

André Bazin

Écrits complets

Édition établie par
Hervé Joubert-Laurencin

Éditions Macula



Le directeur de la publication : Professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'université Paris Nanterre, Hervé Joubert-Laurencin est un spécialiste incontournable d'André Bazin. Parmi ses publications, citons *Le Sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin* et l'ouvrage collectif *Ouvrir Bazin*, Éditions de l'Œil (2014), ainsi que, aux Éditions Macula, *Accattone de Pier Paolo Pasolini, scénario et dossier* (2015).

La maison d'édition : Depuis 1980, les éditions Macula développent un catalogue autour de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la littérature. Parmi les publications en lien avec le cinéma : *Le Cinéma de Jean Genet. Un chant d'amour* de Jane Giles, *Sur le film* de Philippe-Alain Michaud, *Pull My Daisy* de Jack Kerouac, Alfred Leslie et Robert Frank, *Accattone* de Pier Paolo Pasolini et *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930* de Patrick de Haas.

Les *Écrits complets* d'André Bazin (1918-1958) rassemblent pour la première fois tous les articles écrits par celui qui fut, sans conteste, l'un des plus importants critiques de cinéma mondiaux. Cofondateur des *Cahiers du cinéma*, figure tutélaire des jeunes critiques et cinéastes de la Nouvelle Vague, ce théoricien majeur de l'après-guerre aux multiples apports n'a jamais cessé d'être passionnément discuté jusqu'à aujourd'hui. C'est pourtant un Bazin largement méconnu que le lecteur découvrira au fil de ces pages. Ce dernier 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*), du premier chroniqueur et théoricien de la télévision française naissante qui, observant les films et les émissions télévisées au jour le jour, cartographie sans boussole ni soutien les multiples bouleversements esthétiques et techniques du cinéma. Dans le sillage 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 qui s'offre à l'exploration renouvelée du lecteur. Face à l'animateur de ciné-clubs, l'envoyé spécial, l'interviewer et le théoricien, celui-ci jugera toute l'étendue d'une écriture épriue 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.

André Bazin
Écrits complets
Édition établie, annotée et présentée
par Hervé Joubert-Laurencin
avec la collaboration de Pierre Eugène
et Gaspard Nectoux

2848 pages
16 x 24 cm
2 volumes sous coffret
reliure cousue, dos libre
5 index
52 illustrations n&b

149 €

ISBN
978-2-86589-102-3



9 782865 891023
editionsmacula.com
macula@editionsmacula.com

Diffusion
Paris intra-muros
Nicole Craon
nraon@editionsmacula.com

Régions & Belgique
L'EntreLivres (BLDD)
bldd.fr

Suisse
Servidis
servidis.ch

Canada
Dimedia
dimedia.com

Grand export
Belles Lettres Diffusion Distribution (BLDD)
bldd.fr

Distribution
Belles Lettres Diffusion Distribution (BLDD)
bldd.fr

« André Bazin est l'auteur célébré d'une œuvre restée largement méconnue. »

Avec cet ouvrage, le lecteur aura enfin accès à l'intégralité de ses écrits.

Un ouvrage conçu comme un véritable outil

Entre décembre 1942 et novembre 1958, André Bazin a écrit 2700 textes sur le cinéma et la télévision, qui ont paru dans divers titres de presse. Une équipe de chercheurs les a tous compilés, et c'est le fruit de cette recherche que les éditions Macula présentent dans ces *Écrits complets*. Le corpus de textes a été classé chronologiquement, numéroté afin de faciliter les recherches et découpé en vingt-quatre scensions – comme vingt-quatre images par seconde – introduites chacune par un court texte d'Hervé Joubert-Laurencin situant le contexte historique et cinématographique des films analysés.

Les textes sont donnés avec leur titre, leur sous-titre s'il existe, et se terminent par une notice précisant le titre des publications dans lesquelles ils ont paru ainsi que la date de publication. Enfin, le lecteur trouvera le détail des onze ouvrages posthumes (publiés entre 1958 et 1983) dédiés par François Truffaut, André S. Labarthe, Jacques Rivette et Jean Narboni au maître incontesté de la critique française.

Cet ensemble de textes est précédé par une préface d'Hervé Joubert-Laurencin, *Éloge de la dispersion. Petite introduction à la lecture d'André Bazin*, qui offre des repères biographiques et des clés de lectures.

Pensés comme un véritable outil, ces *Écrits complets* sont accompagnés d'un appareil critique de plus de 2500 notes, d'une table des matières et de cinq index : un index des films comprenant une table de concordance des titres en langues étrangères et des titres français ; un index des noms propres, des institutions et des festivals ; un index des programmes de radio et de télévision ; un index des œuvres et des titres de presse (qui regroupe toutes les œuvres non cinématographiques, non radiophoniques ou non télévisuelles) et pour terminer un index des titres des publications où ont paru les articles.

Cette édition a été établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-Laurencin, avec la collaboration de Pierre Eugène et Gaspard Nectoux.

La publication du présent ouvrage a bénéficié des soutiens du Centre national du cinéma (CNC), du Centre national du livre (CNL), du ministère de la Culture et de la Communication – direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France (DRAC), de la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, de la Fondation Leenaards, de l'Université Paris Nanterre (Histoire des Arts et des Représentations, HAR, EA 4414), du Laboratoire d'excellence *Les passés dans le présent* (au titre du programme Investissement d'avenir ANR-11-LABX-0026-01), de l'Université Paris 8, et du Laboratoire d'excellence des Arts et Médiations Humaines, H2H (au titre du programme Investissement d'avenir ANR-10-LABX-80-01). La publication des ouvrages des Éditions Macula est rendue possible grâce à la Fondation Cercle Macula, Genève.



Extraits choisis

Texte d'introduction à la scansion VII
par Hervé Joubert-Laurencin

Sélection d'articles
d'André Bazin

Article 302

Tout film est un documentaire social

Article 335

Quand les microbes jouent les vedettes. Un festival méconnu:
celui du film scientifique

Article 345

Cannes-Festival 47. Psychanalyse de la plage

Article 1377

Pas de scénario pour M. Hulot

Article 1959

À l'Ouest quoi de nouveau?

Article 1960

La Télévision moyen de culture

Article 2331

Dimanche à Pékin. Un film modèle

Scansion VII Monstres sacrés

Articles 532 à 701

Janvier à novembre 1949

1949, année du côtoiemment des monstres sacrés, avant les monstres tout court (l'année suivante, ce seront Staline et la tuberculose). Bazin vient de rencontrer le monstre numéro un à Venise, Orson Welles (l'ogre sophistiqué que Pasolini appelait « Ours gracieux », « orso gentile »), de cofonder Objectif 49 avec le monstre numéro deux, Jean Cocteau. En 1949, il prépare avec lui le Festival du film maudit (Biarritz, 29 juillet - 5 août) et associe son nom au sien et à celui du monstre numéro un sur la couverture de son premier livre, écrit en 1949: « Jean Cocteau, André Bazin, *Orson Welles* », éditions Chavane, 1950. Année où Bazin devient aussi père de famille: il épouse en mai Janine Kirsch, rencontrée à Travail et Culture, avec qui il vivait en union libre. Elle donne naissance à leur fils Florent le 29 juillet, premier jour du festival des Maudits qu'il rejoint le soir même en voiture après avoir tenu son fils dans ses bras.

