

Préface de Philippe Chevallier	VII
Avant-Propos	IX
Table des matières	XIII
Corpus	
Présentation des volumes	
Index des films	
Index nominatif	
Index chronologique	

Dictionnaire de la pensée du cinéma

Sous la direction de

Antoine de Baecque
et Philippe Chevallier

QUADRIGE



P U F

© Presses Universitaires de France, 2012
2^e édition - 2012, octobre
Dépôt légal - 1^{re} édition, 2012, mai
ISBN 978-2-13-052323-9
ISSN 1789-1330

entendre que la représentation ne saurait se refermer sur la fortune sémiotique de ses codes et de ses symboles, de même qu'elle ne saurait se satisfaire des seules différences expressives et stylistiques qui réfléchissent la représentation à l'aune d'une « dialectique du réel et de l'imaginaire » (Francastel, 1967).

Critique de la représentation

Le cinéma, comme la photographie, peut bien garantir la possibilité d'un monde trempé dans le bain d'une ressemblance de bon aloi, il peut même s'affirmer comme la garantie ontologique du réel qu'il enregistre, il semble qu'il ne puisse empêcher la représentation d'être travaillée par un écart entre l'image et la forme, que le nom de *figure* est venue occuper théoriquement. La figuration s'est ainsi vue confier au tournant des années 1970 un rôle majeur dans le projet, épistémique et politique, d'une critique générale de la représentation, qui cherchait à défaire l'illusion d'une sémiotique fonctionnelle travaillant *sans reste* (Didi-Huberman, 1995). Toutefois, la très longue histoire du mot *figure*, qui est venue servir des aires sémantiques différentes – plastique, rhétorique et herméneutique – autant que de nombreuses régions du savoir – littérature et arts plastiques, théologie, psychanalyse et linguistique –, a obligé de distinguer entre l'expression figurative qui conserve une relation de transparence au monde visible et la relation figurale qui trouble la représentation d'une opacité formelle. De la figure qui, d'un trait, appareille le visible à la lumière d'une projection d'ombre (Plin l'ancien) à la figure comme opérateur psychique (Freud), c'est tout un spectre sémiotique qui se laisse apprécier, laissant à celle-ci le soin d'être à la fois le moyen concret d'une visibilité manifeste, la clef analytique d'une visualité latente et la raison critique d'une représentation tendue entre les formes figuratives qui coordonnent le visible et les forces figurales qui mobilisent d'autres d'agencements visuels de l'image.

Cette refonte de la représentation, qui n'est pas son abandon mais sa complication ou son déplacement, trouve avec le cinéma des solutions nouvelles qui élargissent son champ poétique autant que notre compréhension analytique de l'image-mouvement. Dispensée

des servitudes de son réalisme, sensible à l'opacité des signes autant qu'à la matière diaphane qui la constitue, la représentation filmique, pas moins que la représentation picturale, a su s'ouvrir à une visibilité non fonctionnelle, non contrainte par son rendement narratif. La plasticité de l'image filmique, la tension entre le champ et le hors champ, le montage et le rythme cinématographiques se sont révélés comme autant d'opportunités esthétiques, capables de relancer la dialectique entre le *muthos* et l'*opsis* (Rancière, 2001), qui définit le devenir artistique de la fable cinématographique.

Sergueï Eisenstein est l'un des premiers cinéastes qui ait formulé une théorie du montage en lien direct avec l'idée de représentation. Convaincu « que le cinéma est le stade moderne du théâtre », conscient que le théâtre ne peut contenir ni résoudre ses propres propositions esthétiques sur la mise en scène, Eisenstein se tourne vers l'image de cinéma, la seule qui puisse supporter d'être à la fois représentation et choc de deux représentations, narration et attraction portées à la hauteur de leur contestation explosive. Contre cette conception dynamique et intellectuelle du film, qu'Eisenstein fixe dès sa première théorie du montage, le « montage libre d'attractions indépendantes » (1923), André Bazin a défendu les principes d'une esthétique réaliste, qui va trouver avec le néo-réalisme sa plus juste incarnation. La conclusion de son article sur *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica – « plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma. » (Bazin, 1949) – rappelle à quel point cette ascèse formelle qui évite le plan et l'image de ses apprêts filmiques tend vers l'avènement d'une réalité monde. Tout s'y enchaîne comme sous l'effet d'une disparition qui contaminerait toutes les composantes du film, jusqu'à la mise en scène elle-même qui semble coïncider avec la matière des événements. Ni ontologie photographique, ni réalité documentaire, la robe sans couture de la réalité dont parlait Bazin décrit le modèle d'une représentation, non pas vouée à la transparence, mais à la plénitude de son incertitude.

