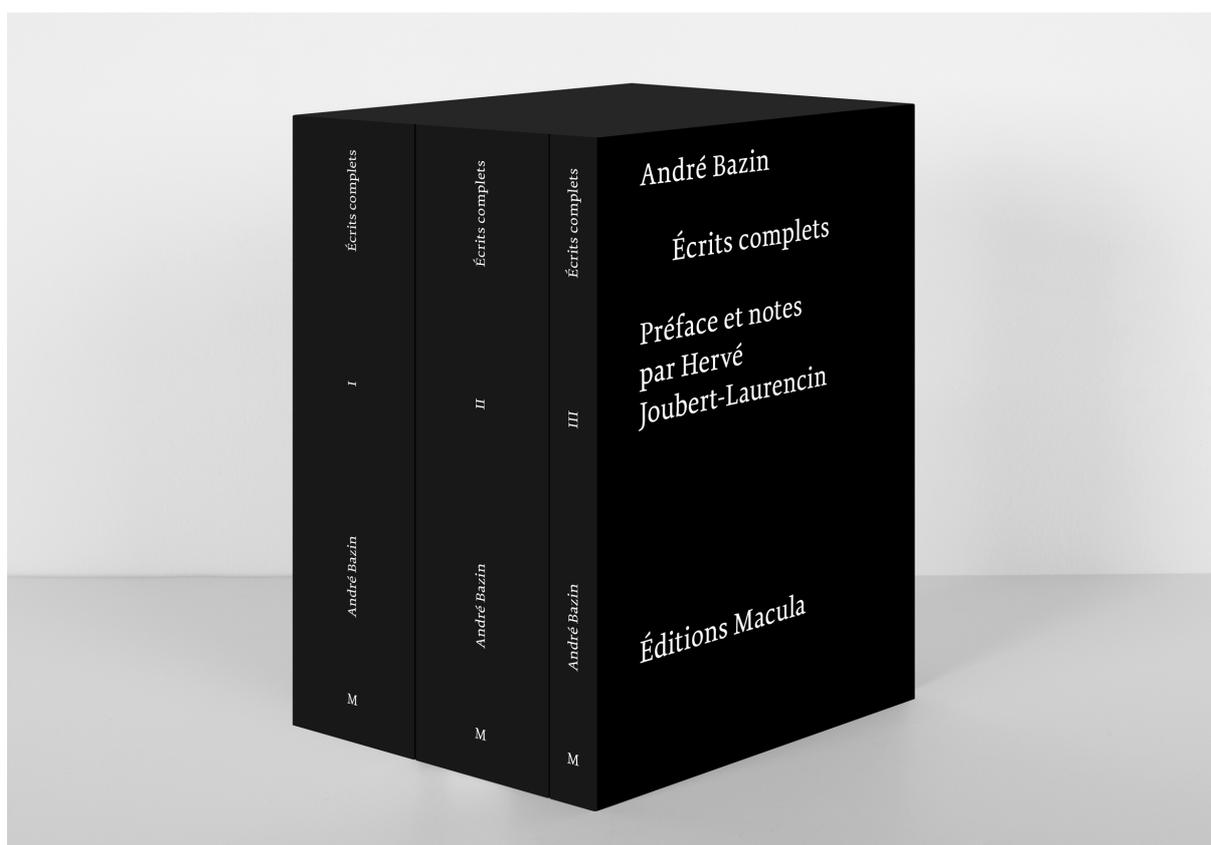


André Bazin, *Écrits complets*, en 3 volumes
Préface et notes par Hervé Joubert-Laurencin

Parution le 9 novembre 2018

Dossier de presse



André Bazin, *Écrits complets*, en 3 volumes
Préface et notes par Hervé Joubert-Laurencin

Parution le 9 novembre 2018

Informations techniques

André Bazin, *Écrits complets*, en 3 volumes
Préface et notes par H. Joubert-Laurencin
3500 pages (vol. 1 : 1500 p. ; vol. 2 : 1500 p. ;
vol. 3 : 500 p.) ; 56 ill. n&b ; 3 index
format 24 x 16 cm
ISBN 978-2-86589-102-3, sous coffret
prix : 149 €



Présentation de l'ouvrage

André Bazin (1918-1958), dont est célébré cette année le centenaire de la naissance est sans conteste le plus éminent représentant de la critique de cinéma en France. Cofondateur des *Cahiers du cinéma*, figure tutélaire des jeunes critiques et futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, les multiples apports de ce théoricien majeur de l'après-guerre à l'activité pléthorique sont reconnus internationalement. Mais, paradoxalement, sur les quelque 3000 articles qu'il a écrits entre 1943 et 1958, seuls cent cinquante ont été publiés jusqu'à aujourd'hui, au sein d'ouvrages pour la plupart désormais épuisés. C'est donc un Bazin largement méconnu que cette intégrale entend présenter aux lecteurs. On pourra y suivre à la trace la pensée du premier critique de cinéma du *Parisien libéré* (à la Libération de Paris), de *Radio-Cinéma-Télévision* (ancêtre de *Télérama*) et de *France Observateur* (devenu le *Nouvel Obs*) qui, observant les films au jour le jour, cartographie sans boussole ni soutien les multiples bouleversements esthétiques et techniques du cinéma (du Cinémascope à la télévision). À la suite de ce découvreur du néo-réalisme, s'intéressant à toutes les parties du cinéma, écumant les festivals alors naissants afin de documenter les productions du monde entier, c'est un foisonnant corpus de films (certains demeurés inconnus, d'autres alors inconnus et devenus célèbres) qui s'offre à l'exploration renouvelée du lecteur. Face à l'animateur de ciné-clubs, l'envoyé spécial, l'interviewer et le théoricien, ce dernier jugera toute l'étendue différenciée d'une écriture éprise d'ouverture, diversement adressée au public populaire des quotidiens et aux érudits des grandes revues intellectuelles de son époque (*Arts, Esprit, Les Temps modernes*), sans jamais perdre sa précision d'observation, un discret humour, le goût du paradoxe et un désir constant d'équité dans ses évaluations.

Cette édition en trois volumes est le fruit de vingt-cinq années de recherches menées par Hervé Joubert-Laurencin, sous la direction de qui elle est publiée. Le recollement de l'ensemble des quelque 3000 textes s'est effectué parmi des sources variées : articles parus notamment dans des quotidiens, des hebdomadaires, des mensuels, mais aussi des inédits émanant d'archives familiales. Classés chronologiquement, ils sont découpés en vingt-quatre scansions – pour vingt-quatre images par seconde – introduites chacune par H. Joubert-Laurencin, l'ensemble étant précédé d'une introduction générale. L'appareil de notes est établi pour permettre ici et là un approfondissement ou un éclairage succinct aux propos d'André Bazin. L'ouvrage est en outre pourvu de trois index : des films, des noms et des œuvres. L'index des films est le résultat d'une recherche exigeante. Il comprend près de 3000 entrées contenant chacune le titre du film en français, sa date de sortie ainsi que son titre original le cas échéant. Il est organisé de façon à ce que le lecteur puisse retrouver immédiatement le correspondant de chaque titre dans sa langue originale et dans sa traduction. Ce travail conséquent constitue ainsi un outil particulièrement rare et précieux pour la recherche.

Professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'université Paris Nanterre et actuellement chercheur au Cnrs, **Hervé Joubert-Laurencin** est l'un des meilleurs spécialistes d'André Bazin. Il a dirigé plusieurs projets de recherches directement consacrés à cet auteur (colloques internationaux, ouvrages) et constitué une base de données de ses articles (*Baz-in*). Parmi ses nombreuses publications, citons *Le Sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin* et la publication de l'ouvrage d'études collectif *Ouvrir Bazin*, Éditions de l'Oeil (2014), ainsi que, sous sa direction, *Accattone de Pier Paolo Pasolini, scénario et dossier*, en deux volumes, Éditions Macula (2015).

Événements à l'occasion de la parution

→ 6 juin 2018

Dans le cadre du Séminaire inter-universitaire « Sur la critique » de l'Institut d'Études Critiques, dirigé par Cécile Sorin (Paris VIII), Hervé Joubert-Laurencin (Paris X), Marc Cerisuelo (Paris Est Marne-la-Vallée), Antoine de Baecque (ENS), la séance du 6 juin est consacrée à l'œuvre d'André Bazin.

→ 10-14 octobre 2018

XXI^e édition des « Rendez-vous de l'histoire » à Blois (thématique : « La puissance des images ») : présentation de l'ouvrage et projection du documentaire *Bazin roman* (production Acqua alta, 75 minutes) réalisé par Hervé Joubert-Laurencin et Marianne Dautrey et consacré au projet inachevé de film de Bazin sur les Églises romanes de Saintonge.

→ 13-15 décembre 2018

Bazin et après ? Rencontres internationales sur la cinéphilie et la critique, d'hier à aujourd'hui. Premier Congrès de l'Institut d'Études Critiques à l'occasion du Centenaire André Bazin.

Lieux → les 13 et 14 décembre : École normale supérieure de la rue d'Ulm (salle historique d'Henri Langlois) ; le 15 décembre : Cinémathèque française.

