1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

87 | 2019

Émulsion – Mouvement – Accéléré – Couleur

L'exercice critique

André Bazin, Écrits complets I et II

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6892>

DOI : 10.4000/1895.6892

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2019

Pagination : 171-176

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « L'exercice critique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 87 | 2019, mis en ligne le 01 mai 2019, consulté le 02 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6892> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6892>

Ce document a été généré automatiquement le 2 janvier 2023.

Tous droits réservés

L'exercice critique

André Bazin, *Écrits complets I et II*

François Albera

RÉFÉRENCE

André Bazin, *Écrits complets I et II*, Paris, Macula, 2019, 2700 p.

- 1 Il serait illusoire de prétendre « rendre compte » ici des 2681 textes d'André Bazin qui nous sont rendus soudain accessibles en 2700 pages, fort bien édités par les soins d'Hervé Joubert-Laurecin en deux volumes élégants dans un coffret, nantis d'utiles introductions intermédiaires, d'index et d'une nomenclature numérotée de tous les articles et textes de l'auteur. Il faut se résoudre à butiner ou alors à entamer une exploration de longue haleine qui prendra quelques mois... On a fait un choix intermédiaire en choisissant de restreindre notre examen aux premières années (1944-1950) et à y tracer un itinéraire partiel, limité aux articles du Bazin critique quotidien et hebdomadaire. Bazin critique et non théoricien, philosophe, sociologue voire historien auquel nous avions accoutumés la fréquentation des 4 volumes de *Qu'est-ce que le cinéma ?* (ou sa version réduite en un volume) et quelques autres recueils (*Orson Welles*, *Jean Renoir*, *le Cinéma de la cruauté*, *le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*) et surtout les réflexions, commentaires, analyses qui se sont multipliés sur cette base depuis des décennies, en France d'abord et, depuis ces derniers temps, un peu partout dans le monde. Bazin critique découvrant les films que la distribution et l'exploitation proposent aux spectateurs auxquels lui-même s'adresse dans les colonnes du *Parisien libéré*, de *Gavroche*, plus tard de *l'Observateur*, et, dans celles, plus spécialisées mais néanmoins généralistes, de *l'Écran français*. Les réflexions et les approfondissements ayant lieu dans *Esprit*, *les Temps modernes*, *la Revue du cinéma*, les *Cahiers du cinéma* entre autres.
- 2 On a beaucoup dit, depuis les vingt dernières années où l'on savait que, de part et d'autre de l'Atlantique, avait été recherché, collationné tout Bazin, que l'on avait, jusqu'ici eu affaire à un Bazin incomplet, approximatif, celui de *Qu'est-ce que le cinéma ?*,

sans commune mesure avec le *vrai Bazin* des près de 3000 articles. Et la parution de ces deux volumes imposants suscite invariablement ce type de commentaire : le différentiel entre les deux ensembles est trop grand, il y a donc forcément autre chose qui demeurerait caché. C'est assurément une des tâches qui se présente aux chercheurs désormais que d'examiner cette évidence (c'est-à-dire de ne pas en rester à elle) et de voir ce qu'il en est et comment il conviendra de classer, regrouper, mettre en relation ces diverses contributions dont les conditions d'énonciation diffèrent : adresses différentes (publics visés), modes d'écriture différents (formats, délais), contextes différents. Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin ont peut-être raison d'envisager ce disparate ensemble de textes comme relevant d'une unité de pensée, mais on propose provisoirement de suspendre ce jugement. De toute manière il faut admettre le fait que Bazin lui-même tint à laisser à la postérité le choix qu'il fit avant de mourir parmi ses milliers d'articles et qu'il réunit sous des titres et sous-titres ambitieux (qu'est-ce que ?, ontologie, sociologie, histoire de l'art). C'était son droit et il n'est donc pas illégitime d'envisager ce Bazin-là aussi, tel qu'il voulut apparaître pour la postérité. Le soin qu'il mit à revoir, récrire parfois des passages, changer un mot ici, un verbe ou un adjectif là, couper, intervertir, etc. (cette édition permet de le vérifier) atteste que cet assemblage n'était ni hasardeux ni circonstanciel mais pensé et concerté.

