1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

90 | 2020

Varia

Brasillach et Rohmer : situations critiques. Éric Rohmer, *le Sel du présent. Chroniques de cinéma*, Paris, Capricci, 2020 ; Robert Brasillach, *Chronique du 7^e art*

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7867>

DOI : 10.4000/1895.7867

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2020

Pagination : 247-256

ISBN : 978-2-37029-090-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Brasillach et Rohmer : situations critiques. Éric Rohmer, *le Sel du présent. Chroniques de cinéma*, Paris, Capricci, 2020 ; Robert Brasillach, *Chronique du 7^e art* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 90 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7867> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7867>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

Brasillach et Rohmer : situations critiques. Éric Rohmer, *le Sel du présent. Chroniques de cinéma*, Paris, Capricci, 2020 ; Robert Brasillach, *Chronique du 7^e art*

François Albera

RÉFÉRENCE

Éric Rohmer, *le Sel du présent. Chroniques de cinéma*, Paris, Capricci, 2020

Robert Brasillach, *Chronique du 7^e art*, Toulouse, Auda Isarn, 2020, 267 p.

- 1 Après les chroniques cinéma de Truffaut dans l'hebdomadaire *Arts*, voici un « florilège » de celles d'Éric Rohmer parues essentiellement entre 1955 et 1959 dans *Arts* également mais aussi *la Gazette du cinéma*, *Opéra* et *la Parisienne* que publie Noël Herpe chez Capricci. La maison d'édition n'a sans doute pas souhaité donner à ce livre le même cadre explicatif que Gallimard car, en dehors de l'introduction (pp. 15-20) et de brèves préfaces à chacune des quatre parties (pp. 23, 127, 295, 405), l'appareil critique est réduit au strict minimum (on ne sait pas, par exemple, quels articles sont signés Maurice Schérer et quels Éric Rohmer – ce qui a quelque importance. Ni on ne donne les titres en langue originale. Il n'y a pas d'index). Le cas de Robert Brasillach – dont Philippe d'Hugues publie les critiques parues dans des périodiques de 1927 à 1944 (de *la Tribune de L'Yonne* à *la Gerbe*) – est encore plus fruste : on n'y corrige même pas dans une note telle ou telle erreur factuelle commise par l'auteur (*l'Arroseur arrosé* situé en 1904, *La vie est belle* de Renoir pour *La vie est à nous*, Robertson pour Robeson, etc.), ni ne signale que tel article est signé d'un pseudonyme (Jean Servièrre, p. 143). Là aussi pas d'index. Dommage car si Rohmer a maintenant une réputation bien assise, en partie

construite par lui-même au gré de plusieurs publications et recueils – sans compter sa filmographie –, Brasillach critique aurait largement gagné à être éclairé plus avant, d'autant que l'on disposait déjà d'une édition (incomplète) de ses articles dans les *Œuvres complètes* (éditions du Club de l'Honnête Homme, 12 vol., 1963-1966) et que les *Cahiers des Amis de Robert Brasillach* ont régulièrement publié d'autres textes afférents à ce corpus (notamment dans les numéros 36 [1991], 42 [1997], 44-45 [2001]).

- 2 Il serait sans doute illusoire de vouloir traiter simultanément de ces deux ensembles dont les auteurs pourtant répondent à un certain « idéal-type » de la cinéphile savante des années 1930-1950. Avec onze ans d'écart il sont tous deux des provinciaux admis après leur bac en hypokhâgne à Paris (Louis Le Grand, Henri IV), et se présentent au concours d'entrée à Normale Sup', tous deux reçoivent une formation de lettres classiques, se destinent à l'enseignement et nourrissent des ambitions littéraires. Tous deux découvrent le cinéma en classe préparatoire, tous deux vont écrire sur les films, diriger une ou plusieurs publications. Tous deux ont des positions politiques conservatrices (du royalisme au fascisme). Cette identité sociologique ressortissant à la fabrication des élites françaises diverge cependant au vu de leurs carrières respectives, puisque au trajet d'hommes de lettres brillant et tôt reconnu dès son admission à Normale Sup', au romancier, dramaturge, critique dramatique et accessoirement cinématographique, à l'éditorialiste politique redouté voire à l'homme politique qu'est Brasillach, correspond une succession d'échecs et de déconvenues de Maurice Schérer qui échoue à l'ENS puis à l'agrégation, publie un seul roman (sous un pseudonyme) qui n'a aucun succès et n'acquiert une notoriété que dans le secteur marginal de la critique de cinéma (aux *Cahiers du cinéma* après un passage écourté aux *Temps Modernes*). Enfin il tarde à se faire reconnaître dans le champ du cinéma comme réalisateur sous le nom d'Éric Rohmer qui est aussi son nom de plume à partir d'une certaine date. Peut-on leur trouver en revanche des ressemblances ou une filiation sur le plan de leurs engagements esthétiques ? En dehors du fait que Brasillach affirme très tôt que « le véritable auteur du film est le metteur en scène », leurs combats ne sont pas les mêmes. Brasillach oppose les cinéastes ayant une vision du monde, une personnalité, aux faiseurs, techniciens, bons ouvriers : Gance, Chaplin, Clair, Eisenstein sont des auteurs, Duvivier non (« bon ouvrier », « consciencieux commerçant »). Ce sont des partages assez banals et on trouverait, avec d'autres noms, des palmarès semblables chez Rohmer qui distingue les « menuisiers » des « ébénistes », les « artisans » des « artistes » (William Wyler, « bon maître menuisier » « rate quand il singe l'ébéniste » [p. 156] ; on trouve encore le cinéaste « tâcheron », soit « idéal » [Robert Wise], soit « malheureux » [John Sturges], le « bon élève » [Clément, p. 120], l'« élève appliqué » [Carol Reed, p. 384] ou l'« honnête faiseur » [Norman Taurog – que Brasillach qualifie, lui, de « quelconque Juif de cinéma » (p. 163)] ce qui vaut mieux que le « faiseur sans élégance » [encore Reed...]). Surtout Brasillach stigmatise le mercantilisme du milieu du cinéma, son industrie inévitablement génératrice d'obstacles à ces expressions individuelles. Plus que Lucien Rebatet dont il est proche, il n'envisage le système économique du cinéma que comme une entrave : c'est un miracle « qu[e le cinéma] puisse subsister, en régime capitaliste, libéral, totalitaire ou soviétique, que malgré ces entraves, des créateurs comme René Clair, Charlie Chaplin, Eisenstein, Leni Riefenstahl puissent nous donner des œuvres aussi personnelles, aussi indispensables désormais à notre connaissance de la poésie du monde que les œuvres de tel écrivain ou de tel peintre » (p. 178). Enfin il privilégie le cinéma muet, sa dimension plastique et musicale, et rejette ce qui ressortit en lui de théâtral et de littéraire. Il déplore à cet égard le

