est pas universitaire. Quant à moi, je n'ai jamais lu une ligne de Marx... »

La seconde vague de ruptures, elle, penche franchement du côté de la purge et du procès en excommunication. Elle intervient dans le courant de l'année 1972 avec, notamment, le véritable procès que la rédaction des *Cahiers* tente à l'encontre de son collaborateur Bernard Eisenschitz, qui professe des opinions ouvertement proches du P.C.F.. Dans le numéro de

janvier-février 1972, on peut lire : « Les propositions n'émanent pas de points de vues individuels, isolés ; « n'engageant que leurs auteurs », mais reflètent le choix de l'ensemble de la rédaction de la revue. A la suite de la prise de position anti-révisionniste de la majorité de la rédaction , le seul membre du comité de rédaction inscrit au P.C.F., Bernard Eisenschitz, a quitté la revue. » Mal à l'aise dans la rédaction du fait de ses sympathies communistes, Eisenschitz est attaqué pour son révisionnisme, et s'éloigne des *Cahiers* dès le printemps 1971, mais assiste toujours aux comités de rédaction, au cours desquels il est sans cesse contraint de s'expliquer. C'est lors de l'une des réunions du Comité de rédaction, le 3 janvier 1972, qu'Eisenschitz est pris à emporter l'un des dazibao écrits par la rédaction : Eisenschitz endure alors le moment pénible d'une véritable comparution face au tribunal des *Cahiers*, qui se prononcera en faveur de son exclusion.. On ne plaisante pas avec la révolution, et la terreur ne va pas tarder à frapper l'un des collaborateurs, Pierre Baudry, surpris à la fête de l'Humanité, qui, pour la ligne maoïste des *Cahiers*, est la « fête des révisionnistes. » Sommé de s'expliquer au cours de deux séances du comité de rédaction, Baudry démissionne en février 1973. Quant à Sylvie Pierre, collaborant aux cahiers depuis les temps de la cinéphilie, celle-ci n'écrit plus aux *Cahiers* depuis novembre 1971, et préfère séjourner au Brésil loin du maoïsme pour être au plus près du *cinema novo* brésilien. Alors qu'elle est à Rio de Janeiro, elle écrit le 8 mars 1972 une longue lettre, non publiée, à la rédaction des *Cahiers* pour protester contre la ligne maoïste : « Ce n'est pas à vous qu'il appartient de donner des leçons de marxisme-léninisme à l'univers. [...] Nous devons, non pas pour nous abstenir de prendre parti, mais choisir une option qui oriente avant tout notre pratique propre, c'est-à-dire l'analyse et la critique du *cinéma*. [...] Mais enfin, pour qui vous prenez vous ? Est-ce à vous, totalement dégagés de toute pratique politique propre qu'il appartient d'adopter un ton pareil ? »

#### 2.2.4 Le journal et son lectorat

La rupture de la revue avec son lectorat est tout aussi brutale. Dès 1971, les ventes, jusqu'alors relativement stables, s'effondrent. Les abonnements tiennent le choc dans un premier temps. Pour 15 000 exemplaires vendus pour les numéros de la fin de 1968, on n'en dénombre que 11 561 en avril 1971 (ventes et abonnements compris). Les pertes entre 1971 et 1972 se chiffrent à 59 000 francs, et le journal est en proie de ce fait à de graves difficultés financières. Mais ce n'est pas tant dans les chiffres que dans la manière que la rupture des lecteurs avec les *Cahiers* est la plus sèche et la plus sévère. On peut trouver un exemple de la gravité de la situation dans les lettres de lecteurs. Ainsi, l'une d'entre elles, publiée en mai 1971, est formulée comme suit : « *Les Cahiers* ne correspondent plus totalement à ce que j'attendais d'une revue de cinéma [...]. Voici les raisons de mes critiques : je souscris au bruit qui court, et qui dit que *Les Cahiers* sont illisibles [...]. D'autre part, *les Cahiers* ne répondent plus à leur rôle d'information : non seulement à propose de films que vous détestez (ce qui peut être logique), mais aussi de ceux que vous aimez, et dont l'annonce et la critique paraissent parfois plus de six mois après la sortie du film [...]. Il est fort désagréable de lire un journal qui n'accepte qu'une discussion qui reste dans le cadre étroit fixée au départ, et considère désormais Moullet ou Rohmer comme réactionnaires, ce qui peut être juste, par ailleurs, mais ne justifie pas votre attitude intransigeante. Je termine ici ma lettre en affirmant que, malgré une longue sympathie pour votre revue, [...] je n'exclus pas la proche possibilité de me désabonner des *Cahiers* ainsi que deux de mes camarades... J'avais pris la plume pour vous soutenir, et voilà que je vous attaque. Je crois que c'est une bonne illustration de ce que ressentent certains. »

