

Introduction

Cet ouvrage fait le récit d'une histoire bien connue, et qui pourtant n'a jamais été racontée. Sous leur forme initiale, les *Cahiers du cinéma* marquèrent une rupture avec les critères de goût qui dominaient la culture artistique de l'après-guerre. Dans le domaine cinématographique, ces critères avaient été définis par le muet et le *cinéma de qualité*^{*1} français – adaptations littéraires clinquantes, drames en costumes ou comédies musicales –, tous deux célébrés à l'unanimité par patriotisme ou par esprit partisan. Les *Cahiers* renversèrent le consensus en défendant une tout autre conception du cinéma. Pour leurs rédacteurs, le cinéma était bien plus qu'une industrie du divertissement. C'était un art naissant qui comptait déjà quelques grands maîtres, comparables à Velázquez ou à Proust dans leur domaine. Les écrits consacrés au cinéma, en revanche, exprimaient une excessive nostalgie envers une époque révolue. Les critiques de la vieille garde vivaient coupés du monde, cloîtrés dans leur tour d'ivoire décrépie, tels la star déchue du *Sunset Boulevard* de Billy Wilder. Pour reprendre la formule du premier numéro des *Cahiers*, ces critiques étaient « amoureux d'un soleil mort, ils vo[yai]ent des cendres là où mille Phoenix ne cess[ai]ent de renaître² ».

Les *Cahiers* furent la dernière entreprise moderniste. En 1959, Jean-Luc Godard la résumait en ces termes : « Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu'un film de Hitchcock, par exemple, est aussi important qu'un livre d'Aragon. Les auteurs de films, grâce à nous, sont entrés définitivement dans l'histoire de l'art³. »

D'abord reliés d'une couverture jaune, les *Cahiers* étaient un véritable *journal de combat*^{*}. Leur force polémique tenait à l'except-

1. Les expressions suivies d'un astérisque sont en français dans le texte.

2. François Chalais, *Cahiers* 1, avril 1951.

3. Jean-Luc Godard, *Arts*, 22 avril 1959, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 : 1950-1984*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 194.

tionnelle constellation d'individus qui formèrent le premier comité de rédaction. Cette équipe éclectique apporta au cinéma un regard mêlant catholicisme, classicisme, humanisme et métaphysique. Nés au début de la guerre froide, dans un climat de plus en plus tendu où personnalités et débats publics s'orientaient en fonction de l'ordre mondial émergent, les *Cahiers* se distinguèrent du lot. Tous leurs efforts se dirigèrent vers l'établissement d'un rapport plus profond au cinéma, et fondé sur des bases spécifiquement esthétiques. La France avait Jean Renoir et les grands pionniers Jean Vigo et Jean Epstein ; le paysage cinématographique international incluait notamment le néo-réalisme italien, avec les figures de Roberto Rossellini et Luchino Visconti ; en Amérique, Fritz Lang et Alfred Hitchcock travaillaient aux côtés de Samuel Fuller, Nicholas Ray et Billy Wilder ; Akira Kurosawa et Kenji Mizoguchi œuvraient en Asie. Un corpus d'une telle richesse exigeait d'être mieux compris. Tous ces cinéastes devaient être défendus de façon cohérente, et inscrits dans le contexte de l'histoire de l'art.

En regardant les films de ces maîtres, les critiques des *Cahiers* apprenaient également à faire du cinéma. Les Jeunes Turcs, ainsi qu'on surnomma bientôt Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette et Éric Rohmer, préparaient leur passage à la mise en scène. À cet égard, la revue ne fut pour eux qu'une étape préliminaire, ou, selon la métaphore d'un ancien rédacteur, un « *rancho notorious* » – allusion au repaire de hors-la-loi du film de Fritz Lang⁴. Dans ce lieu de rassemblement, les jeunes hommes – aucune femme ne travailla aux *Cahiers* avant l'arrivée de Sylvie Pierre, dans les années 1960 – pouvaient approfondir leur réflexion et trouver les moyens de rendre compte du génie qu'ils avaient constaté dans les films. Là, ils pouvaient vivre leur amour du cinéma, débattre de la dernière projection, trouver les mots justes pour défendre leurs passions et, point capital, rencontrer certains

4. *Rancho Notorious* est le titre original de *L'Ange des maudits* (N.d.T.).