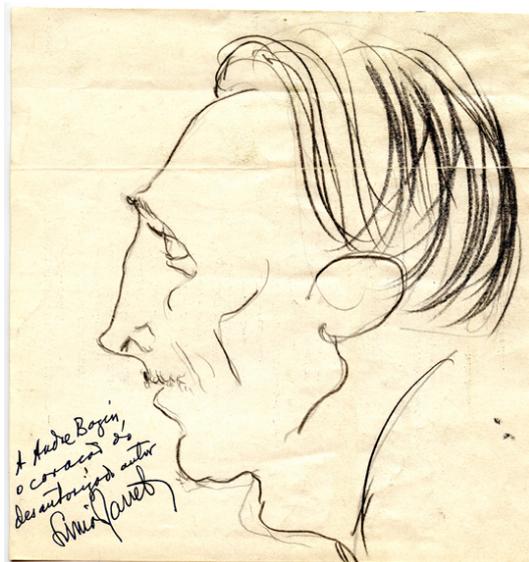
Et aussi : Présentation de l'ouvrage et projection de *Bazin roman* le 15 décembre à la Cinémathèque française.

→ à parution, date à confirmer

Rencontre autour de l'ouvrage et projection de *Bazin roman* au Jeu de Paume.

→ à parution, date à confirmer

Rencontre à la librairie Ombres blanches et projection de *Bazin roman* à la Cinémathèque de Toulouse.



« À André Bazin, le cœur de l'auteur dés-authorized »

Extraits choisis

La mise en page de l'ouvrage est actuellement en cours de réalisation, nous en reproduisons ici un extrait de l'introduction d'Hervé Joubert-Laurencin et deux doubles-pages d'articles pour modèles. La sélection de cinq articles présentée ensuite révèle la curiosité dont André Bazin a fait preuve pour toutes les formes cinématographiques et l'importance qu'ont eu certains cinéastes – Renoir, Welles, De Sica, en particulier – pour lui : leurs œuvres ont fortement et durablement imprégné sa vision du cinéma.

Qu'il s'agisse de la description de la profondeur de champ dans *Citizen Kane* ou celle des débuts de la couleur dans l'œuvre de Renoir, des quelques lignes qu'il consacre encore peu de temps avant sa mort au néoréalisme (ce sera un des « styles » que Bazin documentera le plus tout au long de sa carrière), André Bazin a su s'accommoder de tous les formats pour déployer sa pensée critique : ainsi les grands articles transversaux parus dans *Les Temps Modernes*, *Esprit* ou les *Cahiers du cinéma*, les brèves recensions publiées dans *Le Parisien libéré*, ou encore les comptes rendus qu'il envoie depuis les festivals de Cannes, Venise ou Berlin.

L'édition des *Écrits complets* sera aussi l'occasion de savourer l'humour subtil et empreint de lucidité que le critique distille dans nombre de ses articles – il en est ainsi, notamment, de la « Psychanalyse de la plage » qu'il rédige en 1947 à l'occasion de la deuxième édition du Festival de Cannes.

→ article n° 333 : « Quand les microbes jouent les vedettes », *Le Parisien libéré*, n° 953, octobre 1947

→ article n° 339 : « Cannes-Festival 47. Psychanalyse de la plage », *Esprit*, n° 139, novembre 1947

→ article n° 914 : « Naissance de la couleur. *Le Fleuve* de Jean Renoir », *Le Parisien libéré*, n° 2262, 21 décembre 1951

→ article n° 1033 : « Réflexions sur un festival », *L'Observateur*, n° 105, 15 mai 1952

→ article n° 2468 : « Du néo-réalisme », *Séquences*, n° 12, février 1958

Situation

Dans un des films qui, en 1959 et 1960, juste après la mort d'André Bazin, viennent bouleverser les habitudes stylistiques du cinéma pour le faire passer dans une autre période historique, un personnage laisse osciller ses clés au bout d'une chaîne jusqu'à renverser une bouteille d'encre sur le dessin d'architecture, très soigneux, d'un autre personnage qu'il ne connaît pas. Il ne s'ensuit aucune aventure dans le récit : la bagarre est évitée, pas d'action ; ni regret ni explication psychologique, pas de morale. Jean-Claude Biette, dans un court mais fondamental apologue sur l'idée de modernité au cinéma, fait de cette courte séquence de *L'Avventura*, de Michelangelo Antonioni (1960), le signe d'une époque. Il en fait une image, qu'il nomme « l'encrier de la modernité ». « Fragment mineur exilé jusqu'alors de la dramaturgie », le décalage narratif, la désynchronisation des actions et des raisons ne cherche plus un quelconque surcroît de sens ou d'émotion, comme lorsque Murnau, Renoir et Bresson décalent cadre et action, car Antonioni va « lester son récit d'un sens, mais d'un sens *en moins*. L'épisode de l'encrier renversé est un fragment parfait de nudité opaque ». Antonioni trouve ainsi, selon Biette, l'une des « solutions esthétiques les plus radicales et les plus neuves de son temps » durant les cinq années où il peut être dit moderne¹.

Bazin meurt juste avant la possibilité d'une telle évolution. Il peut *in extremis* voir, comprendre et écrire sur les premières œuvres nouvelles de Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, Jean Rouch, Marco Ferreri, Arthur Penn, Stanley Kubrick et le Rossellini de la télévision, il peut savoir que ni Jean Renoir, ni Charlie Chaplin, ni Orson Welles n'ont tout à fait fini de révolutionner le cinéma, mais il ne peut formuler ce qui n'est pas encore advenu et qu'on résume généralement sous le titre de « cinéma moderne ». D'Antonioni lui-même, il peut constater l'importance du *Cri* au Festival de Venise de 1957, il va même jusqu'à repérer la préhistoire de la scène de l'encrier renversé : « Faute de pouvoir retenir l'attention du spectateur par une action extérieure inexistante, Antonioni y supplée en le surprenant par de petites actions adventices, totalement étrangères à l'itinéraire moral du héros. » Mais, soit de la faute du regard de Bazin, soit de celui du cinéaste pas encore « moderne », *en l'occurrence peut-être indissociables*, à trois années près, l'encrier n'est encore pas celui de la modernité : « Sans doute l'étrangeté de ces événements incidents qui traversent le ciel du personnage comme des météorites, est-elle justement représentation

¹ « On ne peut être moderne toute une vie : l'être cinq ans est une chance et un exploit exceptionnel. » Jean-Claude Biette, « L'encrier de la modernité », *Cahiers du cinéma*, n° 375, septembre 1985, repris in *Id.*, *Poétique des auteurs*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1988, pp. 120-122.

de sa propre étrangeté au monde, mais là encore, je sens le procédé et il me semble qu'Antonioni en est alors réduit à construire son personnage un peu trop de l'extérieur². » Pendant que Simon Hantaï, son contemporain, travaille jour après jour à sa toile *Peinture (écriture rose)* (1958-1959) jusqu'à l'éclabousser de noir, comme Luther lançait, contre le mur de ses cellules, ses encriers à la tête du diable qui le visitait, Bazin écrit ses derniers articles et meurt. Bazin n'est pas l'encrier de la modernité, il n'est pas la plume qui écrit cette histoire : il en est l'encre. Le liquide noir qui se répand à la fois sur le dessin académique et sur la page blanche de l'écran d'Antonioni, ce sont les idées profondes de Bazin qui tout la fois contiennent obscurément celles de son époque, contrastent avec elles comme le noir très noir de l'ombre et le blanc très blanc du soleil de *L'Avventura*, et imprègnent la façon de penser le cinéma, et donc d'en faire, après la mort prématurée du critique en novembre 1958.

Parce qu'il est apparu à un moment charnière (son entrée dans le métier de critique de cinéma coïncide avec la fin de la Seconde Guerre mondiale) et a disparu à un autre moment charnière (il meurt juste avant l'arrivée de la Nouvelle Vague en France et de la modernité des années 1960 dans le monde), André Bazin est tantôt relégué aux années 1940 et 1950 qu'il a vécues, tantôt tiré vers l'aventure des années 1960 et 1970 à travers la suite de l'histoire des *Cahiers du cinéma* : histoire propre de ses batailles et de ses évolutions critiques pleines de surprises et de renversements, et histoire augmentée par la série de cinéastes que la revue a engendrés, Godard, Chabrol, Rohmer, Truffaut, Rivette, qui furent donc, selon la démonstration de Jean-Claude Biette, « modernes » un plus ou moins grand nombre d'années. Cependant, il est aussi excessif de vouloir attacher Bazin à tout prix à son époque que de le tenir pour le père naturel de la Nouvelle Vague française parce que ses plus célèbres représentants furent des critiques de la revue qu'il avait contribué à fonder et qu'il incarna même par delà sa mort.

Car s'il écrit, comme tout le monde, avec les mots de son temps, il s'en échappe par sa position. La position d'écriture érudite qu'il assume à l'endroit de la critique de cinéma, possible aujourd'hui sinon généralisée, mais excentrique entre 1943 et 1958, en fait une sorte de Roberto Longhi³ du cinéma assez unique : un historien de l'art écrivant dans les colonnes du *Parisien libéré*, développant ses idées dans les pages de la cinéphilie militante d'après-guerre ou de la chronique politique de *France Observateur*, et proposant ses analyses dans plusieurs autres lieux de culture et d'informa-

² « Venise 57: Il grido », *Cahiers du cinéma*, n° 75, octobre 1957, p. 41 ; *infra*, art. EX2366.