Ce lecteur a probablement mis sa menace à exécution, puisqu'à partir de 1972, les ventes sont en chute libre, de même, cette fois, que les abonnements. En février 1973, *Les Cahiers*

touchent le fond, avec 3 403 exemplaires vendus, 387 sur Paris, 947 en province et 2069 à l'étranger, pour le compte des organismes universitaires américains et canadiens le plus souvent. Quant à la liste des points de vente, elle compte 18 libraires à Paris et 29 en province...

## 2.3 Crise du journal et fin de l'épisode gauchiste

### 2.3.1 Aspects de la crise du journal

Confrontés à de graves difficultés financières et à la désertion de leur lectorat, l'équipe des *Cahiers du cinéma* va faire l'expérience d'un dernier revers qui va peser de manière décisive sur l'épilogue de la période gauchiste. Du 2 au 5 août 1973, la rédaction anime pour la troisième année consécutive un stage à Avignon : on ne compte que 150 personnes venues écouter le rapport introductif de Serge Daney et pour assister à la projection de *Attention aux provocateurs*, film réalisé par « l'atelier-réalisation » animé à Vincennes par Serge Le Péron. Le malaise qui en résulte est profond et perce même sous la langue de bois bien rôdée des numéros des *Cahiers* de l'époque. Ce qui permet par exemple à Pascal Bonitzer de lancer suite aux rencontres d'Avignon, que « politisme et sectarisme ont marqué le stage et sa préparation, » tandis que Serge Toubiana, qui n'a pas de passé véritable aux *Cahiers* mais qui est pourtant présent en Avignon, souligne que « la contradiction artistique/politique clive de plus en plus fortement *Les Cahiers*. »

### 2.3.2 Un dénouement aux accents thermidoriens

C'est donc un groupe au bord de l'éclatement qui ressort du stage d'Avignon, et qui se réunit le 5 septembre au bureau de la rue des Petits Champs. Déjà, une fraction de la rédaction est restée ensemble au cours de l'été pour commencer à remettre en cause la ligne dogmatique de la revue, et ce petit groupe se retrouve à Paris en Septembre avec la ferme intention d'imposer ses vues. C'est d'abord au tour de Jean-Louis Comolli de commencer son autocritique. Mais l'adieu au maoïsme va prendre les formes d'un véritable coup d'Etat au sein de la rédaction. En effet, la fraction qui avait commencé à remettre en cause la ligne de la revue au cours de l'été se réunit à nouveau chez Serge Toubiana le 17 septembre : Daney, Bonitzer entre autres, prennent la décision de renverser la plate-forme maoïste. Ils jouissent d'un vent favorable car le mouvement mao est à bout de souffle en France, *La Cause du peuple* venant de mettre la clé sous la porte. Le 21 octobre, les conspirateurs passent à l'action : l'un des membres authentiquement maoïstes de la rédaction, Philippe Pakradouni, propose en effet de « secondariser la lutte dans le domaine culturel par rapport à la lutte sur le terrain politique », avouant son ignorance en matière de cinéma, et revendiquant le fait que la politique peut très bien se passer de films. Bonitzer et Toubiana contre-attaquent en proposant une ligne alternative consistant à retrouver la « spécificité de la revue », c'est-à-dire à parler cinéma. L'ordre du jour de la réunion de la rédaction du 7 février 1974 est posé dans le choix d'un des termes de cette alternative. Or, la réunion voit l'atomisation du comité de rédaction : Pakradouni est exclu, Narboni et Comolli s'éloignent pour un temps des *Cahiers*. Daney, Toubiana et Bonitzer se retrouvent donc face au vide : au milieu des caisses d'un énième déménagement du bureau de la rue des Petits Champs au 9, passage de la Boule Blanche, ils doivent repartir de zéro afin de faire survivre, puis de faire revivre *Les Cahiers du cinéma*.

