

Les “meilleurs” films de tous les temps. À propos du palmarès décennal de *Sight & Sound*

La revue *Sight & Sound*, comme chaque décennie depuis 1952, a demandé en 2012 à un aréopage de critiques, d’enseignants, distributeurs, écrivains, cinéastes « et autres cinéphiles » d’élire les dix films qui sont à leurs yeux *les plus grands*¹ :

Ce que nous entendons par « les plus grands » est laissé à votre appréciation, a écrit la rédaction aux contributeurs. Vous pouvez choisir les dix films que vous tenez pour les plus importants dans l’histoire du cinéma, ou les dix qui représentent le *nec plus ultra* de la réussite esthétique, ou bien encore ceux qui auront eu le plus impact sur votre propre vision du cinéma.

Cette demande, dans le cadre du présent volume, est intéressante à deux titres ; d’abord parce qu’elle contraint les critiques à s’exprimer dans le cadre d’un dispositif méthodologique explicite, ce qui n’est pas la norme dans leur sphère d’appartenance ; d’autre part parce qu’en mélangeant les critiques avec d’autres professionnels elle suspend l’autonomie revendiquée de leur sphère d’exercice². Même si tout cela a

¹ *Sight & Sound* vol. 24 n° 9, « The Sight & Sound Top Ten Poll », Londres, BFI éd., sept. 2012. Voir procédure et résultats sur : <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012> (consulté le 12 avril 2014).

² C’est pourquoi il existe une « sociologie de la reconnaissance artistique » plus florissante que la sociologie de la critique. Elle étudie comment les panthéons se forment en consolidant progressivement l’objectivité des jugements et la singularité des œuvres, qui constituent les deux formes de la grandeur artistique (Nathalie HEINICH, *La Sociologie de l’art*, Paris, La Découverte, 2001, p. 73). Pour une application au cinéma, voir Victor GINSBURGH et Sheila WEYERS, « Les

lieu de façon provisoire et symbolique, l'occasion est belle d'y aller voir de près. D'autant qu'un palmarès comme celui-là mobilise à la fois les valeurs des Lumières et celles des contre-Lumières, pour faire référence à l'Introduction de ce volume : l'universalisme cher aux premières (comme l'indique son ambitieux titre, le sondage panthéonise à l'échelle de l'univers) et la libre décision d'agir chère aux secondes (les votants n'étaient tenus par aucune contrainte de justification de leur choix).

Un peu plus de mille demandes ont été envoyées, auxquelles 846 personnes (dont 350 cinéastes) ont accédé à temps. La passion de classer, que l'essor d'Internet a rendue très visible¹, n'épargne pas les professionnels de l'image animée ; il suffit de parcourir leurs réponses. Tout rendu de liste est une affaire sérieuse, qui engage l'identité, d'autant que plusieurs panthéons sont en compétition dans l'espace public². Aussi l'aveu revient-il souvent, selon lequel laisser de côté tel ou tel film pour arriver au nombre demandé de dix a été pénible, déchirant, et qu'on a dû s'y reprendre à plusieurs fois. C'est « ridicule », sans doute, mais on se prend au jeu, ainsi que le reconnaissent des contributeurs aussi différents que Roger Ebert et Raymond Bellour.

Y a-t-il eu consensus ? Pas vraiment. Loin d'avoir répondu comme un seul homme, les 846 contributeurs se sont dispersés : un sur quatre, seulement, a inclus *Vertigo* (n° 1) dans sa liste, et un sur cinq *Citizen*

Cannes et les Oscars trente ans après », *Journal of Cultural Economics*, vol. 23, n° 4, Springer, nov. 1999, p. 269-283.

¹ On pourra parcourir les forums de Mubi, le site le plus important de la cinéphilie européenne, pour s'en faire une idée – notamment le *topic* « 10 films you must have seen to even be in with a chance of being a true cinephile ». Quantité de *Top Ten* personnels, attirant à leur tour des réponses en forme d'autres *Top Ten* et une quantité variable de commentaires, s'y entrecroisent. La distance ironique y est monnaie courante : « Si vous n'avez vu aucun de ces films, écrit Jerry Johnson après avoir donné sa liste, n'essayez même pas de m'adresser la parole. » Un peu plus loin, Ana lâche : « Ma citation favorite de Bourdieu, c'est "Classer classe". » Voir : <http://mubi.com/topics> (consulté le 12 avril 2014).

² Professionnels, amateurs, institutionnels, etc. : voir Laurent JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 2^e éd. remaniée et actualisée, Paris, La Dispute, 2012, « Les légitimités fluctuantes : une hiérarchie des palmarès », p. 83-93. Notons qu'il existe aussi des palmarès négatifs : sur Internet, plusieurs « *Top Ten* des plus mauvais films jamais tournés » coexistent, et celui du site Rifftrax a réuni plus de 500 000 votants : <http://www.rifftrax.com/worst-movies-of-all-time> (consulté le 12 avril 2014).

Kane (n° 2). Les trois-quarts des votants ont donc boudé l'heureux élu, tout en haut de la liste, et les quatre-cinquièmes son successeur... Plus on descend dans le classement, plus ce phénomène s'amplifie : un contributeur sur huit a inclus *Tokyo Story* (n°3), *La Règle du jeu* (n° 4), *L'Aurore* (n° 5), *2001: L'Odyssée de l'espace* (n° 6) ; un sur dix, *La Prisonnière du désert* (n° 7) ; enfin, un sur douze, seulement, *L'Homme à la caméra* (n° 8), *La Passion de Jeanne d'Arc* (n° 9), et *8½* (n° 10).

On mesure mieux, encore, cette disparité des réponses en lisant le nombre total de films cités : 2 045. Si tout le monde avait été d'accord, ce nombre aurait été de 10 ; si personne n'avait eu le moindre film de chevet en commun avec son voisin il aurait été de 8 460. Donc le score de 2 045 se trouve deux cents fois plus loin de la limite inférieure (celle du consensus absolu), qu'il ne l'est de la limite supérieure (celle du dissensus absolu). C'est dire si ce classement est empreint de subjectivité et d'amour de la singularité... En tout état de cause, il ne désigne, comme les autres classements de ce genre, que les meilleurs films de tous les temps *parmi ceux que les participants ont vus*. Or personne n'a vu tous les films du monde ; il faudrait environ quatre vies pour visionner les 1,8 millions de films recensés par l'IMDb, qui en a de plus oublié bon nombre, surtout ceux qui proviennent de pays autres que les deux poids lourds de ce genre de listes ethno-centrées (l'Europe et l'Amérique du Nord), flanqués du trio Australie-Japon-Corée du Sud¹. Cependant, la revue *Sight & Sound* jouit d'une excellente visibilité dans les « mondes du cinéma » (l'expression est à prendre comme les *mondes de l'art* chez Howard Becker, c'est-à-dire des manières de se mettre d'accord sur des attentes esthétiques), et on a tout lieu de croire que sa circulation aura un effet performatif, c'est-à-dire qu'elle contribuera à construire *pour de bon* la hiérarchie artistique qu'elle propose. Se pencher de près sur la procédure et les résultats du Top Ten peut donc revêtir quelque intérêt.