Son rôle dans la préparation et les débats publics du Festival du film maudit de Biarritz est important. Mythifié aujourd'hui comme lieu de rencontre des principaux acteurs de la future Nouvelle Vague, Biarritz I (Bazin sera malade lors du second et dernier, de 1950), est aussi la première tentative spectaculaire de la pratique « art et essai » qui se préparait en France, sur le terreau des « ciné-clubs », du « Cinéma d'Essai » et de « l'aide à la qualité », tous trois défendus par Bazin¹. Cette évolution s'accompagne, du reste, de ce qu'il nomme, en août (art. 842, 843) et septembre (art. 855), « une révolution dans l'exploitation cinématographique: les reprises », à savoir la pratique nouvelle d'exploiter les films dans les salles commerciales au-delà de l'époque de leur première sortie. On prend conscience, devant ce fait historique à la fois imperceptible et fondamental repéré par l'œil sagace de Bazin, qu'il existe un immense fossé entre notre consommation des films et celle des spectateurs français jusqu'aux années 1940-1950. Certes, lorsqu'ils habitaient la capitale, privilège non partagé par tous, les amateurs de films disposaient, par exemple l'année de la mort de Bazin, de trois cent quarante et une salles dans le seul Paris *intra muros* sans parler des banlieues, tandis que les cinéphiles français disposaient, en 1957, de onze mille clubs répartis sur tout le territoire. Cela expliquant ceci, les spectateurs français voyaient disparaître les films définitivement à la fin de leur première exploitation. Pendant longtemps, ils n'eurent pas même l'espoir de les retrouver un jour dans une cinémathèque (soixante-dix pour cent

des films muets américains ont définitivement disparu, a-t-on recompté récemment; un peu moins probablement en Europe, mais la perte fut également énorme). Depuis, nous avons certes vu passer la généralisation des *reprises*, dont la nouveauté et l'audace étonnent encore Bazin en 1949, mais aussi: la multiplication des festivals, la diffusion intensive des films à la télévision, hertzienne puis câblée, le retour des films muets en salles avec les séances musicalement performées, la reproduction domestique en cassettes vidéo, en Laserdiscs, en dvd, en fichiers numériques multipliateurs de supports, la vente des films au détail à domicile par la vidéo à la demande, toutes les formes de piraterie, diverses et variées, de recopiage de tous ces types de reproduction, enfin, dernière innovation en date, le marché de la sortie en salles et en reproduction numérique des films restaurés, pour certains même plusieurs fois sous différentes versions. Encore ne résume-t-on ainsi que les formes de «*reprises*» des œuvres de cinéma ayant conservé plus ou moins leur intégrité de films, et non l'évolution des formes audiovisuelles variées prolongeant en la métamorphosant l'expérience, quoi qu'on en ait, initiale, *native*, du cinéma. Ses «*reprises*» sont nombreuses et sans cesse renouvelées: le cinéma en tant que cinéma est donc matériellement loin d'être mort cent ans après la naissance de Bazin.

«L'avant-garde» théorisée par Bazin dans trois articles dont un manifeste (art. 524, 634, 640 et 980) et une sorte de récapitulation, moins inspirée, dans un *Almanach* paru début 1950 (art. 750) est la seule «avant-garde» de l'histoire des arts non combattive, non politique et non oppositionnelle: en somme, autre chose qu'une avant-garde... Le théoricien, du reste, fait montrer à plusieurs endroits qu'il a conscience de l'incongruité de sa proposition, sinon de sa faiblesse. Il faudrait à cette «avant-garde» respecter les lois du commerce et de l'audience, seuls les critiques avisés détermineraient la qualité d'éclaireur des arts de certains films, sans liens entre eux, et changeant avec les époques. Cette construction théorique militante qui occupe assez sérieusement Bazin pendant une année se présente ainsi objectivement, plutôt que comme un manifeste artistique, comme une sorte de versant théorique de «l'aide à la qualité». L'administration française est en train d'inventer cette procédure pour sauver son cinéma soumis, comme le reste du monde, à l'hégémonie américaine sur la distribution des films. Le choix d'une telle conception de «l'avant-garde» est délibéré car Bazin a eu l'occasion de voir, lors de la deuxième édition du nouveau Festival de Knokke-le-Zoute (un précédent a eu lieu à Bruxelles en 1947), la compétition de films réellement expérimentaux qui fera sa réputation, ajoutée d'une rétrospective de l'avant-garde cinématographique depuis 1940. Bazin les juge excellentes et bien plus intéressantes que le reste, selon lui raté, du Festival (art. 627, 628, 632 et 635); la relation

entre l'avant-garde vue à Knokke et la préparation de Biarritz est explicite dans *L'Écran français* du 18 juillet 1949 (art. 635).

L'époque souffre, du reste, de «festivalite», dit Doniol-Valcroze dans un article, et Bazin donne un résumé de la concurrence anarchique des festivals de cinéma au début de son compte rendu de Venise dans *Esprit* de décembre 1948 (art. 514). Ce n'était pourtant historiquement qu'un début. Dans un effort physique et nerveux qui devait être assez intense, Bazin enchaîne Knokke et Biarritz en juillet-août, Venise et Cannes en septembre. Il évoque Locarno et la dernière année à Marienbad, qui est aussi la première définitivement orientée vers une défense inconditionnelle des films du bloc de l'Est (Marienbad est l'autre nom de Mariánské Lázně, proche de Karlovy-Vary en Tchécoslovaquie; elle est la deuxième ville accueillant le Festival tchécoslovaque de cinéma depuis 1946; 1948 marque une inflexion prosoviétique; à partir de 1949, le Festival se déroule seulement à Karlovy Vary).

Sur ce point de la lutte idéologique Est-Ouest, avant le coup de tonnerre de l'article sur Staline dans *Esprit* en 1950 (art. 762), et en même temps qu'un débat public avec Georges Sadoul, Bazin polémique en 1949 avec Louis Daquin, cinéaste communiste qu'il respecte et dont il loue peu après le dernier film. «André Bazin et Pierre Kast répondent à Louis Daquin. Entretien sur une tour d'ivoire», dans *L'Écran Français* du 29 mars (art. 568) répond ainsi à: «Un grand film français: *Le Point du jour*. Jamais encore le cinéma n'avait si bien compris la mine et ses hommes», dans *Le Parisien libéré* du 23 mai (art. 603). Il est attaqué par Daquin pour formalisme et byzantinisme. Bazin, qui a du mal à s'imaginer ainsi, répond poétique, politique et solidarité.

