

Petit credo critique à l'usage des enfants de Marx et des frères Lumière

Dominique NOGUEZ

Volume 8, Number 1, avril 1976

Pour une sociologie du cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001534ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001534ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

NOGUEZ, D. (1976). Petit credo critique à l'usage des enfants de Marx et des frères Lumière. *Sociologie et sociétés*, 8(1), 81–90.

<https://doi.org/10.7202/001534ar>

Article abstract

What does it mean to criticize a film ? 1) It means to write (in a clear and coherent way). 2) It means to interpret, in other words to put it in a larger context (the works of the same author, artistic schools, the history of technics, of ideas, of themes, of forms, etc.), to read it as a manifestation of a certain psychological structure and as a certain ideological manifestation. Taking Dziga Vertov as a privileged example, we show here that nonetheless the account of ideological and political factors cannot be made to the detriment of aesthetic factors which are essential even to a political reading of a film.

Petit credo critique à l'usage des enfants de Marx et des frères Lumière



DOMINIQUE NOGUEZ

I • CRITIQUER, C'EST ÉCRIRE

Savoir écrire — on ne parle même pas de brio, ou d'originalité, mais d'une simple aptitude à manier les mots de façon *univoque* et *cohérente* — est la condition première et sine qua non de toute pratique critique écrite (on s'excuse de cette évidence parfois bonne à rappeler). Imagine-t-on des pêcheurs d'éponges qui ne sauraient pas nager, des présentateurs de radio bègues ou muets, des lanceurs de javelot manchots ? Écrire sans savoir écrire est un luxe de poète. Car seul le poète peut parler seul, pour lui seul. En critique, l'illisibilité¹ est contre-révolutionnaire.

D'ailleurs, écrire *s'apprend*. La rhétorique et la logique ne sont pas la chose de la bourgeoisie : sans le savoir, Aristote, Quintilien ou Port-Royal — tous les grammairiens, ou les logiciens des civilisations mortes ou des successives classes sociales dominantes — ont fourni des armes que le critique révolutionnaire doit savoir saisir. La rigueur passe par une implacable clarté.

1. Qu'est-ce que l'illisibilité ? L'illisibilité n'est pas à confondre avec la difficulté. Ou, si l'on veut, l'illisibilité est une difficulté illégitime. Car il y a une difficulté légitime : celle des pensées nouvelles, contraintes, pour dire le nouveau, au néologisme. Mais l'écriture critique qui s'écarte de la norme (donc de la lisibilité maxima) sans cette raison — par excès (volonté esthétique de n'être compris que de quelques-uns) ou par défaut (solécismes, barbarismes, sauts logiques — toutes les formes de la confusion), est réactionnaire.

Aucune ², en effet, ne dit mieux et plus simplement le caractère voluptueusement *interminable* de ce film de six heures sur un homme qui dort. Aucune (car c'est un calligramme) ne suggère mieux le caractère plastique et *plat* (sans arrière-monde) de ce long « ready made » cinématographique. Aucune ne rappelle mieux d'un coup le sens de l'œuvre warholienne, des boîtes de soupe Campbell aux photos de Jackie Kennedy : l'hommage ironique et nonchalant d'un esthète new-yorkais à la société de la *répétition*.

On voit comment le handicap de la critique de cinéma se change en avantage : impuissante à exhiber, même en partie ³, son objet tel quel, elle peut cependant d'une certaine façon le produire de nouveau (le re-produire) sous les yeux du lecteur — non plus évidemment sous ses yeux de chair, mais sous l'œil, qui voit mieux, de l'intellect. De la même façon, l'amateur de Gustave Moreau *voit* mieux *Hérodiade* en lisant les descriptions qu'en donne Huysmans, et il est mainte page de Proust qui fait mieux entendre « Vinteuil » ou Wagner qu'un violon ou le Philharmonique de Berlin. À la trace de l'œuvre *perçue* se superpose le spectre plus intelligible de l'œuvre *mimée* — c'est-à-dire interprétée.