- 3 Quoi qu'il en soit la livraison des 2700 articles vient donc permettre de desserrer « l'étau » supposé de cette concentration, diluer le « précipité chimique » (aurait-il pu dire) de *Qu'est-ce que le cinéma ?* et de retrouver une diversité de discours, de stratégies, d'adresses.
- 4 On se bornera ici – à charge d'y revenir dans ces colonnes à la suite des études et archives déjà publiées ici même (dues à Laurent Le Forestier [n° 62, 2010 ; n° 67, 2012], Delphine Wehrli et Hervé Joubert-Laurencin [n° 67, 2012], Mélisande Leventopoulos et Philippe Roger [n° 73, 2014]), aux confrontations entre Bazin et Ayfre, Sadoul ou Astruc – à examiner brièvement la contribution de Bazin critique.

L'exercice critique

- 5 Ce Bazin-là se situe donc dans un champ bien particulier, celui de la formation du goût en matière de films. Il s'est exprimé à plusieurs reprises sur la nature de l'exercice critique (et cela très tôt) mais il faut s'efforcer d'envisager ces textes en dehors de ces déclarations d'intention. Pour comprendre sa démarche, sans doute faut-il en passer par l'autre facette de sa personnalité, celle de l'animateur de ciné-clubs dont l'étude vient de commencer (notamment avec Léo Souillès-Desbats). L'animateur apprend aux cinéphiles – grâce à l'expérience esthétique de la projection qui vient d'avoir lieu – à « avoir les bonnes réponses face aux objets appropriés », faire correspondre leurs réactions à des « qualités appropriées » de l'objet-film (j'emprunte ces dénominations à Yves Michaud). Bazin s'en est expliqué dans un article de *l'Écran français* intitulé justement « Le présentateur et son public » dès 1946 (p. 209).
- 6 Le but de cette pédagogie est que l'expérience première du spectateur (vision, émotion) se transforme en expérience esthétique (reconnaissance des qualités voulues, intentionnelles et plaisir pris à cette reconnaissance censée augmenter le plaisir premier ressenti à la vision du film) et apporte une connaissance d'un deuxième type, de nature spirituelle (« la valeur spirituelle intrinsèque » [p. 84]). Bazin repère donc les qualités de l'objet – appréhendées comme intentionnelles (c'est la fonction « auteur »

qui, en l'occurrence chez lui, correspond le plus souvent au metteur en scène mais dont participent aussi, pas toujours secondairement – surtout dans les années 1940 –, le scénariste, l'opérateur, les acteurs, voire les producteurs – « audace » d'André Paulvé pour *les Visiteurs du soir*) – et les détaille afin d'inciter le spectateur à qui il s'adresse à les reconnaître et à en jouir afin d'accéder à cette valeur transcendante, existentielle, spirituelle (destin de l'homme, solidarité, etc.). La fiche de présentation et de discussion du *Jour se lève* est à cet égard exemplaire. C'est que pour lui c'est la « qualité » des films qui « éduque » le public : « peu à peu se crée une élite d'amateurs capables de juger ce qu'on leur donne » (pp.78-79).