### 3. Les conséquences de l'épisode gauchiste : le temps des bilans

#### 3.1 Ruptures et continuités dans la ligne éditoriale

##### 3.1.1 Hommes nouveaux et vieux briscards

Suite au renversement de tendance du 7 février 1974, Serge Daney accepte de prendre en charge *Les Cahiers du cinéma*, et publie dans le numéro 248 un texte qui réhabilite la « fonction critique. » Dans ce texte, on peut voir les débuts du processus qui met fin à la période mao de la revue et qui à terme aboutira sur un éloignement progressif du journal vis-à-vis du gauchisme : selon Daney, tout film est certes l'expression idéologique de la culture dominante, mais s'arrêter à un tel constat est désormais insuffisant. En revanche, il s'agit de décrire les origines de la domination culturelle bourgeoise et les processus qu'elle emploie pour devenir comme telle. Enfin, il s'agit de mettre au jour comment une autre culture, la culture populaire, peut s'extraire et se détourner de ces processus de domination. Fait remarquable, l'approche de la critique se fait dans ce texte en termes spécifiques de cinéma, et « le commandement de la politique » est ainsi jeté aux orties.

L'éditorial du numéro 250 d'avril-mai 1974, cosigné par Serge Daney, le vieux briscard, et Serge Toubiana, le nouveau venu, va encore plus profondément dans ce sens, car son argumentation se construit presque systématiquement en négatif de celle qui avait été développé à Avignon au cours de l'été 1973.

Or Daney est critique de cinéma, théoricien du cinéma, et non un organisateur, un administrateur et encore moins un gestionnaire. C'est par conséquent à Serge Toubiana que Serge Daney va confier le poste de direction.

L'alliance Daney – Toubiana est significative, et s'inscrit dans les rapports entre les collaborateurs des *Cahiers* de longue date, dont certains, qui se sont éloignés pendant l'épisode maoïste, vont progressivement revenir, et les nouveaux venus, dont le nombre va s'accroître au fur et à mesure de la relance de la revue vers le cinéma. Ainsi Danièle Dubroux publie son premier texte aux *Cahiers* dans le numéro 265 d'avril 1976, Jean-Paul Fargier dans le numéro 272 de décembre de la même année. Mais le recrutement des nouveaux collaborateurs est plus difficile à présent et se fait dans des conditions toutes différentes du début des années 1960, étant donné qu'il ne se fait plus autour du vivier qu'était la Cinémathèque Française.

### 3.1.2 Nouvelles grilles d'analyse et retour au bazinisme

Au niveau de la ligne éditoriale, on constate un retour progressif, parfois par des voies détournées aux anciens objectifs de la revue : le cinéma, tout d'abord, mais les films plus encore. Les critiques de films gagnent en effet de la place sur les textes théoriques et politiques à partir du numéro 273 de février 1977, Pascal Bonitzer allant même jusqu'à publier quelques mois plus tard un texte intitulé « Pourquoi se fait-on tellement chier ? » et qui signe l'arrêt des longs textes théoriques qui avaient fait florès aux *Cahiers* au cours de la décennie précédente.