III • CRITIQUER, C'EST INTERPRÉTER

Car mimer, même le plus « fidèlement » du monde, c'est déjà interpréter, presque au sens musical du mot. Le mot est à lui seul un choix ⁴. Il n'y a même pas d'objectivité des noms de couleurs (on sait que le spectre lumineux est différemment découpé selon les langues). Et il est presque aussi aventuré de tenir le météorite noir de *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Kubrick, pour un « météorite » précisément (et non pour un être extra-terrestre, la pierre noire de La Mecque, Dieu, ou que sais-je encore — voyez les critiques) que de décrire les abstractions de Jordan Belson ou de Pierre Hébert comme des « rosaces », des « nébulosités » ou des « globules » (à supposer qu'on ne se contente pas du mot paresseux d'« abstractions »).

Implicitement (s'il se contente de mimer l'œuvre) ou explicitement (s'il dévoile en outre les indices et les outils qui l'ont guidé dans ce premier travail), le critique mobilise dans sa pratique une série d'informations, d'intuitions et de jugements qui trahissent sa compétence (ou son incompetence), son esthétique (ou son absence d'esthétique), son appartenance de classe, sa vision du monde, etc. — bref, qui le *situent*.

2. Sauf peut-être celle de Joe Brainard dans le même numéro (citée dans *La Revue d'Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1972, n° 1-2, p. 248).

3. Contrairement à ce que pensent les critiques qui croient depuis des décennies qu'on donne une *image* juste d'un film lorsqu'on l'a « raconté » — c'est-à-dire traité comme un roman, ce qu'il n'est pas. « Raconte »-t-on un tableau ? Il faudrait qu'on s'avise un peu que la critique de cinéma a au moins autant à voir avec la critique picturale qu'avec la critique littéraire. Il y a entre les films et l'« image » qu'en donnent les critiques-raconteurs encore moins de ressemblance qu'entre un corps de chair et d'os et ce qu'en révèle une radiographie aux rayons X.

4. Voir là-dessus l'important article de Christian Metz, « Le perçu et le nommé », dans *Vers une esthétique sans entraves*, Mélanges Mikel Dufrenne, Paris, 10-18, 1975, p. 345-377.

Pour éviter que cette inévitable *situation* ne se change en capricieuse *subjectivité*, le critique peut se soumettre à quatre exigences, propres à faire de son interprétation une *analyse*, et qui consistent à :

1. *faire état de ses présupposés théoriques* (philosophiques, politiques, esthétiques), soit en les clarifiant dans son texte, soit en renvoyant (explicitement ou non) à un texte où il les a clarifiés ;

2. *être cohérent*, c'est-à-dire éliminer les contradictions théoriques (celle qu'il peut y avoir par exemple entre une conception de l'idéologie comme mystification volontaire et une lecture psychanalytique de l'œuvre), pratiques (il ne faut pas que le type de lecture choisi par prédilection laisse de côté comme « exception » une partie de l'œuvre) ou les hiatus entre présupposés théoriques et démarche pratique ;

3. *percevoir son objet comme synecdoque*. La synecdoque est cette figure de rhétorique qui consiste à faire du nom d'un objet le signe d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, l'un des objets étant compris dans l'autre. L'une des catégories les plus importantes de cette figure est celle qui consiste à prendre la partie pour le tout (à dire par exemple « voile » au lieu de « navire »). Faire d'une œuvre une synecdoque, de même, c'est la percevoir toujours comme partie d'un tout, ou plutôt de divers tous — c'est, dans le discours limité qu'elle forme, savoir *entendre* des discours infiniment plus vastes. Ainsi un film particulier pourra être perçu :

a. *comme objet artistique*, témoignant d'intentions esthétiques, et plus largement, *comme objet socio-culturel*. À ce titre, le critique peut avoir avantage à l'insérer :

