

50 anys de *Cahiers du Cinema*: cartes de navegació d'una revista de cine

Domènec Font

■ *Les revistes de cinema no acostumen a celebrar gaires aniversaris. En primer lloc perquè la seva travessia sol ser de curta durada i de navegació sinuosa. Els lectors, malgrat ser fidels, retenen escassa atracció mediàtica. I també perquè la seva matèria, el cinema, conserva un estatut molt especial en l'àmbit de la cultura, amb forts recels entre els estàndards científics més seriosos. Les revistes de cinema solen ser trinxeres per a erudits i la seva existència precisa de moltes disculpes i al·legacions dins i fora de l'acadèmia.*

Algunes revistes han constituït, no obstant, quelcom més que un refugi per a cinèfils eixelebrats. Naturalment descarto la revista fetitxista i funerària, de sumptuosa vacuïtat, que conserva el desig del cinema com a imatge relíquia o aquella col·lecció de fotos i ressenyes publicitàries, pràcticament integrades en el circuit econòmic del cinema i que constitueixen el gruix de les revistes actuals del mercat audiovisual. Em refereixo a la revista de cinema com a front radioactiu de la crítica, de les plataformes culturals que han introduït una disposició discursiva i, per tant, moral vers les representacions estètiques i les maneres de percebre-les. En definitiva, d'aquelles revistes que han fet text amb el cinema, que l'han acompanyat i l'han fet fermentar per, al capdavall, permetre que el lector-espectador hi seguís creient fins i tot en moments de fortes sotragades audiovisuals. Cahiers du cinema és una d'aquestes revistes. No és pas l'única, però sens dubte n'és el paradigma, el mirall on s'han contemplat (amb aquella relació d'amor-odi que ens hem acostumat a establir amb els miralls) les revistes de cinema d'arreu del món.

Domènec Font

Professor de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

Plataforma de debat cultural

Recentment ha complert mig segle. Cinquanta anys, ni més ni menys, que són pràcticament la meitat d'allò que anomenem història del cinema. En aquest viatge ha conegut èpoques de calma i de tempestes, ha impulsat el moviment de la seva existència explorant l'interior del propi cinema o anant a buscar elements de reflexió en àrees frontereres, però conservant sempre un *esprit du temps* pel que fa als grans debats culturals. També ha intentat respondre des de diverses perspectives una qüestió que encara es debat avui dia: *qu'est-ce que le cinéma*. André Bazin es va formular aquesta pregunta durant anys i quatre toms crítics i va representar sens dubte el *pater* de la crítica europea i dels *Cahiers*; els va dotar de formes i senyes d'identitat perquè poguessin cohabitar amb els diversos àmbits culturals. Bazin va morir jove, l'any 1958, convençut que el cinema tenia talent i que des d'una posició marginal o excessivament reconeguda havia retrobat tots els discursos que mereixia. Segurament no li hauria estranyat gens veure com es convertia en un espectacle mestís dissolt enmig de la piròtècnia audiovisual.

No pretenc refer les actes d'una revista com *Cahiers du Cinema* (terreny ja força conreat després dels dos toms historicistes i polèmics d'Antoine de Baecque publicats el 1991), i encara menys remoure antigues turbulències que avui es contemplen entre la indulgència i l'oblit. Algunes de les històries de la revista pertanyen a aquest *petit théâtre* típicament francès, amb els seus personatges, la seva dramaturgia, els seus duels i enrenous autàrquics encara que pretenguin tenir validesa universal. Altres han provocat fortes repercussions en el món de la crítica, perquè han qüestionat evidències i postulats i han establert línies molt definides de demarcació en el terreny de l'escriptura fílmica. En qualsevol cas, la història dels *Cahiers*, la seva força i la seva influència en aquests cinquanta anys de trajectòria

s'estenen més enllà dels mitjans pròpiament cinèfils per adquirir una vocació hermenèutica dins del criticisme occidental. Precisament m'agradaria comentar alguns aspectes d'aquesta condició al·legòrica de la revista, que concep el cinema com a àmbit de coneixement i emblema del món.