passage au parlant, vécu comme une régression jusque dans les années 1940. Ses convictions appartiennent largement à l'avant-guerre, même s'il reconnaît l'intérêt des « débutants » Becker, Clouzot, Bresson. Rohmer prendra le contre-pied de telles positions esthétiques. Arrivé dans un deuxième ou troisième temps de la réflexion critique et de l'évolution du cinéma (néo-réalisme, film noir, modernités de Bresson, Rossellini...), il combat pour l'avènement de ce cinéma-là qui revisite – grâce à la cinémathèque – le cinéma des débuts (Lumière), des années 1920 (*Faust* de Murnau lui offre un sujet de thèse tardif) et surtout il perçoit, sous les pesanteurs du système hollywoodien, ses standards et sa pléthore, un milieu propice néanmoins à l'expression d'une vision du monde (Hawks, Hitchcock). S'il distingue les cinéastes « ambitieux » des « commerciaux », il classe Raoul Walsh parmi les seconds sans qu'il y ait là péjoration (p. 138) et surtout, il croit nécessaire qu'un « obscur jardinier », « artisan de la confection » comme Allan Dwan forme, avec d'autres, le « terreau sur lequel l'œuvre de Hawks, par exemple, a germé vers de plus hautes destinées » (p. 142). Ailleurs il est question d'« humus » (p. 202) voire de « fumier » (p. 457). Citant Malraux, Rohmer n'inverse-t-il pas sans s'en rendre compte l'apostille finale : « si le cinéma, comme dit Malraux, est d'abord une industrie... » (p. 375. Corrigé p. 450) ?

- 3 Une hostilité aux bons sentiments et au préchi-précha larmoyant d'où qu'il vienne cependant les rapproche, la « fadeur morale » et la « littérature édifiante » (Rohmer, pp. 188-189), une dilection pour ce qu'on pourrait appeler un certain « cynisme », une certaine « cruauté » ou, pour le dire avec Brasillach, l'« horrible poésie de l'intelligence et de la méchanceté » (p. 235). Brasillach (comme Rebatet ou Arlaud) admire pour cela *le Corbeau* de Clouzot (et trouve « moraliste » *Le ciel est à vous* de Grémillon dont il avait jugé *Lumière d'été* comme « un épouvantable feuilleton » [p. 231]) ; Rohmer préfère Preminger (« dont le dessein n'est pas très différent » – il tourna d'ailleurs un remake du *Corbeau*, *The 13th Letter*) qui a « le goût de la situation forte » et participe d'un naturalisme à la Zola, que n'ont su atteindre ni Feyder, ni Carné, ni Renoir », dont se « dégage une sorte d'horreur fascinante qui interdit le mépris comme elle fait taire la pitié » (à propos de *l'Homme au bras d'or*, p. 192). Même s'il faut, pour l'un et l'autre, y mettre une limite : « Quiconque a dû manier affaire de la moindre importance sait qu'il faut tôt ou tard opter pour le parti de l'ordre (...). Ce genre d'histoire [*Un peu risqué* de Jacques Tourneur] nous délasse de l'anarchisme hypocrite cher à la fiction contemporaine » (Rohmer, p. 231).

Chroniqueur

- 4 Dans son introduction « Brasillach et le cinéma », Philippe d'Hugues s'attache avant tout au Brasillach « historien » qu'il s'efforce de « réhabiliter » quoique *l'Histoire du cinéma*, co-signée avec Maurice Bardèche en 1935 (et que celui-ci réédita et compléta régulièrement jusqu'en 1964 – avec l'aide de nombreux « nègres » apprend-on ici, de même que, selon d'Hugues, la part qu'il y aurait prise du vivant de Brasillach serait faible), soit communément retenue parmi les « classiques » et les « pionniers » de cette discipline (en France comme à l'étranger). Même si, à l'évidence – comme l'a établi Christophe Gauthier parmi d'autres – c'est avec Georges Sadoul qu'une démarche historienne s'enclenche qui s'appuie sur des sources, les confronte et s'efforce de tenir en lisière le point de vue « gustatif » qui demeure au premier plan chez Bardèche et Brasillach. Rebatet, critique en titre de *Je Suis Partout* (dont Brasillach était le rédacteur

en chef de 1937 à 1943), n'écrivait-il pas, dans son compte rendu de la réédition revue, augmentée et dite alors « définitive » de cette *Histoire* (Denoël, 1943), qu'il se trouvait « en harmonie (...) complète de *prédilections* ou d'*exécutions* avec les auteurs » (qu'il tient, lui, pour « deux esprits jumeaux inséparables ». Article repris dans *Quatre ans de cinéma 1940-1944*, Pardès, 2009, p. 165) ? C'est bien situer la nature de cette *Histoire* dans la perspective *critique*, appréciative (que de « charmant », « délicieux », « ravissant », « gracieux », « exquis »...), judiciaire même qui est la sienne, quand même présenterait-elle un « immense panorama » de type chronologique. « Ce ne sont point des fiches mais des souvenirs », ajoute Rebatet, issus d'une « surprenante mémoire qui enlève toute pesanteur à une documentation qui devrait être accablante » (*Ibid.*). Les premiers mots des auteurs sont en effet : « Nous avons vu naître un art (...). Nous connaissons les Thespis du cinéma, et leurs œuvres. Avant qu'elles n'aient tout à fait quitté la mémoire des contemporains, c'est à les décrire que tâche à s'employer le présent livre ».