dans la série des œuvres du même auteur (exemple : il est difficile de parler de *La notte* sans faire référence à *Il grido* ou à *L'avventura*, qui l'annoncent et en sont comme le prélude, ni de *Zabriskie Point* sans montrer en quoi, avec *Blow up*, ce film marque un changement dans l'esthétique et même l'éthique antonioniennes : emprunts au « cinéma direct », conception moins pessimiste des rapports du couple, etc.) Notons que les œuvres ainsi regroupées et confrontées peuvent n'être pas toutes cinématographiques. On aura intérêt par exemple à lire les romans de Robbe-Grillet pour comprendre le mécanisme narratif (et l'humour) de ses films. Et de même, s'agissant de cinéastes-théoriciens comme Eisenstein, Vertov ou Epstein, on sera bien avisé de confronter les films aux textes (ou l'inverse) ;

dans la série des œuvres cinématographiques voisines par l'origine (exemple : tous les films du cinéma québécois), par la situation historique (exemple : le cinéma des années trente), ou par les deux à la fois (exemples : l'avant-garde française des années 20 ; le néo-réalisme italien), surtout si, comme dans ces deux derniers cas, le voisinage se change en affinité profonde et qu'on puisse parler de « mouvement », de « courant » ou d'« école » ;

dans un contexte non seulement cinématographique, mais artistique ou esthétique. Le développement de la peinture, de la musique ou des discours tenus sur eux ne sont pas sans effets sur les films. Voir par exemple les rapports du *minimal art* et de certains films dits « structurels » (Michael Snow, Ernie Gehr), en

Amérique du Nord. Voir aussi l'importance de la notion musicale de « rythme » dans les avant-gardes des années 20, chez Gance ou Dulac, mais aussi chez Vertov ;

dans une histoire des idées (et, plus largement, des significations culturelles — voir Panofsky). Exemple : le thème de la quatrième dimension chez les futuristes italiens, Duchamp, ou, encore Vertov (qui écrit : « Le mètre, le rythme, la nature du mouvement, sa disposition précise par rapport aux axes des coordonnées de l'image, et peut-être, des axes mondiaux des coordonnées (trois dimensions + la quatrième, le temps) doivent être inventoriés et étudiés par tous les créateurs du cinéma » (*Articles, journaux, projets*, trad. Mossé et Robel, Paris, 10-18, 1972, p. 18) ;

dans une histoire des techniques. Exemple : l'importance de la mise au point de matériel léger, au début des années 60, pour le développement du cinéma « direct » ;

dans une histoire des thèmes et des formes. Par exemple, *l'Homme à la caméra* de Vertov ne se conçoit bien qu'en référence au modèle de la « symphonie d'une grande ville », qui apparaît d'abord dans *Rien que des heures* de Cavalcanti (1926), puis, surtout, dans *Berlin, Symphonie d'une grande ville* de Carl Mayer et Walter Ruttmann (1927) — le thème lui-même prenant naissance dans les textes futuristes italiens dès 1909 et dans les premiers concerts bruitistes de Russolo en 1913. De même, les créations synthétiques de Vertov ne sont pas sans analogies (à l'insu sans doute de Vertov, peu importe) avec la méthode créatrice d'un Flaubert ou d'un Proust. Proust qui décrit à Jacques de Lacretelle, le 20 avril 1918, sur l'exemplaire de *Du côté de chez Swann* qu'il lui dédicace : « Il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre ; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul ». Et encore à propos de l'église de « Combray » : « Le pavage vient de Saint-Pierre-Sur-Dives ou de Lisieux. Certains vitraux sont certainement les uns d'Evreux, les autres de la Sainte-Chapelle et de Pont-Audemer, etc. » ;

dans une tendance esthétique très large (le baroque, par exemple, affleurant dans des contextes socio-historiques variés, et qu'on peut repérer aussi bien dans une statue hellénistique du III^e siècle avant notre ère, un poème de Martial de Brives ou ... un film de Max Ophüls) ;

dans un genre (le « western », la comédie musicale, le récit biographique, etc.) ;

dans le cadre d'un des « grands types de discours », comme dit Barthes (« métonymique (récit), métaphorique (poésie lyrique, discours sapientiel), enthymématique...⁵ »)

dans une culture ou une civilisation (exemple : rapprochement de *L'île nue*, d'une estampe japonaise et d'un thème de koto) ;

b. *comme manifestation d'une structure psychologique (trans)individuelle* — c'est-à-dire située dans un individu mais non propre à cet individu (ex : complexe d'Oedipe ; régression au stade oral ; fétichisme, etc.) ;

5. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » — *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 4.

c. *comme manifestation idéologique*⁶ — c'est-à-dire déterminée, en partie inconsciemment, par 1- la situation de classe de son ou de ses producteur(s), elle-même déterminée en dernière instance par leur statut économique, et 2- par les conditions économiques de cette production.

Ici deux remarques pour nuancer ce que cette proposition pourrait avoir de sommaire :

Premièrement, la dimension idéologique d'une œuvre ne se ramène pas aux conditions économiques de sa production. Engels : « C'est Marx et moi-même, partiellement, qui devons porter la responsabilité du fait que, parfois, les jeunes attachent plus de poids qu'il ne lui est dû au côté économique. Face à nos adversaires, il nous fallait souligner le principe essentiel nié par eux, et alors nous ne trouvions pas toujours le temps, ni le lieu, ni l'occasion de rendre justice aux autres facteurs qui participent à l'action réciproque (de l'idéologie et de la base économique l'un sur l'autre) ». (Lettre à Joseph Bloch, 21 septembre 1890, in K. Marx et F. Engels, *Études philosophiques*, Ed. sociales, Paris, 1935, p. 152). L'idéologie a une *relative* autonomie, qui justifie l'approche du film comme objet socio-culturel et son insertion dans différents contextes *non-économiques homogènes* : *diachroniques*, c'est-à-dire, en gros, saisis dans leur continuité historique (histoire des techniques, histoire des mœurs, histoire des idées, histoire des genres, histoire des formes, etc.), ou *synchroniques*, c'est-à-dire, en gros, examinés du point de vue du système qu'ils forment à un moment donné (ex : clergé/cinéma/pornographie dans le Québec des années 70).

Deuxièmement, l'idéologique n'est pas toujours où on croit le voir. Il est même rarement apparent. D'où l'échec des critiques qui dissocient contenu et contenant (ou forme) pour n'attacher d'importance qu'au plus visible, c'est-à-dire au « contenu ». C'est le cas des thèses de Jdanov (reproduites dans la revue *Action Poétique*, Paris, n° 43, 1970, p. 87 sq.), pour qui la littérature est le simple véhicule de l'idéologie dominante, celle-ci *reflétant* directement et avec une belle symétrie l'état de la société : ainsi la littérature européenne « décadente » (Proust, n'est-ce pas) ou « immoraliste » (suivez mon regard) du début du XX^e siècle correspondrait au déclin de la bourgeoisie. Par malheur, on s'aperçoit aujourd'hui que la bourgeoisie n'a en fait jamais été aussi puissante qu'au moment où écrivaient tous ces « corrupteurs » qui en trahissaient, paraît-il, le déclin. On voit que les notions de *véhicule* et de *reflet* ne sont pas sans faire problème — un reflet se caractérisant précisément autant par la déformation qu'il inflige à ce qu'il reflète que par son aptitude à lui ressembler. Ce qui est important, par exemple, dans la peinture ou même la photographie d'une cathédrale, c'est peut-être davantage ce qui la fait différer de la cathédrale « réelle » que ce qui l'en rapproche. Toute œuvre trahit le réel, mais aux deux sens du mot : elle le révèle et lui fausse compagnie.