¹ Simple signe de cette discordance : depuis 2009, les États-Unis ne sont plus que la troisième industrie cinématographique du monde, derrière l'Inde et le Nigéria, pays pourtant discrets dans la liste de l'IMDb et absents du Top Ten (à l'exception d'un film de Satyajit Ray : mais il s'agit d'un metteur en scène "visible" depuis l'Occident, au moins parce qu'il a travaillé à Londres puis avec Jean Renoir).

Goût et profession

Pour commencer, on ne peut pas reprocher à *Sight & Sound* d'avoir construit un « dispositif de renard ». Une revue non universitaire n'a pas à proposer de protocole validé par la communauté scientifique ; si elle juge bon, comme le renard efface les traces de ses pattes sur la neige, de privilégier le résultat final au détriment du chemin qu'il a fallu parcourir pour y arriver, inutile de protester. Les résultats de l'enquête, en effet, ne s'accordent guère à une perspective un tant soit peu positiviste, puisque si la question des critères a bien été posée aux participants¹, elle n'apparaît plus dans les résultats². Cohabitent donc dans le plus grand désordre des films jugés les meilleurs dans l'absolu, et des films jugés les meilleurs *pour* certains usages que l'on peut avoir d'eux. De surcroît, la sélection des contributeurs n'a pas été faite selon un protocole visible au grand jour. Quiconque tombera au hasard sur cette liste a donc beaucoup de chances de ne pas s'y reconnaître, et même de *prendre mal* ses prétentions universalistes – c'est pourquoi Emily Nussbaum, la critique TV du *New Yorker*, refuse de donner son Top Ten annuel des séries : ce genre de listes « a trop volontiers pour effet de ramener à la surface, quand je tombe dessus, la même mal élevée en moi, l'ado qui va brillant à la ronde que le monde est injuste³ ».

Seul le critère de la profession a officiellement été retenu, ce qui ne saurait constituer une condition d'amour ni une condition d'expertise – les contingences de la vie ou quelque volition personnelle peuvent amener des cinéphiles acharnés à exercer un métier sans rapport avec les mondes

¹ « Nous vous invitons, disait la revue, à ajouter un bref commentaire à votre liste, expliquant pourquoi vous avez choisi de faire figurer ces films-là dans votre *Top Ten* ».

² Il faut aller chercher les déclarations personnelles, quand elles existent, sur : <http://explore.bfi.org.uk/sightandso undpolls/2012/voter>. – Les trois critiques français les plus médiatiques du sondage, Michel Ciment, Jean-Michel Frodon et Pascal Mérigeau, n'ont – bien sûr, est-on tenté d'ajouter – donné aucune explication sur les raisons de leur choix – et pas davantage Thierry Méranger et Charles Tesson (*Cahiers du Cinéma*), ni Patrice Rollet (*Trafic*).

³ Emily NUSSBAUM, « I Hate Top Ten Lists », édition en ligne du *New Yorker*, 6 déc. 2011 : <http://www.newyorker.com /online/blogs/culture/2011/12/i-hate-top-ten-lists.html> (consulté le 12 avril 2014).

du cinéma. Certaines professions, de plus, se trouvent surreprésentées (il y a 41 % de réalisateurs), sans parler du risque d'être juge et partie. Cela dit, vote-t-on forcément en fonction de sa profession ? Raymond Bellour est l'un des rares contributeurs à déclarer qu'il a donné des films ayant « compté dans le développement de son travail de théoricien du cinéma¹ ». Dans l'éditorial qu'il a consacré à ce palmarès², Michel Ciment (*Positif*) semble pourtant généraliser ce lien, en constatant que l'extension du panel de contributeurs à l'Université, cette année, a biaisé les résultats. Ces « universitaires anglo-saxons spécialistes de sémiologie, de *gender studies* et de lacanisme pour qui le film est [...] une nourriture pour les concepts et la théorie » auraient fait tant et si bien, selon lui, que des films utiles seulement à faire cours se seraient introduits dans la liste. Mais, puisqu'une fois de plus on ne sait pas toujours quel critère a été utilisé par un votant donné, il est impossible de valider cette assertion : tel enseignant peut très bien sélectionner pour son cours les films sur tel critère, et sur tel autre pour répondre à un sondage comme celui de *Sight & Sound*. De plus, les craintes de M. Ciment apparaissent infondées lorsqu'on regarde la contribution au Top Ten des deux plus célèbres théoriciennes de *Gender Studies* appliquées au cinéma, Laura Mulvey et Linda Williams : la première a placé, parmi les dix, *L'Homme qui tua Liberty Valance*, *Amourette* et *Aimez-moi ce soir* (une comédie musicale avec Maurice Chevalier) ; la seconde *Les Temps modernes*, *Une étoile est née* et *Sur les ailes de la danse* (un Fred Astaire-Ginger Rogers très rarement cité par les contributeurs) : pas de quoi effrayer les critiques de *Positif*, loin s'en faut !

Michel Ciment a souligné également la faible représentation des réalisatrices dans le *Top Ten* – seuls deux films signés par des femmes figurent dans les cent premiers cités, et qui plus est pas des plus faciles (*Jeanne Dielman*, arrivé 36^e, et *Beau travail*, 78^e). Là encore, l'entrée des universitaires dans le sondage est censée expliquer ce choix, mais là aussi l'existence du lien de causalité reste contestable. Le score de 2 % est dû à

¹ Toutes les citations des contributeurs, sauf indication contraire, proviennent de : http://explore.bfi.org.uk/sightand_soundpolls/2012/voter (consulté le 12 avril 2014).

² Michel CIMENT, « Hiérarchies ? », *Positif* n° 620, oct. 2012, p. 3.

la féminisation lente et tardive de la profession de metteur en scène de cinéma ; les hommes ont eu plus de temps pour réaliser des chefs-d'œuvre. Et si ce ne sont pas des films grand public, c'est que la sphère du cinéma d'art et le courant moderniste se sont peut-être montrés moins sexistes et très tôt plus ouverts aux créatrices que le monde des films *mainstream*¹.

Classifier les classements

Répartir les résultats en fonction des critères invoqués par les participants était impossible ; non seulement de nombreux participants n'ont pas justifié leur choix, mais il y a tant de raisons d'aimer un film ! Une convocation exclusive de critères non subjectifs comme celle de l'universitaire italien Leonardo Quaresima est rarissime². En revanche, une bonne partie des contributeurs loquaces ont fait preuve de dualisme, comme si l'évaluation de la qualité d'un film rejouait chaque fois le combat entre le cœur et la raison, ou la chair et l'esprit, ou – cela revient au même – entre les deux formes du goût distinguées jadis par La Rochefoucauld, celui qui nous porte à aimer tel genre d'œuvres et celui qui permet de les évaluer froidement³. Bernard Eisenschitz assure s'être basé à la fois sur « ses réponses émotionnelles et ses appréciations rationnelles » ; Richard Brody (*The New Yorker*) déclare dans une formule un peu paradoxale avoir « pris en compte la passion personnelle, l'importance historique des films et leur évaluation esthétique, de façon à circonvenir le casse-tête de la balance entre l'engouement et l'analyse » ; et Michael Witt a classé « des films qui l'ont profondément touché »,

¹ Le raisonnement ne se retourne pas : il n'explique pas pourquoi les contributeurs, lorsqu'ils donnaient des films hors de la galaxie « films de recherche », évitaient (par exemple) *Cléo de 5 à 7*.