Très sévère au départ avec *Allemagne année zéro*, film qui n'a ni «la densité» ni la «dureté esthétique de *Païsa*» (*Esprit* de décembre 1948: art. 514), qui «manque de souffle» (*Parisien* du 5 janvier 1949, art. 537), «œuvre ratée» encore en mai 1949 dans *Esprit* (art. 590; le paragraphe négatif a disparu de l'édition posthume en volume), l'avis de Bazin évolue. Le film avait, dès le début, l'excuse de constituer une belle «esquisse» (*L'Écran français* du 8 février, art. 548), mais l'originalité complète du film se fait jour à travers le mystère de l'enfant, notamment lors du suicide final, que Bazin décrit magistralement. Une fois l'œuvre particulière entrée dans un ensemble plus large, en l'occurrence celui des «films d'enfants» (art. 590), l'avis de Bazin bascule et devient positif. Son analyse vaut donc d'être relue non dissociée, comme elle le fut dans l'édition en volume de 1960, de la critique de *Quelque part en Europe*. (On peut même lire, dans ce numéro 155 d'*Esprit*, une analyse de psychologie sociale de Françoise Dolto sur un fait divers contemporain d'adolescents criminels précisément dans les pages qui précèdent le double article de Bazin).

La question «peinture-et-cinéma» se présente comme le troisième volet de l'invention du «cinéma impur» (après la relation du cinéma au roman et au théâtre), notamment dans le premier article donné au magazine culturel *Arts* (15 avril) sur le *Van Gogh* d'Alain Resnais: ce film en noir et blanc, c'est «Van Gogh moins le jaune»! La seconde participation de Bazin au magazine, en 1952, reprend le sujet du film d'art, puis il y écrit une dizaine de fois à partir de 1954 sous la rédaction en chef de Jacques Laurent, lorsque celui-ci aura engagé son poulain, l'impulsif polémiste François Truffaut.

«Le tour de France du cinéma» (*L'Écran français* du 27 juin 1949, art. 622) et «Le paysage au cinéma» (DOC, n° 36, 1949, art. 646) font partie de ces quelques textes transversaux, un peu dissertatifs, mais très originaux de Bazin, qui allient ses qualités de synthèse, sa connaissance précise et variée des films (admirable en l'absence de tout moyen de revoir les films et d'une édition de cinéma digne de ce nom), son style et son étonnante imagination. De ce dernier point de vue, il avait déjà produit l'année précédente l'étonnant «De Méliès à Orson Welles, il neige sur le cinéma» (*L'Écran français* du 2 mars 1948, art. 401), dans lequel il écrit, pour donner un exemple de la relation de la neige à l'enfance: «Dans les deux films visiblement les plus autobiographiques d'Orson Welles: *Citizen Kane* et *La Splendeur des Amberson*, la neige n'est point là par hasard; la vie de Kane reste paradoxalement prise dans son enfance, c'est pourquoi le film commence par un bonhomme de neige et finit sur le nom d'une luge; la vie de Kane se brise avec la boule de verre où descend, sur un minuscule paysage d'aquarium, une pluie de petits flocons.»

302

Tout film est un documentaire social

La destinée réaliste du cinéma – congénitale à l'objectivité photographique – est fondamentalement équivoque, puisqu'elle permet de «réaliser» le merveilleux. Précisément comme le rêve. Le caractère onirique du cinéma, lié à la nature illusoire de son image autant qu'à son mode d'action légèrement hypnotique, n'est pas moins essentiel que son réalisme.

En un certain sens, le cinéma ne peut mentir, et tout film peut être considéré comme un documentaire social. Dans la mesure où il vient satisfaire les besoins de rêve de la foule, il devient son propre rêve. Le seul critère objectif est le succès. Tout producteur qui fait un film qui plaît a su remplir l'espèce de vide imaginaire où son film pouvait se mouler. Commercialement, le bon producteur est celui qui détecte dans le public les trous de rêve encore inexploités et s'empresse de les combler.

Il est vrai que la publicité et l'érosion provoquée par des productions soigneusement dirigées peuvent creuser au préalable les trous nécessaires. Mais, en tant que rêve, le cinéma cache donc sa réalité dernière derrière des apparences qui ne sont que des symboles. Comme dans le rêve, rien au cinéma n'est tout à fait accidentel, rien non plus n'est tout à fait faux. Il n'est pas vrai que le peuple, français ou américain, vive sans travailler dans des appartements somptueux, ornés d'escaliers de marbre à triple volée, où les postes de téléphone, introuvables par vous ou moi, sont au moins en bakélite blanche; mais il est vrai que quelque secret démon entretient dans le cœur de chacun de nous l'espérance honteuse de ce paradis social.

Il n'est pas vrai que les dactylos américaines épousent le fils du patron milliardaire, mais il est vrai que le mythe de Cendrillon domine la civilisation américaine et que des millions de dactylos se font aussi enlever en rêve par le seul prince charmant de la cité moderne.

Plutôt qu'une analyse, c'est une psychanalyse socio-logique qui peut révéler la réalité secrète du cinéma. D'autant plus secrète que les rêves les plus insensés y prennent la fausse vraisemblance de la réalité actuelle. La valeur sociale, politique, morale et finalement esthétique d'un film dépend donc de ses affirmations implicites.

Il s'ensuit que si nous définissons la culture cinématographique non seulement par la connaissance de quelques données techniques, historiques et artistiques, mais encore par la prise de conscience de nos rêves, de nos illusions, et, si j'ose dire, de nos mauvaises pensées collectives, tout film, bon ou mauvais, réaliste ou sophistiqué, est un irremplaçable documentaire social.

Défendre le public contre cet abus de conscience, le réveiller de son rêve, retirer devant lui et avec lui jusqu'au septième voile qui masque son propre désir inconscient, l'aider ainsi à hiérarchiser son plaisir en fonction de ce qu'il recèle, lui apprendre en même

temps à rejeter ce que sa conscience ne peut avouer quand elle l'a bien compris; le rendre sensible aux besoins ou aux illusions qu'on a créés en lui comme un marché, à seule fin que les commerçants d'opium trouvent un débouché pour leur drogue; faire apparaître dans le dessin des images, comme une devinette où l'on vous demande surtout de ne pas chercher le méchant loup, telles inventions intéressées qu'un consortium de production, un État, voire une civilisation ou une culture, voudraient lui faire prendre pour ses désirs, voilà, entre autres choses, le but d'une culture cinématographique élargie à la dimension même du public, telle que la croissance des ciné-clubs nous en laisse enfin l'espoir.