- 5 La lecture du présent recueil constitué de critiques (pas toujours, il est manifestement des textes qui sont extraits d'une chronique sur les spectacles en général : ils commencent souvent par « d'ailleurs », « par contre », « cependant » ou « ajouterons-nous l'écran à ces raisons d'espérer »...) révèle d'ailleurs que la genèse de l'*Histoire du cinéma* réside en partie dans ces publications journalistiques. On pourrait prendre plusieurs exemples comme l'article consacré à *Tonnerre sur le Mexique* (*la Revue Universelle* du 15 septembre 1934, ici pp. 74-77) qui se retrouve à peu près à l'identique dans l'édition de 1943 de l'*Histoire du cinéma* (pp. 288-290), ou celui intitulé « Les vipères lubriques devant l'écran » (*Je Suis Partout* du 3 février 1939), non repris dans ce recueil, tel quel lui aussi, avec quelques retouches ou corrections, dans le chapitre sur le cinéma russe sous le titre : « Le Cinéma Ukrainien ou les vipères lubriques devant l'Écran » (pp. 218-221).
- 6 On lit aussi dans ces chroniques des préoccupations pour « les futurs historiens » (pp. 193, 231) et une proposition novatrice qui fait bien le départ entre l'*Histoire* écrite en 1935 et celle qu'il conviendrait de développer : « Il fut un temps où l'on pouvait légitimement écrire l'histoire du cinéma comme on écrit l'histoire de l'art pictural ou littéraire, c'est-à-dire en tenant compte tout d'abord des auteurs, des individus. Peut-être devrions-nous changer de méthode aujourd'hui et ne plus considérer que les écoles et les genres. C'est la conséquence de l'industrialisation de cet art... » (p. 180). Brasillach aurait-il appelé à l'avènement de cette « histoire sans noms » qu'a proposée dans ces colonnes Leonardo Quaresima (voir *1895 revue d'histoire du cinéma* n° 80, 2016) ? En fait ce constat et ce programme demeurent ambivalents et ne seront pas appliqués dans les éditions ultérieures de l'*Histoire du cinéma*. La prise en compte du caractère collectif (rôle de la technique, des évolutions matérielles), industriel et commercial du cinéma, de ses standards de « genres », en effet, devraient « amener à une conception marxiste de l'art » (p. 179) s'effraie Brasillach qui se reprend : « une personnalité puissante peut toujours faire craquer les barrières des écoles et des genres » (p. 184), laissant des raisons d'espérer...
- 7 Relevons encore la progressive préoccupation « mémoriale » sinon historique qui se poursuit dans ces articles. D'une part Brasillach plaide pour les clubs et appelle l'État à constituer cette cinémathèque (p. 84, pp. 203-204) qui permettrait de voir et revoir les quatre-vingts chefs d'œuvre du cinéma (1939, p. 179) ou les anciens films français, allemands, scandinaves, « les grands films nationaux-socialistes allemands, les films

fascistes italiens, des primitifs français, les grandes réussites du muet européen » (1943, pp. 203-204), d'autre part il célèbre les anniversaires courts (« Bilan de fin d'année », pp. 90-91 ; « Trois ans de cinéma français », pp. 230-235) ou plus longs (« Quarante années de cinéma », pp. 84-89 ; « Le Cinquantenaire du cinéma. Les premiers pas », pp. 248-252 ; « Le Cinquantenaire du cinéma. Georges Méliès », pp. 253-258 ; « Le Cinquantenaire du cinéma. Les inventions de 1900 », pp. 259-263), esquisse une histoire du dessin animé (pp. 154-158).