² Ils sont cités plus bas.

³ « On peut aimer la comédie sans avoir le goût assez fin et assez délicat pour en bien juger et on peut avoir le goût assez bon pour bien juger de la comédie sans l'aimer ». François de LA ROCHEFOUCAULD, « Des goûts » (1678), *Maximes*, éd. de Jean Lafond, Paris, Imprimerie nationale, 1998, p. 193.

mais avec le désir de présenter une sélection où différentes catégories cinématographiques se mélangent. Jane Giles, du BFI, se montre encore plus clivée, laissant entendre qu'elle pourrait bien avoir des goûts publics et des goûts privés : « ne pas inscrire un nom sur une liste officielle, nous le savons bien, n'est pas dire que ce nom ne compte pas. Parfois c'est même le contraire ».

Le dualisme n'a pourtant pas le succès du subjectivisme. « Être aussi honnête que je le pouvais », pour Manohla Darghis (*New York Times*) a consisté à « choisir des films dont je sens qu'ils sont "parfaits", au moins pour moi ». Charles Musser, tout universitaire qu'il est, a laissé parler sa fantaisie du moment et n'a mentionné que des documentaires parce qu'au moment de répondre il travaillait sur ce genre-là.

Une troisième tendance observable est celle du militantisme, lorsque le contributeur profite du pouvoir qui lui est accordé pour promouvoir ou « faire exister » davantage dans l'espace public un film, un genre, une manière de voir ou une forme de cinéma qu'il juge injustement traités ou représentés. C'est le cas de Roger Ebert¹, conscient du fait qu'inscrire un film dans la liste est un moyen d'« attirer l'attention sur lui et d'inciter autrui à le regarder », de Nicole Brenez, qui signe un manifeste, ou de Jonathan Rosenbaum, qui dit avoir sciemment écarté Chaplin, Godard, Hitchcock, Ozu, Renoir et Welles de sa liste parce que leur publicité est désormais assurée.

Analyser les seules raisons exposées par les rares contributeurs à les avoir mentionnées ne mène cependant pas bien loin. L'idéal serait de réussir, dans un geste de rétro-ingénierie, à reconstituer la procédure qui a chaque fois abouti à classer les dix films donnés. Mais, bien entendu, construire un classement n'est pas construire une machine à laver, et chaque contributeur a été laissé libre de concevoir son choix en toute fantaisie, y compris de le tirer au sort. Il n'empêche que l'on peut, en se limitant aux films du haut du classement et aux contributeurs qui ont justifié leur choix, esquisser une classification sommaire par le biais de la trichotomie fondamentale de l'esthétique telle que la présente Danièle

¹ Voir à son propos l'article précédent dans ce volume.

Cohn à partir des postulats de ses fondateurs successifs – par ordre chronologique Baumgarten, Kant et Hegel¹. Ces postulats, rapportés à l’objet cinéma, dessinent en effet trois « paradigmes cinéphiles » ou « mondes du cinéma » au sens de Howard Becker, c’est-à-dire des manières d’appréhender, d’interpréter et d’utiliser les films. Au bout de plusieurs années de lecture des forums de discussion de l’Internet, je serais même tenté de faire l’hypothèse suivante : cette trichotomie dessine les trois manières principales de parler publiquement des films à partir du fondement collectif de la subjectivité², et que l’on soit critique amateur ou professionnel n’y change rien. « L’œuvre ne devient bonne, et donc n’acquiert de valeur, qu’à travers l’établissement d’un consensus quant aux bases sur lesquelles il faut la juger et qu’à travers l’application à des cas précis des principes esthétiques qui fondent ce consensus³ » : voici donc trois de ces principes esthétiques⁴.

Le *Top Ten* version Baumgarten

Selon ce premier principe, l’esthétique est la « science de la connaissance sensible » (Baumgarten). Partant, l’art sert à « transmettre de l’information affective » (Vigotski), c’est-à-dire à donner une

¹ Danièle COHN, « Quand et comment naît l’esthétique ? », *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*, J. MORIZOT et R. POUIVET (dir.), Paris, Armand-Colin, 2007, p. 168-171.

² Notion élaborée par Jean-Marc Leveratto et mentionnée en Introduction du présent volume.

³ Howard S. BECKER, *Propos sur l’art*, Jean Kempf trad., Paris, L’Harmattan, 1999, p. 103. La comparaison entre les Top Ten de 1952 et 2012 tend à confirmer, au moins pour ce qui est du cinéma, la conception de Becker selon laquelle les œuvres d’art « se voient attribuer des qualités en fonction de la manière dont elles sont perçues, dans un monde où les gens partagent jugements et critères ». Plusieurs mondes ainsi construits « réinterprètent les œuvres, finissant par trouver de la valeur à ce qu’ils avaient jugé médiocre et vice versa. Ce ne sont pas les œuvres qui ont changé, mais les critères. » (p. 82).

⁴ Il s’agit, dans les trois cas, d’étiquettes de convenance obtenues en radicalisant une facette de conceptions majeures de l’esthétique (pas toujours très claires, surtout une fois traduites) que propose chacun de ces trois philosophes (et en laissant de côté le fait que ces trois conceptions sont incluses par leurs auteurs dans des systèmes de pensée qui reposent sur l’adhésion à une religion monothéiste). On ne cherche donc pas l’adéquation parfaite au « sens officiel », et il est probable que les spécialistes de leurs œuvres respectives désapprouveraient une telle instrumentalisation.

connaissance que les mots, les schémas et le discours scientifique sont impuissants à transmettre. Dans la logique utilitariste des « leçons de vie », les œuvres participent de la *Bildung* et montrent le chemin à prendre en direction de la vie bonne¹. Loin de fournir de l'évasion, la fiction devient le support d'expériences de pensée qui visent à entraîner ses consommateurs à prendre les bonnes décisions quand le moment sera venu de faire des choix qui engagent l'existence tout entière. Sa supériorité au regard des discours scientifique, politique, religieux et philosophique consiste en la perception subtile qu'elle peut donner, aux mains d'un grand artiste, d'une situation qui nous est familière ou que l'on risque de rencontrer un jour.

Cette conception de l'esthétique est validée par les approches universalistes et adaptationnistes en général², ainsi que par la socio-anthropologie de l'expertise³ et par le courant « mélioriste » de la philosophie analytique américaine représenté entre autres par Stanley Cavell, Martha Nussbaum ou encore Cora Diamond. On en trouve déjà les traces, en littérature, dans les essais de Marcel Proust et de Henry James. Les grands films, ici, donnent « un type particulier de vision et de réaction au particulier », et puisqu'« une conduite fine exige avant tout une description correcte », ils nous donnent tous les détails qui, en temps normal, nous échappent. C'est à condition de savoir ces choses nombreuses et précises sur « les personnages avec lesquels nous tissons une relation d'amitié » que leurs « modèles nous seront d'un grand secours⁴ ». Plus généralement, ces films nous disent que nous ne sommes pas seuls à hésiter à propos de ce que nous voulons vraiment, en nous faisant partager le point de vue de personnes que nous ne serons jamais. Dans cette logique, ils « développent et accentuent ce qui est

¹ Voir Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin, 2008.

² Voir, par exemple, Ellen DISSANAYAKE, *What Is Art For?*, Seattle, University of Washington Press, 1988.

³ Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010.

⁴ Martha NUSSBAUM, *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature* (1990), Solange CHAVEL trad., Paris, Le Cerf, 2010, p. 131 et 137.

spécifiquement précieux dans les choses qui nous procurent quotidiennement du plaisir [...], idéalisant des qualités présentes dans l'expérience ordinaire¹ ». Le cinéma fournit alors à ses spectateurs déboussolés le mode d'emploi de leur existence et le texte de la pièce que les rituels du quotidien les force à jouer.

Les justifications de Geneviève Sellier, contributrice du Top Ten Poll 2012, relèvent nettement de cette tendance : « Les dix films américains et français que j'ai choisis constituent des explorations réellement attentives d'expériences vécues par des femmes, incluant désirs, souffrances et aspirations à l'émancipation. » Celles du réalisateur de *Mary à tout prix*, Peter Farrelly, tout autant : « J'adore le message qu'adresse *Vol au-dessus d'un nid de coucou* ; c'est la rédemption ultime, la promesse que n'importe quel être humain peut se racheter »... Dans les deux cas on observe dans le discours une « montée en généralité² » qui reflète la transposabilité des situations diégétiques mises en scène dans les films : dans cette perspective, le spectateur doit pouvoir se reconnaître, ou bien retrouver celui qu'il a été ou qu'il aurait pu être, ou encore avoir la sensation de rencontrer celui qu'il sera ou qu'il pourrait devenir. Le décalage spatiotemporel n'est pas un problème tant que la transposabilité est assurée, ainsi *Tokyo Story*, réalisé par Ozu Yasujiro en 1953, devient-il « un film vraiment universel, qui parle de la famille, du temps qui passe et du sentiment d'avoir perdu quelque chose³ ».

La Règle du jeu avait aussi de bonnes chances de séduire les partisans d'une vision peu ou prou utilitariste du commerce avec les œuvres, puisque tout le monde est, a été et sera confronté à des questions d'amour, d'amitié et de classes sociales. Mais pas *2001*, à moins de croire aux extraterrestres et de prendre Darwin pour un escroc... Le n°1 actuel, *Vertigo*, ne se serait pas non plus retrouvé au sommet si Baumgarten avait

¹ John DEWEY, *L'Art comme expérience* (1934) Pau, Farrago trad., 2005, p. 30.

² Formule de Luc Boltanski et Laurent Thévenot utilisée dans l'Introduction du présent volume.

³ James BELL cité dans l'article collectif « The Top 50 Greatest Films of All Time », *Sight & Sound*, *op. cit.*, consultable sur : <http://www.bfi.org.uk/news/reviewing-greatest-films-all-time> (consulté le 12 avril 2014).

dominé. Son héros principal, rappelons-le, est un policier qui souffre du vertige au point d'entraîner accidentellement, un soir de poursuite sur les toits, la mort d'un collègue. À la suite de diverses péripéties, *bis repetita*, le voici qui provoque la mort d'une femme vers laquelle il se sentait pourtant attiré ! Souffrir du vertige et provoquer la mort des gens : voilà qui ne se rencontre pas tous les jours et ne se laisse pas facilement transposer... *Citizen Kane*, lui, s'y prête : s'il y a peu de milliardaires parmi les spectateurs, nombre d'entre eux ont sans doute quelque chose à reprocher à l'éducation reçue de leur mère ; et plus généralement, tout le monde s'est déjà laissé aller à la nostalgie de l'enfance et du temps des descentes en luge insouciantes... Mais à égalité avec le scénario c'est la science des points de vue, ou plutôt des *points d'expérience* successifs, qu'il faudrait mettre en avant ici dans les films valorisés – comme les aller-retour entre la scène et les coulisses de *La Règle du jeu* ou les petits riens tragiques qui se jouent entre Ethan et Martha dans la profondeur de champ de *La Prisonnière du désert*. Les figures qui s'y déploient rendent la description « correcte » au sens de Nussbaum.

Force est de constater que la “tendance Baumgarten”, quoiqu'elle continue de bien se porter sous la plume de bon nombre de critiques américains¹, est minoritaire au sein du Top Ten Poll 2012. Aucune des *life lessons* de Minnelli, Kazan, Lubitsch, Mankiewicz, George Stevens ou Otto Preminger ne figure même parmi les *cinquante* premiers classés, pas plus que *Le Guépard*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Cléo de 5 à 7*, *Le Plaisir*, *La Vérité sur Bébé Donge*, autant de variations sur la gestion du triple capital physique, culturel et économique dont nous héritons en naissant, gestion qui dans le cadre de la “connaissance sensible” (celle de soi tout au moins) occupe une bonne part de l'existence. Ce n'est pas une question de réalisateur : Billy Wilder figure bien dans le palmarès ; mais à *Sunset Boulevard*, leçon sur les formes du sentiment amoureux aussi bien que sur l'évaluation axiologique de soi, les contributeurs préfèrent *Certains l'aiment chaud* (42^e) ; Ingmar Bergman est là aussi mais, de

¹ Cf. Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, « La critique de cinéma en France et aux États-Unis, spécificités et convergences », in Marion CHÉNETIER-ALEV et Valérie VIGNAUX (dir). *Le texte critique : expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e-XXI^e siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 291-321.

même, le difficile, polysémique et réflexif *Persona* (17^e) a été préféré aux *Fraises sauvages* ou aux *Sourires d'une nuit d'été*, deux films qui se seraient prêtés sans difficulté à une lecture en termes de *Bildung* (c'est même directement le sujet du second).

Avant d'examiner les autres tendances, signalons que cette caractérisation n'est pas automatique, et concerne des dispositions, non des décodages. N'importe quel film peut s'apprécier selon n'importe laquelle des trois tendances que nous avons décrites ; cependant on observe que certains films donnent lieu (sans doute parce qu'ils s'y prêtent mieux) à une majorité d'analyses publiques reflétant une seule de ces tendances. Ainsi, sur Internet ou dans les bibliothèques, peut-on observer que *Vertigo*, *Citizen Kane* et autres *Persona* font presque toujours "décoller" leurs commentateurs vers d'autres cieux que l'histoire racontée – pas forcément métaphysiques, mais toujours loin de l'"anecdote", même si c'est pour la remplacer par d'autres anecdotes, par exemple à propos du tournage ou des auteurs réels... De même – ultime précision – un style donné ne sollicite pas automatiquement une tendance donnée. Certes, les films modernistes qui se méfient ouvertement de l'"anecdotique" semblent décourager une approche baumgartienne, mais ce n'est pas toujours vrai. Ainsi la lecture allégorique de *Jeanne Dielman* – une lecture aussi courante, en réalité, que la célébration du lumiérisme radical de sa réalisatrice – fait-elle de ce film une représentation "utile" de l'aliénation féminine au sein du monde de la domination masculine. Dans cette optique, les péripéties que l'on voit à l'écran n'ont pas pour vocation de représenter la vie d'une femme mais de dépendre *ce que l'on ressent* à vivre un quotidien oppressant : l'*ut pictura poesis*¹ s'entend donc ici, dans la tendance baumgartienne, au sens très large et pas seulement en tant qu'imitation de la nature observable directement.