de leurs maîtres. L'exercice de l'écriture les forçait à interroger et à comprendre comment un cinéaste emploie diverses techniques à des fins qui lui sont propres, produit un récit avec des moyens visuels et établit une continuité thématique au fil de son œuvre. Pour les *Cahiers*, les années 1951-1959 furent une période explosive, qui s'acheva en triomphe lorsque François Truffaut reçut le Prix de la mise en scène à Cannes. Les critiques du monde entier qui avaient méprisé ou rejeté la radicalité critique, et désormais artistique, qui s'exprimait dans les pages de la revue, n'avaient plus qu'à revoir leur copie.

Jusqu'ici, la trajectoire des *Cahiers* est plus ou moins connue de tous. Ce furent les légendaires « années jaunes », au cours desquelles une poignée de jeunes hommes en colère firent leurs premières armes avant d'initier la brève révolution cinématographique de la Nouvelle Vague. Quelques moments désormais emblématiques résument à eux seuls cette version de l'histoire des *Cahiers* : le regard de défi du jeune Jean-Pierre L aud   la caméra dans *Les 400 Coups* ; les faux raccords entre Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg descendant les Champs- lys es dans *  Bout de souffle* ; le jazz de Miles Davis accompagnant le drame de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud*. Ces moments bouleversèrent l'idée que l'on se faisait jusque-là du cinéma et de ses moyens d'expression. Des techniques peu coûteuses et des méthodes de travail audacieuses vinrent soudain supplanter les décors de studio traditionnels, les scénarios bien ficel s et les conventions de montage. Des équipes réduites se mirent   filmer dans la rue ou dans des appartements prêtés par des amis, caméra   l'épaule et en prise de son directe ; les prises et les travellings s' tir rent comme jamais auparavant ; les expérimentations conduites dans le domaine du montage inaugurer nt l'utilisation du collage et du faux raccord ; l'histoire d'amour avec l'Amérique fit entrer le jazz et William Faulkner dans le cinéma. Le « cinéma vérité* » ethnographique pratiqué par Robert Flaherty et

Jean Rouch se mêla à des intrigues pleines de flingues, de femmes et d'automobiles. Néanmoins, et malgré tous les éloges dont la Nouvelle Vague ferait plus tard l'objet, le mouvement ne fit pas long feu et s'éteignit en 1965. Son influence fut absolument décisive, mais sa production très réduite. Les *Cahiers* devaient aussi dépasser leurs premiers succès et refondre les idées qu'ils avaient développées au cours de leurs dix premières années d'existence pour saisir les coordonnées nouvelles du paysage cinématographique des années 1960.

La revue sut capitaliser sur la Nouvelle Vague, et elle se redéfinit à plusieurs reprises au cours des années 1960 et 1970, en continuant à produire des idées et des textes radicaux. Au fil de ces deux décennies, les renouvellements répétés de la rédaction amenèrent une plus grande ouverture sur le monde, certaines des premières applications du structuralisme et de la psychanalyse au cinéma, le développement d'une critique teintée de politique et d'idéologie tournant son regard vers le spectateur, et des réflexions touchant à l'influence de la télévision sur les images en mouvement. Les grandes périodes de crise dont sont issues les questions capitales impliquaient autant les personnalités que les événements extérieurs.

Le conflit qui opposa Rivette et Rohmer au cours des années 1960 reposait en effet sur leur vision du monde respective. Rédacteur en chef depuis 1959, Rohmer défendait la cinéphilie classique élaborée durant la première décennie des *Cahiers*. Il restait fidèle à une approche intemporelle et au culte des vieux maîtres. Rivette jugeait cette position insuffisante face au cinéma moderne. Se concentrer sur les moyens cinématographiques déployés par un cinéaste pour traiter un scénario ne pouvait suffire à rendre compte des œuvres produites par Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha ou Nagisa Oshima. À cette fin, les idées de Lévi-Strauss, la musique de Pierre Boulez et les peintures abstraites de Rothko étaient bien plus instructives.