Les Lettres françaises, n° 166, 25 juillet 1947

335

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 télescope 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 prodigues par Jean Painlevé aux personnes sensibles, il arrive pour certains films chirurgicaux qu'on compte quelques évanouissements.

¹ Voir la monographie du Festival par Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49. Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2014.

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

345

Cannes-Festival 47. Psychanalyse de la plage

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 surimpression³⁵. 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 appartiendrait 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 fut pas partagé par les centaines de millions de pauvres bougres auxquels 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 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 rêve passif, 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

1377

Pas de scénario pour M. Hulot

C'est un lieu commun que de constater le peu de génie du cinéma français dans le comique. Au moins depuis trente ans. Car il convient de rappeler que c'est en France que prit naissance, dès les premières années du siècle, l'école burlesque qui devait trouver en Max

Linder son héros exemplaire, école dont Mack Sennett reprenait à Hollywood la formule. Elle s'y développa de façon plus florissante encore, puisqu'elle permit la formation d'acteurs comme Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, Laurel et Hardy et par-dessus tout: Charlie Chaplin. Mais on sait que ce dernier a reconnu en Max Linder son maître. Cependant, le burlesque français, si l'on excepte les derniers films de Max Linder réalisés à Hollywood, n'a pratiquement pas dépassé les années 1914, submergé ensuite par le succès écrasant et justifié du comique américain. Depuis le parlant, en dehors même de Chaplin, Hollywood est demeuré le maître du cinéma comique: dans la tradition burlesque d'abord, régénérée et enrichie avec les W.C. Fields, les Frères Marx et même, au deuxième plan, Laurel et Hardy, cependant qu'apparaissait un genre nouveau apparenté au théâtre: la «comédie américaine».

En France, au contraire, la parole ne servit guère qu'à tenter une désastreuse adaptation du vaudeville des Boulevards. Si l'on se demande ce qui ressort dans l'ordre du comique depuis les années 1930, on ne voit guère que deux acteurs, Raimu et Fernandel. Mais, chose curieuse, ces deux monstres sacrés du rire n'ont guère interprété que de mauvais films. S'il n'y avait eu Pagnol et les quatre ou cinq films valables qu'on lui doit, on ne pourrait citer une seule bande digne de leurs dons (exception faite à la rigueur, pour le curieux et méconnu *François Ier* de Christian-Jaque, et ajoutons, pour faire bonne mesure, l'aimable mais légère création de Noël-Noël). Il est significatif qu'après l'échec du *Dernier Milliardaire* en 1934, René Clair ait quitté les studios français pour l'Angleterre, puis Hollywood. On voit donc que ce qui manque au cinéma français, ce ne furent pas même les acteurs doués, mais un style, une conception comique.

C'est à dessein que j'ai omis de mentionner le seul effort original pour tenter de régénérer la tradition burlesque française, je fais allusion aux frères Prévert. Certains veulent voir dans *L'Affaire est dans le sac*, *Adieu Léonard* et *Voyage surprise* une renaissance du cinéma comique. Ce seraient, à les entendre, œuvres géniales et incomprises. Je ne parviens pas plus à m'en convaincre que le public qui les a boudées. Tentative intéressante, certes, et en tout état de cause sympathique, mais vouée à l'échec par son intellectualisme. Chez les Prévert, le gag est toujours une idée dont la visualisation vient *a posteriori*, en sorte qu'il n'est drôle qu'après une opération mentale, du gag visuel à son intention intellectuelle. C'est le processus des histoires sans paroles et c'est aussi pourquoi l'un des meilleurs de nos dessinateurs humoristes, Maurice Henry, n'est jamais parvenu à s'imposer au cinéma comme gagman. À cette structure trop intellectuelle du gag qui n'excite le rire que par ricochet, il faut ajouter le caractère quelque peu grinçant d'un humour qui requiert du spectateur une complicité injustifiée. Le comique cinématographique (comme sans doute le théâtral) ne peut aller sans une certaine générosité communicative, le *private joke* n'est pas son fait. Un seul film procédant de cet humour prévertien

dépasse la velléité pour approcher la réussite: c'est *Drôle de drame*, mais il y entre d'autres références et Marcel Carné s'y est utilement souvenu de *L'Opéra de quat'sous* et inspiré de l'humour anglais.

Sur cette pauvre toile de fond historique, *Jour de fête* apparut comme une réussite aussi inattendue qu'exceptionnelle. On connaît l'histoire de ce film réalisé presque à la sauvette, à très bon marché, et dont aucun distributeur ne voulait. Ce fut le best-seller de l'année, il rapporta dix fois son prix de revient.

D'un coup, Tati devenait célèbre. Mais on pouvait se demander si la réussite de *Jour de fête* n'épuisait pas le génie de son auteur. Il y avait là des trouvailles sensationnelles, un comique original, quoique retrouvant précisément la meilleure veine du cinéma burlesque; mais d'une part on se disait que si Tati avait du génie, il n'aurait pas dû végéter vingt ans dans les music-halls, et d'autre part l'originalité même du film laissait craindre que son auteur ne pût la soutenir une deuxième fois. On aurait sans doute d'autres aventures du populaire facteur comme un retour de don Camillo, qui ne serviraient qu'à faire regretter que Tati n'ait pas eu la sagesse d'en rester là.

Or, non seulement Tati n'a pas exploité le personnage qu'il avait créé et dont la popularité était une mine d'or, mais il a mis quatre ans à nous donner son second film qui, loin de souffrir de la comparaison, relègue *Jour de fête* à l'état de brouillon élémentaire. L'importance des *Vacances de M. Hulot* ne saurait être surestimée. Il s'agit non seulement de l'œuvre comique la plus importante du cinéma mondial depuis les Marx Brothers et W.C. Fields, mais d'un événement dans l'histoire du cinéma parlant.

Comme tous les très grands comiques, avant de nous faire rire, Tati crée un univers. Un monde s'ordonne à partir de son personnage, cristallise comme la solution sursaturée autour du grain de sel qu'on y jette. Certes, le personnage créé par Tati est drôle, mais presque accessoirement et en tout cas toujours relativement à l'univers. Il peut être personnellement absent des gags les plus comiques, car M. Hulot n'est que l'incarnation métaphysique d'un désordre qui se perpétue longtemps après son passage.

Si cependant l'on veut partir du personnage, on voit d'emblée que son originalité, par rapport à la tradition de la commedia dell'arte qui se poursuit à travers le burlesque, réside dans une sorte d'inachèvement. Le héros de la commedia dell'arte représente une essence comique, sa fonction est claire et toujours semblable à elle-même. Au contraire, le propre de M. Hulot semble être de n'oser pas exister tout à fait. Il est une velléité ambulante, une discréption d'être. Il élève la timidité à la hauteur d'un principe ontologique! Mais naturellement, cette légèreté de touche de M. Hulot sur le monde sera précisément la cause de toutes les catastrophes, car elle ne s'applique jamais selon les règles des convenances et de l'efficacité sociale. M. Hulot a le génie de l'inopportunité. Ce n'est pas à dire pourtant qu'il soit gauche et maladroit. M. Hulot, au contraire, est toute grâce, c'est l'Ange Hurluberlu, et le désordre qu'il introduit est celui de la tendresse et de la liberté.