Le Top Ten version Kant

¹ Pour aller vite au sens courant, pas tout à fait le même que le sens original, quand la phrase apparaît dans l'*Épître aux Pisons* de Horace : la qualité imitative de l'art.

Sans doute les contributeurs kantien – qu’ils revendiquent l’étiquette ou la portent à la M. Jourdain – n’ont-ils pas été très bavards quand il s’agissait de justifier leur choix. C’est que l’esthétique kantienne n’est pas une science du beau mais une conception du jugement de goût, qui exclut à la fois l’appel aux critères rationnels, l’utilisation des œuvres aux fins d’accroître le savoir et le plaisir physique consécutif à leur fréquentation. Cette conception du *contact désintéressé* avec les œuvres, dont on trouve des traces chez Plotin déjà et qui triomphera dans le culte de la beauté idéale des romantiques allemands, sera adaptée au paradigme moderniste, au moment de la naissance des avant-gardes et du divorce entre l’art et le “grand public”, par le critique d’art anglais Clive Bell, dont l’ouvrage *Art* est une ode, teintée de formalisme dans la continuité de Schiller, à l’émotion esthétique kantienne. Cette mystérieuse émotion y naît de la « contemplation des formes pures, ou Formes Signifiantes », dans « un détachement complet des impératifs liés à l’existence matérielle¹ ». Cette façon de faire confiance à l’intuition – c’est-à-dire de construire le mythe du bon goût qui viendrait naturellement, comme un talent artistique, ainsi que l’analyserait Bourdieu² – deviendra la pierre de touche de la cinéphilie orthodoxe et cultivée, en France au moins³.

L’événement principal de 2012 dans le Top Ten Poll, le passage de *Vertigo* à la première place en remplacement de l’incroyable *Citizen Kane*, illustre le succès de cette approche. Hitchcock a d’ailleurs, de son vivant, souvent mis en avant la notion de *MacGuffin* dans ses interviews, pour encourager une lecture de ses films qui dépasserait la soi-disant « anecdote » du scénario⁴. L’anecdote de *Vertigo*, évoquée plus haut, a

¹ Clive BELL, *Art*, 1914 ; en ligne : www.gutenberg.org (consulté le 23 juin 2013).

² Voir l’« idéologie du goût naturel » dans Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 73 sq. L’épilogue de ce livre (« Éléments pour une critique “vulgaire” des critiques “pures” », p. 565-585) constitue une attaque en règle contre l’utilisation ininterrogée du paradigme esthétique kantien.

³ JULIER, *Qu’est-ce qu’un bon film ?*, op. cit. p. 95-105.

⁴ Hitchcock a emprunté le terme au scénariste Angus MacPhail, qui travaillait à la branche anglaise de la Gaumont au moment des *39 marches* (voir, pour une bonne description de l’invention du terme et de ce qu’il recouvre : Marjorie GARBNER, *Profiling Shakespeare*, New York, Routledge, 2008, p. 231 sq.). Par la suite, Slavoj Žižek, inlassable zélé de Hitchcock, a montré combien cette notion s’accordait à merveille avec une lecture lacanienne de ses films – ce qui dans

effectivement des airs de MacGuffin, à en juger par l'in vraisemblance de ses postulats. En effet, non seulement la machination du meurtrier repose sur un pari incroyablement risqué (il faut que l'inspecteur suive ses instructions à la lettre, sans regarder de trop près à quoi ressemble sa véritable épouse), mais sa négligence après-coup est tout aussi stupéfiante (il ne prend pas la peine de s'assurer que sa complice a bien quitté la ville). De fait, les lectures savantes de *Vertigo* quittent très vite cette anecdote qui prend l'eau pour aller vers le thème du double, de l'obsession, des troubles de l'identité, sans parler du « monde souterrain pré-ontologique de la scène finale¹ », ou tout simplement en appellent à l'inépuisable mystère, au je-ne-sais-quoi fuyant qui en nimbe chaque plan. D'autres fois on le relie à Pygmalion et au mythe de la création, ou bien à Prométhée, Faust, Orphée et Eurydice ou Tristan et Yseult²... En France, on ne dit d'ailleurs plus « *Sueurs froides* », le titre qu'on lui avait donné à sa sortie et qui connote par trop le petit polar, mais « *Vertigo* ».

Hitchcock dans ces conditions semble reconduire le geste qui a été, pour nombre d'historiens de l'art, le geste fondateur de l'évolution qui allait permettre au champ de la peinture de s'accorder à la demande esthétique kantienne³, celui de Rembrandt. Au milieu du XVII^e siècle, en effet, Rembrandt s'est mis à mettre sur le marché des tableaux qui, en rupture avec la tradition de son environnement, ne représentaient pas de marchandises précieuses ni n'étaient eux-mêmes peints à l'aide de matériaux coûteux, et qui surtout ne racontaient pas d'histoires : ils fourmillaient d'épisodes bibliques irreconnaissables, de personnes anonymes, tandis que leur auteur « insistait sur la simple matérialité,

la tripartition proposée dans le cadre du présent article, correspond aussi (même si c'est surtout par soustraction) à la famille de l'esthétique kantienne.

¹ Slavoj ŽIŽEK, « Is There a Proper Way to Remake a Hitchcock Film? », Richard ALLEN et Sam ISHII-GONZALES (dir.), *Hitchcock: Past and Future*, Londres, Routledge, 2004.

² Miguel MARIAS, « Forever falling: *Vertigo* », *Sight & Sound* vol. 21, n° 5, mai 2011, p. 44-57. Pour d'autres aperçus de lectures, voir Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

³ Ajustement valable dans les deux sens, puisque Kant allait abondamment être relu et réinterprété en fonction de l'évolution de l'art moderne occidental.

voire sur la laideur de sa pâte¹ ». L'invitation était lancée, dès lors, à regarder l'image elle-même et non ce qu'elle racontait ; en d'autres termes, ceux de Philippe Junod en l'occurrence, à abandonner la *transparence* traditionnelle de la forme considérée seulement comme le support du contenu (une réduction souvent observable chez les partisans de la tendance Baumgarten) pour arriver à l'inverse, c'est-à-dire à l'*opacification* de cette forme, laquelle « devient l'objet principal du regard² ». Pour le dire de façon anachronique, les figures de Bethsabée, de la fiancée juive ou de l'autoportrait étaient les MacGuffin de Rembrandt.

Ce déplacement en direction de la forme convient bien à *L'Aurore* et à *2001 : L'Odyssée de l'espace*, les n^{os} 5 et 6 du Top Ten, dont les points de départ anecdotiques comptent pour rien aux yeux de leurs exégètes. Ni la niaiserie misogynne du scénario de *L'Aurore*, ni le bric-à-brac soucoupiste et anti-darwinien de *2001* ne gênent leurs défenseurs, dont l'admiration se porte sur d'autres caractéristiques. *L'Aurore* est bien plutôt un drame « cosmique³ », et *2001*, dans un geste caractéristique d'une esthétique qui privilégie l'autonomie de l'art en laissant parfois l'interprétation du contenu à l'idiosyncrasie du spectateur, la « première expérience hallucinogène » de Gaspar Noé et le film qui, s'en explique-t-il, a décidé de sa vocation de cinéaste. De même, aucun cinéphile « kantien » n'est censé s'arrêter sur les roulements d'yeux et les grimaces des acteurs jouant les juges de *La Passion de Jeanne d'Arc* – Nick James (*Sight & Sound*) l'a placé dans son palmarès « parce que Falconetti⁴ me donnait le frisson la dernière fois que je l'ai regardé ». À ce titre, *L'Homme à la caméra* et *8½* s'adaptent plus facilement à une lecture en termes

¹ Svetlana ALPERS, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, (1988) Jean-François SENÉ trad., Paris, Gallimard, 1991, p. 261-2. Au départ le geste de Rembrandt est un geste d'ordre *économique* ; ce n'est qu'un siècle et demi plus tard qu'on va systématiquement commencer à l'interpréter en termes esthétiques.