6. Au sens marxiste le plus courant (cf. *L'idéologie allemande*), l'idéologie se définit comme l'une des trois instances (ou lieux, ou paliers) de la structure sociale, les deux autres étant la base économique, déterminante, et l'instance politique. *L'idéologique*, par contre, ce serait, dans la sphère de l'idéologie — et plus précisément des productions culturelles d'une société —, les traces, plus ou moins conscientes, plus ou moins effacées, de détermination de classe.

L'idéologique ne s'offre donc pas de façon aussi simple et n'est pas aussi aisée à débusquer que le jaune dans l'œuf ou l'œuf dans le nid. L'idéologie est au moins autant *effacement* que *présence*, et réside autant dans les structures ou les « bas-fonds » de l'œuvre que dans son contenu explicite et clair. Il n'y a, du coup, pour le critique de cinéma, pas moins à chercher dans certains types de cadrages ou de montage, dans la prédominance de certaines couleurs ou de certains types de décors ou d'acteurs, que dans ce que les dits acteurs peuvent préférer et dans le sujet apparent du film ⁷ ;

4. rendre compte de son objet dans toutes ses dimensions :

Le critique doit replacer l'œuvre particulière dans *tous* les ensembles dont elle fait ou peut faire partie. À quoi sert, par exemple, d'analyser le « réalisme » d'un film, si l'on n'en a pas mesuré les subreptices effets idéologiques ou son contenu politique si l'on néglige ses particularités esthétiques ? Gramsci remarquait déjà : « Deux écrivains peuvent représenter (exprimer) le même moment historico-social, mais l'un peut être un artiste et l'autre un simple scribouillard. Prétendre épuiser le problème en se bornant à décrire ce que les deux écrivains représentent ou expriment du point de vue social, c'est-à-dire en résumant, plus ou moins bien, les caractéristiques d'un moment historico-social déterminé, cela signifie qu'on n'a même pas effleuré le problème artistique. Tout cela peut être utile et nécessaire, et cela l'est même certainement, mais dans un autre domaine : dans celui de la critique politique, de la critique des mœurs, dans la lutte pour détruire et surmonter certains courants de sentiments et de croyances, certaines attitudes envers la vie et le monde ; ce n'est pas de la critique et de l'histoire de l'art, et cela ne peut être présenté comme tel, sous peine de tomber dans la confusion, de faire rétrograder ou d'immobiliser les concepts scientifiques, c'est-à-dire précisément de ne pas poursuivre les fins propres à la lutte culturelle » (*Œuvres choisies*, trad. Moget et Monjo, Paris, Éditions sociales, 1959, p. 449).

Faire une lecture exclusivement politique d'un film — c'est-à-dire lire un film comme un tract ou un bulletin d'information, en omettant de prêter attention à sa nature spécifique d'œuvre d'art, où l'agencement des signifiants compte au moins autant que les signifiés — peut amener en outre à des contresens (et à des contresens *politiques*). Par exemple, lorsque le critique italien Guido Aristarco déclare dans son intervention aux premières *Rencontres pour un nouveau cinéma*, à Montréal, en 1974 ⁸, que, dans *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov « avait démontré (...) qu'à cause des individus les classes existaient bien encore en Union Soviétique », il fait une analyse erronée, faute d'avoir tenu compte de certaines particularités esthétiques du film. « Si vous vous souvenez, précise-t-il,

7. Ceci ne va probablement pas tout à fait dans le sens d'une proclamation comme celle que divers critiques américains, québécois, français, italiens, etc. ont un peu hâtivement co-signée lors des *Rencontres pour un nouveau cinéma* à Montréal, en juin 1974. Intitulée « Une critique de type nouveau pour un cinéma de type nouveau », cette proclamation dont la parenté avec celles, fort peu nouvelles, de Plekhanov ou Jdanov est assez évidente, propose en effet le mot d'ordre suivant : « Privilégier les critères politiques au détriment de critères esthétiques abstraits ». Ni Staline, ni Mussolini ne disaient autre chose. Quant aux critères esthétiques « abstraits », on se demande s'ils ne sont pas surtout « abstraits » au sens où les fanfares sont toujours « joyeuses », les félicitations toujours « sincères », la jalousie toujours « effrénée » (voir Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*).