La revista ha conegut, *grosso modo*, quatre grans etapes. Cada una d'elles ha experimentat alguns desordres i controvèrsies, ha posat de manifest les seves estratègies i relacions de força i ha sofert diferents instauracions en relació amb el fet fílmic. És interessant observar com els períodes de la revista s'adapten als successius moviments de la crítica occidental, la qual cosa redunda en el seu paper germinador i en la seva condició de model per a l'activitat interpretativa. Val a dir, però, que en general la crítica francesa reconeix malament els seus deutes i cada decenni, si fa o no fa, necessita reprovar de forma moralitzant el passat que hereta. Però fins i tot dins de l'esperit bel·licós i dels processos de revisió interna que han sacsejat la revista, el cinema s'ha constituït en producte cultural i, per tant, en objecte de reflexió. De reflexió i de problematització, per emprar un terme decisiu en Foucault, estretament lligat a l'acte de pensar.

Primer acte: La metafísica de l'autor

L'univers cinematogràfic en què es van fundar els *Cahiers* l'any 1951 és particularment ric. A França existeix una poderosa xarxa de cineclubs (prop de 400 afiliats a la Federació presidida per dos crítics comunistes; Jean Painlevé i Georges Sadoul), el cineclub d'elit *Objetif 49* dirigit per Jean Cocteau i on oficien els dos representants més qualificats de l'anomenada "nova crítica": el catòlic André Bazin, col·laborador regular de la revista *Esprit* d'Emmanuel Mounier i el laic Alexander Astruc, col·laborador crític de *Les Temps Modernes* i autor del text clau *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*, aparegut l'any 1948, on es fa una primera defensa de la *mise en scène* com a procés d'escriptura i es reconeix el dret del cineasta a dir *je* i a "escriure amb la càmera com l'escriptor ho fa amb la ploma". A part d'un tarannà messiànic, tant André Bazin com Alexander Astruc tenen altres punts en comú: l'elogi incondicional de *Ciudadà Kane* d'Orson Welles (l'estrena parisenca de la pel·lícula el 1946 va donar peu al

primer debat criticocultural de postguerra) i l'interès per Jean Paul Sartre, centre de tots els debats de l'època pel seu prestigi filosòfic i pel seu poder intel·lectual (l'assaig de Sartre *L'imaginaire*, aparegut llavors, no esmenta el cinema en cap moment, però relaciona l'art amb l'ontologia i l'humanisme, tesi que Bazin farà seva per conceptualitzar el cinema com un nou realisme dins la història general de les arts).

Cal afegir als dos noms citats d'altres que van ser molt reconeguts durant aquells anys pel seu entusiasme i esperit d'empresa. Un és Jean Georges Auriol, fundador, gràcies al suport de Gallimard, d'una revista singular com *Revue du cinéma* (Auriol va morir en un accident de trànsit l'any 1950 i el primer número de *Cahiers*, en gran part promogut per Jacques Doniol-Valcroze, la seva mà dreta, està dedicat a la seva memòria). L'altre és Henri Langlois, que en plena guerra va fundar la *Cinemathèque* i l'octubre del 1948, el primer *Musée du cinéma*, rèplica del "Museu Imaginari" d'Andrè Malraux, una de les altres figures importants del poder intel·lectual francès, que en poc temps va esdevenir un lloc de pelegrinatge de tota una generació de crítics, espectadors i futurs cineastes.

La revista neix amb ambició de manifest. En el primer número d'abril del 1951 es denuncia "la neutralitat malèvola que tolera un cinema mediocre, una crítica prudent i un públic enervat". N'hi hauria prou amb tancar els ulls per situar-se davant d'una proclama actual si no fos perquè la de Bazin-Doniol Valcroze està relacionada amb una idea eminentment desitjable de cinema. La presència a les pantalles franceses del cinema de Hollywood, de les obres primordials del neorealisme italià, capitanejat per Rossellini i De Sica, i de promeses de renovació del cinema francès, de la mà de Bresson i Becker, reforça la convicció de la seva fortalesa. El cinema és espectacle i escriptura, passió i raonament, ideari que *Cahiers du Cinema* fa seu buscant en el cinema la inserció de l'esperit humà en el món, en les condicions de la seva assimilació i elaboració.