- 7 La conception que Bazin se fait de la critique qu'il exerce répond à un dessein similaire mais doit s'accommoder d'une situation de communication différente (l'écriture, l'abstraction du destinataire, sa non réactivité, du moins immédiate : il distingue la « critique orale » de l'écrite en 1944 sans penser encore à l'animation des ciné-clubs). D'où l'importance des ajustements auxquels il doit procéder par rapport aux lieux d'émission de ces critiques (il distingue trois « classes de critiques ») : journal populaire sans orientation politique, hebdomadaire appartenant à un courant politique, magazine spécialisé mais généraliste et au lectorat populaire, revue mensuelle de réflexion rattachée à une mouvance d'opinion ou une autre. La critique « ne pèse pas bien lourd » convient-il, mais elle n'en est pas moins « indispensable au développement et à l'avenir du cinéma » parce qu'elle ne s'adresse pas à une « élite » mais « à quelques millions de spectateurs passifs en quête de deux heures d'évasion » qui ont vocation cependant, on l'a vu, de former une « élite d'amateurs » (p. 79).
- 8 Les qualités de l'objet-film que le critique distingue et qu'il détaille sont un mixte de reconduction de règles et de codes correspondant à un certain consensus d'un moment permettant l'évaluation d'une production culturelle et de transgression ou d'inventivité par rapport à ces règles (originalité) permettant en fin de compte de les relégitimer quand elles se sont par trop standardisées, sont devenues poncifs et dès lors susceptibles de faire obstacle à l'accès au sens profond que cette standardisation compromet (ainsi *les Visiteurs du soir*, « événement révolutionnaire » imposa si bien le fantastique et le merveilleux qu'ils « devinrent bientôt des poncifs usuels de notre production courante » [p.84] ; de même que les « leçons si parfaites » de la « révolution réaliste » qu'ont su tirer les cinéastes italiens font « tremble[r] qu'elles ne recèlent déjà leur académisme » [p. 254]. *Les Anges du péché* ayant, lui, le mérite de ne jamais sombrer dans le poncif).
- 9 L'époque où intervient Bazin (1943-1958) est le théâtre d'un certain nombre de mutations dans les règles et les goûts et il entend les accompagner. D'où ces jugements de vieillissement de certains films (*le Quai des brumes*) ou de certaines techniques (« Le style et la technique » de *Zéro de conduite* « ont malheureusement vieilli »). Le terme de cinéma « moderne » arrive assez vite sous sa plume, concernant le découpage, la mise en scène. Il « milite » pour le renouvellement des qualités des objets (le « style ») – tel que le mettent en œuvre quelques praticiens (en 1944 ce sont Carné, Delannoy-Cocteau, L'Herbier, Grémillon, Bresson, puis ce seront Wyler, Welles, de Sica, Rossellini...) à partir de procédés techniques (plans longs, profondeur de champ, relativisation du montage au profit du découpage, etc.) porteurs d'effets sémantiques.
- 10 Le critique Bazin se trouve donc confronté aux films qui sortent et qui lui arrivent en quelque sorte imposés par des canaux de distribution ou de présentations nationales où les États-Unis et la France se taillent la part du lion mais où il y a aussi l'Italie, l'URSS,

l'Allemagne, la Grande-Bretagne puis progressivement l'Europe de l'est, le Japon, l'Inde, le Brésil.