- 8 Il serait donc des mieux venus que l'examen des différentes éditions françaises et américaine (six) de *l'Histoire du cinéma* de ces deux auteurs amorcé par d'Hugues soit développé jusqu'au bout : on l'accueillera volontiers dans nos colonnes. De même serait-il bienvenu d'étudier plus avant la promesse de nomination de Brasillach à la tête du cinéma français sous l'Occupation – qui lui permet d'être libéré de son stalag mais n'aura finalement pas lieu, au profit de Louis-Émile Galey dont les appuis institutionnels sont, semble-t-il, plus efficaces. Cependant, en l'espèce, il nous manque, dans cette édition, une approche de la « méthode critique » de Brasillach et des données plus précises sur sa pratique, les périodiques auxquels il collabore, leurs tendances culturelles et idéologiques, sur le contexte historique où ces critiques paraissent, voire les débats au sein de la corporation (en 1943 il se réclame d'une proximité avec François Vinneuil[-Rebatet], Georges Champeaux et Arlette Jazarin). Il est certes peu significatif de le voir commencer d'écrire sur le cinéma, à l'âge de 18 ans, sous le nom de Jacques Tournebroche (nom emprunté à un recueil de nouvelles d'Anatole France de 1908) dans *la Tribune de l'Yonne* (dont le titre complet est « journal d'informations et de défense des intérêts agricoles, industriels et commerciaux de la région »). Il habite alors Sens, lieu de résidence du second mari de sa mère. Bien que par une ironie cruelle *le Sénonais libéré* – successeur de ladite *Tribune* interdite pour fait de collaboration – comportât dans son numéro 1 (du 23 septembre 1944) cette devise qui résonne avec le sort que va connaître Brasillach : « *Ce n'est pas avec l'indulgence que l'on fonde la République, mais avec la rigueur implacable envers tous ceux qui l'ont trahie* » (Saint-Just). Quant au *Coq catalan* (sous titré : « Lettres – Arts – Cinéma – Sport » ; 3 articles) publié à Perpignan, sa ville natale où il va passer ses vacances, c'est un journal créé en 1917 par Albert Bausil, poète et par ailleurs mentor de Charles Trenet, qu'éditait l'Office de tourisme et d'art régional. Par contre il n'est pas secondaire de savoir que, dès 1932, Brasillach réserve ses contributions à *la Revue universelle* (quantitativement dominante : 49 articles), créée par Jacques Bainville et Henri Massis en 1920 sur la base d'un manifeste d'intellectuels de droite publié par *le Figaro* du 19 juillet 1919 (« Pour un parti de l'intelligence » qui se conclut ainsi : « le parti de l'intelligence c'est celui que nous prétendons servir pour l'opposer à ce bolchévisme qui, dès l'abord, s'attaque à l'esprit et à la culture, afin de mieux détruire la société, nation, famille, individu »). Ou dans *Gringoire* (un article en 1939), *la Gerbe* (4 articles en 1944), *Je Suis Partout* (2 articles) et surtout *l'Écho de la France* (que dirige Georges Guilhaud, membre du PPF : 8 articles) et *la Chronique de Paris* (mensuel créé en 1943 : 5 articles), tous journaux des extrêmes-droites nationaliste, royaliste ou fasciste et, après la défaite de 1940, collaborationniste, voire pro-allemande, journaux auxquels collaborèrent également Vinneuil-Rebatet, Georges Blond et autres collaborateurs ou ex-collaborateurs de *Je Suis Partout*. Cet ensemble (dont d'Hugues laisse entendre qu'il n'est peut-être pas exhaustif [p. 13] – et qui, de fait, ne l'est pas à une vingtaine d'articles près) couvre donc une période située entre 1927 et 1944 avec un « trou » pour les années 1940 à 1943 où l'auteur est successivement mobilisé, prisonnier en Allemagne,

libéré et principalement attaché à animer *Je Suis Partout* et y signer des éditoriaux politiques.

- 9 Les premiers articles sont empreints d'un certain mépris pour le cinéma qu'il confronte, à son désavantage, à la littérature, y compris celle de Gaston Leroux et Maurice Leblanc. Mais « un art nouveau se prépare » qui lui fait discuter, sur fond d'approbation initiale, le jugement sévère de Georges Duhamel dans *Scènes de la vie future* (encore reconduit en 1937 où il craint qu'il faille compter le cinéma « au premier rang des ennemis de la civilisation » [p. 135]). Il distingue assez vite quelques « anciens films qui ont fait mieux que nous plaire » comme *la Ruée vers l'or*, *la Passion de Jeanne d'Arc*, certains passages du *Napoléon*, et il fait un sort à part à *En Rade* de Cavalcanti, « chef d'œuvre méconnu (...) plus prenant qu'un poème de Loti » (p. 22). Assez vite il affirme : « l'auteur d'un film, c'est le metteur en scène. Hors de cette vérité première, il est impossible de rien comprendre au cinéma (...). [Il est] l'âme même du film (...) dans les trois phases principales du travail, le scénario, la mise en scène proprement dite, et le découpage [i.e. le montage] » (pp. 23-24). Il distingue là encore quelques noms : René Clair, Poudovkine, Eisenstein, King Vidor, Gance. Qu'est-ce qui fonde l'artisticité du cinéma ? La question se pose pour lui plus vivement encore qu'auparavant au moment du « désastre véritable », de la « catastrophe » (p. 25), de « l'abominable invention du film parlant » (p. 27) qui remet le cinéma dans les mains du théâtre dont il s'était progressivement émancipé. Le caractère mécanique, la reproduction photographique de la réalité ont pu faire douter que le cinéma fût un art. Or s'il est vrai qu'« on ne confond pas une photo de Man Ray avec une photo de Germaine Krull », en raison des variables de la prise de vue, de l'angle, de l'éclairage, ce qui distingue le cinéma mieux encore que la photo, c'est « le mouvement qui introduit dans le film la liberté de l'artiste puisqu'il peut être à chaque instant modifié » : « le cinéma est un art puisque le metteur en scène est maître de son mouvement » donc du rythme du film, les images n'étant que les « éléments », comme le sont les couleurs du peintre. Pourtant le domaine du cinéma ne se réduit pas au « visuel » : « les images en forment la matière, comme les sons, les bruits, la parole » (pp. 26-7). Ce qui est mis en avant – au-delà de la psychologie individuelle où il échoue et l'épopée où il excelle – c'est « la poésie des choses » dont témoignent tant *Nogent Eldorado du dimanche* que les séquences de machines de *la Roue* ou plus simplement encore les actualités. En 1943 il développe encore son propos : « Ce n'est pas suffisant de dire que le cinéma est un art (...) : il est un langage situé au confluent de tous les autres arts » (p. 203).
- 10 En 1933 il publie son premier texte d'importance sur un « auteur » : René Clair, une œuvre, la seule « œuvre cinématographique de France indiquant une direction et un progrès » sans autres exemples hormis Chaplin, Eisenstein « et peut-être Pabst » (p. 45). Jugement réitéré en 1939 dans une interview de *la Revue hebdomadaire* (p. 172). Cette œuvre, il l'appréhende à partir de *14 Juillet* dont la perfection et « l'étonnante nouveauté » ramasse l'ensemble des films de leur auteur depuis *Entr'acte* jusqu'à *À nous la liberté*. Et l'unité de cette œuvre tient à ce qu'elle relève de la danse et du ballet, que l'intrigue n'y soit qu'un prétexte et que les personnages soient des marionnettes alliant un certain réalisme (celui des accessoires, des objets, des détails) à une stylisation qui « simplifie leur ligne ». Jusqu'à *14 Juillet* les épisodes s'accrochent comme ils peuvent à un fil léger plutôt qu'ils n'appartiennent à une histoire suivie ; avec ce dernier film, l'utilisation des matériaux est plus serrée et Clair atteint à un certain classicisme (celui du théâtre grec, de Racine ou de Marivaux). Les films suivants de Clair décevront quelque peu Brasillach, a fortiori quand il tournera en Grande-Bretagne (« où est notre