Mais on constate avant tout un renouvellement de l'intérêt à ceux qui avaient d'abord fait la politique des *Cahiers du cinéma* : les auteurs, qu'ils aient alimenté depuis longtemps les colonnes du journal, tels les Straub (ainsi le numéro 260/61 à l'occasion de la sortie de leur version filmée de l'opéra de Schoenberg *Moïse et Aaron*), Godard, Hitchcock, où qu'ils soient des nouveaux venus, comme Chantal Ackermann. Enfin, si on est encore loin de l'esthétisme bazinien, force est de constater, comme le souligne Daney lui-même, que la fonction critique

telle qu'elle se met en place le long des colonnes des *Cahiers* renoue avec une certaine conception de la « jouissance. »

### **3.2 La fin d'une époque de la presse de cinéma française**

#### 3.2.1 Une nouvelle donne dans la presse de cinéma

Lorsque *Les Cahiers du cinéma* sortent de leur période maoïste, le paysage de la critique cinématographique qui est celui du milieu et de la seconde moitié des années 1970 a profondément changé par rapport à la première moitié des années 1960. Cette période voit en effet l'effacement, voire la disparition à certains égards d'un véritable débat critique. Comme on l'a vu précédemment à propos de l'arrivée d'hommes nouveaux aux *Cahiers*, ceux-ci ne se recrutent plus dans les rangs des cinéphiles de la Cinémathèque Française, ni, d'ailleurs, dans les rangs des habitués des ciné-clubs, dont la fréquentation s'effondre. Les modes et voies de promotion qu'emprunte désormais l'industrie cinématographique ont eux aussi subi une profonde mutation : l'un des signes les plus remarquables de ce bouleversement est visible dans le recours quasi systématique à la télévision. Enfin, la structure des lectorats des revues de cinéma a profondément évolué : ceux-ci sont beaucoup plus jeunes, beaucoup moins versés dans la pratique de la cinéphilie traditionnelle, et ont surtout tourné plus ou moins le dos à la pratique de la critique de cinéma telle qu'elle était envisagée par *Les Cahiers du cinéma* du temps de son âge d'or.

Une seule alternative s'offre donc aux revues de cinéma, et aux *Cahiers* en particulier : l'évolution ou la mort. Certaines revues cessent de paraître, comme *Cinéma* ou *La Revue du cinéma*. Il s'agit donc pour *Les Cahiers* d'imprimer un tournant dans leur ligne éditoriale. Ainsi, Serge Toubiana opère un rajeunissement de la revue, rajeunissement qui tend à

s'éloigner un peu de l'exigence intellectuelle des décennies précédentes, sans pour autant faire perdre au journal toutes les caractéristiques qui faisaient sa particularité par rapport aux nouvelles revues émergentes. Les années 1970 voient en effet l'arrivée de nouvelles revues, qui prennent soit le parti de la spécialisation, à l'image de *Mad Movies*, fondée en 1972, soit le parti d'une ligne éditoriale et d'un ton clairement destinés à un lectorat adolescent, comme *Première*, revue fondée en 1976 par Marc Esposito. Ce dernier type de revues choisit l'information plutôt que la critique, et, à l'inverse de la « politique des auteurs » du temps des heures de gloire des *Cahiers*, de se consacrer sur les figures des acteurs et des nouvelles stars. Loin des débats de la cinéphilie, ce type de revues s'appuie sur les grosses productions hollywoodiennes plébiscitées par le public et notamment le public jeune, concentrant plutôt leurs analyses sur les événements, les tournages, les coulisses des films. Face à l'abandon de la dimension critique dans le paysage des revues cinématographiques françaises, *Les Cahiers du cinéma* feront de plus en plus figure avec *Positif* (ironie de l'histoire) de derniers bastions contre une presse cinématographique qui tend dès la fin des années 1970 à perdre de sa diversité, et dont l'âge d'or est bien révolu.