Aquesta consigna nodrirà els textos fonamentals d'André Bazin, emparats en el pensament fenomenològic i el bergsonisme i finalment determinarà l'indret que ocupen els seus escrits, minuciosos i rigorosos en els seus fonaments i en la reflexió teòrica contemporània (l'autobiografia de Dudley Andrew, apareguda el 1983, en ret compte i alhora deixa constància del culte d'una part de la crítica angloamericana pel fundador de *Cahiers*). És precisament

l'idea de cinema de Bazin la que permetrà sorgir als *jeunes turcs* de *Cahiers* abans que es converteixin en els futurs cineastes de la *Nouvelle Vague*. Aquest procés comença amb Maurice Scherer (Eric Rohmer) que s'inicia a la revista amb un text jansenista sobre la pintura en el mateix número en què apareix el text capital de Bazin, "l'estilística de Robert Bresson" (*Cahiers du Cinema* núm. 3, juny del 1951), amb Jacques Rivette que proclama l'evidència del geni de Howard Hawks (Cdc núm. 23, maig del 1953) i amb François Truffaut que llança un text programàtic, *Une certaine tendance du cinéma française* (*Cahiers* núm. 31, gener del 1954) on critica la deriva estructural d'una indústria rutinària i acadèmica com la francesa.

El to pamfletari que utilitza Truffaut en els seus inicis a la revista, protegit per dos tutors com Bazin i Rossellini, farà que *Cahiers* adopti una posició més intransigent com a mínim en dos aspectes: defensa de l'autor i de la *mise en scène* i necessitat d'un canvi generacional en la indústria del cinema francès. Caldrà esperar la *Nouvelle Vague* perquè aquesta alternativa esdevingui creïble, però l'actitud d'ocupació generacional, de *prise au pouvoir*, s'estendrà per tot Europa, de França a Alemanya, d'Itàlia a Anglaterra, dels països de l'est a Espanya, coincidint amb l'aparició a escena d'una nova generació d'espectadors de cinema.

Quasi contemporània a l'eclosió de la *Nouvelle Vague* és la invasió a les cartelleres franceses de les grans obres de Hitchcock, Hawks, Ray Prelinger, Minelli, Bergman, Mizoguchi, Renoir, Rossellini ... Mentre els joves irrompen amb el seu inconformisme estètic, els vells cineastes es troben en el crepuscle de les seves carreres, però produint encara obres mestres. Com deia Jean Collet, "cada segle té el seu mal, cada generació també. Alguns pateixen perquè no coneixen els seus pares, perquè desembarquen en un món buit. Altres pateixen pel motiu contrari: perquè aborden un món massa ple, massa fet, perquè els seus pares estan massa presents". Aquesta sembla ser la "regla del joc" del cinema modern de ruptura en el moment de la seva eclosió en els festivals internacionals.

Efectivament, bona part del cinema europeu dels seixanta prové de l'enllaç forçat entre el cinema clàssic de Hollywood i el cinema d'art europeu de postguerra. Però no hi ha dubte que el grup històric aglutinat al voltant dels *Cahiers* és el que exemplifica millor aquesta aparent contradicció a través d'un *état classique du cinéma moderne* promogut per les històriques revisions i retrospectives de la *Cinémathèque* de

Langlois. La *politique des auteurs* i la seva quinta essència fílmica la *mise en scene* esteses cap al cinema de Hollywood —tocat per la guerra però ja molt malmès— i també cap a algunes figures del cinema europeu elevades a la categoria de *maitre-à-penser* il·lustren aquesta poderosa contribució crítica, en una trama en què es pot advertir una determinada metafísica de les idees. El panteó de *Cahiers* és molt ampli, però n'hi ha prou amb recollir algunes fites: el número especial sobre Jean Renoir que reuneix i complementa a Bazin amb Eric Rohmer (Cdc núm. 8, gener del 1952) o sobre Hitchcock que reclama a tot l'equip dels *jeunes turcs* (Cdc núm. 39, octubre del 1954); *Lettre sur Rossellini* de Jacques Rivette, un dels textos germinals del cinema modern (Cdc núm. 46, abril del 1955); o, finalment, *Bergmanorama*, el text programàtic de Jean Luc Godard sobre el cineasta nòrdic (Cdc núm. 85, juliol del 1958). En tots aquests textos es plantegen els objectius que cal aconseguir en el context del debat crític: la idea de l'autor i l'estatut de la creació, la cinefília considerada quasi una religió i la moral de les coses concretes.

