

PRÉFACE

En m'acquittant de la tâche pour moi flatteuse d'écrire une préface à votre nouveau livre, je me sens confus et embarrassé, confusion et embarras ayant pour origine la conscience objectivement établie de ma propre incompetence à prononcer des jugements concrets dans des discussions concrètes sur les problèmes du cinéma.

Certes, les questions qui intéressent le cinéma m'ont préoccupé dès ma jeunesse. Bien qu'aujourd'hui je considère mon œuvre d'alors comme superficielle et incomplète, elle n'en témoigne pas moins d'un vif intérêt pour l'avènement d'une nouvelle forme d'art, à une époque où très peu encore, même parmi les producteurs, les réalisateurs et les critiques, croyaient à la naissance d'un art nouveau. Depuis, j'ai suivi avec un grand intérêt l'évolution du cinéma, bien que ni le temps dont je dispose, ni le champ habituel de mon activité ne m'aient jamais permis de me consacrer réellement à des problèmes précis, ce qui me paraît être la seule façon d'acquérir une véritable compétence. Finalement, j'ai tenté dans la première partie de mon *Esthétique (Die Eigenart des Aesthetischen)*, de me prononcer sur les questions qui me paraissent les plus importantes pour une esthétique du cinéma — là encore, sans m'attribuer une compétence dans les questions particulières, extrêmement importantes d'ordinaire quand il s'agit de l'art, et sans avoir la possibilité d'étudier en détail l'évolution historique du nouvel art. En effet, je croyais alors — et je le crois encore aujourd'hui — qu'il est possible, à la rigueur, d'envisager, du seul point de vue théorique, une synthèse valable des problèmes sociaux

et esthétiques essentiels de l'art cinématographique, quand on ne peut faire autrement.

L'apparition du cinéma a été déterminée — et son évolution ultérieure le demeure — beaucoup plus fortement, beaucoup plus intensément par des inventions purement techniques que ne le furent l'apparition et l'évolution de tous les autres arts antérieurs, à l'exception peut-être de l'architecture. De ce fait la littérature consacrée au cinéma, très largement développée au bout d'un certain temps, fut nécessairement axée sur l'analyse de ces innovations techniques et, au mieux, sur celle de leur effet psychologique. Il n'y eut par contre que de rares recherches sur la portée sociale du nouvel art, et moins encore de tentatives en vue de découvrir sa nature esthétique. Cette tendance ne découle pas seulement de la genèse technique déjà indiquée des nouveaux moyens d'expression du cinéma, mais également — peut-être avant tout — de la façon, généralement admise de nos jours, de concevoir l'art, de la prédominance absolue des problèmes techniques particuliers sur les questions esthétiques fondamentales. Pourtant, cela n'est finalement ni une question immanente d'esthétique, ni une question de conception de l'univers, de *Weltanschauung* ; la cause en est bien plutôt dans la tendance générale de notre époque, dans la domination universelle de la manipulation qui, de plus en plus, s'empare du domaine de l'art tout entier. Que cette domination soit particulièrement manifeste en matière de cinéma, cela va de soi. Étant donné que la production cinématographique est livrée beaucoup plus exclusivement et intégralement aux forces du grand capital, le cinéma est, de par sa nature, agencé beaucoup plus exclusivement que les autres arts, en vue d'effets de masse immédiats.

Le problème de la manipulation ne se borne pas aux questions techniques, la manipulation a simplement pour conséquence spontanée, et parfois aussi voulue, de détourner du contenu social et humain par la mise au premier plan, exclusive ou du moins prépondérante, des questions techniques. On ne doit pas simplifier ni banaliser ce débat, le rapport entre la primauté de la technique et la conviction

du caractère irrésistible de la manipulation, bien que, par exemple, il soit facile de constater que le *kitsch* (art de pacotille, du « tape-à-l'œil ») le plus banal, accommodé à l'aide des trucages techniques, peut être continuellement resservi à dose massive. Il est néanmoins incontestable que dans les deux tendances s'est accompli un mouvement convergent. On n'a qu'à penser à l'effet de *shock*. Il fait aujourd'hui partie des moyens essentiels de la manipulation. En dehors de son action de propagande par l'apport d'imprévu, de surprise, d'émotion, etc., il peut être déclenché avec la plus grande facilité et en toute sûreté par un nouveau tour de main technique ; de plus, on conçoit aisément que la sémantique de la critique, dans son contenu technique, s'accommode fort bien de cette coïncidence. D'autant plus qu'il est dans la nature du *shock* de provoquer une secousse nerveuse instantanée qui, dans sa genèse comme dans ses conséquences, ne touche pas du tout les fonds et les arrière-fonds éloignés. Et par là, volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment, elle vole au secours de l'idéologie de la manipulation : le *shock*, son effet explosif, l'insolite de son apparition, donnent à celui qui le subit, et plus encore à celui qui le produit, l'illusion d'un comportement non-conformiste, sans qu'il en résulte une opposition résolue quelconque, théorique ou éthique, à la manipulation elle-même, qui puisse passer pour un véritable non-conformisme.

Cela peut prendre naissance sur un plan technico-artistique avec une entière bonne foi, certes, et même s'étendre jusqu'à la *Weltanschauung*, si l'on considère l'état de l'homme manipulé comme une forme — existentialiste, psychanalytique, etc. — de la condition humaine. Une opposition semblable peut aussi, au point de vue esthétique, aller jusqu'à la négation radicale de ce qui existe, jusqu'à l'anti-roman, l'anti-drame, etc. sans même arracher un seul homme à l'emprise de la manipulation. Mais d'une telle soumission, souvent acceptée volontairement et de bonne foi, s'ensuit-il que le pouvoir de la manipulation et de l'aliénation qui la suit subjectivement soit irrésistible ? Nous pensons que non.