### 3.2.2 Le journal et le politique : défiance et ambiguïtés

Mais ce qui fait toujours la spécificité des *Cahiers* à la fin des années 1970 réside dans l'attitude très particulière de la revue vis-à-vis du politique, même après l'abandon du maoïsme et du gauchisme tel qu'on pouvait le rencontrer dans les mouvements des années 1960. On y décèle en effet un mélange de défiance, en souvenir des tribulations de 1969 – 1973 et par volonté de revenir au cinéma, et d'ambiguïté, en tant que *Les Cahiers du cinéma* ne se départissent que progressivement du gauchisme. L'exemple du soutien au cinéma anti-impérialiste entre 1974 et 1976 est révélateur à cet égard. *Les Cahiers* défendent alors les cinémas militants chilien, bolivien, palestinien, algérien, africain. La ligne anti-impérialiste

permet en effet de jouer sur deux tableaux : à la différence de la ligne mao, elle permet de parler prioritairement des films, tout en n'abandonnant pas pour autant les accents du gauchisme qui reste pendant un temps l'optique politique de la revue. Il faut attendre décembre 1976 pour voir apparaître le dernier texte radical de la revue, critiquant l'union de la gauche. Entre-temps, la défense du cinéma anti-impérialiste débouche sur un engagement tiers-mondiste, dans lequel il est soutenu par *Le Monde diplomatique*, par exemple. Ce maintien des attaches militantes ralentit considérablement l'évolution des *Cahiers* face aux nouveaux défis éditoriaux explicités plus haut.

### **3.3 Mémoire(s) de l'épisode gauchiste des *Cahiers***

#### 3.3.1 Une marque profonde dans la mémoire du journal

La période entre 1969 et 1974, de la tentative de rapprochement avec le P.C.F. et *La Nouvelle Critique* jusqu'à la période proprement marxiste-léniniste maoïste qui voit l'abdication du primat du cinéma face à celui du discours militant, a laissé des marques profondes dans la mémoire du journal, marques visibles dès que viens l'heure des premières réflexions proprement rétrospectives sur la période, dix ans après la tourmente. Ainsi, lorsque Serge Daney tente en 1981 de définir de manière générique les auteurs des *Cahiers*, il les présente d'abord comme « ceux qui ont ressemblé à leur temps », avec tous les louvoiements que cette position implique : « Souvenez-vous : la fin de la militance, le succès de l'idée minoritaire, la valorisation du local, du *hic et nunc*... Les micro-systèmes de cinéma sont bien à l'image de ces années post-gauchistes : les petites machines (désirantes), les résistances têtues (et dispersées), le travail divisé autrement ce ne sont pas dans les récupérations tardives et bien-pensantes du cinéma moyen que cela se trouve (de Boisset à la fiction de gauche en passant

par les fictions sociologico-naturalistes), mais bien chez ces auteurs-machines qui, pendant quelques années ; ont su ressembler à leur temps. »

### 3.3.2 Résonances au présent

En revanche, si l'aventure politique des *Cahiers du cinéma* était une aventure qui a laissé son empreinte comme celle d'une époque désormais révolue, les déboires que le journal a connu en 2002 et 2003 ne vont pas sans engendrer des résonances singulières pour qui connaît les tribulations des *Cahiers* à la fin des années 1960 et au début des années 1970, même si le contenu politique qui était présent alors est aujourd'hui complètement évacué. Les pertes de 700 000 euros de 2002, conjuguées à une baisse de 13% des ventes, ont fait ressurgir tant aux *Cahiers* que dans les milieux cinéphiles le spectre de la période où le lectorat des *Cahiers du cinéma* se manifestait surtout par sa désaffection et sa désertion, et où la revue tirait le diable par la queue. Mais les résonances les plus aiguës avec le passé se sont faites entendre dans les violentes attaques de François Maillot, directeur des Editions de l'Etoile propriétaire des *Cahiers*, qui, dans une note qui était à l'époque à usage confidentiel, stigmatisait le manque de qualité éditoriale de la revue et la médiocrité de certains textes, et surtout une absence de manifestation claire d'un véritable amour du cinéma. Des scénarios que proposait cette note, et qui comprenaient la fermeture des *Cahiers*, c'est celui du remplacement de Charles Tesson et de Jean-Marc Lalanne à la tête des *Cahiers* par Jean-Michel Frodon qui a été retenu en juillet 2003. Or, ce remplacement ne s'est pas fait sans d'âpres empoignades, qui ne sont pas sans rappeler les passions et les polémiques qui ont secoué le journal pendant la fin des années 1960 et le début des années 1970. Ainsi, dans une tribune dans le journal *Libération*, Tesson et Lalanne s'insurgent : «A aucun moment n'est prévue une discussion avec l'équipe éditoriale en place pour qu'elle puisse défendre son bilan. De telles méthodes nous choquent.