Aquestes filiacions i afinitats, no exemptes de cert hermetisme quant a les preferències personals, donaran al grup *Cahiers* un esperit trencador i un cos doctrinal comú, i als primers films —films de cinèfils empedreïts— un mateix regust de ficció, un aire de família. Es tracta de persones que valoren els mateixos autors (tot i que difereixin sobre les formes d'escriptura), que proclamen amb esperit messiànic la primacia de la posada en escena i que, com remarcava Serge Daney, defensen l'idea que el cinema és abans una passió que un aprenentatge, i que s'aprèn millor a fer films veient-los a la *Cinémathèque* que treballant segons les regles tradicionals del meritariatge.

Segon acte: El tomb de la modernitat

Quan els crítics es passen a la direcció, a principis dels seixanta, s'imposa una nova dinàmica. En primera instància, un progressiu distanciament de la lògica autèntica aplicada al cinema americà i de categories crítiques tan equívocues com la posada en escena; tot seguit, una decidida aposta per les intensitats singulars i trencadores del cinema europeu que impliquin una renovació del relat, de la llibertat del muntatge i de l'autoconsciència lingüística. Finalment, la necessitat

d'eludir veneracions passionals de la cinefília i d'obrir-se al terreny del debat i de la transversalitat cultural.

Idees noves per a un nou espectador àvid i culte (multiplicació de les xarxes i sales d'*art et essai* a tot Europa) amb capacitat de mobilitzar tant els aficionats com els intel·lectuals i, per tant, amb un lector potencial de revistes de cinema. Per exemple, només a França, a principis dels anys seixanta hi ha un tiratge acumulat de les revistes de 120.000 exemplars, amb més de 30.000 subscriptors, la qual cosa dóna una idea de la fortalesa del cinema dins la cultura francesa *tout court*. També sorgeixen polèmiques ideològiques destinades a establir línies més o menys clares de demarcació, com la que va enfrontar durant anys *Cahiers du Cinema* amb *Positif*, revista fundada a Lió el 1952 i que es va situar des d'un principi sota la doble òptica del surrealisme i la política radical, i a favor d'un cinema de director que exclouïa pràcticament tots els noms invocats per *Cahiers*. Aquesta confrontació, que s'estendrà també en certa manera a altres indrets d'Europa, com és el cas d'Espanya amb "l'enfrontament" entre *Film Ideal*, tendència propera als primers supòsits cahieristes, i *Nuestro Cine*, propagadora del realisme crític de *Positif*, va donar peu a moltes excèntricitats. Però més enllà del sectarisme conjuntural i de les escaramusses de curt abast, és un fet que les revistes van estimular el debat cultural i van marcar la prova de caràcter estètic i comunicatiu del cinema modern. No menys intempestives van ser les polèmiques a Itàlia amb les revistes *Cinema Nuovo*, regida pel sistema patriarcal de Guido Aristarco, *Bianco e Nero*, *Filmcritica* o *Cinema e Film*, a Gran Bretanya amb *Sight and Sound*, *Movie* i *Screen*, o a Alemanya amb *Filmkritik*, totes elles veritables columnes vertebrals dels nous cinemes europeus i plataformes de llançament enfront dels dissenys sempre aviciats de l'exhibició nacional.