Dans les années 1970, les *Cahiers* se tournèrent non seulement vers le monde de l'art et des idées, mais aussi vers la politique. La grandiose solitude de l'artiste et du critique fut alors sérieusement remise en cause. Les « années rouges », caractérisées par une brève incursion dans le maoïsme, demeurent les plus controversées de l'histoire de la revue. Cette décennie fut en effet marquée par divers degrés d'intransigeance idéologique, d'austérité artistique et d'autocritique. En 1974, dans les décombres de la ferveur révolutionnaire vaincue, les *Cahiers* prirent du recul pour réexaminer la fonction critique. Les textes publiés durant ces années tumultueuses comptent aujourd'hui parmi les plus traduits des archives de la revue ; ils constituent les fondements de la théorie du cinéma contemporaine. Les désaccords qui opposèrent Serge Toubiana (maoïste farouche lors de son arrivée aux *Cahiers*) à Serge Daney devaient définir la nouvelle orientation des *Cahiers* dans les années 1980. Toubiana finirait par imposer une vision plus « en phase », superficielle et haut de gamme des *Cahiers*, éclipsant du même coup l'alternative qu'incarnait Daney, et qui, quoique plus floue, était aussi plus expérimentale et plus radicale. Les conséquences de cette scission sont encore perceptibles aujourd'hui : c'est aussi au cours des années 1980 que les *Cahiers* rejoignirent la masse des guides de cinéma *mainstream*, se préoccupant davantage des recettes au box-office que des stratégies susceptibles de mettre à mal la critique soumise aux exigences du marché, modèle auquel la revue a elle-même fini par adhérer.

C'est bien sûr la chronologie qui dicte le récit de l'histoire de n'importe quelle revue. Mais en parallèle de cela, émerge un ensemble de questions et d'interactions qui forment le cœur de l'histoire des *Cahiers* – autant de problématiques récurrentes qui ont animé les générations successives de rédacteurs. L'une d'elles concerne le rapport entre art et politique. Les prises de position en faveur de cinéastes comme Howard Hawks, Alfred Hitchcock ou Otto

Preminger étaient en partie liées à l'apolitisme des jeunes Turcs : ces derniers, captivés par la virtuosité de l'artiste, se désintéressaient du sous-texte politique que pouvaient contenir leurs œuvres. Ils aimaient Hollywood pour ses réussites artistiques, à rebours de l'anti-américanisme adopté par le Parti communiste (qui privilégiait le cinéma soviétique) ou par les bons patriotes (qui se pâmaient devant le *cinéma de qualité**). Ce projet strictement esthétique leur permit de percevoir de l'art dans ce qui se présentait comme le plus ordinaire des mélodrames ou le plus banal des *films noirs**. Scrutant l'intérieur du cadre dans ses moindres détails, ils guettaient les éclairs de génie individuel susceptibles d'apparaître dans un film d'apparence conventionnelle, et qui leur assuraient que tel western ne pouvait être que l'œuvre d'Anthony Mann ou de Budd Boetticher.

L'apolitisme des *Cahiers* était délibéré. Il s'agissait pour eux éviter les pièges où tombaient les contributeurs de *L'Écran Français*, de la revue communiste *Les Lettres Françaises* et du mensuel gauchisant *Positif*. Dans les colonnes de ces revues, dont les magazines américains se faisaient souvent l'écho, les critiques utilisaient les films pour exprimer leur vision du monde. Après avoir vu *Pickup on South Street* (qui ne s'intitulait pas encore *Le Port de la drogue*) au festival de Venise en 1953, Georges Sadoul surnomma Fuller « le McCarthy du cinéma »⁵. Aux États-Unis, le film fut pourtant jugé scandaleusement anti-américain en raison de ses supposées sympathies communistes. Des deux côtés de l'Atlantique, on avait là un exemple du cinéma considéré exclusivement sous l'angle de l'intrigue ; aucun critique, contrairement à ce qu'avaient coutume de faire les rédacteurs des *Cahiers*, ne regardait ce que disaient les images.

Le rôle joué par les États-Unis – qu'il s'agisse de leur influence culturelle ou de leur présence et de leur impact sur le plan politique – fut un facteur primordial et constitutif pour les *Cahiers*. À chaque

5. Georges Sadoul, lettre à Doniol-Valcroze, 25 septembre 1955, citée in Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Fayard, Paris, 2003, p. 178.