³ Ce critique et historien de l'art (1890-1970), professeur et érudit de grande notoriété, est aussi considéré en Italie comme un écrivain.

tion. Jamais intégré, pourtant, dans les premières tentatives institutionnelles d'enseignement supérieur du cinéma, il semble avoir quitté tout de suite un poste qui lui avait été offert à la Libération dans l'administration de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), la toute jeune école de cinéma nationale. Du côté de l'université, il condamna, dans un texte pamphlétaire, la « filmologie » créée par Gilbert Cohen-Séat⁴ ou, plus exactement, la mode parisienne de la filmologie. Il ne s'agit certes pas pour lui de nier l'intérêt de l'étude du cinéma, qui constitua au contraire son souci permanent, mais d'affirmer le choix, opposé à l'élitisme universitaire de son temps, d'une volonté éducatrice plus radicale. L'éducation populaire représentait à ses yeux une ambition sociale plus vaste que d'occuper quelques chaires et quelques bancs de la vieille Sorbonne. Bazin eut cette position parfaitement hérétique de penser et d'écrire comme un historien de l'art classique – qu'il fût devenu peut-être si son cursus d'élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud n'avait été interrompu par la déclaration de guerre. Et partout où il s'exprimait, il le fit comme si cet acte était tout naturel : comme si l'on publiait, entre 1944 et 1958, à jet continu des livres savants sur les films, comme si tout un chacun pouvait revoir à loisir un changement de plan dans une séquence en réécoutant dix fois la bande son et qu'on soutenait tous les mois des thèses sur le cinéma, comme aujourd'hui. Il résulte de cet anachronisme en action une relation au cinéma et au savoir en avance sur son temps, car très intentionnellement libérée des freins académiques ou professionnels dominants. Le lecteur de la présente édition de ses écrits en jugera par lui-même.

Par ailleurs, s'il y eut bien de grandes ruptures artistiques dès le début des années 1960 dans l'évolution générale du cinéma (cette question de l'évolution a occupé une partie des écrits de Bazin, qui est l'un des « évolutionnistes » de l'histoire des théories du cinéma), la naissance de la Nouvelle Vague française, pour importante qu'elle soit, surtout pour les Français, ne peut être tenue pour l'alpha et l'oméga de la modernité, et puis, encore une fois, « il est difficile d'être moderne toute une vie ». Bazin, par ailleurs, n'eut aucune part directe dans la constitution ou la défense de l'idée de « politique des auteurs », puisque, comme on pourra le constater, il la condamna explicitement d'un point de vue théorique dans plusieurs de ses articles. Si l'influence intellectuelle qu'il eut sur au moins deux générations de critiques est indéniable (son nom affiché au début de *Du côté de la côte* d'Agnès Varda (1958), des *Quatre Cents Coups* de François Truffaut (1959), puis mystérieusement verbalisé dans le générique parlé du *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963) atteste que son ombre plane sur le jeune

4 « Introduction à une filmologie de la filmologie », *Cahiers du cinéma*, n° 5, septembre 1951 ; *infra*, art. EX85z.

cinéma⁵), la relation Bazin-Truffaut et Bazin-Nouvelle Vague est l'un de ces faux raccords enkystés par l'historiographie bazinienne qui, d'un côté, a permis une reconnaissance mondiale assez méritée à l'auteur de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, mais d'un autre côté a empêché de considérer son œuvre à lui dans sa singularité, qui s'est trouvée, cette fois-ci, rejetée comme le bébé avec l'eau du bain, parce que trop prise dans son époque, les années 1940 et 1950.

Plus on rapprochait Bazin, en l'associant à la Nouvelle Vague, d'un temps futur qu'il n'avait pu connaître, plus il apparaissait nécessaire mais dépassé ; plus on le rattachait à son présent devenu histoire ancienne, plus on l'académisait et le figeait dans son époque dont il fut pourtant, historiquement, un vrai « contemporain », c'est-à-dire un acteur aussi inactuel qu'intempestif. On a ainsi tout simplement oublié de faire connaître l'ampleur de l'œuvre théorique et critique de l'écrivain André Bazin.

Complexion

Malgré sa courte vie, l'homme Bazin, quant à lui, est plutôt connu, du moins plus connu que la moyenne des critiques de cinéma. La réputation d'un journaliste spécialisé dans la rubrique « cinéma » ne dépasse habituellement pas le cercle des cinéphiles ou du lectorat d'un journal particulier, et rarement son époque, à moins qu'une autre activité comme la réalisation ou l'écriture de romans ne lui construise une reconnaissance, puis une postérité. Bazin, on va le voir, n'a jamais pu réaliser le film qu'il projetait et n'a écrit que sur le cinéma. En revanche, il est sans doute historiquement le premier critique de cinéma à avoir fait l'objet d'une biographie. Alors jeune chercheur universitaire dans l'Iowa, Dudley Andrew a publié un *André Bazin* en 1978⁶ et il est le seul historien qui ait interrogé, dans les années 1970, les derniers témoins de sa vie. Son travail faisait suite à un premier récit chronologiquement organisé de la vie de Bazin, publié deux mois après sa mort : le remarquable numéro 91 des *Cahiers du cinéma* de janvier 1959. Celui-ci, loin de se limiter à une série d'hommages posthumes – ce qu'il est par ailleurs –, commence par dix témoignages de proches donnant très précisément des indications sur la vie, le caractère, la méthode et les actions de Bazin. Il s'agit d'un tour de force, car en peu de temps ce numéro spécial a réussi à rassembler ces documents de première main qui sont, aujourd'hui encore, les meilleures sources d'information sur l'homme et sa trajectoire.

5 La dédicace que Jean Renoir tint à ajouter au générique de *La Règle du jeu* dans sa première restauration, projetée au Festival de Venise en 1959 (« Jean Gaborit et Jacques Durand ont reconstitué la version originale de ce film avec l'approbation et les conseils de Jean Renoir qui dédie cette résurrection à la mémoire d'André Bazin ») est un autre signe de la reconnaissance posthume du critique.

6 Dudley Andrew, *André Bazin*, Oxford, Oxford University Press, 1978 ; trad. fr. S. Grünberg, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1983.

117

Le Chemin des étoiles

Nous commençons à nous familiariser avec les films anglais, leurs acteurs et leur style. Après l'excellent *Au cœur de la nuit*, voici *Le Chemin des étoiles*, qui nous confirme dans notre estime naissante pour un cinéma que le public français n'a pas eu beaucoup d'occasions d'apprécier.

Il est difficile de mesurer cette action tout en nuances et qui vaut surtout par son unité de ton. Disons que c'est la vie de quelques aviateurs anglais et américains de 1942 à 1945, telle qu'elle apparaît, saisie à l'aérodrome, au mess et dans une pension de famille de la ville voisine où se nouent des amours incertaines, suspendues aux terribles exigences de la guerre.

Moins original, à notre sens, que *Au cœur de la nuit*, *Le Chemin des étoiles* plaira sans doute davantage par des qualités plus classiques, une réalisation discrète mais impeccable et une interprétation d'une rare homogénéité.

Le Parisien libéré, n° 557, 1^{er} juin 1946

118

Au petit bonheur

Je ne pense pas que ce film ait fait le bonheur de Marcel L'Herbier, puisque ce metteur en film s'est plus ou moins refusé à le signer, mais il fait certainement le malheur du spectateur. L'idée de Marc-Gilbert Sauvajon a déjà été utilisée par des dizaines de comédies américaines. Un couple en mal de divorce s'aperçoit après maintes aventures (et surtout par la jalousie du partenaire) qu'il est plus amoureux que jamais. C'est dire que le scénario ne pourrait être sauvé que par des trouvailles de gags, l'invention de situations nouvelles, la finesse du dialogue. Hélas ! nous en sommes loin. Le public rit avec gêne aux clins d'yeux des acteurs, qui ne sont pas responsables de la pauvreté de leur histoire. François Périer tire assez bien son épingle du jeu, Danielle Darrieux a vieilli, à moins qu'elle ne soit mal photographiée, André Luguet semble s'ennuyer mortellement.

Le Parisien libéré, n° 563, 7 juin 1946

119

Étrange Destin

M. Louis Cuny n'avait réalisé jusqu'à présent que de bons documentaires (on se souvient de son excellent court-métrage sur Bizet). *Étrange Destin* est donc – si l'on excepte le documentaire romancé sur Mermoz – son premier grand film.

Le sujet n'est pas des plus originaux : nous l'avions vu traité à peu de choses près dans le film américain *Prisonniers du passé*. Un amnésique de guerre a perdu jusqu'au souvenir de sa vie familiale. Sa femme essaie de le reconquérir par l'amour, de faire renaître en lui le passé. Une telle situation ne laisse pas de prêter au mélodrame. Tout le talent du metteur en scène doit donc s'employer à lui donner une résonance psychologique vraisemblable et du style. Louis Cuny y est parfois arrivé, certaines scènes sont d'une qualité rare, d'une extrême finesse de détail.

Les acteurs (Renée Saint-Cyr et Aimé Clariond) sont excellents. Mentionnons tout spécialement Henri Vidal, qui, dans son rôle de jeune premier, nous change agréablement de Jean Marais et Georges Marchal.

Le Parisien libéré, n° 566, 11 juin 1946

120

Sahara de Zoltán Korda

Une technique excellente, de bons acteurs : un film de guerre naïf...