René Clair ? »), quand il « cède aux facilités du dialogue » (p. 106), mais cet auteur demeure à ses yeux une référence, y compris pour l'influence qu'il a pu en recevoir dans sa propre écriture romanesque. L'autre auteur abordé en tant que tel est Jean Renoir avec qui il est des plus sévères (« Le curieux destin de M. Jean Renoir » [1937], pp. 136-140) : une *Nana* « essoufflée », une *Madame Bovary* « banale et ennuyeuse », la *Chienne* « remarquable » mais cédant aux prestiges du cinéma « judéo-allemand » comme *la Nuit du carrefour*, par ailleurs incompréhensible. Et puis vint le Renoir communiste : *Le Crime de M. Lange* « œuvre absurde, irritante, parfois sacrilège, mal composée, pleine d'idéologie marxiste », les *Bas-Fonds* « raté », la *Marseillaise* « ennuyeuse », film « de partisan », la *Bête humaine* « fort médiocre ». Seul s'en sort *la Grande Illusion*, « œuvre d'un héroïsme viril et toujours parfaitement discret » dont il ne cite pas les noms des interprètes Gabin, Dalio, Carette, Modot, Parlo, Dasté qui font partie des personnages un peu ridicules, mais seulement Stroheim et Fresnay. Aucune allusion à *la Règle du jeu*.

- 11 Paradoxalement le « témoin » des décennies qu'il parcourt nous en apprend peu sur le cinéma en France en raison même de cette « panthéonisation » au jour le jour qu'il pratique, souvent tournée vers le passé et assez craintive à l'endroit de ce qui se présente à lui, à quelques exceptions près (notamment Clouzot), bien qu'il dise valoriser « l'originalité » (comme celle de *la Maternelle* de Benoît-Lévy et Marie Epstein ou, plus inattendue, des *Trois Chants sur Lénine* de Vertov – « Je ne crois pas avoir jamais vu d'œuvre plus audacieuses », p. 131). La production courante est assez globalement classée dans celle des « navets ». On a laissé délibérément de côté l'antisémitisme obsessionnel bien connu dont il fait montre qu'il s'agisse des producteurs (« gros Juifs fumant leur cigares » [1944, p. 257]) ou des réalisateurs et acteurs (« ... les films du Juif Siodmak [sic], du Juif Moguy, du Juif Litvak, tous émigrés d'Europe orientale, ni Américains, ni Français, ni Allemands [...], le Juif Aumont, le Juif Dalio, le Juif Robinson... » [1944, p. 265]) qui commande sans doute sa détestation de l'industrie du cinéma et le conduit à des ignominies loin d'être gratuites à l'époque où il s'exprime (« M. Duvivier est pourtant aryen si sa femme ne l'est point », id., p. 267), dans la mesure où il ne fonctionne pas comme une grille « absolue ». Comme son anti-communisme viscéral : s'il appelle véhémentement à adhérer à un « Pacte anti-Komintern » en « une » de *Je Suis Partout* du 1^{er} septembre 1939, et dénonce le judéo-bolchévisme, il n'en professe pas moins une admiration pour le cinéma soviétique (tout ce qu'il a pu voir d'Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, Vertov, les Vassiliev, Alexandrov) nuancée de certaines détestations (*les Marins de Kronstadt* de Dzigan) ou indifférences (*Okraïna* de Barnet).

***Cum grano salis* : Rohmer critique**

- 12 L'édition des chroniques de cinéma qu'a écrites Éric Rohmer entre 1955 et 1959 avec quelques-unes signées Schérer antérieures (1949, 1951) – ou du moins une partie d'entre elles – répond à d'autres principes que celle qu'on vient d'examiner. Noël Herpe a choisi de les regrouper en 4 ensembles : « Allez donc revoir les anciens » ; « Nouveautés hollywoodiennes » ; « Films de festivals » ; « Traversée de Paris ». Le premier ensemble est pratiquement consacré qu'à des cinéastes américains (de Griffith à Welles, Chaplin, Lang, Kazan, Aldrich) à l'exception d'un Renoir, de deux Eisenstein, d'un Dreyer, d'un Clair et d'un Bergman. Le second ensemble est voué à Hollywood et