Et nous le pensons aussi bien en ce qui concerne le domaine objectif social qu'en ce qui concerne le domaine subjectif humain. Bien entendu, les deux négations entraînent cette désagréable conséquence : l'apparition d'une véritable opposition. Et c'est ici que l'affaire devient sérieuse. Ne parlons pas dans ces lignes des conséquences matérielles d'une exclusion des rangs de ceux qui « sont pris en considération » — bien qu'il s'agisse d'une chose importante au point de vue social — mais il faut dire que pour l'individu, être réduit à soi-même, se replier sur soi-même, signifie une rude mise à l'épreuve de son caractère. Et il faudra bien que l'affaire soit tranchée : l'universalité de l'état de la manipulation doit-elle être acceptée sans résistance ?

Cette irrésistibilité de la manipulation n'est pourtant qu'une apparence. Chaque jour, à toute heure, l'existence offre des exemples de résistance réelle ; mais aussi la nature de la manipulation publicitaire présente cette particularité que, dans toutes les formes de la publicité, depuis la presse et l'édition jusqu'au film, ce mouvement d'opposition ne parvient sous forme de mots que beaucoup plus affaibli. De nos jours, cette remarque est difficile à prouver par des documents. Mais que l'on pense au fascisme, déjà estompé dans le passé : combien y a-t-il d'œuvres d'art — y compris celles de l'art publicitaire — qui puissent se comparer quantitativement et qualitativement avec les dernières lettres des anti-fascistes condamnés à mort, avec le journal de Fucik, etc. ? (Le cinéma italien, en la matière, est encore le plus probant.) Mais, en vérité, l'impression générale est effrayante. Et, selon toute vraisemblance, un avenir peut-être point tellement éloigné portera sur notre temps présent un jugement presque identique.

Mais revenons au cinéma, et en même temps, à vos activités, cher Monsieur Aristarco. Si l'on doit endiguer, refréner la manipulation, voulue ou non, volontairement acceptée ou subie par force, de la culture et singulièrement du cinéma qui en fait partie, il faut au moins que la théorie et la critique qui, par nature, peuvent être plus difficilement industrialisées et commercialisées que la production elle-

même, remplissent leur devoir de résistance. Celle-ci ne se présente pas en premier lieu comme un combat directement livré sur le terrain politique et sur celui de la propagande ; car la plupart des complices de la manipulation culturelle sont bien des artistes convaincus, de bonne foi, spontanément égarés, de l'époque présente, perdus dans leur philosophie et leur esthétique, artistes souvent de qualités éminentes, parfois aussi des penseurs et des critiques. À leur fausse interprétation du monde et leur fausse esthétique, à leurs absurdes tendances en matière d'art, il faut absolument opposer une véritable théorie, convaincue et convaincante à la fois. Le dépassement du technicisme dans la théorie et dans la pratique du cinéma, la démonstration que derrière toutes les questions qui semblent de pure forme se trouvent des problèmes dont l'importance est considérable pour la vie de l'homme, et qui, par l'intermédiaire de leur configuration artistique, agissent soit positivement soit négativement sur l'homme qui se trouve ou l'homme qui se perd : voilà la tâche primordiale d'un critique cinématographique d'aujourd'hui vraiment digne de ce nom. La compétence, la sensibilité esthétique sont des hypothèses nécessaires mais rien de plus que des hypothèses. Ce qui en résulte, indiquant la juste direction à suivre ou la faisant perdre, s'établit en fonction de la vie humaine véritable et réelle. « *Être radical* » dit Marx¹, « *c'est prendre les choses par la racine. Mais la racine, pour l'homme, c'est l'homme lui-même.* » Chaplin n'a jamais été marxiste. Il a pourtant montré, sous les formes les plus variées, comment on peut mettre à profit les nouvelles possibilités techniques du cinéma en vue de brosser une image inoubliable de la vie humaine en péril et de la lutte de l'homme pour sa propre conservation, en vue de démasquer l'anti-humanité. Au cinéma et à la critique cinématographique qui se meuvent sur le plan tout extérieur et superficiel de la technique, il faut donc opposer une critique esthétiquement tournée vers l'intérieur et travaillant en profondeur, qui, si elle va jusqu'au bout dans la vérité et l'exac-

1. *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel.*

titude, rencontrera inévitablement l'homme, le vrai, parmi des hommes, avec et contre des hommes, l'homme qui souffre et lutte dans la société.

Bien que je m'estime peu compétent en matière de cinéma, bien que l'ensemble de votre production me soit peu connu — et même dans ce que j'en connais je ne puis souvent faire la critique concrète de vos jugements faute de connaître vos modèles — j'ai tiré de vos travaux la ferme conviction que vous êtes résolu, en tant que critique de cinéma, à suivre la voie juste. C'est pourquoi je considère comme un devoir qui m'honore, d'avoir à écrire pour votre livre ces lignes d'introduction. Je souhaite que cet ouvrage suscite des controverses passionnées et provoque une clarification des problèmes du cinéma qui, si elle est véritable, saura les dépasser et conduire à une clarification des problèmes de l'humanité.

Budapest, avril 1965.

GYÖRGY LUKACS.