Nous contestons violemment les jugements insultants proférés contre la politique éditoriale des *Cahiers du cinéma* et contestons l'analyse qui fait porter aux seuls résultats de la nouvelle formule la situation de déficit (...).»

## Conclusion

Ainsi, en une dizaine d'années, trois générations de critiques se succèdent au sein de la rédaction des *Cahiers du cinéma*, et cette succession, qui se décline d'abord sous le seul paradigme de la passion cinéphile, puis sous celui du foisonnement intellectuel et culturel, va prendre au fil des années des accents de plus en plus politisés dans une revue qui colle parfaitement à l'esprit de son époque et aux passions intellectuelles qui l'agitent.

Cette adéquation au temps est synonyme de changements au niveau du journal lui-même (contenu, rubriques, mais aussi, maquette, allure, couleurs) mais aussi de ruptures et d'éclats sur le plan des personnes, que ce soit dans la rédaction de la revue ou dans les rapports que celle-ci entretient avec son lectorat.

L'adéquation de la revue à son temps se fait, que nous soyons dans une période de calme ou de tourmente politique. Jeté dans les prémices des combats politiques qui émailleront mai 1968, véritable caisse de résonance des aspirations de la société de l'époque, la revue est aussi un laboratoire politique à l'image de ceux qui se développent en France dans le sillage des différents mouvements gauchistes, laboratoire qui concentre son expérimentation autour des liens qui unissent cinéma, critique et politique. Expérimentation qui tourne court et qui laisse des marques profondes dans l'histoire des cahiers, marques négatives au vu des déchirements désastreux qui en ont été la conséquence, mais aussi positives, en ce qu'elle a été placée sous le signe d'un engagement entier et qu'elle rappelle une époque révolue où, pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Antoine Compagnon, « le démon de la théorie », la passion de comprendre les tenants et les aboutissants du phénomène cinématographique, animaient entièrement une revue de cinéma.

## Bibliographie

Sources archivistiques :

- *Les Cahiers du cinéma*, n° 152 – 283 (février 1964 – décembre 1977), Paris, Editions de l'Etoile

Ouvrages :

- BAECQUE, Antoine (de), *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, Tome I : Les Cahiers à l'assaut du cinéma*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1991
- BAECQUE, Antoine (de), *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, Tome II : Cinéma, Tours Détours*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1991
- BAECQUE, Antoine (de), LUCANTONIO, Gabrielle (textes réunis sous la direction de), *Petite anthologie des Cahiers du cinéma (I. Le goût de l'Amérique, II. Vive le cinéma français !, III. La Nouvelle Vague, IV. La politique des auteurs – Les Textes, V. La politique des auteurs – Les Entretiens, VI. Critique et cinéphilie, VII. Théories du cinéma, VIII. Nouveaux cinémas, nouvelle critique, IX. L'état du monde du cinéma)*
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1976
- CAPDEVIELLE, Jacques, *Mai 68, l'entre-deux de la modernité*, Paris, Presses de la F.N.S.P., 1988
- DUMONTIER, Pascal, *Les Situationnistes et Mai 68 : théorie et pratique de la révolution (1966 – 1972)*, Paris, Ed. G. Leibovici, 1990
- JOFFRIN, Laurent, *Mai 68 : histoire des événements*, Paris, Le Seuil, 1988
- ORY, Pascal, *L'Entre-Deux-Mai : histoire culturelle de la France, mai 1968 – mai 1981*, Paris, Le Seuil, 1983
- ORY, Pascal, *L'Aventure culturelle française (1945 – 1989)*, Paris Flammarion, 1989