On ne saurait pourtant oublier la leçon de Michel Foucault (Foucault, 1966), qui a donné de la représentation une signification épistémologique, en marquant le rôle qui a été le sien

dans la formation d'un âge classique de la pensée occidentale. En quittant le monde des similitudes pour celui de la ressemblance, la représentation portait entre les mots et les choses une différence nouvelle dans l'ordre et la raison des signes, qui avouait le retrait du langage des « figures du monde ». Les uns et les autres cessaient de s'entre-appartenir, tandis que la représentation, tout entière marquée du sceau de *La Logique* de Port-Royal, demandait que « le tableau des signes » soit lu comme « l'image des choses ». Quelques années plus tard, Roland Barthes engageait une théorie esthétique de la représentation réunissant la peinture, le cinéma, la littérature, le théâtre sous les espèces communes des *arts dioptriques* (Barthes, 1973). En définissant la représentation sur cette seule raison que les choses sont toujours vues de quelque part, Roland Barthes n'a pas seulement dégagé le principe géométrique qui gouverne la représentation, il a encore et surtout affirmé sa fonction de dispositif, en liant fermement l'instance unitaire, auteur ou spectateur, qui, de sa place, découpe la scène, l'image ou le tableau souverain. Ces deux perspectives, l'une archéologique, l'autre esthétique, montrent bien que la représentation demande d'être pensée à la fois comme une formation historique et comme une forme poétique. Jacques Rancière (Rancière, 2000) a plus récemment renouvelé ces deux aspects en insistant sur le caractère historique d'un régime général de la représentation, défini à partir du rôle prêté à la manière de concevoir, de faire et de juger des imitations. La représentation ne s'identifie pas à l'ancienne *mimesis*, elle lui donne un programme, elle coordonne sa place à l'intérieur d'un ensemble réglé de prescriptions poétiques, elle postule des valeurs qui justifient ses fonctions artistiques et sociales. Image, fable, représentation ne disent pas la même chose, mais elles ont fini par dessiner un jeu légitime de relations et d'objets, de moyens et de fins, qui est venu orienter le sens des pratiques artistiques et des expériences esthétiques qui se sont prolongées avec le cinéma.

► BARTHES R., « Diderot, Brecht, Eisenstein », in « Cinéma, Théorie, Lectures », *Revue d'esthétique* (numéro spécial), Paris, Klincksieck, 1973. – BAZIN A., « *Le Voleur de bicyclette* », *Esprit*, novembre 1949. – COMOLLI J.-L., *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009. – COUCHOT E., *Des images, du temps et des machines dans les arts de la communication*, Nîmes,

Jacqueline Chambon, 2007. – DIDI-HUBERMAN G., *La Ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. – FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966. – FRANCASTEL P., *La Figure et le Lieu : l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967. – GADAMER H.-G., *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], trad. E. Sacre, Paris, Seuil, 1976. – MARIN L., *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994. – MERLEAU-PONTY M., « Le cinéma et la nouvelle psychologie » [1945], *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996. – RANCIÈRE J., *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000 ; *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

Luc VANCHERI

→ Imaginaire ; Montage ; Projection ; Réalisme.