étape de l'histoire de la revue, les rédacteurs se sont positionnés pour ou contre le cinéma de ce pays. Après la Libération et jusqu'au début de la guerre froide, les Français portaient sur l'Amérique un regard ambivalent, à la fois fasciné et perplexe (dont témoignent les récits respectifs de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir après leur voyage en Amérique). Pour les *Cahiers* en revanche, après la misère engendrée par la guerre, ce pays représentait une promesse de modernité – à la fois esthétique et technologique – ainsi qu'une rupture franche avec la lutte contre le fascisme. À eux seuls, les *Cahiers* élevèrent au rang d'art des aspects de la culture américaine qui étaient, aux États-Unis, dénigrés comme simple divertissement. À cet égard, la démarche de la revue était comparable à celle de Sartre dans ses textes sur Faulkner et John Dos Passos. C'est en effet en France que ces deux écrivains furent d'abord canonisés, de même que des cinéastes comme Hawks et Hitchcock. Cette admiration déconcerta longtemps les critiques et les lecteurs/spectateurs du monde entier, qui estimaient qu'une bonne part de ces produits culturels n'étaient que des niaiseries sans intérêt, ou pire, méritaient seulement de filer à la poubelle. On retrouve des traces de cette sagacité critique jusque dans les années 1980 : le chef-d'œuvre de Fuller, *Dressé pour tuer* – parabole sur le racisme dans l'Amérique de l'époque –, passa presque inaperçu aux États-Unis. En France, il bénéficia d'une large diffusion et des honneurs de la critique⁶.

Vers la fin des années 1960, l'idylle de la France et de l'Amérique se mit à tourner mal. Aux *Cahiers*, ce glissement se manifesta dans un internationalisme plus prononcé. Jean-Luc Godard avait dédié son premier film à la Monogram et crânement convié Eddie Constantine à jouer dans *Alphaville* et Samuel Fuller dans *Pierrot le Fou*. En 1972, c'est par cynisme – pour faire un film, il faut un chéquier et des stars – qu'il choisit Jane Fonda et

6. Serge Daney, *Libération*, 9 juillet 1982.

Yves Montand pour incarner les rôles principaux de *Tout va bien*. L'œuvre de Jacques Tati reflète elle aussi l'évolution progressive de ce rapport à l'Amérique, où la curiosité et l'excitation cédèrent la place à la déception et à la désillusion, puis à la résistance. Dans *Jour de fête*, réalisé à la fin des années 1940, les efforts du facteur François pour rivaliser avec l'efficacité du postier américain en vue d'épater les locaux laissaient deviner une admiration exaspérée. Quelques années plus tard, *Les Vacances de Monsieur Hulot* exprimait plus de scepticisme. Jugeant les « loisirs » trop contraignants, le protagoniste de Tati perturbait les vacances formatées de ses voisins de plage avec sa tout autre conception de la liberté et du temps. Dans *Mon Oncle*, la capitulation menaçait – et davantage encore dans *Playtime*, réalisé en 1967. À ce stade, le mode de vie américain s'était implanté en France. L'enthousiasme de Monsieur Hulot s'émoussait à mesure qu'il échouait à traverser des bureaux anonymes, ouvrait des portes ne donnant sur rien, et parcourait des immeubles identiques bordant des artères bondées d'hommes et de femmes vêtus des mêmes costumes et des mêmes jupes.

Dans une certaine mesure, l'ensemble du cinéma français, et sans aucun doute les générations successives des *Cahiers*, ont enregistré les variations de cette attraction/répulsion envers l'Amérique, son cinéma, sa culture et le modèle de vie qu'elle exportait. Durant les années 1980, les rédacteurs annoncèrent un retour au cinéma américain, avec lequel la revue avait rompu au cours des années rouges, sous l'influence conjuguée de l'althussérisme et du maoïsme. En Steven Spielberg, George Lucas et Francis Ford Coppola, ils saluèrent la nouvelle génération d'artistes hollywoodiens. Cependant, de par son déroulement et ses motivations, cette réconciliation différait radicalement de la première rencontre des *Cahiers* avec Hollywood. Le projet spécifiquement esthétique et moderniste qui avait conduit les critiques vers les grands maîtres œuvrant au sein du système des studios se voyait désormais

remplacé par un modèle vidé de tout contenu radical et conforme à l'opinion dominante. Le défi consistait désormais à parler des films commerciaux, surtout hollywoodiens, dans un registre plus noble que les magazines de cinéma lambda. Mais le message était au fond le même : ne ratez surtout pas la dernière sortie.