Roger Leenhardt soutenait récemment, à propos de l'influence du documentaire de guerre sur le film romancé, que les Américains ne manqueraient pas, la prochaine fois, d'affecter un cameraman à chacune des vedettes mobilisées. Nous aurons ainsi les aventures authentiques, et en épisodes, du sergent Humphrey Bogart et du capitaine Clark Gable. Alors se réalisera la synthèse du reportage et du film « à histoire ». Pour l'instant, la distinction subsiste en dépit des efforts de l'un et l'autre genre pour se rejoindre. Je n'en veux pour preuve que cette affiche publicitaire du film *Sahara* (si ce n'était lui, c'était son frère) aperçue en province. Elle portait en lettre rouges cette admirable précision destinée sans doute à rassurer le public : « Ce n'est pas un documentaire. »

Hélas ! non, ce n'est pas un documentaire, simplement un film de guerre américain de série, exactement tel que vous pouvez l'imaginer en sachant que ça se passe dans le désert, au moment d'El-Alamein, et qu'on y retrouve le visage soucieux et viril d'Humphrey Bogart.

Un tank isolé de son unité pendant la retraite anglaise finit par trouver un point d'eau. Par une ruse de guerre audacieuse, l'équipage parvient à attirer un bataillon allemand. Siège meurtrier de l'ennemi qui veut à tout prix disposer du puits mais, épuisé par la soif, le bataillon tout entier se rendra aux deux survivants pour quelques gorgées d'eau.

Ce scénario en valait bien un autre et il se prêtait même à des situations intéressantes que le cinéma exploite de façon particulièrement efficace. Je pense à ce côté « radeau de la Méduse » du tank en quête de l'eau. On n'a qu'une bien faible idée de la violence et de la cruauté où pouvait s'élever le sujet au moment de l'abandon du prisonnier italien. Mais on a préféré à l'effort d'imagination artistique qui eût donné à l'ac-

tion son relief humain, la simple anecdote mélodramatique dont les ressorts bien huilés déclenchent la surprise complice du public. C'est pourquoi les émotions de la salle ne sont pas sensiblement différentes de celles qu'on éprouve aux aventures de Tarzan.

Il reste que les opérateurs américains savent maintenant tout le parti à tirer d'une silhouette solitaire dans le désert, de l'apparition fantomatique des ennemis surgissant mystérieusement d'un paysage horizontal. Une image atteindrait à une beauté déchirante si nous croyions un tant soit peu au drame: celle de l'homme épuisé nageant désespérément dans le sable qui glisse sur lui comme de l'eau. Mais le film est ainsi fait que la splendeur même des choses paraît achetée par le producteur. On a engagé le Sahara comme Humphrey Bogart pour sa photogénie.

Inutile d'ajouter que les leçons de morale, de civisme et de courage conventionnelles ne nous sont pas ménagées tant dans le dialogue que dans l'action.

Une technique excellente, de bons acteurs. Un sujet truqué et naïf comme une histoire en images de *Stars and Stripes*¹.

L'Écran français, n° 51, 19 juin 1946

121

L'Idiot

Adapter un roman aussi «dostoïevskien» que *L'Idiot* était une gageure perdue d'avance. Il s'agissait d'échouer avec honneur. Les réalisateurs y sont presque parvenus. L'adaptateur, Charles Spaak, devait comprimer en une action claire les deux énormes volumes du récit touffu et foisonnant de Dostoïevski. Il n'a pu faire que les personnages n'y perdent leur perspective spirituelle, leur richesse psychologique. Sans doute fallait-il faire confiance aux acteurs pour qu'ils restituent par leur jeu la complexité que le texte et les situations ne pouvaient plus exprimer. Il semble que la discrétion du dialogue et de la mise en scène s'y soit efforcée. Gérard Philippe nous a déçus dans le rôle évidemment écrasant du prince Mychkine, «l'idiot» sublime et mystérieux par sa simplicité même. Edwige Feuillère semble plus soucieuse d'elle-même que de Nastassia Philippovna. Mais les autres rôles sont généralement fort bien tenus. Coëdel se révèle, dans Rogojine, un acteur aux possibilités beaucoup plus étendues que celles de ses interprétations passées. Signalons aussi M. Michel André (Gania).

Tel quel, *L'Idiot*, qui décevra forcément les admirateurs du romancier russe, est cependant une œuvre de qualité qu'on ne regrette pas d'avoir vue.

Le Parisien libéré, n° 576, 22 juin 1946

1 Quotidien de l'armée des États-Unis. [N.d.É.]

122

L'Homme au chapeau rond

Les cocus de Dostoïevski ne sont pas ceux de Marcel Pagnol. Pour avoir demandé à Raimu d'incarner *L'Éternel Mari*, de Dostoïevski, Pierre Billon a faussé dès le départ l'équilibre de son film. L'étrange personnage du romancier russe n'est pas un mari trompé qui cherche à se venger tardivement des amants de sa femme par des moyens d'une cruauté odieuse (le long martyr moral de l'enfant de l'adultère), mais bien plutôt un être contradictoire, fasciné par ses rivaux en même temps qu'il pratique sur eux un chantage insidieux. On ne sait qui du mari ou de l'amant est à la merci de l'autre. Une telle ambiguïté psychologique ne pouvait être exprimée par un acteur d'un génie aussi massif que Raimu, qui schématise forcément son personnage dans le sens de la farce. Les abondants dialogues de Spaak cherchent à restituer la complexité du roman, mais ils ne parviennent qu'à rendre plus évidente l'erreur de l'interprétation.

Le film de Pierre Billon est pourtant extrêmement attachant par l'audace d'une action sur le plan de l'esprit et patiemment cruelle qui parvient à soumettre les nerfs du public à une rude épreuve.

Il sera d'ailleurs beaucoup pardonné au metteur en scène pour avoir su trouver la petite Lucie Valnor qui dans le rôle de Lisa, atteint au prodige: cette enfant, d'une intelligence dramatique monstrueuse, restera sans doute comme la seule interprète absolument parfaite de Dostoïevski au cinéma. Elle ne peut à elle seule sauver le film, mais elle sauvera à coup sûr votre soirée.

Le Parisien libéré, n° 578, 24 juin 1946

123

Festival Charlot

Deux salles parisiennes ont eu l'heureuse idée de consacrer leur programme à quatre des meilleurs Charlot antérieurs au *Pèlerin*. On sait qu'il est malheureusement impossible de revoir les œuvres qui ont suivi, les Artistes associés, sur l'ordre formel et inexplicable de Chaplin, s'opposant à toute projection de films autres que *Le Dictateur* et *La Ruée vers l'or*.

Je n'ai pas l'intention de raconter *L'Émigrant*, *Charlot s'évade*, *Le Policeman* et *La Cure*. C'est le Charlot de la plus belle époque peut-être, celle qui culmine au *Pèlerin*. Le petit homme à la moustache y joue encore librement d'une imagination comique insouciant des préoccupations psychologiques qui limiteront à mon sens son personnage de *La Ruée vers l'or*. Nulle sentimentalité, nulle pitié pour lui-même dans cette prodigieuse suite de gags où Charlot n'a eu d'autre souci que de trouver les situations les plus drôles.

Je signalerai aux amateurs des ciné-clubs que les copies projetées m'ont semblé très complètes (à l'exception d'un court fragment de *L'Émigrant*) mais que le tirage photographique n'en est pas très bon. On a fort heureusement supprimé tous les sous-titres mais l'accompagnement musical qu'on a ajouté a désagréablement réduit le format de l'image. Enfin les films passent naturellement, en raison de la bande sonore, à vingt-quatre images à la seconde et non à seize, rythme du cinéma muet. Il est vrai que le style de Charlot s'accroît sans trop souffrir de cette accélération.

Le Parisien libéré, n° 578, 24 juin 1946

124

Le Magicien d'Oz

On attendait avec sympathie un nouveau film de Victor Fleming, metteur en scène qui était déjà d'une classe honorable lorsque le monumental *Autant en emporte le vent* le vint consacrer.

Il nous faut avouer quelque déception. Les couleurs dont a usé cette fois Fleming n'ont pas été sans danger pour lui.

Une petite fille, Dorothy (Judy Garland), vit avec son oncle et sa tante dans une ferme du Kansas au milieu des animaux de la ferme et de son chien favori. Une vieille femme revêche, qui est une notable du pays, prétend avoir été mordue par l'inoffensif animal et exige qu'on l'emporte à la fourrière. Dorothy, révoltée, s'enfuit avec le chien.

Mais voici qu'une tornade s'approche à toute vitesse de cette petite ville du Kansas, détruisant tout sur son passage. Dorothy est prise dans la tourmente et, blessée à la tête, s'évanouit. Elle rêve et se trouve dans un pays de légende peuplé de fées et de personnages burlesques : l'homme sans tête, le bûcheron de fer-blanc à qui il manque un cœur, etc., etc.

Ici commence proprement le conte. Une particularité assez agréable du film est que tout le préambule, dans la ferme, est sur copie sépia. La couleur, élément du fantastique, ne commence qu'avec le rêve. Hélas ! toute cette partie, c'est-à-dire presque tout le film, est d'un mauvais goût qui passe tout ce qu'on en pourrait dire : laideur insoutenable des couleurs, des costumes, des décors, utilisation d'une sottise indécente de centaines d'enfants costumés qui font de ce film une sorte de « théâtre du Petit-Monde » filmé.

Consolons-nous en pensant que *Le Magicien d'Oz* aurait pu faire un bon dessin animé, et en revoyant le dernier né de Walt Disney chez qui semble se réfugier toute la poésie du cinéma américain.

Le Parisien libéré, n° 582, 28 juin 1946

125

Savez-vous que :

– Le prix moyen des places de cinéma en Angleterre et en Amérique est de quarante à cinquante francs ? Le prix moyen en France est d'un peu plus de vingt francs ?