El canvi a *Cahiers du Cinema* es va produir en forma de revolució palatina amb el relleu d'Eric Rohmer per Jacques Rivette al capdavant de la redacció. Més que un relleu es tracta d'un veritable *coup d'etat*, perquè es passa d'un intel·lectual de dretes, catòlic i germanista, que entén el cinema com una mena de "revenja d'occident" (de Hollywood, la Itàlia de Rossellini i la França de Renoir, per entendre'ns), a un crític-cineasta que tot i que ve de la mateixa família és partidari de la modernitat i dels enfocaments interdisciplinaris (només cal comparar dos textos programàtics de Rivette com el citat abans sobre Rossellini,

en el qual aflora Peguy i la tradició catòlica, o la seva anàlisi de *Monsieur Verdoux* de Chaplin, Cdc núm. 146, agost del 1963, on situa el cinema al costar de l'art modern) amb un discurs crític, a cavall entre el muntatge d'idees i la intimitat del cinema, es convertirà realment en la font d'inspiració de la revista.

L'inici del canvi es pot advertir en el núm. 97, de juliol del 1959, amb una taula rodona sobre *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais, en la qual participen Eric Rohmer, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze i Jean Domarchi. Es tracta d'un fort debat en el qual, a part de remarcar la força del muntatge i del travelling com a *affaire de morale*, s'entreveu la necessitat d'ubicar el cinema modern en el terreny de l'estètica en paral·lel a les aportacions de la literatura, la música i les arts plàstiques. Joyce, Faulkner i Borges, Braque, Picasso i el cubisme, Stravinsky i la música serial apareixen a escena per substituir les tradicions clàssiques (de fet totes les primeres pel·lícules de Resnais, cineasta de "l'altra banda" de la *Nouvelle Vague*, es convertiran en veritables *jeux* d'esprit dins la revista i en autèntics meteorits de la modernitat). El procés de modernització segueix de manifest en el núm. 110, de l'agost del 1960, a propòsit de *La Aventura* d'Antonioni i dels debats sobre el "nou cinema modern" italià (més en un segon pla per la poderosa tutela de Rossellini), i s'imposa amb una obertura al món dels *Cahiers* a partir del 1963 a través de les trobades amb Roland Barthes (el veritable maitre-a penser de la revista a partir de llavors), Claude Levi Strauss (amb la seva polèmica recent amb Sartre sobre el pensament mític), el músic Pierre Boulez i el semiòleg Christian Metz .

Aquest salt qualitatiu dels *Cahiers* l'il·lustren bé dues figures d'important relleu: Buñuel i Antonioni. El cineasta espanyol és injuriat en els *Cahiers* grocs per la seva adscripció surrealista (tot i la primitiva defensa de Bazin com un dels més qualificats cineastes de la crueltat), i només entrarà a la revista amb tots els honors a partir de la invocació de Barthes com a cineasta de la metàfora i la deriva del sentit. No menys simptomàtic és el cas d'Antonioni, amb una obra fílmica que generarà un amplí debat d'idees, dins i fora d'Itàlia, convocant tots els referents literaris, filosòfics i pictòrics de la cultura moderna, mentre en els *Cahiers* de Rohmer i la cinefília hi troba només un lloc marginal fins a l'arribada dels crítics modernistes que donen suport a Jacques Rivette, com Jean

André Fieschi, Jean Louis Comolli, Jean Narboni i André Labarthe. Precisament serà sota el signe d'Antonioni quan els *Cahiers* canviaran de color i abandonaran les portades grogues (amb dimensions de quadern escolar) pel format tabloide i l'inici de l'etapa editorial en el grup Filipacchi, alimentat per la cultura juvenil del *salut les copains* de principis dels seixanta. La revista es nodrirà progressivament de figures clarament reivindicades com Passolini (el seu debat amb Rohmer "Cinema de prosa enfront de Cinema de poesia" constitueix una de les bases teòriques del nou cinema), Bertolucci, Skolimowski, Glauber Rocha o Jean Marie Straub. La creació l'abril del 1966 de la *Semaine des Cahiers* a París suposa un veritable balanç del cinema modern defensat per la revista i alhora una iniciativa d'èxit rotund que s'estendrà per tot Europa durant tres decennis.

D'ençà d'aleshores, la simbiosi Champs Élysées-Hollywood es transmuta en una marcada disposició vers els nous espais nacionals, situació propícia, especialment en el cas del Tercer Món, per a la presa de consciència política i artística.