² Philippe JUNOD, *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, p. 36.

³ Voir la fiche du Ciné-Club de Caen, qui convoque Bachelard et Deleuze : <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/murnau/aurore.htm> (consulté le 12 avril 2014).

⁴ L'interprète de Jeanne.

d’“émotions esthétiques” – le premier n’a pas vraiment de personnages, et le second demande pour être apprécié de renoncer à séparer, parmi les images qui arrivent sur l’écran, « les rêves, les souvenirs et la réalité, qui apparaissent indifféremment¹ ». Le monde des formes est autonome : c’est ainsi que Nicole Brenez célèbre « tous ces films qui *créent leur propre monde* au nom de l’amour fou, signés Buster Keaton, Tod Browning, Jean Vigo, ou Robert Bresson » (je souligne).

Mais il ne faudrait pas confondre ce paradigme-là avec un formalisme pur et dur, car les cinéphiles qui le préfèrent recherchent volontiers la *kalokagathia*, cette garantie chère à la Grèce antique que l’intérieur se lit dans l’extérieur (et inversement). D’une part, une forme étonnante, via la défamiliarisation et autres dessillages, peut non pas faire passer un message ni une connaissance tangible, ce qui ne serait pas kantien, mais ouvrir une porte vers l’ineffable, l’entre-deux, le plié, le fuyant² – Guy Maddin déclare ainsi avoir choisi *The Tree of Life* parce que « ce n’est même pas un film, c’est un gilet aux poches bourrées de dynamite, qui déchire la poitrine et continue à vous faire souffrir bien après que l’explosion a eu lieu ». D’autre part, la *kalokagathia* peut désigner l’égalité de valeur du “fond” et de la “forme” du film, ne serait-ce qu’à cause du “fond de la forme”, c’est-à-dire l’assimilation du choix d’une forme novatrice, originale ou bien choisie, à un acte éthique ou politique³. Berenice Reynaud, dans cette logique de la critique artiste⁴, assure que sa liste possède une cohérence, celle des « politiques de la représentation et de la dissolution des anciens ordres du monde ». Cette liste comprend bien entendu des films expérimentaux, mais aussi *Printemps tardif* (Ozu, 1949) et *Nana* (Renoir, 1926). Pareille attitude nous rappelle qu’un

¹ Mar DIESTRO-DÓPIDO, cité dans « The Top 50 Greatest Films of All Time », *op. cit.*

² Ce qu’on pourrait plutôt qualifier d’hégélien (voir section suivante), mais laissons les spécialistes ergoter.

³ L’un des textes phares de cette inclination théorique reste : Clement GREENBERG, « Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review* vol. 6, n° 5, 1939, p. 34-49. En ligne : <http://www.share.com.ca/greenberg/kitsch.html> (consulté le 20 juin 2013).

⁴ Expression que Boltanski et Chiapello utilisent pour désigner l’un des usages possibles du paradigme esthétique kantien : Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme* [1999], Paris, Gallimard, 2011, p. 88 sq.

paradigme cinéophile donné peut servir à apprécier n'importe quel film, et pas seulement un film qui semble fait pour favoriser son exercice. Car pour trouver que des films aussi ancrés dans une culture visuelle donnée que *Printemps tardif* et *Nana* mettent en péril l'organisation du monde en sapant les fondements des représentations dominantes¹, il faut leur amener beaucoup – à la limite, il faut opter pour la *démarche affabulatrice* chère à la critique posttextuelle².

Le *Top Ten* version Hegel

Hegel, avec son histoire philosophique de l'art en guise de programme pour l'esthétique, « ruine à la fois l'espérance de Baumgarten et l'échappée kantienne » ; il ne considère que le « grand art », celui qui forme le « bon goût » et qui nous donne avant tout satisfaction par la connaissance qu'on a de lui³. Le beau y apparaît comme une manifestation sensible d'une idée, manifestation qui serait encore plus parfaite en s'effaçant au profit de l'idée en question – quand l'art disparaît, en s'y fondant, dans la philosophie⁴. Cette conception de l'art pourrait recouper en partie la version mélioriste dont il a été question plus haut – au sens où Martha Nussbaum et Stanley Cavell pensent que certains livres et certains films *font* ou *sont* de la philosophie morale – mais on la réservera ici aux approches méta-esthétiques et métahistoriques des films : dans cette tendance, qui permet aux critiques

¹ Dans cette confiance dans les pouvoirs du discours, Bourdieu aurait sans doute vu une « illusion typique de *lector*, qui peut tenir le commentaire académique pour un acte politique ou la critique des textes pour un fait de résistance, et vivre les révolutions dans l'ordre des mots comme des révolutions radicales dans l'ordre des choses », Pierre BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 10.

² Charles-Olivier STICKER-METRAL, « En lisant, en récrivant. », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, printemps 2005. En ligne : <http://www.fabula.org/revue/document841.php> (consulté le 20 juin 2013).

³ COHN, « Quand et comment naît l'esthétique ? », *op. cit.* p. 169.

⁴ Baudelaire trouvait cette perspective « monstrueuse » : Charles BAUDELAIRE, *L'art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1869, p. 138. En ligne : <http://fr.wikisource.org> (consulté le 20 juin 2013).

véritablement cinéphiles de briller parce qu'elle nécessite une grande culture artistique, aller au cinéma c'est d'abord apprendre sur le cinéma et sur son histoire. Le processus même de l'appréciation consiste alors à mettre en relation les films entre eux et avec d'autres formes d'art. Ce qui revient à détecter des courants, des écoles, des filiations, des signes avant-coureurs, des pionniers et des échos¹ ; à partager des héritages et tracer des constellations en trouvant des points communs ; à regarder comment les formes se transforment au film du temps, par effet de la *Selbstbewegung* (Hegel), de la *Formermüdigung* (Adolf Goller) de la *clockwork muse* (Colin Martindale) ou du fait des métamorphoses toujours recommencées de la simple vie des formes (Henri Focillon)². Les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard représentent un parangon de cette conception, qui amène volontiers à voir des fins de cycle, ainsi en est-il de la « mort du cinéma » (lequel se dissout dans l'« audiovisuel »), ou de la *cinécrophilie*³. « C'est la fin du cinéma », entendait-on déjà dans *Le Mépris*, il y a plus d'un demi-siècle¹.

¹ Y compris technologiques : par exemple, l'écran d'épingles d'Alexeïeff et Parker (1933) sera vu comme le « précurseur » des actuelles images de synthèse, ce qui les fera briller davantage, les uns et les autres, dans la constellation qui les connecte.