– Le prix d'un film en couleur en France à l'heure actuelle dépasserait sensiblement cent millions ?

– Les Français sont un des peuples qui va le moins au cinéma ? On vend chaque année en France trois cents millions de places contre un milliard trois cents millions en Angleterre (pour une population de quelques milliers supérieure) ?

– Taxes déduites, compte tenu du pourcentage au distributeur et à l'exploitant, il revient en moyenne au producteur d'un film un peu plus de deux francs sur votre place de cinéma ?

– M. Fernand Grenier, député, a déclaré comment, « lorsqu'on parle du cinéma dans les milieux officiels, on rencontre en général très peu d'échos, pour la raison très simple que peu de parlementaires vont au cinéma » ?

– Qu'on vient de créer, en URSS un *ministère* du Cinéma ?

Le Parisien libéré, n° 582, 28 juin 1946

126

Où en sont les accords Blum-Byrnes concernant le cinéma ?

Résumons le débat qui depuis près de deux semaines a mis aux prises les syndicats cinématographiques unanimes (à l'exclusion de celui des exploitants) et les pouvoirs publics.

La thèse des syndicats

Les accords Blum-Byrnes², disent les premiers, assassinent le cinéma français. La production n'est plus assurée que de l'amortissement de quarante à quarante-huit films par an sur le marché national alors qu'elle est en mesure d'en réaliser quatre-vingts à quatre-vingt-dix.

² Accords franco-américains signés le 28 mai 1946 à Washington par James Francis Byrnes, secrétaire d'État des États-Unis, et Léon Blum, ancien président du Conseil avant-guerre, accompagné de Jean Monnet, commissaire général au Plan. Ces accords liquident en partie la dette française à l'égard des États-Unis. Une des contreparties fut la levée du régime des quotas imposé aux films américains en 1936 et resté en place après la Libération. Quant aux films français, ils ne gardent l'exclusivité que quatre semaines par trimestre. Une protestation contre ces accords soulèvera durablement le cinéma français. Le CNC sera créé en octobre de la même année, une loi d'aide s'élaborera progressivement à partir de 1948, événements dont Bazin se fera le rapporteur au cours des années suivantes. De cette contestation naît ce qu'on a nommé plus tard « l'exception culturelle » française. [N.d.É.]

On ne résistera pas avec notre production actuelle, réalisée dans de mauvaises conditions techniques, à la formidable avalanche des deux mille films américains de ces quatre dernières années.

Résultat: chômage dans la deuxième industrie nationale. Investissement des capitaux français des firmes américaines dans des entreprises de distribution ou de production qui passeront ainsi pratiquement, au sein même de la France, sous le contrôle étranger.

... celle du gouvernement

Les pouvoirs publics répondent par la bouche de M. Fourré-Cormery, directeur général du Cinéma, et de M. Léon Blum.

La situation créée par les accords de Washington est plus favorable que celle qui existait avant guerre.

Le gouvernement a fait des efforts pour favoriser l'exportation des films français. Cinq mille copies ont reçu leur visa depuis la Libération, soit plus de trois cents films. C'est là un appoint appréciable.

Le gouvernement entend aider le cinéma français en l'intégrant dans le plan de rééquipement Monnet et en lui fournissant des crédits.

Il envisage d'interdire la location à forfait et d'imposer une location au pourcentage sur les recettes ne descendant pas au-dessous de trente pour cent.

Nos conclusions

Les syndicats ont raison de prétendre que ces accords nuisent vivement au cinéma français et de craindre qu'une fois de plus le cinéma n'ait été sacrifié.

Les pouvoirs publics ont tort de prétendre que la situation actuelle est plus favorable qu'avant-guerre. Elle ne l'est que juridiquement. En fait, la suppression du double programme combiné avec ces accords crée une situation commerciale réelle bien inférieure à celle de 1939.

Toutefois, il paraît excessif de soutenir que la production française sera réduite au minimum prévu par les accords. Les films américains ne plaisent pas à tous les publics et la concurrence française pourra jouer efficacement dans les semaines libres, si les mesures annoncées sont appliquées.

Il faut, pour sauver le cinéma français en dépit des accords de Washington, accentuer notre politique d'exportation, multiplier, grâce à la pénétration du 16 mm dans les campagnes, la demande cinématographique, diminuer, au moins pour certains films reconnus de qualité exceptionnelle, les impôts et taxes, avancer de larges crédits pour la construction de studios modernes.

Enfin faire de bons films français. La qualité restant un facteur qu'il ne faudrait pas non plus oublier dans tout ce débat.

Le Parisien libéré, n° 582, 28 juin 1946 (article non signé, mais intégré à la rubrique de Bazin et mentionné dans le numéro du 26 juillet 1946, voir *infra*, art. 140).

127

Faut-il sauver le cinéma français ?

Nous allons voir des films américains. Les amateurs de cinéma s'en réjouissent. Ce n'était pas sans amertume que depuis deux ans le public français subissait le supplice de Tantale qui consistait à ne connaître d'Hollywood que les échos de la presse cinématographique.

On sait que cette pénurie n'était en réalité qu'une sorte de grève de l'importation, les producteurs américains se refusant à fournir le marché français tant qu'ils n'avaient pas obtenu des conditions au moins aussi avantageuses que celles d'avant-guerre: cent quatre-vingts films par an. La direction du Cinéma français et les syndicats de la profession (sauf les exploitants) s'y opposaient, alléguant avec juste raison que la saturation du marché français ne lui permettrait plus alors d'absorber la production nationale et de l'amortir normalement.

Pour permettre au cinéma français de vivre, on proposait d'obliger les salles à passer des films français dans la proportion de sept sur treize. C'était le fameux quota que les Américains refusaient. Les accords qui viennent d'être signés à la suite de la mission Léon Blum ont réduit ce chiffre à quatre sur treize.

Dans l'état actuel du marché français, ces dispositions seraient l'arrêt, la mort de la production nationale. Comment y faire face ?

D'abord par un approfondissement de ce même marché. On sait que les Français sont un des peuples du monde qui va le moins au cinéma et ce n'est pas tout à fait de sa faute puisqu'une grande partie du territoire n'est pas équipée: les campagnes, en particulier, ne sont que très partiellement touchées par des tourneurs munis d'appareils de 16 mm, généralement d'une qualité technique défectueuse et passant des programmes où figurent souvent les plus médiocres titres de la production. Six millions de Français vont actuellement au cinéma, ce chiffre pourrait être porté à quinze ou vingt millions, du même coup la capacité commerciale du marché serait triplée.

Ensuite par l'exportation de nos films: il est anormal que le film français ne soit pas plus connu à l'étranger, inadmissible, en particulier, que l'Amérique qui inonde l'Europe de sa pellicule ferme pratiquement ses circuits importants à nos films. Cela ne va peut-être pas sans soulever quelques difficultés économiques, mais notre exportation cinématographique, si l'État pratiquait une politique cohérente, pourrait certainement être augmentée en volume et en qualité.

Reste pourtant une autre question qu'il faut oser formuler dans toute sa pénible évidence et qui est celle même de la qualité de nos films. Il est juste d'affirmer que le cinéma français souffre, du fait de la guerre, d'un handicap technique terrible, qu'il faut pour tourner dans les studios français une patience et une ingéniosité diaboliques, que le prix de revient de nos

Quand les microbes jouent les vedettes

Un festival méconnu : celui du film scientifique

Trois jours durant, la petite salle de projections du musée de l'Homme a été le lieu d'un singulier festival cinématographique. Les films présentés s'intitulaient : *Convulsothérapie électrique*, *Division des cellules spermatiques de sauterelles*, *Le chemin vers l'infiniment petit* ou *Courbe du sinus du courant alternatif*. Sous la présidence diligente autant que spirituelle de Jean Painlevé, l'Association internationale cinématographique scientifique tenait son congrès annuel.

Contrairement à ce qu'on pouvait croire, les savants et les techniciens venaient en minorité à ce spectacle moins austère que le profane ne se l'imagine.

Certaines des expériences montrées dans les films, même quand elles s'appliquent à des cuisses de grenouilles ou au comportement d'une souris blanche, sont autrement passionnantes que la plupart des scénarios de « grands » films. Aussi les critiques de cinéma, qui en savent, hélas ! quelque chose, viennent-ils aux séances de Jean Painlevé pour se délasser. Ils vous diraient tous que les amours de microbes sont bien plus attachantes que celles de Myrna Loy et William Powell.

Il faut avoir vu le ballet fantomatique des « rotifères » dans une goutte d'eau ou la lutte sournoise et implacable des globules blancs contre des bactéries pour avoir une idée des possibilités à la fois plastiques et dramatiques du cinéma.

On a présenté cette année un film américain en couleurs, couronné à Bruxelles sur la bronchoscopie des tumeurs du poumon où, grâce à une espèce de minuscule périscope glissé dans la trachée-artère, la caméra a pu enregistrer toute la descente de l'arbre bronchial du malade aussi aisément qu'on ferait un « travelling » dans le tunnel du métro. Bien sûr, il faut parfois avoir le cœur bien accroché. En dépit des conseils de prudence prodigués par Jean Painlevé aux personnes sensibles, il arrive pour certains films chirurgicaux qu'on compte quelques évanouissements.

C'est ainsi qu'on a passé samedi soir un film américain sur la chirurgie esthétique de la face chez les grands blessés de guerre qui donna fort à faire aux agents de service et fit un sort rapide à la bouteille de cognac prévue pour la circonstance...