- 11 Les appréciations « à chaud » ne sont évidemment pas moins reçues au sein d'un système de valeurs préétabli avec ses critères d'acceptabilité, d'originalité et sur la base de convictions énoncées très tôt. On pense en particulier à la doctrine des deux réalismes, celui de la « genèse mécanique de la photographie » qui « atteint à l'objectivité intégrale et fait de la photographie une sorte d'équivalent ontologique du modèle » (réalisme technique), et celui du « contenu plastique ou dramatique » de l'image (réalisme esthétique). Quand arrive *Farrebique* Bazin s'enthousiasme de cette ascèse « dont l'objet est de dépouiller la réalité de tout ce qui n'est pas elle, et, en particulier du parasitisme de l'art » (p. 252) comme, déjà dans *Le ciel est à vous* « l'art disparai[ssai]t tout entier dans son objet : nous ne sommes plus au cinéma, mais dans la vie » (p. 86), argument qui sera repris avec *Ladri di biciclette* (« plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin, dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité : *plus de cinéma* »).
- 12 Mais – même si Bazin fait partie d'une communauté, celle des critiques, qui débat entre elle (phénomène des projections de presse, a fortiori des festivals) – la part de « risque » dans l'attribution de qualités esthétiques d'un film est accrue dans ce cas (sans commune mesure avec la situation en ciné-club où les films sont plus anciens, admis dans la catégorie des œuvres à retenir, appartenant au patrimoine, ni avec celles des articles destinés aux revues mensuelles où les opinions se sont décantées). Il est donc passionnant de le voir se confronter à des objets encore peu « calibrés » dans le discours évaluatif (quoique inégalement : l'œuvre d'un auteur déjà connu n'a pas le statut d'un « premier film » ou un film venu d'une aire culturelle familière celui d'un film venu d'une aire lointaine). Il partage alors plus d'incertitudes qui l'amèneront à revenir sur certains jugements. Il est non moins intéressant de le voir « dialoguer », explicitement ou pas, avec ses confrères. Il fait, à plusieurs reprises, état de son information étendue quant aux points de vue de ses collègues auxquels il lui arrive de se référer, de les discuter. Il participe d'ailleurs occasionnellement à des tribunes de critiques à la radio où il est confronté à Sadoul ou d'autres. Plus d'une fois le même film étant traité à plusieurs reprises dans différents supports pratiqués, avec des accents un peu différents, ces différenciations opèrent dans l'immédiat ou à peu de distance (*la Bataille du rail* est traité pour les lecteurs de *Gavroche*, du *Parisien libéré*, du *Courrier de l'étudiant* et d'*Esprit*).
- 13 La critique au quotidien développe donc une activité de pensée sur le cinéma assez différente de ce que Joubert-Laurencin appelle du terme repoussoir de « bazinisme » et qui diffère aussi notablement de l'image projetée par l'intéressé à la fin de sa vie. Ainsi nombre de « classiques » aujourd'hui incontestables – devenus classiques de ciné-club justement – comme *les Dames du Bois de Boulogne*, *Casque d'or* ou *le Plaisir* sont sévèrement jugés : le premier se perd en « vaines subtilités de l'intrigue » et la « banalité fausse et maniérée du dialogue », le second est ennuyeux et le reproche fait à Becker est surprenant : « l'illusion de l'auteur complet ne peut faire, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, que des ravages au cinéma. Quand M. Becker aura trouvé son scénariste comme Carné son Prévert, il fera peut-être enfin de grands films » (p. 923). Quant au *Plaisir* d'Ophüls dont il relève « la main autrichienne » et « les origines viennoises », « voilà bien le genre de film inutile sinon néfaste et dont nous nous passerions bien » (p. 885).