RÊVE

Dès le début du xx^e siècle, le rêve n'a cessé de nourrir la réflexion sur le cinéma, le film et son spectateur. On peut distinguer deux grands axes d'analyse qui ont prévalu jusqu'ici dans les études cinématographiques. D'une part une orientation formaliste qui s'emploie à étudier la représentation du rêve au cinéma et ses stratégies esthétiques et narratives. D'autre part une orientation théorique qui vise à examiner le rêve en tant que modèle métapsychologique du spectateur de cinéma. Alors que l'approche formaliste se base sur l'axiome du *rêve comme film*, l'approche théorique se fonde sur l'axiome du *rêveur comme spectateur*. Avant les années 1970, au moment où émerge une sémio-psychanalyse attachée à décrire en détail les enjeux psychanalytiques du dispositif cinématographique, ces deux axes sont très souvent associés l'un à l'autre, voire se confondent.

Le rêve dans la pensée du cinéma des années 1920

Dans les années 1920, les écrits se multiplient pour analyser le rapport d'analogie qui existe entre rêve et cinéma, que l'on compare le langage onirique au langage filmique ou que l'on tisse des liens entre la posture du spectateur et celle du rêveur. Cette période marque le début des théories « oniriques » du cinéma qui se développent principalement dans deux milieux intellectuels : le surréalisme et la psychanalyse. Ces deux champs se sont en effet particulièrement intéressés aux rapprochements heuristiques entre rêve et cinéma, et plus

largement entre psychanalyse et cinéma. Le postulat selon lequel le film serait, d'un point de vue aussi bien narratif que métapsychologique, *comme le rêve* circule alors largement, jusqu'à devenir un véritable lieu commun du discours cinématographique. On peut donc affirmer que l'existence d'affinités entre les états filmique et onirique constitue un acquis classique de la réflexion sur le cinéma. Ce rapprochement est la plupart du temps médiatisé par le paradigme psychanalytique qui pénètre dans la culture française via le mouvement surréaliste.

Inspirés par Baudelaire qui estimait que la « vraie réalité n'est que dans le rêve », les surréalistes estiment que le film peut donner une forme matérielle à l'inconscient. Dans ce sens, il ménage une voie d'accès vers la surréalité, cette réalité supérieure qui ouvre littéralement sur un espace autre où peut s'exprimer pleinement le registre de la subjectivité humaine. Robert Desnos, Philippe Soupault, Antonin Artaud, entre autres, rapprochent le rêve du langage filmique, en vertu de leur capacité respective à remanier l'espace-temps et la réalité de la vie quotidienne, ainsi qu'à exprimer les désirs de l'individu, et en particulier ceux de l'artiste. Valorisé pour accorder à l'imaginaire une place privilégiée, le cinéma serait, en tant qu'instrument d'exploration de l'inconscient, surréaliste dans son essence.

Médecin intéressé par la psychanalyse et la musique, le docteur Paul Romain développe dans les années 1920 des thèses sur les corrélations entre cinéma, rêve et musique. Dans une série d'articles consacrés à la « psycho-physiologie de l'art cinématographique », il désigne le rêve comme la source qui doit inspirer le cinéma et vice versa. Participant aux débats sur le cinéma en tant qu'art, il affirme que son autonomie définitive ne peut s'accomplir que par le biais du rêve et de la psychanalyse, sans quoi jamais il ne pourra jamais accéder au rang supérieur de l'art musical. Parallèlement à sa théorie du cinéma comme art onirique et musical, il esquisse une théorie du spectateur avant la lettre. Il note ainsi le rôle hypnogène des images projetées sur l'écran d'une salle obscure ; l'existence d'un « double onirisme » au cinéma, onirisme *technique* (du film), d'une part, et onirisme *psychique* (du spectateur) ; ainsi que le phénomène de l'impression de réalité par lequel le spectateur adhère à la fiction tout en la sachant « subconsciemment » factice.

Mécène des avant-gardes, le docteur René Allendy diffuse la psychanalyse dans les milieux littéraires et artistiques français. Manifestant le même type d'engouement à l'égard du cinéma que Romain, Allendy se montre réellement fasciné par ce médium capable d'exprimer visuellement l'inconscient des êtres. Également connu pour son ouvrage de vulgarisation de *L'Interprétation des rêves*, Allendy se démarque toutefois de la pensée de Freud, notamment à propos de l'impossibilité de traduire visuellement les abstractions de la psychanalyse via le langage filmique. Il estime au contraire que le cinéma est le médium le plus apte à représenter l'inconscient et ses aléas grâce aux images animées.