8. « Pour un retour à Marx dans le cinéma d'aujourd'hui », in *Cahiers édités par les Rencontres*, Montréal, Comité d'action cinématographique, 1975, vol. 3, p. 20.

ce film l'avait bien démontré dans un montage parallèle et d'opposition de plans de femmes occupées les unes à danser et s'amuser, et les autres au travail et un travail assez dur ». Or les plans qu'évoque Aristarco ne « s'opposent » pas ; ils ne sont pas non plus montés « parallèlement ». Ils sont même fort éloignés les uns des autres, puisque ceux qui montrent une femme travaillant à la chaîne et ceux qui présentent diverses femmes faisant de la gymnastique sont séparés par plusieurs dizaines de minutes. En les rapprochant abusivement, Aristarco ne commet pas seulement une erreur structurelle — qui consiste à oublier que la structure de *L'homme à la caméra*, comme celle de *Rien que les heures* ou de *Berlin, symphonie d'une grande ville*, est d'abord *chronologique*, le film étant censé montrer les différents moments d'une journée (sommeil, éveil, travail, loisirs), et que les plans de la fin ne s'« opposent » pas à ceux du milieu, mais leur *succèdent*, simplement —, il oublie aussi l'un des points importants de l'esthétique vertovienne : à l'instar du Dr Frankenstein, Vertov-le-Kinok se veut un « constructeur » (op. cit. p. 29) ; les actions, les personnages qu'il présente sont *synthétiques*, faits d'éléments d'origine diverse : « Moi, ciné-cœur, je crée un homme beaucoup plus parfait que celui qu'a créé Adam (...). À l'un je prends les bras, plus forts et plus adroits, à l'autre je prends les jambes, mieux faites et plus véloces, au troisième la tête, plus belle et plus expressive et, par le montage, je crée un homme nouveau, un homme parfait » (p. 30). « Autre exemple : On porte en terre les cercueils de héros du peuple (filmé à Astrakhan en 1918), on referme la tombe (Cronstadt 1921), salve de canons (Pétrograd 1920), souvenir éternel, on se découvre (Moscou 1922), de telles choses se combinent entre elles, même quand il s'agit d'un matériau ingrat, qui n'a pas été filmé spécialement pour ça » (p. 29).

Or cette conception du montage-créateur, que Vertov tire de sa pratique de l'assemblage des *Kinonedelia* vers 1919-21 (il est ainsi, comme le fait remarquer Sadoul, l'inventeur du « film de montage » d'actualités), nous permet de comprendre que, dans *L'homme à la caméra*, la femme qui travaille et la femme qui danse sont, avec des visages différents, *la même femme*, simplement montrée à deux moments de la journée. Et loin d'opposer deux classes (qu'il lui arrive d'opposer ailleurs, certes, par exemple dans *La sixième partie du monde*, mais qu'il y aurait quelque paradoxe à montrer aussi paisiblement co-existantes, comme si la Révolution n'avait pas eu lieu, dans cet Hymne à la Ville (et à la Vie) Socialiste qu'est *L'homme à la caméra*), Vertov nous suggère au contraire que, dans la nouvelle société, s'il y a un temps pour le travail, il y a aussi un temps pour le loisir, et qu'une travailleuse à la chaîne, en particulier, peut être aussi gymnaste ou danseuse.

On voit qu'à la limite l'interprétation n'est rien sans analyse structurelle. CRITIQUER, C'EST ANALYSER. C'est démonter les tous en leurs éléments composants, non (ou non seulement) pour le dénombrement ou la classification, non (ou non seulement) pour la mise en évidence de traits pertinents ou obsessionnels (plus révélateurs souvent de l'obsession du critique que de celle du réalisateur), mais 1. en tenant soigneusement compte de la place des éléments dans la structure (analyse macro-structurelle) et 2. en s'interrogeant au moins autant sur les liaisons entre éléments (analyse micro-structurelle). On retrouve, sur ce dernier point, la théorie, capitale dans l'esthétique vertovienne, des *intervalles* : « L'école du ciné-

œil exige que le film soit bâti sur les « intervalles », c'est-à-dire sur le mouvement entre les images. Sur la corrélation visuelle des images les unes par rapport aux autres. Sur les transitions d'une impulsion visuelle à la suivante.