² Quatre formes d'explications internes des changements. La *Selbstbewegung*, dont parle Hegel dans sa *Phénoménologie de l'esprit*, est le « mouvement propre », en l'occurrence celui des idées, qui permet à certaines d'entre elles de devenir des concepts au lieu de se figer en préjugés. La *Formermüdigung* est la « fatigue des formes » (plus on les rencontre, plus elles ont de chances de se démoder en lassant le public), et la *clockwork muse* l'éternel retour des mêmes combinaisons de base (un peu comme dans le *Système de la mode* de Barthes). Bourdieu fustige cette idée d'explication interne, dont il retrouve le principe chez les Formalistes soviétiques puis chez Michel Foucault : voir Pierre BOURDIEU, *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 65. Focillon, quant à lui, effleure dans l'entre-deux guerres l'idée de l'approche pragmatique : « Ainsi s'accumule autour de l'œuvre d'art la végétation luxuriante dont la décoirent ses interprètes, parfois au point de nous la dérober tout entière. Et pourtant son caractère est d'accueillir tous ces possibles. C'est peut-être qu'ils sont en elle, mêlés » (Henri FOCILLON, *Vie des formes* [1934], Paris, PUF, 7^e édition, 1981, p. 6). Mais il s'en écarte tout aussitôt (car ce n'est pas aux publics de détecter tous ces possibles) pour demeurer, au fond, internaliste, préférant finalement expliquer le changement par « le principe des métamorphoses » (p. 9).

³ Sentiment selon lequel le cinéma n'est plus ce qu'il était, décrit par Drehli ROBNIK, « Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture », *Cinephilia. Movies, love and memory*, Marijke DE VALCK et Malte HAGENER dir., Amsterdam University Press, 2005 (55-64) 56. Discuté dans Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et*

Dans cette logique, *8½* est loué parce qu'« il s'insère dans une lignée qui va des Surréalistes à David Lynch »², et *L'Homme à la caméra* parce qu'il est le « sommet du méta-film³ ». De même, Michael Mann, le réalisateur de *Miami Vice*, a-t-il inscrit *Le Cuirassé Potemkine* à cause de son « énorme influence sur le cinéma de la Grande Bretagne, de Weimar et des États-Unis », et *Avatar* à cause de son « traitement des mythes en droite ligne de Lévi-Strauss et du *Rameau d'or* de Frazier » ; et Michel Hazanavicius, le réalisateur de *The Artist*, a élu *Blanche-Neige et les 7 nains* en précisant que ce film avait lancé un mouvement qui allait aboutir aux actuels longs métrages du studio Pixar. Plus radical, Michel Mourlet a déclaré que sa liste représentait le cinéma, c'est-à-dire « la seule révolution artistique à avoir réussi – grâce à l'image mécanique – depuis la peinture des hommes des cavernes ». Plus rationnel, enfin, et à rebours de toute cinécrophilie, Leonardo Quaresima a écrit :

Mon choix a été guidé par trois critères principaux ; le rôle innovateur des films ; leur capacité à être reliés aux patterns de la mise en scène telle qu'on la pratique de nos jours ; et leur vitalité, qui les fait ressembler à des organismes vivants plus qu'à des objets qui prennent la poussière dans des musées.

La tendance Hegel ne va pas, quelquefois, sans problèmes épistémologiques. Ne mentionnons que la « doctrine de la spécificité du médium », connue depuis longtemps en ce qui concerne les arts en général sous le nom de *Materialgerichtigkeit*, « le fait de rendre justice à

cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique, Paris, Armand-Colin, 2010, chap. « Un style "réactionnaire" de cinéphilie : la défense de l'aura cinématographique », p. 145-151.

¹ « Cette propension à juger terminées des histoires qui continuent à se dérouler, comme dit ironiquement Elizabeth Eisenstein, est largement tributaire des schémas historiques du XIX^e siècle, particulièrement ceux de Hegel et de Marx, qui assignent aux conflits dialectiques logiques des fins dialectiques logiques. Dans ces grandes constructions, la possibilité d'une prolongation infinie de tendances fondamentalement contradictoires n'a pas sa place » : Elizabeth L. EISENSTEIN, *La Révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* [1983], Maud SISSUNG et Marc DUCHAMP trad., Paris, La Découverte, 1991, p. 328.

² DIESTRO-DÓPIDO, *op. cit.*

³ Nick BRADSHAW, cité dans « The Top 50 », *op. cit.*

la nature du matériau », popularisé au dix-huitième siècle, particulièrement, par Lessing dans son *Laocoön*¹. Certes, du point de vue rationnel, cette doctrine qui évite à l'analyste hégélien d'être submergé par l'intermédialité et l'intermimétique des objets qu'il tente de hiérarchiser, ne résiste pas à l'examen. En effet, comme le montre Noël Carroll à propos du cinéma, « le défenseur de la spécificité du médium en est réduit à soutenir une position particulièrement anormale. C'est comme s'il avait oublié ce qu'est un médium ! Or un médium est un type de choses qui possède une valeur *instrumentale*. Si un médium a une valeur, c'est comme *moyen* pour quelque chose d'autre². » Et donc exprimer, par exemple, une préférence pour les travellings acrobatiques ou les montages-mitraillette en ce qu'ils seraient "supérieurs" à un long plan fixe, est affaire de goût, pas de rationalité. Cependant Carroll oublie de mentionner que la *Materialgerichtigkeit* a surtout servi, depuis le début du XIX^e siècle, à promouvoir le passage de la transparence à l'opacité des formes, dont on a vu plus haut qu'il était l'un des étendards de la tendance Kant. On le comprend bien en lisant le manifeste de Clement Greenberg « Towards a Newer Laocöon³ ». La *Materialgerichtigkeit* sert donc moins à classer Pagnol au-dessous de Hitchcock qu'à déplacer l'attention esthétique sur le matériau au détriment du "contenu" (point où les tendances Kant et Hegel se rejoignent, à ceci près que la deuxième valide l'apport de savoir du contenu méta-artistique).

Le règne de *Citizen Kane* dans le Top Ten de *Sight & Sound*, un demi-siècle durant, a souvent trouvé des justifications au sein de la tendance Hegel, le film étant réencodé comme l'expression de la lutte du David-

¹ Noël CARROLL, *Philosophie des films* [2008], E. DUFOUR, E. COSTANTINI, L. JULIER et J. SERVOIS trad., Paris, Vrin, 2014, p. 37 et 39. Gotthold Ephraïm LESSING, *Laokoon* [1766], A. COURTIN trad., (1866). Lessing était l'ami de Hegel au Séminaire de Tübingen, de 1788 à 1790.

² CARROLL, *Philosophie des films*, *op. cit.*, p. 47.

³ Clement GREENBERG, « Towards a Newer Laocöon », *Partisan Review*, vol. 7, n° 4, juillet-août 1940, 296-310. Greenberg promeut de façon hégélienne (et marxiste) l'idée (déjà rencontrée chez la tendance Kant chez les militants du cinéma expérimental, dans une expression cependant plus détachée de préoccupations sociales) selon laquelle l'art d'avant-garde reflète à la fois l'impasse dans laquelle se trouve la société bourgeoise et la promesse d'un changement : voir T. J. CLARK, « Clement Greenberg's Theory of Art », *Critical Inquiry*, vol. 9, n° 1, sept. 1982, p. 139-156.