- 14 Il est des films sur lesquels Bazin hésite (*l'Ombre d'un doute* traite par éclair son sujet mais est pris dans les poncifs du genre, *Partie de campagne* est une « pochade inégale »), il en est d'autres sur lesquels il se trompe (le Renoir américain lui échappe, il néglige deux John Ford – *Drums Along the Mohawk* et *The Long Voyage Home* – et leur préfère *How green Was my Valley*) ou à propos desquels il hésite (l'importance de *La terra trema* ne lui échappe pas, il en parle longuement, mais craint qu'il ne soit « une voie de garage »). Il en est qu'il néglige de retenir tout simplement (avec *Sergent York* Hawks « n'est guère qu'un habile technicien », *la Belle et la bête* « œuvre brillante et vide », « vain exercice de style ») ou qu'il juge à l'aide de critères qui leur sont extérieurs (« la construction – le découpage en termes techniques » de *Raduga* [*l'Arc en ciel* de Donskoï] « est lente et confuse, sans tension dramatique, sans la nécessité et les raccourcis dramatiques auxquels le cinéma moderne nous a définitivement habitués » [p. 104]).
- 15 On peut suivre des pistes diverses au cours des pages. Suivons la piste russe (ou plutôt soviétique) par exemple. On a tant érigé en modèle de perspicacité « Le mythe de Staline au cinéma » qu'on ne peut pas ne pas être surpris de voir Bazin traiter le cinéma soviétique à l'aune du réalisme auquel il tient tant, soit avec les documentaires d'actualité que sont *la Bataille d'Ukraine* et *la Chute de Berlin* (qui n'est pas le film de Tchaourelï – l'index les confond), soit avec des films dont « la simplicité est tout entière au service du sujet (...) à l'opposé d'un formalisme de l'art pour l'art » et ne comptant que « sur la valeur propre de l'histoire et l'évidence sans détour d'un langage direct et humain » (p. 233). En 1944, *Comrade P.* est « le second grand film russe. *La Bataille de Stalingrad*, qui vient de sortir, dépasse encore par la beauté, la violence et la poésie des prises de vues, *Un jour de guerre en URSS* et *la Bataille d'Orel* ». C'est une œuvre « d'une force et d'une beauté peu communes. Puissent les films sur les maquis français que l'on nous promet rendre un son aussi authentique » (p. 106). Justement la comparaison de *la Bataille du rail* deux ans plus tard avec ce qu'on appelle « l'école russe », dont on postule « trop facilement » « l'unité » alors qu'elle « est peut-être la plus riche en tendances contradictoires », ne lui paraît guère pertinente. *Ivan le terrible* le démontre qui appartient à une esthétique expressionniste dépassée et verse dans l'esthétisme, quelque admirable soit-il. Avec *Il était une petite fille* – contant le siège de Léninegrad à travers le regard de deux enfants – on atteint à la « pureté cristalline » d'un « grand film pur » (pp. 170-171). Quant au *Tournant décisif* d'Ermler c'est un « tour de force » et *l'Amiral Nakhimov* de Poudovkine, une « reconstitution historique d'une ampleur et d'un réalisme exceptionnels ». *L'Enfance de Gorki* de Donskoï (qui est de 1938), enfin, est une réussite pour son style (p. 396). Au même moment, Jean George Auriol écrivait qu'en URSS « la mystique matérialiste se teinte d'un léger sentimentalisme occidental où la croyance au prophète (Staline) prépare à la croyance en un Dieu nouveau. Je pèse mes mots avant d'écrire que suivant la tendance soviétique, L'ART EST EN TRAIN DE REDEVENIR SACRÉ » (« Pauvre cinéma, trop riche... », *Intermède*, n° 2, 1947, p. 136). Pour Bazin le « tournant » s'opère à la fin de 1949, après deux ans de diète (les films soviétiques ne sont plus distribués – censure – ni sélectionnés dans les festivals à moins de se rendre en Tchécoslovaquie) quand il qualifie *le Serment* de Tchaourelï d'« image d'Épinal » « représent[ant] une décadence catastrophique » (p. 635). L'article d'*Esprit* d'août 1950 (« Le cinéma soviétique et le mythe de Staline ») qui reprend et développe la formule d'Auriol, s'inscrit dans une conjoncture particulière où l'évaluation esthétique n'est sans doute pas la seule motivation. Sadoul lui répond dans *les Lettres françaises* du 31 août (« *Esprit* et ses mythes ») en rappelant l'éditorial de la revue : « Guerre en Corée ». Il fallait choisir son camp et Bazin – qui collabora au sortir de la

guerre à *Gavroche*, hebdomadaire culturel socialiste qui ne survivra pas à la fin du tripartisme et l'atmosphère de guerre dite « froide » (puisque de l'Indochine à la Corée elle ne l'est guère) –, après avoir cherché à perpétuer une position intermédiaire entre la coalition de droite au pouvoir (à laquelle la SFIO s'est ralliée) et le PC, décide de s'éloigner de celui-ci avec lequel il partageait un certain espace d'intervention (Travail et culture, *l'Écran français* – auquel il collabore jusqu'en janvier 1950). Évidemment si on met en rapport cet épisode avec le « journal » de Léon Moussinac de l'année 1950 récemment paru, on voit bien que la politisation du champ culturel s'est accrue de telle sorte que les clivages « droite-gauche » se réfractent à l'intérieur de chaque « camp », et que la « guerre froide » a gagné des territoires jadis relativement autonomes. Plus tard Sadoul reviendra sur sa contre-attaque dans une lettre à Bazin et Janine Bazin retirera « Le mythe de Staline » de *Qu'est-ce que le cinéma ?*

AUTEURS

FRANÇOIS ALBERA

Professeur honoraire de l'Université de Lausanne, rédacteur en chef de 1895 *revue d'histoire du cinéma*. Dernier ouvrage paru : *le Cinéma au défi des arts* (2019).