Les théories psychanalytiques du cinéma

Dès le début de l'histoire du cinéma, les observateurs remarquent que le dispositif cinématographique est en mesure de recréer une atmosphère qui rappelle le rêve nocturne : obscurité, chaleur, confort, isolement, calme, sont les conditions favorables à l'évasion dans la fiction. Mais il faut attendre les années 1970, avec la publication des travaux de Christian Metz (*Le Signifié imaginaire*) et de Jean-Louis Baudry (*L'Effet cinéma*) pour que cette comparaison soit théorisée de manière systématique. Selon Metz, la projection filmique engendre une forte immersion dans le film, ce phénomène d'interpénétration du sujet-percevant avec le perçu rappelant le fonctionnement du rêve. Le spectateur, à l'instar du rêveur, expérimenterait la même situation de repli vers un stade primitif et différencié du développement humain. Par cette régression du Moi, le sujet manifesterait son désir de couper tout contact avec la réalité afin de s'identifier totalement avec l'objet convoité et former ainsi une structure unifiée. Or, si le rêveur est prisonnier d'une *illusion de réalité*, le spectateur quant à lui conserve la conscience du film comme artifice, expérimentant une *impression de réalité* passagère et assumée. En tant que fiction, le film se situerait donc au carrefour de trois régimes de conscience différents et complémentaires : l'impression de réalité, l'impression de rêve et l'impression de rêverie, sans jamais que l'une de ces modalités l'emporte sur les autres.

Dans son article dédié à l'impression de réalité au cinéma, Baudry tire un parallèle entre trois dispositifs réglant « le rapport à la vérité et à l'illusion » : la caverne du mythe de Platon, le psychisme de la psychanalyse et le dispositif cinématographique. Reprenant l'argument du « film comme rêve », Baudry affirme que l'invention du cinéma s'enracine dans une aspiration profonde et très ancienne de reconstituer ce qui fut le tout premier mode d'appréhension psychique du monde. Le cinéma permettrait de retrouver « une organisation perdue dans laquelle les représentations mêlaient perception et hallucination » telles qu'elles se produisent sur « l'autre scène » de l'inconscient freudien. Cette nostalgie de l'illusion de réalité éprouvée dans la prime enfance serait donc la motivation principale du désir de cinéma. Pour Baudry, toute l'histoire de l'invention du cinéma peut être lue à travers le filtre de cette quête continue d'un espace psychique capable de dupliquer un état de béatitude primordial où sujet et objet, intérieur et extérieur, réalité et illusion étaient imbriqués l'un dans l'autre. Car, par sa force proprement régressive, le cinéma est un lieu où il est encore possible de retrouver l'exercice de la perception visuelle à l'œuvre dans les étapes les plus reculées du développement psychique.

De manière générale, l'approche métapsychologique du cinéma consiste à montrer que le cinéma réalise le rêve éphémère et artificiel d'un retour à l'état différencié précédant la constitution du Moi. C'est sur cette base que beaucoup d'auteurs ont entrepris une véritable psychanalyse ou une analyse anthropologique du dispositif cinématographique lui-même (Morin, 1956), cherchant dans sa genèse comme dans sa mécanique les indices expliquant le « pourquoi » de son émergence en tant que spectacle et le « comment » de l'attraction universelle exercée par un tel médium. Robert T. Eberwein rejoint cette tendance en invoquant tout particulièrement les théories psychanalytiques sur l'écran du rêve du psychanalyste américain Bertram D. Lewin. Il interprète le plaisir du spectateur comme le reflet d'une jouissance lointaine procurée par les rêves infantiles projetés virtuellement sur l'« écran » du sein maternel après le nourrissage. Le rapport au film serait totalement conditionné par une longue expérience de rêveur, à savoir par la capacité naturelle à créer chaque nuit un écran onirique dont on retrouve un double matériel au cinéma. Fonctionnant comme une prothèse

psychique de notre propre écran onirique – comme une trace d'une structure infantile constituée par le sein maternel – l'écran cinématographique nous replongerait dès lors dans une situation symbiotique où l'être humain se confondait avec ses perceptions.