³⁵ Voir l'analyse dans «Vie et mort de la surimpression», *supra*, art. 61 et 62. [N.d.É.]

Il est significatif que les seuls personnages à la fois gracieux et totalement sympathiques du film soient les enfants. C'est qu'eux seuls n'accomplissent pas ici un «devoir de vacances». M. Hulot ne les étonne pas, il est leur frère, toujours disponible, ignorant comme eux les fausses hontes du jeu et les préséances du plaisir. S'il n'est qu'un danseur au bal masqué, ce sera M. Hulot, tranquillement indifférent au vide qui l'entoure. A-t-on ménagé, sur les directives du commandant en retraite, une réserve de feu d'artifice, l'allumette de M. Hulot mettra le feu aux poudres.

Mais que serait M. Hulot sans les vacances? On imagine parfaitement un métier, au moins une occupation, à tous les habitants provisoires de cette drôle de plage. On pourrait assigner une origine à ces voitures et à ces trains qui convergent au début du film vers cet X-sur-Mer et l'investissent d'un coup, comme à un mystérieux signal. Mais l'Amilcar de M. Hulot n'a pas d'âge et, à la vérité, elle ne vient de nulle part: elle sort du Temps. On imaginerait volontiers de M. Hulot lui-même qu'il disparaîsse dix mois de l'année et réapparaîsse spontanément en fondu enchaîné le 1^{er} juillet, quand enfin s'arrêtent les horloges pointeuses et que se forme, en certains lieux privilégiés de la côte et des campagnes, un temps provisoire, entre parenthèses, une durée mollement tourbillonnante, refermée sur elle-même, comme le cycle des marées. Temps de la répétition des gestes inutiles, à peine mobile, stagnant à l'heure de la sieste. Mais aussi Temps rituel, rythmé par la vaine liturgie d'un plaisir conventionnel plus rigoureux que les heures de bureau.

C'est pourquoi il ne saurait y avoir de «scénario» pour M. Hulot. Une histoire suppose un sens, une orientation du Temps allant de la cause à l'effet, un commencement et une fin. *Les Vacances de M. Hulot* ne peuvent être au contraire qu'une succession d'événements à la fois cohérents dans leur signification et dramatiquement indépendants. Chacune des aventures et mésaventures du héros commencerait par la formule: «Une autre fois M. Hulot...». Jamais, sans doute, le temps n'avait à ce point été la matière première, presque l'objet même du film. Bien mieux et bien plus que dans ces films expérimentaux qui durent le temps même de l'action, M. Hulot nous éclaire sur la dimension temporelle de nos mouvements.

Dans cet univers en vacances, les actes chronométrés prennent une allure absurde. Seul M. Hulot n'est jamais à l'heure nulle part, parce qu'il est seul à vivre la fluidité de ce temps où les autres s'acharnent à rétablir un ordre vide: celui que rythme le déclic de la porte battante du restaurant. Ils ne parviennent qu'à épaisser le temps, à l'image de ce tas de guimauve encore chaude s'étirant lentement à l'étau du confiseur et qui tourmente si fort M. Hulot, Sisyphe de cette pâte à berlingot dont la chute dans la poussière renouvelle perpétuellement son imminence.

Mais davantage que l'image, la bande sonore donne au film son épaisseur temporelle. C'est aussi la grande trouvaille de Tati et techniquement la plus originale. On a parfois, dit à tort qu'elle était constituée par une sorte de magma sonore sur lequel surnageraient

par moment des bribes de phrases, des mots précis et d'autant plus ridicules. C'est seulement l'impression qu'en peut tirer une oreille inattentive. En fait, rares sont les éléments sonores indistincts (comme les indications du haut-parleur de la gare, mais alors le gag est réaliste). Au contraire, toute l'astuce de Tati consiste à détruire la netteté par la netteté. Les dialogues ne sont point incompréhensibles mais insignifiants et leur insignifiance est révélée par leur précision même. Tati y parvient surtout en déformant les rapports d'intensité entre les plans sonores, allant même parfois jusqu'à conserver le son d'une scène hors champ sur un événement muet. Généralement, son décor sonore est constitué d'éléments réalistes: bouts de dialogues, cris, réflexions diverses, mais dont aucun n'est placé rigoureusement en situation dramatique. C'est par rapport à ce fond qu'un bruit intempestif prend un relief absolument faux. Par exemple, durant cette soirée à l'hôtel où les pensionnaires lisent, discutent ou jouent aux cartes: Hulot joue au ping-pong et sa balle de celluloid fait un bruit démesuré, elle fracasse ce demi-silence comme une boule de billard, à chaque rebond, on croit l'entendre grossir davantage. À la base de ce film, il y a un matériau sonore authentique, enregistré effectivement sur une plage, sur lequel se surimposent des sons artificiels non moins précis du reste, mais constamment décalés. De la combinaison de ce réalisme et de ces déformations naît l'irréfutable inanité sonore de ce monde cependant humain. Jamais sans doute l'aspect physique de la parole, son anatomie, n'avait été mise aussi impitoyablement en évidence. Habituer à nous sommes à lui prêter un sens même quand elle n'en a aucun, nous ne prenons pas sur elle le recul ironique qu'il nous arrive d'avoir par la vue. Ici les mots se promènent tout nus avec une indécence grotesque, dépouillés de la complicité sociale qui les habillait d'une dignité illusoire. On croit en voir sortir du poste de radio comme un chapelet de ballons rouges, d'autres se condenser en petits nuages au-dessus de la tête des gens, puis se déplacer dans l'air au gré du vent jusqu'à venir sous notre nez. Mais le pire est qu'ils aient justement un sens qu'une attention soutenue, un effort pour éliminer, les yeux fermés, les bruits adventices, finit par leur restituer. Il arrive aussi que Tati introduise subrepticement un son totalement faux, sans que, emmêlés dans cet écheveau sonore, nous songions même à protester. Ainsi du bruitage du feu d'artifice dans lequel il est difficile d'identifier, si l'on ne s'y efforce volontairement, celui d'un bombardement. C'est le son qui donne à l'univers de M. Hulot son épaisseur, son relief moral. Demandez-vous d'où vient, à la fin du film, cette grande tristesse, ce désenchantement démesuré, et vous découvrirez peut-être que c'est du silence. Tout au long du film, les cris des enfants qui jouent accompagnent inévitablement les vues de la plage, et pour la première fois leur silence signifie la fin des vacances.