ses nouveaux venus (plus quelques anciens ou rescapés comme Dwan, Walsh, de Mille). Le quatrième l'est au seul cinéma français (avec un Fábri et un Gallone en sus) et le troisième à un mixte de cinémas japonais, suédois, italien, indien, polonais, etc. appelé « films de festivals » ce qui est un peu ambigu, d'autant plus que la définition que donne Rohmer de « l'esthétique de festival » ou des « films de festivals » n'est guère laudative (p. 366). Ces regroupements visent à constituer une « géographie cinéophile des années cinquante » dit Herpe (p. 20). C'est possible. On peut admettre que sur une période aussi brève (4 ans) les évolutions de la pensée rohmérienne ne soient pas si spectaculaires qu'il faille la suivre dans la progression stricte de son « mouvement », encore qu'il puisse y avoir des événements de nature à la bouleverser, pourquoi pas ? Si *Stromboli* – à suivre Grosoli (voir le compte rendu de son livre supra) – représente une révélation, voire une conversion (son « 2^e pilier » claudélien) – il n'est cependant pas cité une seule fois ici –, un autre film aurait pu représenter un dessillement du même ordre, à tout le moins une surprise étonnante ou une découverte qui s'inscriraient dans la suite des textes hebdomadaires (c'est le cas de *Quand passent les cigognes* de Kalatozov, « coup d'éclat » imprévisible [p. 360] au vu d'un film précédent [*Trois hommes sur un radeau*]). Quoi qu'il en soit, ces regroupements ont l'inconvénient de dissocier les films les uns des autres, relativiser leur découverte et la fonction qu'ils peuvent assumer (le « formalisme » polonais par exemple, repoussoir allégué à deux reprises à propos de films américains, sans qu'on puisse comprendre qu'il vise Kawalerowicz notamment), de même qu'ils obscurcissent les circulations entre les films français, américains ou d'autres provenances : ainsi une confrontation inattendue entre Jerry Lewis et Darryl F. Zanuck au bénéfice de ce dernier, par exemple (p. 288) ou entre une comédie de Richard Quine et un film de Mikhaïl Kalatozov traités tous deux dans la même chronique du 5 septembre 1956 et séparés pourtant par 80 pages... En outre le bouleversement de la chronologie crée d'indéniables difficultés de lecture quand on lit dans un texte de la page 60 : « j'avais écrit... », et qu'il faut aller chercher cette référence (indiquée en note par bonheur) plus avant dans le livre (p. 269), le lecteur se trouve devant une sorte de puzzle qui confine parfois à l'absurde ou au comique de l'inversion temporelle. On lit ainsi que Mizoguchi est mort « il y a trois ans » (p. 297), puis « il y a quelques mois » (p. 298), enfin qu'il « vient de mourir » (p. 303) puisque trois textes où l'on parle de ce cinéaste sont datés respectivement de 1959, 1957 et 1956 et présentés dans cet ordre. Si les films d'Anthony Mann sont regroupés dans l'ordre chronologique, marquant d'ailleurs la progressive déception devant la carrière du cinéaste, ceux de Bergman sont livrés en désordre (ou plutôt dans l'ordre de leur production qui n'est pas celui de leur distribution en France). Étant donnée la découverte majeure que représente l'œuvre de ce cinéaste pour Rohmer, il est gênant d'en prendre acte de manière chaotique : les « Révélations suédoises » du 20 juin 1956 annoncent « la montée d'Ingmar Bergman » et déplorent qu'on ne voie jamais *la Nuit des forains*, « son chef d'œuvre peut-être ». L'article suivant saute une année et présente justement ladite *Nuit*, alors que le même 20 juin 1956 il y avait un texte sur *Sourires d'une nuit d'été* et qu'entre deux on a pu lire une critique de *Rêves de femmes* parue en octobre 1958 qui a pourtant été précédé du *Septième Sceau* en avril de la même année et qui vient plus tard ! On pourrait multiplier les exemples.

- 13 L'implicite de ce mode d'assemblage est vraisemblablement que la pensée de Rohmer est « une ». C'est ce qu'on aimerait discuter, d'autant que ce recueil – ne boudons pas le plaisir qu'on a à pouvoir le lire et remercions-en son éditeur –, est particulièrement propre à pouvoir le vérifier. En effet, au contraire des recueils précédents, on a ici

affaire à un Rohmer confronté à l'offre de l'exploitation commerciale sur laquelle il n'a pas de prise (il ne parle pas des films de ciné-clubs ou de la cinémathèque ou incidemment). Il lui faut donc traiter de cinéastes et de films qu'il n'a pas choisis, parfois plusieurs fois de suite en fonction des sorties. Cela le contraint, d'une part, à une approche non-hiérarchisée qui l'amène à réfléchir au public, à la publicité, aux salles elles-mêmes et cela l'amène, d'autre part, à réfléchir au cinéma dont ces films relèvent (leur forme) en même temps que de rendre compte de manière rigoureuse des sujets, des thèmes et de la fable. Ce véritable exercice critique – celui auquel s'appliquait Bazin comme tant d'autres et que nous donne à lire l'édition complète de ses écrits – me paraît demander, sinon exiger la chronologie. Le calendrier des sorties (souvent désordonné par rapport aux années de production), leur rythme (que de films qui quittent l'affiche à peine le critique en a-t-il signalé l'intérêt ou l'importance), le développement même d'une filmographie qui semble se dégrader (Preminger, Mann), perdurer (Nicholas Ray), se parfaire (Bergman) ou s'instituer (Ford décidément cent coudées au-dessus du surestimé Wyler), les apparitions brutales (Fuller) sont autant d'accidents de terrain, retenues et déclivités qui imposent au « mouvement » de cette pensée les sinuosités d'un cours d'eau : c'est d'ailleurs ce qu'annonce Herpe dans son introduction (p. 17).