Le rêve dans la théorie et le cinéma contemporains

De nos jours, le rêve continue de nourrir la pensée du cinéma essentiellement au plan de ses représentations filmiques, avec des ouvrages qui analysent ses fonctions esthétiques, narratives, philosophiques (Albano, Bevilacqua, Martin/Schifano, Scheinfeigel), ou qui proposent des typologies permettant de classer les séquences oniriques au niveau narratif (Brütsch). Sur le registre des théories psychanalytiques du cinéma, il semblerait que le rêve ait perdu de son impact, remplacé par d'autres concepts (le fantasme, la psychose, l'hypnose, l'hystérie, etc.). La crise subie par la psychanalyse, attaquée de toutes parts par les sciences neurocognitives, explique en partie ce déclin du rêve dans les théories du cinéma. Le cinéma contemporain lui-même témoigne d'une conception essentiellement biologique, et non plus psychique du rêve. On le vérifie avec les films *Avatar* (Cameron, 2009) ou *Inception* (Nolan, 2010) où le rêve n'est plus à considérer comme un message envoyé de l'au-delà (cinéma des premiers temps) ou comme un message provenant de l'inconscient (cinéma classique). Le rêve devient le lieu d'une réorchestration du corps biologique, de ses données de base, voire d'une reprogrammation complète du patrimoine génétique, actualisant tous les fantasmes des sciences neurobiologiques actuelles. Il offre alors une alternative viable à la réalité forcément limitée, un espace potentiel de toute-puissance physique et psychique. Par conséquent, le rêve en tant que notion heuristique et modèle épistémologique doit être revu à l'aune des découvertes (scientifiques et techniques) dont le cinéma est à la fois le témoin et l'agent. Car les outils numériques modifient sensiblement le contrat de lecture noué avec le spectateur : avec l'imagerie numérique, le « souci de l'analogue » ou de la mimésis, c'est-à-dire de la conformité de l'image au réel, disparaît au profit d'une logique qui consiste à faire *rêver* les spectateurs sur les possibilités infinies des technologies numériques

qui remettent définitivement en question le principe de l'impression de réalité metzienne.

► ALBANO L., *Lo Schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Venezia, Marsilio, 2004. – ALLENDY R., « La valeur psychologique de l'image » [1926], dans L'Herbier M., *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éd. d'aujourd'hui, 1977 [1946]. – BAUDRY J.-L., *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978. – BEVILACQUA C., *L'Espace intermédiaire ou Le rêve cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2011. – BRÜTSCH M., *Traumtheorie Kino : der Traum als filmtheoretische Metapher und narrative Motive*, Marburg, Schüren, 2011. – DESNOS R., *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Marie-Claire Dumas (éd.), Paris, Gallimard, 1992. – EBERWEIN R. T., *Film and the Dream Screen. A Sleep and Forgetting*, Princeton, Princeton University Press, 1984. – MARTIN M. & SCHIFANO L. (dir.), *Rêve et cinéma. Mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. – METZ Chr., *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1993 [1977]. – MORIN E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éd. de Minuit, 1956. – RAMAIN P., « Le Cinéma, art du rêve, doit être Psychanalytique. Le Film, pour être cet art, doit se rapprocher de la musique », *Ciné*, n°1, mai 1926; « L'influence du rêve sur le cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°40, 1^{er} juillet 1925; « Les idées derrière l'écran. De l'expression musicale et onirique du Cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°56, 1^{er} mars 1926; « Le Film peut traduire et créer le Rêve », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 67, 15 août 1926; « Du rêve à la réalité. Psychophysiologie du cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°81, 15 mars 1927. – SCHEINFEIGEL M., *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012. – SOUPAULT Ph., *Écrits de cinéma*, Paris, Plon, 1988.