M. Hulot reste seul, ignoré par ses compagnons d'hôtel qui ne lui pardonnent pas d'avoir gâché leur feu d'artifice, il s'en revient vers deux gamins, échange avec eux quelques poignées de sable. Mais subrepticement, des amis viennent lui dire au revoir, la vieille

anglaise qui compte les points au tennis, le gosse du monsieur au téléphone, le mari promeneur... Ceux en qui vivait ou subsistait encore, parmi cette foule enchaînée à ses vacances, une petite flamme de liberté et de poésie. La délicatesse suprême de cette fin sans dénouement n'est pas indigne du meilleur Chaplin.

Comme tout grand comique, celui des *Vacances de Monsieur Hulot* est le résultat d'une observation cruelle. La Si jolie petite plage d'Yves Allégret et Jacques Sigurd relève de la bibliothèque rose auprès de celle de Jacques Tati. Il ne semble pas pourtant - et c'est peut-être la plus sûre caution de sa grandeur - que le comique de Jacques Tati soit un pessimisme, pas plus du moins que celui de Chaplin. Son personnage affirme, contre la sottise du monde, une légèreté incorrigible; il est la preuve que l'imprévu peut toujours survenir et troubler l'ordre des imbéciles, transformer une chambre à air en couonne mortuaire et un enterrement en partie de plaisir.

Esprit, n° 204, juillet 1953; repris in *Qcqlc?*, t. I, pp. 109-116 et *Qcqlc?*, 1975, pp. 41-48, sous le titre « M. Hulot et le temps ».

1959

À l'Ouest quoi de nouveau?

Avoûons-le, le western n'est pas pris au sérieux! Assurément, il ne manque pas d'intellectuels pour déclarer qu'ils adorent les westerns. On entend de vieux messieurs distingués le proclamer bien haut. Mais sans même chercher ce que peut comporter d'affection cette profession de foi (exigez des titres et vous verrez que ces prétextes «amateurs de westerns» en voient un ou deux par an!), on peut être quasiment assuré qu'elle est fondée sur des malentendus. Cet amour n'est en réalité le plus souvent d'abord qu'un attendrissement devant la puérilité supposée du genre (laquelle est alors tenue en quelque sorte pour l'expression extrême de la puérilité spécifique du cinéma); l'homme cultivé aime aussi à justifier d'un paternalisme indulgent les plaisirs populaires. Mieux, il arrive qu'il ne dédaigne pas de prétendre les partager. Quelquefois sincèrement, mais c'est alors avec un regret nostalgique pour l'enfance qu'il voudrait sentir se réveiller en lui. Rien n'est plus caractéristique de cette conception du western que l'usage qui en est fait, notamment par la télévision.

C'est qu'en effet, la plupart des spectateurs cultivés et conscients ont peine, comme je le disais, à prendre les westerns au sérieux. L'idée d'un film western dont les vertus seraient dignes d'admiration, voire de réflexions, au même titre que celles des meilleures œuvres cinématographiques, leur paraît contradictoire ou, du moins, paradoxe. On me citera des exceptions: *Shane* (*L'Homme des vallées perdues*) ou le fameux *High Noon* (*Le train sifflera trois fois*), mais c'est qu'alors on peut dire qu'il s'agit de mieux qu'un simple western! Et, en effet, *High Noon* est une tragédie morale, du reste fort belle, revêtue des apparences

traditionnelles du western mais dont tout le succès est fondé sur la possibilité offerte au spectateur de se sentir intelligent en faisant le jeu de sa puérilité. En somme, cette promotion du western suppose le mépris implicite du genre puisque les seuls caractères traditionnels de celui-ci sont jugés insuffisants à notre estime.

Au demeurant, l'attitude la plus habituelle de la critique cinématographique elle-même, confirme le western dans cette situation équivoque. Les petits westerns de série ne sont pas critiqués. Les «sur-westerns» du genre *High Noon* le sont dans la mesure où ils prêtent à des spéculations intellectuelles ou esthétiques, mais entre les deux, les vrais westerns de qualité, quand ils ne passent pas inaperçus, subissent le plus souvent les feux croisés de jugements hâtifs, superficiels et contradictoires. Ainsi, par exemple, récemment, de l'admirable *Homme de la plaine* (*The Man from Laramie*) d'Anthony Mann, le meilleur spécialiste actuel du western, sur lequel on a pu lire les jugements les plus ahurissants. Et si *Bronco Apache* n'est plus un titre de film inconnu, c'est uniquement par effet rétroactif et parce que son réalisateur Robert Aldrich est passé en deux ans au premier plan de la production américaine. Mais il serait plaisant de rechercher ce qui fut écrit de *Bronco Apache* à sa sortie.

Cette incertitude de la critique de westerns a plusieurs causes. D'abord, les journalistes sont des intellectuels et participent à ce titre des préjugés exposés plus haut. Une seconde raison procède parfois de l'ignorance où nous sommes généralement en France de la vérité historique du western, ou du moins des meilleurs westerns. Là où vous ne croyez discerner, une fois de plus, que le mariage de la naïveté et de la convention, le public américain retrouve des épisodes souvent fort précis de son histoire. Et même, quand le scénario n'est pas tiré d'un événement historique particulier, il demeure que le contexte matériel et social possède, dans les bons westerns, une valeur quasi documentaire; mais alors que nous sommes sensibles aux libertés parfois ahurissantes que prend Hollywood avec l'histoire de France, nous prenons volontiers, et réciproquement, pour pure fantaisie de cinéaste ce qui est une reconstitution relativement fidèle du vieil Ouest américain, dans sa réalité matérielle et dans sa vie morale.

Mais enfin et surtout, la grandeur du western est méconnue dans la mesure où son véritable message est entièrement implicite et intégré à ses thèmes dramatiques et lyriques. Tout à la fois chanson de geste, et odyssée de l'Amérique, le western chante la force, le courage, la vertu, de l'Homme (accessoirement américain) saisi dans cet état naissant de la nation, où, du chaos doivent sortir l'ordre, la justice et la richesse de la société future.

D'où le manichéisme du western, épopée morale où le bien et le mal sont ensemble affirmés et si laborieusement séparés! Épopée, le western est aussi tragédie dans la mesure où la simplicité de loi nécessaire à l'ordre social ne peut jamais coïncider exactement avec les qualités exigées de ceux qui le créent souvent

au prix de leur vie. Beaucoup de westerns sont justement fondés sur la fatalité de cette contradiction (*La Chevauchée fantastique* notamment) qui n'est pas si différente de celle qui déchire le cœur de notre Rodrigue.