Critique, esthétique et morale

- 14 « Le rôle du critique est avant tout de décerner des notes » écrit Rohmer en 1958 (p. 447). Effectivement les appréciations et les évaluations fusent : « Ce film est beau », « tout est laid » ; « ce qui se fait et ce qui ne peut plus se faire et ne se fait plus » ; « retard d'au moins dix ans », « archaïsme », « démodé » ; « clichés » et « poncifs » ; « pompiérisme », « académisme », « mauvais goût dans sa plastique », « négligence incroyable dans les raccords », « mollesse », etc. Le professeur, péremptoire, décerne les bons et les mauvais points, juge, qualifie ou disqualifie : « nul », « médiocre », « zéro absolu » apparaissent dans les titres mêmes. S'il n'y mettait un soin dans l'expression aussi sophistiqué, si l'on ne sentait à le lire la jouissance de l'écriture – qu'il nous fait partager –, on pourrait parler d'arrogance. Voyez ce portrait de Jane Russell où elle « joue les prudes avec beaucoup de chien, palpe de son long bras nerveux la corde sentimentale sans la faire larmoyer » (p. 138)...
- 15 D'autant plus que les jugements tranchés peuvent se retourner à quelque temps de là. Ainsi concernant John Ford, d'abord « démodé » et « surfait », à remettre à sa place (pp. 32-33) d'« ex-maître » (p. 97), car « ce n'est certes pas chez [lui] qu'il convient de chercher le piment de la nouveauté » (id.) ; puis le doute vient que « notre génération ait été un peu injuste envers » lui (p. 158) qu'on [la critique] l'ait « un peu précipitamment » « relégué dans l'asile de vieillards » (p. 288). Ou Buñuel, « plaisantin » à la « philosophie primaire », occupant une « bien petite place » dans l'histoire du cinéma, celle de « collaborateur de Dalí » (p. 406), réhabilité quelques mois plus tard (p. 408). Rohmer met parfois en scène son brio de critique quand il dit renoncer à un « facile dénigrement et [une] défense paradoxale » (p. 136) : « irai-je lui découvrir des grâces particulières réservées aux seuls “mordus” ou experts en l'art du paradoxe ? » (p. 141). Dans *Arts*, dans *la Parisienne*, dans *Opéra* – mais non dans *la Gazette du cinéma* –, il ne s'adresse pas aux « quelques purs » (ceux dont « les seuls suffrages » ont su

reconnaître la grandeur de *l'Invraisemblable vérité* de Lang [p. 168]) mais à un public certes cultivé mais plus large et qu'il s'agit de gagner à la cause de l'élite cinéophile.

- 16 Cette réception sophistiquée contraste avec le préjugé d'une certaine « naïveté » américaine et une sourde hostilité devant l'étalage de sa culture par « l'élite d'Hollywood » (p. 203) et la valorisation des primitifs (Griffith, Walsh).
- 17 « l'atout du cinéma américain c'est peut-être qu'il n'a pas d'idées sinon quelques schémas tout faits dont il ne peut sortir mais à l'intérieur desquels la liberté reste entière » (p. 182). On semble rejoindre là Brasillach, cité plus haut quand il parlait des genres et de leurs contraintes mais – si l'on fait exception pour Stroheim dont l'un de plus grands mérites « est d'avoir refusé les schémas conventionnels du cinéma de son temps » (p. 56) – il s'agit en fait d'autre chose : pour Rohmer « comme la musique du XVIII^e siècle, le cinéma américain ignore l'idée de propriété artistique » (p. 241) : genres et conventions ne sont pas des entraves dont il faut s'affranchir, mais des possibilités d'infinites variations (pp. 246, 278). Il émane du respect qu'on leur concède le charme des conventions « qu'il ne faut pas s'aviser de transgresser » (p. 255).
- 18 La supériorité du cinéma américain quoi qu'il fasse (« les maîtres restent les maîtres », p. 154) contraste ainsi avec tout autres cinématographies nationales. Si la française (on va y revenir) est le repoussoir commode du critique parisien, les autres ne s'en tirent pas mieux, hormis l'URSS à condition qu'elle s'affranchisse de l'idéologie et du didactisme, et qu'elle intègre « tout l'acquis du cinéma occidental » récent (p. 358) ; les « petites nations » demeurent par principe inférieures aux « grands États » (pp. 362-370), sauf exception (Bergman, Satyajit Ray aérolithes), tous « satellites » ou réductibles à la seule industrie (Inde, Egypte). Ce sont là des préjugés culturels assumés sans fard (« supériorité occidentale », p. 374) qui « plombe » quelque peu cet ensemble. Mais il n'est pas exclu que le chroniqueur d'Arts avait à s'opposer avec tout le talent dont il était capable à celui des *Lettres françaises*, Georges Sadoul, qui n'avait de cesse de découvrir de nouvelles cinématographies nationales en parcourant le monde, ajoutant des chapitres nouveaux à son *Histoire mondiale du cinéma* régulièrement rééditée.
- 19 Revenons cependant au cinéma français, « ce grand malade » (p. 441). On aimerait être sûr que l'éditeur n'a pas délibérément écarté une partie des chroniques afin de construire cette impression de nullité complète, de vieillesse surannée qui émane des années 1950 en France pour mieux faire ressortir l'émergence de la nouvelle génération, laquelle tient d'ailleurs à peu de titres et de noms dans la période considérée : indulgence pour *le Bourgeois gentilhomme* de Jean Meyer, pour *l'Eau vive* de François Villiers, éloge des *Amants* de Louis Malle, du *Coup du berger* de Rivette et du *Beau Serge* de Claude Chabrol, avec celui, en signe avant-coureur, d'*Une femme coquette* de Godard, court métrage qui représente l'« exemple parfait de “ce qu'il faut faire” » (p. 41). Car la sévérité du critique s'applique aussi à « la jeune école et ses tics » (p. 463) : avant *les Amants*, Malle est taxé d'« amateurisme » et de « prétention souvent agaçante » (p. 466), Chris Marker n'est guère apprécié pour le caractère de « despote » de ses commentaires (p. 499), de La Patellière cumule « l'exacte somme des points faibles de l'ancienne école et de ceux de la nouvelle » (p. 468). Ce cinéma français malade de sa « qualité » (antienne), sa condamnation ressemble en partie à celle qui lui fut adressée par la critique d'extrême-droite, en particulier pendant l'Occupation. On stigmatise son « réalisme, sa minutie, son amour du sordide, sa préférence pour les êtres veules ou anormaux, la peinture de la déchéance et de l'ennui grisâtre » (p. 426). Si Clément, Becker ou Carbonneau ou John Berry sont épargnés, ils n'obtiennent pas