Mireille BERTON

→ Caverne (Allégorie de la); Metz; Psychanalyse; Romain; Surréalisme.

RIO BRAVO (1959)

Rio Bravo ou comment « un western en chambre » à visée commerciale est devenu sous la plume de Serge Daney un objet de pensée qui a accompagné toute sa vie de critique et d'homme.

Rio Bravo revisite un genre qui, en 1962, arrive à bout de souffle alors que la Nouvelle Vague est en train de déferler sur les écrans français. Le film assume son statut de dernier hommage au western traditionnel tout en cherchant à lui donner une nouvelle coloration. Le cliché « grands espaces, chevauchées » est évacué dès la fin du générique : on entre dans le film par la porte arrière d'un saloon. Tout est dit dès les premières minutes.

Le film rencontre à sa sortie un grand succès commercial voulu par Howard Hawks, de retour derrière la caméra après quatre ans d'absence des plateaux de cinéma. Pour drainer le public le plus large, il utilise les recettes les plus élémentaires : le western, la figure prestigieuse de John Wayne, mais aussi et surtout, il recrute des acteurs populaires du petit écran (principalement le jeune Ricky Nelson qui joue Colorado), dont il a compris la puissance nouvelle face au cinéma.

Pas plus dans ce film que dans ses précédents, Hawks ne cherche à révolutionner la forme cinématographique. Il a toujours refusé l'épithète d'intellectuel que certains critiques ont voulu lui attribuer. Il se présente plutôt comme un cinéaste désireux de bien faire son travail, c'est-à-dire d'inventer des situations et de résoudre les problèmes que pose leur mise en œuvre, dans le but exclusif de plaire au public. Pas de réflexion sur le cinéma chez ce réalisateur tourné vers ce que l'on appellerait aujourd'hui un cinéma de divertissement. En réalisant *Rio Bravo*, il cherche très trivialement à prendre le contre-pied du *Train sifflera trois fois* (Zinnemann, 1952) – film qu'il a détesté parce qu'il n'a pas cru en son héros, ce shérif qui demande de l'aide à tout le monde. Ce héros peu crédible, il l'a remplacé dans *Rio Bravo* par le personnage de Chance joué par John Wayne, shérif également, mais qui a plutôt tendance, lui, à refuser l'aide de l'extérieur et à se satisfaire de ses coéquipiers, un ivrogne, un estropié, un jeune individualiste, tous handicapés à un titre ou à un autre.

Réalisé comme un film commercial, *Rio Bravo*, est cependant accueilli en France à sa sortie, au même titre que les précédents opus de Hawks, comme un film d'auteur, un objet de réflexion, d'analyse, en particulier par les critiques des *Cahiers du cinéma*. *Rio Bravo*, c'est le film qui devient un chef-d'œuvre par le biais de spectateurs cinéphiles qui s'emparent de ce qu'ils voient pour en extraire des idées. Sans faire dire au film plus que ce qu'il dit, mais en s'en servant comme d'un matériau parmi d'autres donnant à penser.

Et plus particulièrement par un spectateur qui se révélera être l'un des plus grands relanceurs de balles, Serge Daney, dont le premier article publié à dix-huit ans porte justement sur *Rio Bravo* (Daney, 1962). Œuvre qui n'est pas simplement pour lui un film préféré ou un film culte, mais qui, plus profondément, l'a

suivi toute sa vie. S'y référant en permanence dans ses textes, il avait même le projet à la fin de sa vie d'écrire à nouveau sur lui dans sa revue *Trafic*.

C'est ce film, avec deux ou trois autres, qui lui font inventer l'expression « ciné-fils ». Et plus encore, l'idée qu'il y a des films qui nous regardent, qui nous voient tels que nous sommes et qui en savent long sur nous, bien plus que ce que nous croyons savoir sur eux. Voilà le paradoxe : Serge Daney s'identifiant à des personnages d'un genre finissant, fusils en main, étoile de shérif sur la poitrine, et les prenant au sérieux au point d'en tirer des enseignements pour vivre. Bref, l'idée que des expériences lointaines sont communicables : la honte subie (par l'ivrogne) et surmontée, la communauté d'hommes animés chacun par des motifs différents mais unis solidement par un même but.