Mais parce qu'en littérature, l'épopée et la tragédie passent par le langage, on leur accorde quelques vertus poétiques, morales et intellectuelles que l'on refuse à l'image. C'est qu'en effet tout le message du western passe par l'action ou la contemplation, jamais par la réflexion... Bagarres, chevauchées, prouesses diverses sont les thèmes toujours actifs et mouvants fixés à l'avance, où doivent une fois de plus se révéler les vertus et se résoudre les conflits. Mais cette action se développe dans un paysage dont l'homme ne se sépare jamais puisqu'il est l'objet de sa conquête. De sa conquête, mais aussi de son amour ! D'où la qualité essentielle de la mise en scène western: le lyrisme. De deux westerns de valeur apparemment égale au scénario, le bon sera toujours celui qui témoigne de cette capacité à faire chanter la présence de l'homme dans la nature. D'où aussi la difficulté de critiquer, car comment définir ce qui fait la qualité de cette contemplation, et qui distingue pourtant les vrais poètes du western – un Anthony Mann, un Nicholas Ray, un Raoul Walsh – des simples faiseurs comme George Sherman par exemple.

Voyez des westerns, faites attention à leurs auteurs, et peu à peu vous en serez récompensés. D'abord par le plaisir toujours plus grand que vous y prendrez et un jour viendra où vous saurez juger les westerns comme il se doit, à quelques-uns de ces signes indéfinissables et infaillibles comme la simple poésie que sait mettre le réalisateur dans la traversée de l'écran par un cavalier. Alors aussi, vous ne vous demanderez plus si le western est digne de votre estime. Car vous la lui aurez accordée depuis longtemps.

Les Journées. Bulletin d'information des journées du cinéma, n° 16, 17 janvier 1956

1960

La Télévision moyen de culture

Les services statistiques de la Télévision française répartissent ainsi les émissions hebdomadaires :

Sur 44 h 45 par semaine, 11 h 55 aux « informations-magazines », 7 h 30 aux « variétés », 5 h 30 à la retransmission de films commerciaux, 3 heures à « Télé-Paris », 2 h 35 aux émissions sportives, 2 heures aux émissions scolaires, 2 heures aux lyriques, 2 heures aux émissions religieuses (protestantes et catholiques), 1 h 45 d'émissions pour les jeunes, le jeudi, 1 h 30 d'émissions dramatiques, 1 heure à la musique et 2 h 15 de divers inclassables.

Cette classification ne correspond pas à celle que j'ai proposée arbitrairement, il est vrai, au début de cette série d'articles. Après avoir parlé de l'ensemble d'émissions d'actualité et de reportage, que j'ai intitulées « le monde chez soi », j'en étais arrivé à celles que je grouperai sous la rubrique culturelle et qui comprennent notamment plusieurs des émissions

intégrées par la statistique officielle dans les 11 h 55 d'informations et magazines. Je pense en particulier au « Magazine des explorateurs » de Pierre Sabbagh, aux diverses émissions d'art de Jean-Marie Drot et aux émissions scientifiques d'Étienne Lalou ou Roger Louis, auxquelles j'ajouterais naturellement les émissions littéraires (« Lectures pour tous ») et musicales, laissant hors de mon propos les émissions scolaires.

Un merveilleux moyen de diffusion culturelle Il m'a toujours semblé qu'un des principaux arguments à opposer aux contempteurs des arts mécaniques qui ont envahi la vie moderne résidait dans le fait que ceux-ci sont un prodigieux moyen de diffusion culturelle tout autant que de divertissement. Nul doute que le bilan de la radio ne soit sous ce rapport extraordinairement positif. Sans doute pas chez ceux qui prennent à longueur de journée la musiquette de Radio-Luxembourg; mais si ce fond sonore ne leur ménage qu'un apaisement psychologique, où est le mal ? En revanche, je n'ai pas fini de m'émerveiller de ce que j'apprends en faisant ma toilette à l'heure de culture française. Bien sûr, rien n'apporte rien à qui ne veut rien, mais à ceux-là on ne peut rien enlever. Par contre, la moindre velléité de curiosité artistique ou intellectuelle trouve dans la radio à se satisfaire puis à se dilater. Grâce à elle, nous baignons dans la culture.

La télévision, telle qu'elle se pratique en France, n'offre même pas les inconvénients de la radio (si elle n'en présente pas, il est vrai, tous les avantages), car, sauf en quelques zones limitées, la chaîne unique impose au téléspectateur un programme et un seul programme qui, dans sa variété, fait une large part aux valeurs de culture. On peut faire bien des critiques à nos programmes et nous n'y manquons pas, sauf, à de rares exceptions près, d'être un facteur d'abrutissement et de vulgarité.

Il est vrai que l'unicité actuelle de la chaîne impose à la direction des programmes de limiter les émissions expressément culturelles, il y a eu malheureusement sous cet alibi honorable des émissions prétentieuses, ennuyeuses et mal faites qui tendent à disparaître. Au demeurant, on en peut dire autant, hélas ! de certaines émissions de variétés. Mais il y a, en revanche, de fructueux exemples du contraire, et je ne voudrais que signaler trois émissions dont l'apparente austérité du sujet est démentie par la réalisation. Elles prouvent que la qualité intellectuelle d'une émission et sa valeur culturelle peuvent aller de pair avec son intérêt spectaculaire. Je veux parler de « Lectures pour tous », du « Magazine des explorateurs » et de « Sciences d'aujourd'hui ».

La télévision est un témoignage personnel Il pourrait sembler *a priori* que la critique littéraire soit une opération aussi peu visuelle que possible. Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes ont su lui donner un visage. C'est que, et nous aurons à y revenir comme à un leitmotiv, la télévision est d'abord un art de témoignage personnel. En demandant aux auteurs de venir devant les caméras s'expliquer sur leurs livres, Dumayet et Desgraupes n'ont pas découvert la Lune,

mais ils ont misé sur l'essentiel. Avant d'être un spectacle, la télévision est une conversation. Elle vaut ce que valent les gens qui parlent et ce qu'ils ont à nous dire. L'une des meilleures émissions de l'an dernier, et dont on ne regrettera jamais assez la disparition, était cette sorte de confession publique d'une personnalité à quoi procédait Jean Thévenot dans « Trois objets, une vie ». Mais il reste que sur le même principe, « Lectures pour tous » pouvait être une émission médiocre et qu'elle doit d'être ce qu'elle est à l'intelligence et au bon goût de ses réalisateurs. Agréable à l'œil comme à l'esprit, « Lectures pour tous » prouve que l'on peut être intellectuel sans cesser d'être public.

Du « Magazine des explorateurs », il y a moins à dire. Là encore, l'intérêt de l'émission est fondé sur l'intérêt du témoignage. Pierre Sabbagh joue sur le velours. Il le fait avec bonhomie et finesse, peut-être l'émission gagnerait-elle à un plus grand effort de mise en scène.