Le Parisien libéré, n° 953, 10 octobre 1947

Le critique de cinéma. Il essaie en vain de brunir sur la plage du Carlton. Autour de lui, des athlètes de bronze flirtent nonchalamment avec des femmes incontestablement belles. De cette beauté des plages de luxe qu'on ne retrouve qu'au cinéma. Plusieurs d'entre elles le sont, du reste, vedettes de cinéma. Ce ne sont pas les plus belles ; mêlées à elles, des filles inconnues et presque nues, dont la fonction est évidemment d'être belles comme on l'est à l'écran. La densité de la beauté physique est ici infiniment plus élevée qu'elle ne l'est en moyenne sur les cinq cent mille kilomètres carrés de territoire français. C'est que la beauté est un luxe comme les voitures américaines et les palaces qu'on peut voir sur la Croisette. Comme tel, elle accompagne partout l'argent. Un lieu comme Cannes est fait de son climat, de son paysage, de ses palaces, de son festival, de ses voitures américaines et de ces jolies femmes. Donc le critique est sur la plage parmi ces hommes et ces femmes à demi nus, héros et déesses, ou Tarzan et pin-ups, à votre gré. On ne lui a même pas interdit de pénétrer sur la plage à cause de sa peau blanche. Il s'efforce à la nonchalante indifférence des hommes au visage brun à l'égard de leurs compagnes, mais, à la vérité, il y parvient mal. Manque d'exercice sans doute. (C'est visiblement là un jeu de société auquel ils sont rompus.) Peut-être aussi complexe d'infériorité de n'être pas Tarzan. La plage est à tout le monde, bien sûr, la mer aussi. Mais il serait vain de nier l'évidence : ils sont ici comme chez eux. Pas lui. Le luxe est un univers, un paradis terrestre et artificiel où l'on peut bien essayer d'entrer en trichant (c'est-à-dire sans payer) parce que le resquilleur subit automatiquement la sanction de son délit : il se sent étranger. L'épée de feu tournoie autour de lui. Il est condamné à circuler parmi les admis au paradis comme les défunts récalcitrants dans les films où l'on n'utilise plus la surimpression¹. Les jeux sont faits et bien faits. Il est damné. Pire que le supplice de Tantale, car il ne peut même pas étendre la main vers sa voisine de plage ou essayer de faire démarrer la Buick carrossée en bois des îles qui stationne sur la Croisette. Ce geste le condamnerait. On le tolère en l'ignorant, à condition qu'il ne se livre pas à ces incongruités obscènes. Pour jouer avec les autres, pour être reconnu vivant par ces morts, il lui faudrait, comme eux, avoir reçu certaines fonctions préliminaires du luxe : être par exemple producteur, vedette de cinéma, multimillionnaire, best-seller ou professeur de gymnastique.

À ce point de ses réflexions, le critique s'aperçut qu'il était plutôt triste et s'étonna que sa fréquentation du cinéma, non seulement ne l'eût pas familiarisé avec le spectacle du luxe, mais encore que la même cause produisît les effets rigoureusement contraires à l'écran et dans la réalité. Car enfin le spectacle de sa voisine de plage lui seyait admirablement et la censure des films américains en laisse rarement autant voir. De quoi pouvait-il se plaindre ? C'était encore plus beau qu'en Technicolor. Allons, autant se l'avouer. Il était triste parce que tout ça ne lui appartenait pas, ne lui appartenait jamais. Parce qu'il n'osait pas violer sa voisine et voler la Buick en bois des îles. Il trouva à la réflexion ce sentiment condamnable mais naturel et s'étonna davantage qu'il ne fût pas partagé par les centaines de millions de pauvres bougres auquel le cinéma offre hebdomadairement en pâture précisément un semblable spectacle. Les piétons et même les bicyclistes, les bedonnants et les rachitiques, les femmes laides et les vieilles filles et tout simplement l'immense cohorte de ceux qui travaillent pour vivre, tous ceux-là et

¹ Voir l'analyse dans « Vie et mort de la surimpression », *supra*, art. 61. [N.d.É.]

beaucoup d'autres donnent chaque semaine leur billet de cent balles pour contempler les voitures et les cuisses aérodynamiques dont ils seront éternellement privés.

C'est alors que le critique comprit que le cinéma était un rêve. Non pas comme on le laisse parfois entendre à cause de la nature illusoire de l'image cinématographique, non pas même parce que le spectateur s'y trouve comme plongé dans une rêverie passive, encore moins parce qu'il autorise tout le fantastique du rêve, mais bien plus profondément au sens strictement freudien, parce qu'il ne fait pas autre chose que de « dramatiser » la réalisation d'un désir.

Au cinéma, nulle femme, si belle qu'elle soit, n'est interdite puisque *vous* êtes Clark Gable, Humphrey Bogart ou Spencer Tracy, que vous pouvez être à volonté roi de la poudre DDT ou champion de natation. La réalité du luxe, pour qui n'y participe pas, provoque naturellement la conscience douloureuse de l'interdiction. Sa dramatisation cinématographique équivaut au contraire à sa réalisation et à l'euphorie de la possession. Mais c'était l'heure de la séance. Le critique, la peau encore blanche, n'avait que le temps de s'habiller pour aller au cinéma.

Esprit, n° 139, novembre 1947

Naissance de la couleur*Le Fleuve* de Jean Renoir

Jean Renoir était sans conteste notre plus grand metteur en scène. L'imparfait qui est venu sous ma plume ne signifie point, Dieu merci ! que Renoir a disparu, mais seulement qu'il cessa d'être nôtre. Dès l'Occupation, en effet, l'auteur de *La Grande Illusion* et de *La Règle du jeu* partit pour l'Amérique. Il y vit depuis dix ans. Tous ceux qui aimaient et admiraient Renoir se désolaient de cet exil. Hollywood n'a pas la réputation de favoriser l'épanouissement des talents européens qu'il a souvent neutralisés. Moins que tout autre, le fils du grand peintre Auguste Renoir semblait fait pour le travail industriel, la normalisation tyrannique de Hollywood. Le « plus français » de nos réalisateurs perdrait, nouvel Antée, force et inspiration sans contact avec la terre française.

C'est ce que parut confirmer pour beaucoup ses films américains, à l'exception pourtant de *L'Homme du sud*.

Cette « exception » aurait pu suffire, si notre sens critique n'avait été obscurci par le préjugé nationaliste, à nous prouver que Renoir n'était pas perdu. Il nous en administre aujourd'hui la preuve magistrale avec ce *Fleuve*, réalisé aussi loin de France que de Californie, d'après un roman anglo-saxon.

Raconter *Le Fleuve* est presque impossible ; il s'y passe « si peu de chose ». Quelque part au bord du Gange, deux familles anglaises et trois jeunes filles : deux blanches et une mulâtresse. Survient un jeune Américain, héros et infirme de guerre. Naturellement, les trois adolescentes vont l'aimer chacune à sa façon. C'est la naissance de l'amour au cœur de trois futures femmes, promises par leur éducation et par leur race à des destins bien différents, que nous conte Renoir, avec une délicatesse, une finesse, une réserve qui égalent celles du plus subtil roman psychologique. Il n'arrive rien : un jour, le prince charmant s'en va par le fleuve comme il était venu. Et pourtant tout a été un peu changé ; par le toucher de l'amour, un monde nouveau s'est ouvert.

Renoir a su mêler étroitement, dans ce récit simple, sans aspérités, sans coups de théâtre, lisse et lent comme la sereine coulée du fleuve, le paysage au destin de ses héros. Une harmonie à la fois panthéiste et profondément spirituelle unit les personnages à l'univers. Peut-être le public sera-t-il surpris par cette simplicité, ce parti pris d'écarter tout effet dramatique pour s'adresser avec une discrétion intime directement à son cœur et à son esprit, peut-être *Le Fleuve* sera-t-il à sa manière aussi méconnu que *La Règle du jeu*. Mais ce n'est pas un moindre chef-d'œuvre et dont la place est marquée dans le classicisme du cinéma.

Mais je feins d'imaginer le pire. Le public ne résistera pas à ce charme pénétrant et qui vous investit sans réserve. Il admirera aussi le plus beau film en couleurs réalisé à ce jour et presque, pourrait-on dire, « le premier ». Le travail de l'opérateur Claude Renoir est digne en tous points de son ancien travail avec Jean. Enfin, le film en couleurs est né ! Le vrai ! Il efface d'un coup en nous jusqu'au souvenir du noir et blanc, comme le film parlant celui des images muettes.