toujours la moyenne. Quant à « Carné, Grémillon, Duvivier et tutti quanti » (Joannon, Boyer...), ils sont les fournisseurs de clichés dont il faut que le cinéma français se débarrasse les « semelles » (p. 420) et dont les « relents » se repèrent chez Georges Lampin, Jean Delannoy, Le Chanois, Jacqueline Audry, Allégret sans parler d'Autant-Lara. Bresson et Guitry échappent à cet enlèvement et René Clair constamment taxé de dépassé (14 juillet était déjà « démodé en son temps » [p. 50]) est constamment promis à une éventuelle réévaluation qui ne vient pas.

- 20 Partons pour finir du reproche fait au cinéma français d'une « terreur de l'actualité » (p. 489) et de son refuge frileux dans l'adaptation des classiques (*les Misérables*, *Notre Dame de Paris*, *le Joueur*, *Crime et Châtiment*, etc.) pour aborder les convictions esthétiques de Rohmer, distillées plus parcimonieusement ici que dans *la Revue du cinéma* ou les *Cahiers*, mais néanmoins solidement énoncées çà et là. Elles se fondent sur la nécessité de « donner à voir », de « montrer ». « Le propre de l'écran est moins de suggérer, comme pensaient les théoriciens d'alors, que de donner à voir » (p. 57). Du moins, si suggestion il y a, est-ce dans un cadre où tandis que « le poète suscite le vrai à l'aide du faux », « le cinéaste, esclave de l'apparence, ne peut que suggérer, à partir du vrai, un infini de métaphores latentes » (p. 480). En d'autres termes : « Le cinéma n'a nul besoin de la métaphore puisque la nature qu'il montre est grosse de toutes les métaphores du monde » (p. 160). Encore faut-il « que ce vrai soit montré sans ruses ou, du moins, puisque l'art ne peut se passer de quelque tricherie, que le cinéaste sache s'effacer avec la modestie requise pour faire briller ce qu'il montre de tous ses feux naturels » (p. 480). Cette réflexion s'amorçait dans « Le cinéma art de l'espace » (signé M. Schérer, *la Revue du Cinéma* n° 14, juin 1948) où, parti de l'analyse de la construction interne au plan en termes de thèmes visuels et de concepts transcendant au signe (chez Eisenstein, Murnau, Buster Keaton), il réclamait du spectateur moderne, trop « habitué à interpréter le signe visuel », qu'il s'intéresse désormais « à la réalité même de son aspect », qu'il passe du « déchiffrement » à la « vision ». Cette profession de foi immanentiste est-elle « kantienne » comme le soutient Grosoli, la question se pose. Elle nous semble plutôt relever de ce « réalisme cinématographique » professé par Bazin où « le cinéma abolit la distance traditionnelle entre la réalité et sa représentation ». Pour Rohmer, en effet, « le modèle est intégré à l'œuvre, en quelque manière il est l'œuvre » (« La somme d'André Bazin » [1959] repris dans *le Goût de la beauté*, p. 139). « Le film est la fois peinture et modèle » dit-il déjà dans *Arts* en 1958 pour critiquer une « fumisterie » d'Henry Hathaway (p. 153). Cette abolition de la distance peut mener au-delà de l'art, d'où chez lui la continuelle tentation du documentaire du « fait brut » susceptible d'une beauté intrinsèque (« beauté du sport » [p. 491], d'un paysage [p. 153], du « travail de l'homme » [à propos d'un film sur la prospection pétrolière dans le Sahara en pleine guerre d'Algérie...[p. 490]] : « L'amour du cinéma exige l'abandon de bien des préjugés, y compris celui de l'art » (p. 201). Maria Tortajada a montré comment son film *le Rayon vert* exemplifiait cette esthétique de l'ambiguïté entre apparence et être (Cf. *le Spectateur séduit*, Kimé, 1999, rééd. 2018).

- 21 Il découle de cet ancrage de la fiction dans la réalité que quels que soient les artifices de la mise en scène, il y a ce qu'il faut bien appeler une « photogénie » qu'il faut préserver, celle d'« un frémissement de la chair » ou de « l'intensité de regards » comme dans *le 7^e sceau* de Bergman (p. 327) ou dans *Que Viva Mexico !*, « le plus beau des films » (p. 35), ou *Ivan le terrible* en dépit de la « stylisation picturale » de l'un et de l'architecture, et les compositions géométriques de l'autre. Il ne faut jamais « atténuer l'impression de réalité, ternir le miroitement duquel tout objet filmé tient sa présence, son pouvoir de

fascination » (p. 162), une *aura* en quelque sorte qui est appelée ici « grâce » et ailleurs « miracle » et dont l'absence (chez Huston ou Wyler) ou la présence (chez Murnau ou Bresson) est un critère distinctif qui n'est pas sans nous rappeler les théories esthétiques des années 1920 telles que les élaborèrent Epstein ou Moussinac. L'élaboration formelle ne va donc pas contre ce « fait brut » dont elle permet, au contraire, l'épiphanie, sauf à verser dans le « formalisme », les « élucubrations formalistes » (pp. 172, 181). Devant cette grâce qui le plus souvent « manque », il faut abandonner « nos façons de juger littéraires » (p. 214) : à la thèse et à la fable s'oppose la poésie.