La progression entre les images (« intervalle » visuel, corrélation visuelle des images) est (pour le « Ciné-œil ») une unité complexe. Elle est formée de la somme de différentes corrélations dont les principales sont :

corrélation des plans (gros, petits, etc.)
 corrélation des angles de vue,
 corrélation des mouvements à l'intérieur des images,
 corrélation des lumières, ombres,
 corrélation des vitesses de tournage (p. 131).

Il y a là un véritable programme de lecture, précieux en particulier pour rendre compte d'un film comme *L'homme à la caméra*, dont la progression est au moins autant régentée par les lois d'association ou de contraste des formes, des mouvements ou des cadrages que par le « sens ».

Ce que recherche Vertov — et tant d'autres cinéastes, même si c'est avec moins de rigueur que lui —, c'est « un ordre rythmique où tous les enchaînements de sens coïncident avec les enchaînements visuels » (p. 130) (ce qui laisse assez entendre que ces derniers sont déterminants).

*
* *

Pour tout provisoirement résumer, disons donc que CRITIQUER UN FILM, C'EST PAR L'ÉCRITURE (ET, AU BESOIN, LE SCHÉMA OU LE DESSIN), DONNER UNE IDÉE JUSTE ET LA PLUS COMPLÈTE POSSIBLE DE CE FILM CONSIDÉRÉ À LA FOIS COMME AGENCEMENT D'ÉLÉMENTS, COMME TOUT ET COMME PARTIE DE TOUTS PLUS VASTES ; C'EST DONC ALLER PERPÉTUELLEMENT DU SIMPLE AU COMPLEXE, DU PLURIEL AU SINGULIER, ET RÉCIPROQUEMENT.

RÉSUMÉ

Qu'est-ce que critiquer un film ? 1) C'est écrire (de façon univoque et cohérente) ; 2) c'est tenter de mimer le film ; 3) c'est l'interpréter, autrement dit, l'insérer dans des séries plus vastes (œuvres du même auteur, mouvements artistiques, histoire des techniques, des idées, des thèmes et des formes, etc.), le lire comme manifestation d'une structure psychologique et comme manifestation idéologique. Sur l'exemple privilégié de Dziga Vertov, on montre ici que la prise en compte des facteurs idéologiques et politiques ne peut néanmoins se faire au détriment des facteurs esthétiques, essentiels même à une lecture politique.

SUMMARY

What does it mean to criticize a film ? 1) It means to write (in a clear and coherent way). 2) It means to interpret, in other words to put it in a larger context (the works of the same author, artistic schools, the history of technics, of ideas, of themes, of forms, etc.), to read it as a manifestation of a certain psychological structure and as a certain ideological manifestation. Taking Dziga Vertov as a privileged example, we show here that nonetheless the account of ideological and political factors cannot be made to the detriment of aesthetic factors which are essential even to a political reading of a film.

RESUMEN

Que es criticar una película ? 1) Es escribir (de una manera unívoca y coherente) 2) Es tratar de imitar la película. 3) Es interpretarla, dicho de otra manera, incluirla en las series más vastas (obras del mismo autor, movimientos artísticos, historia de las técnicas, de las ideas, de los temas y de las formas, etc.), leerlo como una manifestación de una estructura psicológica y como manifestación ideológica. Sobre el ejemplo privilegiado de Dziga Vertov, se muestra aquí que tomar en cuenta los factores ideológicos y políticos no pueden hacerse, sin embargo, en perjuicio de los factores estéticos, esenciales, incluso en una lectura política.