Tercer acte: La ideologia

La polarització i l'eufòria per les cinematografies del Tercer Món que s'havien presentat públicament en el marc de les Mostres del Nou Cinema de Pesaro és un primer pas cap a la politització de la crítica cinematogràfica. Més que una causa aliena, són els esdeveniments interiors els que prepararan el terreny per a un fort debat polític. El retret de manca de compromís que es fa al cinema de la *Nouvelle Vague*—en realitat els seus personatges eren herois sense atributs que quasi ni tocaven els successos o que passaven de puntetes pels conflictes polítics del seu temps, com la guerra d'Algèria— es trasllada als propis cineastes, obligats a prendre posició en una dècada plena d'esdeveniments polítics—revoltes de les minories, moviments contraculturals, processos de descolonització al Tercer Món, guerra de Vietnam, etc.— que demanden el compromís polític i la consciència moral. Els successos del maig del 68 i la influència que van tenir a Europa i Amèrica aguditzaran aquest procés de radicalitat ideològica.

No obstant això, la mobilització real dels *Cahiers* es produeix l'any 1968 amb dos fets d'ordre cultural. El primer és la batalla de la *Cinemathèque*, quan el ministre de Cultura del govern gaullista, André Malraux, decideix

reemplaçar Henri Langlois i l'oficina dels *Cahiers* es converteix en el veritable lloc de resistència mundial davant del que es considera un abús polític (CdC 199-201, març-maig del 1968). El segon és l'organització i el desenvolupament dels "Estats Generals" del cinema, en els quals la revista va treballar molt emparada pel moviment estudiantil que ocupava els carrers de París i els mitjans de comunicació de tot el món. Parlaríem, doncs, de dos successos de caire assembleari, potser efímers, però plenament integrats en l'esperit dels *Cahiers* de defensa del patrimoni del cinema en paral·lel a l'exigència de reformes radicals en els sistemes de producció, distribució i difusió.

Mentre la majoria de les revistes cinematogràfiques adoptaven posicions progressistes en defensa de les pel·lícules polítiques i visionàries que poden considerar-se símptomes d'una ideologia antiburguesa i de trencament antiautoritari en el cinema europeu, *Cahiers du Cinema* experimentarà un canvi radical marcat per la politització dràstica i el ferment teòric. En el primer aspecte destaca la força del marxisme (amb la munició conceptual de Louis Althusser i els aparells ideològics de l'estat) i el maoisme xinès com a bandera. En aquesta conjuntura destaquen els textos programàtics dels nous homes forts de *Cahiers*, Jean Louis Comolli i Jean Narboni, sobre el paper de la ideologia i les funcions de la crítica (CdC 216,217,225, octubre del 1969/setembre del 1970). Així mateix, les polèmiques entre *Cahiers* i la revista insurrecta *Cinethique* des de posicions marxistes marcadament disciplinàries en defensa d'una suposada pràctica materialista del cinema que resultava molt difícil de rastrejar (menys en el descobriment de l'avantguarda soviètica o en la pràctica fílmica de Godard i el grup militant Dziga Vertov).

Juntament amb aquesta guerra de posicions que dibuixa el decorat natural del període del 68, *Cahiers* s'erigirà com a plataforma d'un nou espai teòric relacionat amb l'estructuralisme, la lingüística i la psicoanàlisi, en relació directa amb altres revistes d'anàlisi com *Tel Quel*, *Communications* o *La Nouvelle Critique*. Un terreny inestable en el qual, al marge del caràcter més o menys disponible de disciplines socials, de l'hermetisme de les propostes i de la diversitat de resultats obtinguts, suscita un interès apassionat durant dues dècades en el context d'un fort debat teòric en totes les àrees del saber. De les propostes variades i gens plàcides de *Cahiers* s'alimentaran revistes anglosaxones com ara *Film Culture*, *Film Quarterly*,

Voice o *Screen*, a més d'un munt d'investigacions universitàries d'arreu del món (no s'ha d'oblidar que durant aquests anys el cinema entra en l'àmbit acadèmic i comença a adquirir un cert rang de respectabilitat, per bé que el seu estatut artístic i social segueixi sent precari avui dia).