À l'époque, cette réconciliation fut présentée comme un retour aux sources, doublé d'une tentative de rétablir un lien entre la base populaire du cinéma et la pratique élitiste de la cinéphilie. La question de l'équilibre entre attraction de masse et élitisme parcourt toute l'histoire de la revue. André Bazin, fondateur et inspiration intellectuelle des *Cahiers*, soulignait en 1948 que ces deux orientations avaient coexisté dès les débuts du cinéma : « C'est la lourde servitude, mais aussi la chance unique du cinéma, d'être voué à plaire à un large, un très large public. Alors que tous les arts traditionnels ont évolué depuis la Renaissance vers des formules réservées à une mince élite privilégiée de la fortune ou de la culture, le cinéma est congénitalement destiné aux foules du monde entier. Toute recherche esthétique fondée sur une restriction de son audience est donc d'abord une erreur historique vouée d'avance à l'échec : une voie de garage ⁷. »

De Georges Méliès et D.W. Griffith à Louis Feuillade et Erich von Stroheim, les cinéastes de la première avant-garde avaient toujours voulu faire des films commerciaux et projetés au plus grand nombre. Dans le même esprit, les *Cahiers* défendirent d'abord les films qu'ils considéraient comme les meilleures productions du septième art. Ils désiraient faire mieux percevoir la valeur de ces œuvres à un large public, qu'ils estimaient tout à fait capable de les comprendre. Aujourd'hui aux *Cahiers*, aucun choix esthétique ne régit plus l'activité critique, et la confiance dans la capacité du public à apprendre et à évoluer a disparu sans laisser de trace.

7. André Bazin, « Défense de l'avant-garde », *L'Écran français*, 21 décembre 1948. Repris in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 326.

Cette écriture sur la culture populaire qui se déploie dans un registre soutenu mais ne repose sur aucun projet critique est également le reflet d'un autre phénomène : l'accession des études cinématographiques au rang de discipline universitaire. Sous leur forme initiale, les *Cahiers* étaient foncièrement anti-establishment. Cette posture se doublait d'une hostilité réelle à l'égard de l'université – la première génération de cinéphiles avait fait son éducation dans les salles obscures, non à l'école. « J'ai raté mon bac à cause de Fritz Lang », raconte Jean-Claude Biette, l'une des plumes importantes de la revue. À tous ceux-là, l'idée d'étudier le cinéma au sein d'une institution semblait parfaitement risible. Néanmoins au milieu des années 1970, la critique de cinéma sérieuse avait comblé la distance qui la séparait de l'université. Parmi les lectures imposées aux étudiants figuraient désormais de nombreux textes des *Cahiers*. Ainsi une scission s'est-elle établie entre la critique comme travail de transmission et de diffusion, et la critique comme domaine de spécialisation à part entière. Tout au long de leur histoire, les *Cahiers* ont flirté avec ces deux tendances.

Les jeunes Turcs s'étaient toujours considérés comme de futurs cinéastes. Si André Bazin et Serge Daney, deux des principaux rédacteurs en chef des *Cahiers*, n'ont quant à eux jamais franchi le cap, les rapports entre critique et praticien ont défini l'évolution de la revue. Le mélange a d'ailleurs toujours été complexe et explosif : les critiques-cinéastes* conféraient à la revue son urgence et prônaient un rapport obsessionnel au cinéma ; les critiques-critiques élaboraient l'environnement intellectuel qui donnerait sens à cette obsession. « Je n'ai rien d'un visionnaire, expliquait Daney. J'ai besoin que quelqu'un me montre, [...] [mais] dès que le cadre existe, je suis très rapide⁸. » Il y a ceux qui montrent en mots et en images, et ceux qui travaillent exclusivement en regardant – l'histoire des *Cahiers* prouve à quel point l'imbrication de l'art et de la critique est nécessaire.