Toutefois, le concept fondateur du film construit par Daney, c'est que chaque personnage se définit par l'espace qu'il occupe, par un lieu propre : prison, saloon, bureau de shérif. La ville entière à cet égard peut être regardée comme une figure de la topographie du psychisme humain. Chacun n'est à l'aise et n'est pleinement lui-même que dans le décor dans lequel il évolue. Quiconque tente de quitter son lieu naturel y revient nécessairement, comme la flamme renversée se redresse vers le haut. Habiter un espace de la sorte, c'est agir conformément à sa nature, non selon sa liberté. Voilà pourquoi aucun des membres de l'équipe du shérif, en collaborant à la mise sous clé d'un criminel au péril de sa vie, n'agit véritablement par choix. Ces hommes ne sont mus ni par la volonté de faire respecter la loi, ni par l'intérêt. C'est leur caractère, défini par l'attachement à un territoire qui les pousse à agir. À l'exception de Colorado, libre avant de rejoindre le groupe, car ne dépendant d'aucun décor. Du même coup, la conclusion est spinoziste : après avoir rejoint le groupe, Colorado est en mesure de vouloir vraiment quelque chose d'une façon totale, à l'instar de ses coreligionnaires. En un mot, il devient capable de lier un choix avec ce qu'il est profondément, ce qui est la définition de la liberté chez Spinoza.

Daney pense *Rio Bravo* car au-delà des personnages, êtres concrets, se révèlent des rapports abstraits (personnages/lieux) structurés par le cinéma.

► DANÉY S., « Rio Bravo. Un art adulte », *Visages du cinéma*, 1962, n° 1.

Arnaud GUIGUE

→ Cinéphilie; Daney.

RIVETTE Jacques, né en 1928

De tous les jeunes Turcs de la Nouvelle Vague, Jacques Rivette fut sûrement celui qui publia le moins de textes, mais il fut pourtant l'esprit le plus influent du groupe, l'homme qui tranchait et donnait le ton. En six ans, de février 1953 où il signe un premier texte dans les *Cahiers du cinéma* sur *Un Été prodigieux* (Barnet, 1950), au mois de décembre 1958, lorsqu'est publié un extrait du scénario de son premier long métrage, *Paris nous appartient*, Rivette n'est intervenu qu'une trentaine de fois dans la revue et n'a pas écrit ailleurs. Il n'est donc pas un critique professionnel, comme François Truffaut ou Éric Rohmer, voire Jean-Luc Godard durant quelques mois, qui vivent de leur plume et accompagnent l'actualité cinématographique de leurs textes, ni un attaché de presse (à la Fox) comme Claude Chabrol ou Godard. Sans doute est-ce parce que chez lui, plus que chez tout autre, la critique passe des textes aux films : *L'Amour fou* (1969), *Out 1* (1971-1972), *Le Pont du Nord* (1981) sont porteurs des mêmes idées que ses principaux textes, notamment ce sentiment du temps qui, en s'écoulant à l'écran, en s'écrivant sur la feuille, fabrique en lui-même le cinéma. C'est également que Rivette possède une pensée du cinéma qui s'énonce clairement, s'attache à quelques grands exemples, et prend volontiers la forme du manifeste. Voilà un paradoxe fondateur chez Rivette : l'un des hommes au monde qui a vu le plus de films est pourtant l'un des plus rares. Le recueil de tous ses textes critiques, projet éditorial auquel il s'est toujours opposé, tiendrait dans un mince volume. Mais ce serait un ouvrage essentiel pour la pensée du cinéma. Cette rareté est féconde.

Ce que Rivette défend dès ses premiers textes est un art de déplacer les corps dans l'espace et une forme très particulière de temps, qui deviennent pour lui tout le cinéma, c'est-à-dire la mise en scène. Rivette est le critique de la mise en scène, ce qu'il exprime souvent avec un certain aplomb – il termine