Le Parisien libéré, n° 2262, 21 décembre 1951

Le Festival de Cannes se sera terminé dans une tout autre atmosphère que celle que je décrivais la semaine dernière. Les passions cinématographiques ont enfin trouvé matière à s'échauffer. Mieux vaut tard que jamais ! J'y vois aussi un effet paradoxal de la fatigue, que dis-je : de l'épuisement nerveux où se trouvaient les survivants : brusquement, six ou sept jours avant la fin, le rythme s'est accéléré, les réceptions et conférences de presse se sont multipliées, aux projections officielles se sont ajoutées, de plus en plus nombreuses, des projections hors festival, dont l'expérience a souvent prouvé qu'elles en valaient la peine. On leur doit même le grand scandale qui a alimenté les conversations du samedi : l'absence de *Jeux interdits* de la sélection officielle. On se demande par quelle aberration ce film de René Clément, qui est peut-être son meilleur, a pu être écarté par la commission de sélection. On sait que nous avions droit à quatre films et que nous n'en avons présenté que trois faute d'une majorité suffisante pour départager *Le Petit Monde de Don Camillo* et *Jeux interdits*. On peut déjà s'étonner de cette hésitation. Quoi qu'il en soit, il eût mieux valu éliminer *Fanfan la Tulipe* dont la carrière était faite et que son producteur lui-même ne souhaitait pas, me dit-on, voir présenter à Cannes, pour prendre les films de Duvivier et de Clément. Je pense grand bien de *Trois Femmes*, mais si l'on se place dans l'optique du festival, force m'est de constater que *Jeux interdits* et *Don Camillo* (que je n'aime pourtant pas beaucoup) y auraient remporté un plus gros succès. Or, *Don Camillo*, qui triomphe depuis plusieurs semaines en Italie, ne peut guère aller à Venise où *Trois Femmes*, par contre, aurait été à sa place. Je n'aime pas non plus *Casque d'or* de Becker, mais toute la critique étrangère s'est scandalisée de son absence. Bref, la sélection française était loin d'être celle qui pouvait le plus efficacement défendre nos couleurs. Mais enfin ces erreurs ont un aspect consolant. Elles démontrent du moins que la production française de 1951 a été nettement supérieure à celle de 1950. L'an dernier, si l'on était embarrassé pour choisir les quatre meilleurs films, ce n'était pas par excès de bien.

Cette relative faiblesse du choix français a permis à l'Italie de remporter à juste titre le prix de la meilleure sélection nationale. Elle le méritait largement. Ce prix rachète en partie l'injustice du palmarès à l'égard du *Manteau* et d'*Umberto D.* Sans doute *Umberto D.* a-t-il été desservi par la gloire de De Sica habitué des grands prix. Il eût tout de même mieux mérité le prix du scénario que le charmant mais commercial *Gendarmes et Voleurs*. Quant au *Manteau*, son absence est la principale injustice du palmarès. Alberto Lattuada a réalisé là, sur le conte de Gogol, habilement transposé, son meilleur film. Il méritait, à défaut du Grand prix, celui de la mise en scène. À tout le moins, et si l'on avait accordé la mise en scène à William Wyler pour *Histoire de détective*, aurait-on pu attirer l'attention sur *Le Manteau* avec un Prix de l'interprétation masculine pour Rascel, le protagoniste du film. Du même coup, du reste, on avait judicieusement rectifié un peu l'équilibre en faveur de l'Amérique que ce palmarès brime incontestablement. Certes, les trois films américains étaient à des titres divers décevants. Mais ils n'étaient pas non plus sans qualités, au moins formelles. Il me semble que le jury, plus ou moins consciemment, a été victime d'un complexe de culpabilité. Par peur d'être accusé de partialité pro-américaine, il a nettement défavorisé les Américains. On ne sera pas étonné d'apprendre que M. Eric Johnston, venu à Cannes discuter de la révision des accords franco-américains, n'était pas content. Mais aussi les Américains peuvent s'en prendre à eux-mêmes. Une expérience de six ans ne leur a pas encore appris ce qu'était un film de festival. Ils

s'entêtent à y envoyer leurs productions luxueuses dans l'espoir d'allier qualité et commerce. Rien d'étonnant que les outsiders italiens, suédois ou patagons leur passent régulièrement devant. Au cours de la dernière semaine d'avril passait inaperçu dans une salle commerciale de Cannes l'avant-dernier film de John Huston, *The Red Badge of Courage* qui n'est même pas encore sorti à Paris parce que la firme distributrice « n'y croit pas ». Or *Red Badge of Courage* est certainement le meilleur film américain qu'on ait « pu voir » à Cannes. Sauf erreur, il n'a jamais été envoyé dans un festival. Tout de même, on aurait mieux fait d'accorder à *Un Américain à Paris* le Prix de la couleur qui est allé s'égarer sur un court-métrage anglais de fausse avant-garde *Animated Genesis*. Les Anglais ont d'ailleurs causé la grosse déception de ce festival. J'espère que leur sélection ne reflète pas de manière vraiment significative leurs productions de l'an dernier.

Je regrette aussi l'absence au palmarès de *La Montée au ciel*, de Luis Buñuel. Film étrange, malheureusement desservi par une indifférence totale au découpage dramatique et technique. Le jury n'a pas dû oser attribuer un prix à un film aussi « mal fait ». Cette œuvre n'est pourtant pas moins digne de Buñuel que *Los Olvidados* et sa moindre originalité n'est pas que, pour la première fois, son inspiration poétique s'y exprime sur un mode quasi burlesque. Je ne saurais enfin terminer cette critique du palmarès sans dire quelques mots de *Othello* d'Orson Welles. La décision du jury lui attribuant le Grand prix, ex-æquo avec *Deux sous d'espoir* fut largement sifflée, surtout par la critique présente. À la sortie, je me suis retrouvé presque seul, avec Doniol-Valcroze, à défendre le film ; je n'en suis donc que plus à l'aise pour dire que le Grand prix ne me paraît correspondre ni à ses qualités, ni à ses défauts auxquels le « Prix spécial du jury » aurait été par contre comme un gant. En attendant une critique plus détaillée, je dirai que j'admire dans *Othello* le parti qu'a su tirer Orson Welles du décor naturel – Venise et surtout le Château de Mogador – parti absolument opposé à la construction du décor de *Macbeth*. Grâce au cadrage et au montage, Welles a recréé de toutes pièces, à partir d'une architecture donnée, un univers dramatique conforme à la poésie shakespearienne, tout à la fois ouvert comme l'Univers et virtuellement clos comme la scène de théâtre. Par contre, sur le plan de l'interprétation, *Othello* me paraît moins satisfaisant que *Macbeth*. Résumons pour finir les impressions de ce cinquième Festival de Cannes et tâchons d'en tirer quelques leçons constructives. Dans l'ensemble, il fut décevant, toutefois l'atmosphère s'est échauffée dans la seconde moitié pour la simple raison qu'on y vit de meilleurs films, au programme ou hors compétition. La conclusion est simple : un festival est intéressant à proportion de la qualité des films présentés. Il est inadmissible que sous prétexte d'accepter la participation de tous les pays candidats, la moitié des œuvres projetées ait été au-dessous de l'étiage commercial le plus médiocre de l'Europe occidentale. Je ne serai cependant pas le dernier à admettre qu'un mélodrame hindou ou égyptien présente un intérêt documentaire pour le spécialiste du cinéma et qu'il est souhaitable de profiter de l'occasion pour avoir un panorama objectif de la production mondiale. Mais alors ne peut-on semi-officialiser la pratique déjà très répandue des projections en marge. *Le Chant immortel* (hindou) cesserait de prendre la place de *Jeux interdits* mais les curieux le pourraient voir le matin, dans la petite salle en « série B ». Cette éviction des productions n'atteignant pas un certain standard pose évidemment un problème délicat : celui de la présélection. Devra-t-elle être internationale ? Quoi qu'il en soit, il faut trouver le moyen de filtrer les programmes du festival si l'on ne veut pas voir celui-ci succomber sous le poids de la médiocrité et de l'ennui.

2468

Du néo-réalisme

Le réalisme, encore une fois, ne se définit pas par les fins, mais par les moyens, et le néo-réalisme, par un certain rapport de ces moyens à leur fin. Ce que De Sica a de commun avec Rossellini et Fellini, ce n'est assurément pas la signification profonde de ses films - même s'il arrive que ces significations coïncident plus ou moins - mais la primauté donnée chez les uns et les autres à la représentation de la réalité sur les structures dramatiques. Plus précisément, à un « réalisme » procédant à la fois du naturalisme romanesque, pour le contenu, et du théâtre, pour les structures, le cinéma italien a substitué un réalisme, disons, pour être bref, « phénoménologique », où la réalité n'est pas corrigée en fonction de la psychologie et des exigences du drame. Le rapport se trouvant en quelque sorte inversé entre le sens et l'apparence : celle-ci nous est toujours proposée comme une découverte singulière, une révélation quasi documentaire conservant son poids de pittoresque et de détails. L'art du metteur en scène réside alors dans son adresse à faire surgir le sens de cet événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés. Le néo-réalisme ainsi défini n'est donc nullement la propriété de telle idéologie, ni même de tel idéal, non plus qu'il n'exclut tel autre, pas plus justement que la réalité n'est exclusive de quoi que ce soit.

Séquences, n° 12, février 1958

servatoire

meurt...
t morte



ntin, à laquelle « Ju-
uis la rue un « Ro-
d'occasion
« PARISIEN libéré »

Radio

CREDI 25 JUIN

nale. — 7 h. 55. A tra-
ces de France. — 8 h. 30.
lra de la musique : Char-
12 h. Félix Chardon et son
— 13 h. Orchestre de Mar-
3. Les nouvelles musicales.
Musique symphonique. —
e variée. — 21 h. 20. « Ne
e pianiste ». — 22 h. 20.
mbre. — 23 h. 25. « Les
de disques ».