8. Serge Daney, *Persévérance*, P.O.L., Paris, 2003, p. 124.

Dans une certaine mesure, c'est le paysage cinématographique lui-même qui explique l'histoire des *Cahiers*. Sans le néo-réalisme italien, le suspense d'Hitchcock, les *screwball comedies* de Hawks ou les mélodrames aux couleurs saturées de Douglas Sirk, autour de quoi les jeunes Turcs se seraient-ils ralliés ? Si Jean Renoir ou Orson Welles n'avaient pas existé, qui aurait montré à André Bazin que le cinéma est un art impur qui peut aussi, dans sa structure ou son montage mêmes, donner à voir la réalité la plus profonde ? C'est parce qu'il dut rendre compte de l'œuvre de Michelangelo Antonioni, de Glauber Rocha et de John Cassavettes que Rivette fut contraint de rompre avec une approche strictement axée sur la mise en scène.

Le cinéma constitue évidemment l'ingrédient majeur de l'histoire des *Cahiers*. Ce qui fait le cinéma moderne a toujours été l'élément moteur de leurs investigations. Ce parti pris a souvent conféré à leurs entreprises un aspect visionnaire – voir du cinéma là où d'autres ne voyaient que des âneries sans intérêt, et parfois rien du tout –, mais également une grande réactivité : étant donné l'état actuel du cinéma, que faut-il faire ? Les priorités des *Cahiers* ont varié au fil des années : détruire le système de valeurs dominant et donner des titres de noblesse au *film maudit** ; créer un canon au moyen de concepts propres au cinéma et d'emprunts aux sciences humaines, de la métaphysique au structuralisme ; prendre en compte le statut particulier du spectateur au sein du régime de la signification et politiser l'exercice même de la critique de cinéma.

Mais inversement, qu'aurait été le néo-réalisme sans Bazin ? Hitchcock sans Truffaut ? Ray sans Godard ? Aux *Cahiers*, on réfléchissait pour la première fois sur le cinéma lui-même. Les critiques alimentaient une discussion autour de cet art, créant ainsi une culture à même d'en accueillir les productions. Leurs déclarations n'ont pas seulement modelé l'histoire de la revue, elles ont également doté le cinéma d'un grand récit.

L'histoire des *Cahiers* a été façonnée par des individus remarquables ; mais leur empreinte n'est demeurée indélébile qu'en raison du projet collectif qui a uni les générations successives de rédacteurs. Bazin, tout d'abord, joua un rôle diplomatique crucial durant ces années délicates où les *Cahiers* ne pouvaient encore se prévaloir d'aucune tradition d'excellence. Il parvint à trouver un équilibre entre la polémique et la courtoisie, usant de son prestige d'auteur et d'animateur pour légitimer les provocations lancées par les jeunes Turcs. Conscient de l'influence de Sadoul dans le Paris des années 1950, il se démena pour rester en bons termes avec lui. La vie de Bazin et celle des *Cahiers* ne coïncidèrent que pendant sept ans, mais sa pensée n'a jamais cessé de nourrir les pages de la revue, pour ne rien dire des autres revues et théoriciens du cinéma. Truffaut, quant à lui, fit de l'entretien un outil de la critique ; sa résistance à toute forme d'autorité conféra une portée dévastatrice à son attaque contre le cinéma français dominant de l'époque. Les réactions extrêmement passionnées de Rivette après chaque projection marquèrent tous les rédacteurs qui en furent témoins. Son conflit avec Rohmer cristallisa les tensions entre classicisme et modernisme qui travaillaient le cinéma au début des années 1960. La trajectoire de Godard permet en partie d'expliquer le flirt des *Cahiers* avec le maoïsme, le militantisme et l'exploration de divers médiums. Daney aura été le dernier à orienter la critique dans une direction nouvelle et avant-gardiste.

Cet ouvrage retrace l'histoire de la plus grande revue de cinéma du monde. Comment un projet comme celui des *Cahiers* a-t-il été possible ? Pourquoi cette revue a-t-elle vu le jour en France et non ailleurs ? Pour quelles raisons l'aventure a-t-elle pris fin, pour laisser place aujourd'hui à un énième porte-parole du spectacle ? Ce livre est une histoire du regard et de son apprentissage. « Nous étions tous hégéliens, a déclaré Rohmer. Nous étions convaincus que les jugements que nous portions sur les films étaient historiques ».

INTRODUCTION

Ils l'étaient, en effet. Les *Cahiers* ont en partie écrit l'histoire du cinéma du xx^e siècle. Sans cette revue et ses archives immortelles, nous attacherions certainement moins d'importance à ces films aujourd'hui.