Welles contre le Goliath-Hollywood. Kristin Thompson transpose ce raisonnement à un autre film de Welles, *La Splendeur des Amberson* : « S'il n'avait pas été remonté par les producteurs de la RKO, je l'aurais probablement inclus dans ma liste. » Comme dans les deux tendances précédentes, certains films favorisent ce genre de lectures : il semble difficile de penser sans cesse à Ford ou à Minnelli en regardant un de leurs films, mais facile de penser à Godard ou à Mekas devant l'un des leurs.

Remarque conclusive sur l'auteurisme

La trichotomie des paradigmes cinéphiles qui vient d'être présentée ne recoupe aucune séparation professionnelle, sociale, genrée ou ethnique : tout un chacun peut selon son seul goût utiliser un paradigme ou l'autre, voire pratiquer le *code-switching*¹ pour passer d'un paradigme à l'autre quand la situation le requiert². Il ne faut pas non plus exagérer la pureté de leur expression : on n'embrasse pas leur cause comme on s'engage sous un drapeau, et les entorses sont fréquentes, même si certaines personnes, pour qui le cinéma est quelque chose de très important qui organise la vie et reflète les volitions personnelles les plus profondes, y restent fidèles leur vie durant sur le mode de l'engagement politique ou religieux. Le passage de l'un à l'autre de ces paradigmes se fait d'autant plus facilement qu'ils sont presque toujours utilisés sur la base d'un présupposé très puissant et jamais interrogé, celui du metteur en scène de cinéma comme signataire du film.

¹ Voir Introduction au présent volume.

² Pour une comparaison avec d'autres palmarès, notamment ceux que construisent les internautes, voir Laurent JULLIER, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, p. 40-42 et 137-140. Notons que le site britannique *Ultraculture* s'est amusé à faire croire qu'il existait un infranchissable fossé entre professionnels et amateurs, en sélectionnant uniquement des recensions assassines du Top Ten par des internautes de l'IMDb : <http://www.ultraculture.co.uk> (« *Sight & Sound*'s 10 Greatest Films of All Time, and their one-star IMDb reviews », mis en ligne le 2 août 2012 ; consulté le 12 avril 2014).

Le point commun à toutes les “constructions de la grandeur” que l’on vient d’essayer de classer, en effet, est l’appui qu’elles prennent sur une sacralisation et une héroïsation de la figure du réalisateur-artiste-démiurge comme auteur unique du film. Les commanditaires du Top Ten eux-mêmes, la revue *Sight & Sound* et son site internet, entretiennent cet *a priori*, puisqu’à côté du titre des films du palmarès ne figurent que leur année de sortie et le nom de leur réalisateur. On a donc affaire à une sorte de réduction, que valident pratiquement tous les contributeurs, aussi bien les journalistes que les universitaires et les artistes interrogés, surtout s’ils sont rangeables dans la tendance Kant (et, à peine moins, dans la tendance Hegel).

A bien y réfléchir, une telle réduction ne laisse cependant pas d’étonner, tant le cinéma est un art collectif. Quand on interroge des monteurs, des musiciens, des scénaristes, dit Howard Becker, tous montrent qu’ils savent qu’« aucun film ne peut être vraiment efficace sans leurs compétences clés, et tous (pas seulement le réalisateur) tendent à considérer les autres comme des “assistants¹” ». Mais en dehors de ces corporations, semble-t-il, bien peu de gens pensent de même. Lorsqu’on songe que valider le concept des mondes de l’art, c’est-à-dire penser que « les œuvres ne sont pas le produit d’individus géniaux mais plutôt le résultat collectif du travail de tous ceux qui coopèrent à travers les conventions caractéristiques d’un monde de l’art qui permettent à ces œuvres d’exister² », conduit à y ranger même la peinture et la littérature, où pourtant l’artiste est réputé être absolument *seul*, on se dit qu’il ne devrait pas être très difficile de convaincre un peu plus de monde de commencer par l’appliquer au cinéma, où personne ne fait de film tout seul. Mais non. Le préjugé est trop fort. Si fort qu’il résiste à d’autres formes de revendications d’une réparation, comme celle qui consiste à désigner, au sein du Top Ten, le manque de films réalisés par des femmes, comme on a vu plus haut Michel Ciment le faire³. *Quid* des

¹ BECKER, *Propos sur l’art, op. cit.* p. 14.

² BECKER, *Propos sur l’art, op. cit.* p. 102.

³ Kate Muir, qui dirige la section cinéma des critiques du *Times*, a été tentée de donner une *all-female list*, nous explique-t-elle, avant de renoncer par crainte de pêcher par excès de militantisme.

films *scénarisés* par des femmes, où elles auraient pu faire passer au moins autant que dans la mise en scène des préoccupations et des regards contestant la domination masculine (comme l'a fait la scénariste Vera Caspary, pour prendre un exemple dans l'âge d'or de Hollywood) ?

Raisonné en termes de créateurs singuliers, « élite artiste » oblige¹, tient de l'évidence – et ce n'est pas une spécificité française due au succès national de la « politique des auteurs », même s'il n'existe pas en français de traduction de la très correcte expression anglaise de *filmmakers* ('les personnes qui ont *fait* le film'). Fred Camper déclare ainsi avoir construit sa liste « en choisissant ses dix réalisateurs préférés, puis en se disant qu'ils avaient le droit à un film chacun », avec le regret d'avoir à classer chaque fois un film alors qu'il aurait préféré donner un Top Ten des œuvres complètes de cinéastes... On songe, en lisant ceci, que la liste des « 208 films qu'il faut avoir vus », distribuée depuis 2008 aux élèves qui entrent à la FEMIS, l'école de cinéma nationale française, a été élaborée selon le même protocole exactement (chaque cinéaste a droit à un film), et avec la même volonté d'autonomiser, de décontextualiser, de rendre unique. « Il ne s'agit en aucun cas, y est-il écrit, des films les plus aboutis de chaque cinéaste. Le choix s'est plutôt porté sur les films où le cinéaste affichait *sa plus grande singularité*² » (je souligne ce lieu commun de la tendance Kant).

Semblables listes nous rappellent que toutes ces manières d'appréhender les films, de les comprendre, de les aimer, de les décortiquer et – c'était l'objet de cet article – de les classer hiérarchiquement, ne sont pas déjà présentes à la naissance ni ne s'attrapent comme des maladies, mais résultent de constructions et de sédimentations culturelles à l'échelle de toute une vie, auxquelles

¹ Notion élaborée par Nathalie Heinich et mentionnée en Introduction du présent volume.

² Alain BERGALA, *Les 208 films qu'il faut avoir vus*, document interne à la FEMIS, élaboré « en concertation avec les directeurs de département de l'école, la directrice des études, son directeur et son président ». Le nombre de 208 s'explique par la durée du cursus – quatre ans, soit un film à voir par semaine de formation. « Cette liste, écrit Bergala, nous semble dessiner une carte des œuvres et des cinéastes indispensables à qui veut se repérer dans un univers où il se prépare à entrer. »

participent activement l'école, les médias, la famille et le milieu professionnel.

LAURENT JULLIER

Pour citer cet article : Laurent Jullier, « Les “meilleurs” films de tous les temps. A propos du palmarès décennal de Sight & Sound », Les films à voir cette semaine. Stratégies de la critique de cinéma, L. Jullier dir., Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2015, p. 149-172.