Llenguatge i ideologia seran els dos elements de referència en l'àmbit de la teoria i obriran les portes, per cert, a tot tipus de crispacions i excessos. Durant aquest període (1970-1975), conegut com els *Cahiers maos*, en el qual s'arriben a eliminar les fotos de portada i d'interiors com a forma de lluita contra el "formalisme burgès", la revista troba la seva raó de ser en la militància política i en la constitució d'un suposat Front Cultural Revolucionari, en el qual el cinema es converteix en un instrument més de la lluita ideològica. Amb la col·laboració de cineastes fetitxe —dos en particular: Jean Luc Godard i Jean Marie Straub—, la revista ataca tothom però reivindica no obstant el cinema colorista i innocu procedent de la República Popular de la Xina. Val a dir que aviat es veurà involucrada en un procés de crisi, amb aparicions irregulars i una caiguda en picat de les subscripcions i les vendes. Dos dels nous redactors, Serge Daney i Serge Toubiana, es faran càrrec d'una revista agònica, amb la intenció de tornar a parlar de cinema sense abolir la política, però situant-la a *la cantonade*, com diria, de nou, Jacques Rivette.

Quart acte: Caixa de ressonàncies

Tornar al cinema no volia dir recuperar l'antiga cinefília, sinó buscar noves tècniques de cultiu per al jardí del cinema. Es produeix una renovació de la teoria, amb la pràctica desaparició d'Althusser, la presència rigorosa en una primera fase de la psicoanàlisi lacaniana (Jean Pierre Oudart i Pascal Bonitzer són dos dels crítics més destacats en aquest terreny) i les successives correccions postestructurals amb la presència de Gilles Deleuze, Michel Foucault i Jacques Rancière. En aquesta època que comprèn els anys 70-90 s'abandona l'austeritat i s'avança cap a aportacions frondoses dins de la cultura cinematogràfica: l'impuls de l'anàlisi textual, del "plaer del text" (fent una paràfrasi del títol de l'estudi de Barthes), l'aparició del sector edició en col·laboració amb Gallimard (col·leccions dirigides per Jean Narboni i Alain Bergala), la recapitulació del cinema amb les altres pràctiques artístiques com la pintura

i la imbricació entre història i relat, i una marcada disposició per l'assaig subjectiu i el diari íntim sota la protecció de Serge Daney (seu és el retrobament de la revista amb Margherite Duras, Robert Bresson o François Truffaut fins a la seva mort l'any 1984, i també l'abordatge de la televisió, de la qual Daney es convertirà en un eminent crític des de les pàgines del diari *Liberation*).

El períple d'aquesta nova etapa s'estén en el temps i arriba fins a la fase actual, amb els *Cahiers* dirigits per Charles Tesson en mans del grup editorial de Le Monde. En períodes successius la revista ha jugat amb fórmules noves amb les corresponents polèmiques i crisis de redacció, tocant amb més o menys pertinència els temes que preocupen el cinema dels darrers decennis: la pèrdua de l'estatut de l'autor, el manierisme i la postmodernitat, la competència televisiva i la fortalesa de concurrència del gran espectacle, la revolució tecnològica i digital... Els temps han canviat i la cerca d'especificitat teòrica i territorial ha desaparegut de l'horitzó. *Cahiers du Cinema* es manté, unificant i fins i tot coagulant tots els elements de la dispersió crítica internacional en anys de forta reordenació econòmica del cinema en l'escena audiovisual. Possiblement, el seu major crèdit es trobi en la supervivència davant de les successives devastacions de l'imaginari del cinema en l'era innòcua de la globalitat. També en la possibilitat que la seva aventura intel·lectual, tan rigorosa i imprescindible en altres temps, es centri avui en la salvaguarda de certa energia crítica per seguir creient encara en el cinema, per part d'uns minvats lectors-espectadors, que són, al capdavall, els seus veritables usuaris.

Traducció del castellà: Patrícia Ortiz