June. — 8 h. 15. Les belles
illun. — 9 h. 15. Calendrier
1. 30. Félix Chardon et son
1 h. 35. Orchestre de Mar-
40. Disques. — 18 h. 10.
ndes de leurs cadres : « Le
de Gouquin. — 19 h. 30.
— 20 h. 30. Théâtre Mon-
na impossible à sauver ».
et Suiké-Sakaki. — 22 h. 30.
tis. Alphonse Allais. —
17.

celles

axes mément l'enquête.
anqueur (v. o.).
uit à Rio (v. o.).
héroïque (v. fr.).
lence est d'or.
ence est d'or.
e or not to be (v. o.).
e à crédit (v. o.).
renture de Cabacou
gile noir.
y Brown.
becca (v. fr.).
bx de Shanghai (v. o.).
becca (v. fr.).
me en rouge.
de Shanghai (v. fr.).
Illusions perdues (v. o.).
petits Indiens (v. o.).
olds d'un mensonge (v. o.).
douce (v. o.).
Valse dans l'ombre (v. o.).
Tendre symphonie.
J. Gosswa mément l'enquête
père). Meurtre à crédit
blique. Rhysodie en bleu.

ÉCRAN

À Bruxelles
après quinze jours de compétition
les dés sont jetés

De notre envoyé spécial André BAZIN

BRUXELLES, 24 juin. — J'allais écrire : « Les jeux sont faits », ce qui eût laissé entendre que le jury avait déjà virtuellement choisis ses lauréats, alors que, nul ne peut dire encore qui, du *Diable au corps*, du *Silence est d'or*, de *Best years of our life*, voire de *The Yearling* ou de quelque outsider, l'emportera.

La deuxième décennie du festival a été marquée par la présentation du film de Wylor : *Les meilleures années de notre vie*, qui, en dépit de ses hautes qualités, ne vaut pas, à mon sens, quelques-uns des films antérieurs du même metteur en scène. Quant au *Capra* : *Quelle vie merveilleuse !* j'ose espérer que le jury saura y faire la part de l'extraordinaire habileté psychologique et d'un scénario dont nous ne saurions accepter les conclusions morales implicites.

C'est dans une suite du *Défunt récalcitrant* qu'apparaît Rita Hayworth. *Descendant sur la terre* ne retrouve pourtant pas l'humour du *Défunt récalcitrant*. Mais c'est un assez bon film de music-hall.

Dans *A chacun le sien*, qui lui valut l'Oscar de l'interprétation, Olivia de Havilland parvient à faire un bon mélo d'un film qui ne serait sans elle qu'un mauvais roman feuilleton.

Les Mexicains ont confirmé dans la *Perla*, d'après un scénario de Steinbeck, leurs qualités et leurs défauts. La photogénie sans égale de leurs interprètes (Maria Felix remplace ici Dolores de Rio) parvient à rendre bouleversantes des scènes qui ne devraient qu'être mélodramatiques.

La Suède n'est pas sortie avec *Barrera*. *Frost Mojalet*, d'une médiocrité élégante.

Une consciencieuse mais ennuyeuse

reprise du thème de *Cavalcade* dans *Courtneys of Curson Street* ne renforcera pas la position des Anglais, car ailleurs peut-être la plus solide du festival.

Avec *Paisa* et *Sciuscià*, l'Italie a joué ses deux meilleurs atouts. Je tiens *Paisa* pour l'un des deux ou trois événements cinématographiques les plus importants de ces quinze dernières années. Pour la première fois, nous avons au cinéma l'équivalent d'un recueil de nouvelles de Steinbeck, de Hemingway, de Faulkner ou de Saroyan. Jamais on n'avait rendu aussi naturellement sensible la dépendance du drame individuel et du drame collectif, si ce n'est dans le meilleur cinéma russe. Jamais non plus comme dans la fuite des partisans dans les marais du delta du Pô la participation hallucinante d'un décor physique au drame humain.



Dany Robin dans « l'Éventail »

L'importance du Tour de France nous oblige à présenter nos rubriques sous une forme réduite pendant toute la durée de cette grande épreuve organisée par le PARISIEN libéré et l'Équipe.

LES COURSES

Aujourd'hui à Anteuil
la Grande Course de Haies

La grande semaine hippique de Paris continue de dérouler ses fêtes. Aujourd'hui, Anteuil nous offre la Grande Course de Haies, dotée pour la première fois de 1.800.000 francs.

Huit partants probables pour parcourir 3.000 mètres avec de nombreuses haies.

L'entraînement W. Head se trouve fortement représenté avec *Vesalys* — le vainqueur de 1946 — et *Bise Butterfly*, qui formait *Scurlis*, et *Le Pailillon* — récent bon vainqueur.

Ce seront d'ailleurs nos préférés, auxquels nous opposerons *Kerlor*, le vainqueur de la Grande Course de Haies d'Enghien. — M. H.

Hier à Longchamp

Frix du Fr-Castelan. — 1. Beau Geste (A. Head), à Mme A. Magma, O. 19. P. 13 ; 2. Soleil Rot (D. Potelien), P. 23. — Jumelé : 44.

Frix de Senally. — 1. Arpie (O. Bridgland), à M. P. Dupré, O. 16. P. 11 ; 2. Lady Blessington (R. Bertiglia), P. 16 ; 3. Archimède (W. Johnstone), P. 19.

Frix du Gros-Caillem. — 1. Roi Hérité (A. Poinclet), à M. J. M. Berthou, O. 29. P. 14 ; 2. Elnay (P. Blane), P. 22 ; 3. Prince de Klump, P. 31.

Frix Vaubiane. — 1. O. I. Jod (O. Klump), à M. M. Calmann, O. 41. P. 27 ; 2. Seifast (R. Berthou), P. 33. — Jumelé : 112.

Frix Berieux. — 1. Gypse (P. Noubette), à M. R. Salvador, O. 18. P. 13 ; 2. Victor (R. Bertiglia), P. 14. — Jumelé : 34.

Frix de Klump. — 1. Arbar (R. Poinclet), à M. M. Bousquet, O. 12. P. 11 ; 2. Trabon (H. Signoret), P. 21. — Jumelé : 3.

Frix d'Éco. — 1. Franklirille (G. Signoret), à M. R. B. Strassburger, O. 16. P. 12 ; 2. Kéren (L. Flavien), P. 64. — Jumelé : 224.

Aujourd'hui, à 14 h., à Anteuil

MOIS PRONOSTICS
Frix Emilie (steeple, hand., à réclamation, 100.000 fr., 3.000 m.) : Tarquin, Sir John.
Frix Royal Junior (haies, 200.000 fr., 3.100 m.) : Calville II, Batillonne.
Frix Napoléon (steeple, 200.000 fr., 3.800 m.) : Rodnik, Braze.

GRANDE COURSE DE HAIES (1.500.000 francs, 5.000 mètres)

- 69 Valeylys A. Head
- 65 Viceroy H. Bonness
- 66 Blue Butterfly... T. Dunn
- 65 Niehlodes M. Girard
- 65 Le Pailillon... D. Guibo
- 64 Kerlor O. Earish
- 65 Charivari P. Thirion
- 69 Mettarone E. Coccia

Frix Vesalys, Le Pailillon, Kerlor
Frix Vesalys (steeple, hand., 150.000 francs, 3.500 m.) : Sir d'Orient, Thormeyr.
Frix Regalia (haies, hand., 200.000 fr., 3.800 m.) : Oliba, Niverati.

— Il est vivement recommandé à tous les spectateurs qui désirent se rendre au Parc des Princes pour assister aux représentations données par l'extraordinaire troupe africaine Camilla Mayer, de se munir de jumelles.

En effet, toutes les attractions sensationnelles ont lieu sur des câbles tendus à 60 mètres de hauteur !

» Tirage du « PARISIEN libéré » pour le numéro du 24 juin 1947 : 348.926 exemplaires

Régina, Cluny Brown.
Rex, Pour qui sonne le glas (v. fr.).
Ritz, Laurel et Hardy en croisière (v. fr.).
Royal-Hausmann : (Méliès), la Caravane héroïque (v. o.) ; (Club), Le docteur se marie (Studio), les Visiteurs du soir. Sraja, Baïaïka (v. fr.).
Secétian, On ne meurt pas comme ça.
Studio Etelle, Fleur de pierre (v. o.).
Studio Raspall 216, Brève rencontre (v. o.).
St. Universel, les Deux Légionnaires (v. o.).
Studio 25, Rhysodie en bleu (v. o.).
Triomphe, le Vaisseau fantôme (v. o.).
Ursullines, Jour de colère (v. o.).
Vivienne, Saïantika (v. fr.).

LE RITZ
Salle Louis Delluc
Clichy
RIGALLE

EMPIRE
LE DERNIER TOM MIX
LE TITAN

MAX LINDIER
EN 4^{ème} EXCLUSIVITÉ
FERNANDEL
BARRÉ

« À Bruxelles après quinze jours de compétition les dés sont jetés », article d'André Bazin paru dans *Le Parisien libéré*, n° 862, le 25 juin 1947.



André Bazin à la caméra.



André Bazin dans *La Sonate à Kreutzer* d'Éric Rohmer, 1956.



En haut : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Janine Bazin, au Festival de Cannes 1954.

Au milieu : Bazin et Astruc, à Bry-sur-Marne, en 1952.



En bas : Dessin de Bazin, écrivant son « Petit journal intime du cinéma » lors d'un séjour à Tourettes-sur-Loup, en juillet 1954. Sur sa table : le perroquet Coco; dans le ciel : l'hélicoptère d'Hitchcock en tournage sur la côte d'azur (*To Catch a Thief*). (Dessin de Lima Barreto, publié dans les *Cahiers du cinéma* n°38).



PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

(ou de Tourettes-sur-Loup)

par André Bazin

Illustration tirée de Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma*, histoire d'une revue, t. I : à l'assaut du cinéma, 1951-1959, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p. V.