Miracle du direct

Mais c'est surtout « Sciences d'aujourd'hui » que je voudrais prendre en exemple, car il lui est arrivé de nous offrir quelques-uns des plus hauts moments de télévision pure dont le nouvel art peut s'enorgueillir : je fais notamment allusion aux émissions où Jean Painlevé a su renouveler par la télévision l'esthétique du cinéma scientifique. Le mérite de Painlevé est en effet, on le sait, d'avoir non pas seulement résolu la contradiction supposée entre l'art et la science, mais d'avoir au contraire fondé une esthétique et une poétique du cinéma sur sa valeur scientifique. À la télévision, cette esthétique ne saurait être fondée que sur les avantages scientifiques du direct. C'est bien ce qu'a démontré Painlevé au cours de plusieurs émissions dont la dernière, sur la bronchoscopie, a constitué le clou sensationnel.

Ces films (d'ailleurs en couleurs) sur l'endoscopie en général et la bronchoscopie en particulier ne sont plus une rareté en fait de cinéma scientifique. Ceux qui les ont vus savent qu'ils constituent un bouleversant spectacle. Mais combien était plus émouvante cette descente à quarante centimètres dans les poumons d'un homme, enregistrée directement sur l'écran de télévision. Bien sûr, il s'agissait théoriquement de démontrer⁹⁶ la valeur d'investigation scientifique et surtout didactique de la télévision, mais c'était en même temps le plus fascinant spectacle.

Et je me souviens dans le même ordre d'idée d'une visite à l'Observatoire où nous vîmes « en direct » la Lune grossie par le télescope. Il n'y avait évidemment entre cette image et la simple retransmission d'une photographie aucune différence perceptible, mais nous savions qu'il s'agissait de cette même Lune que nous pouvions au même instant, apercevoir par la fenêtre et cette seule assurance suffisait à changer la qualité de l'image. Rien que la Lune mais, si j'ose dire : vivante !

France Observateur, n° 297, 19 janvier 1956

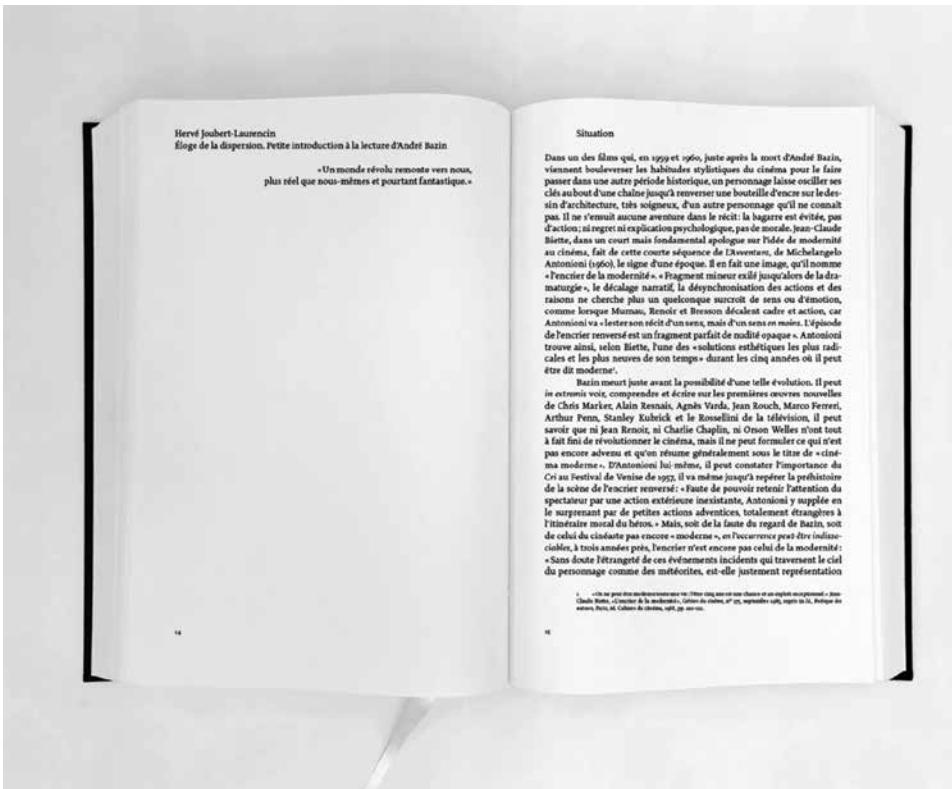
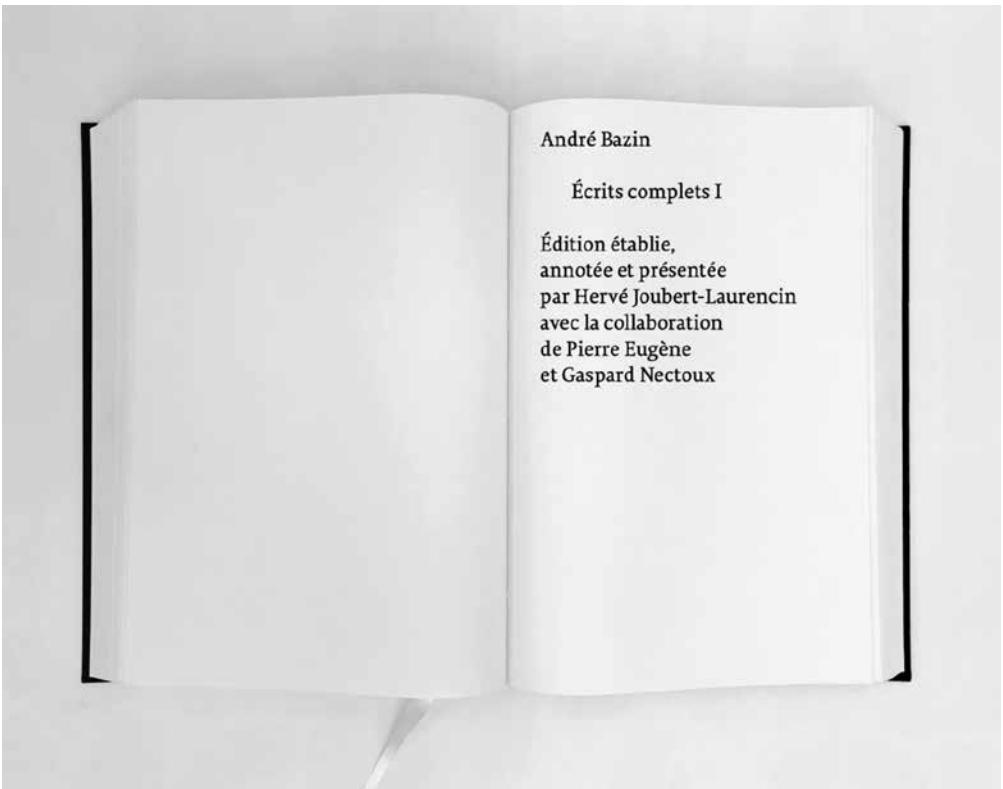
2331

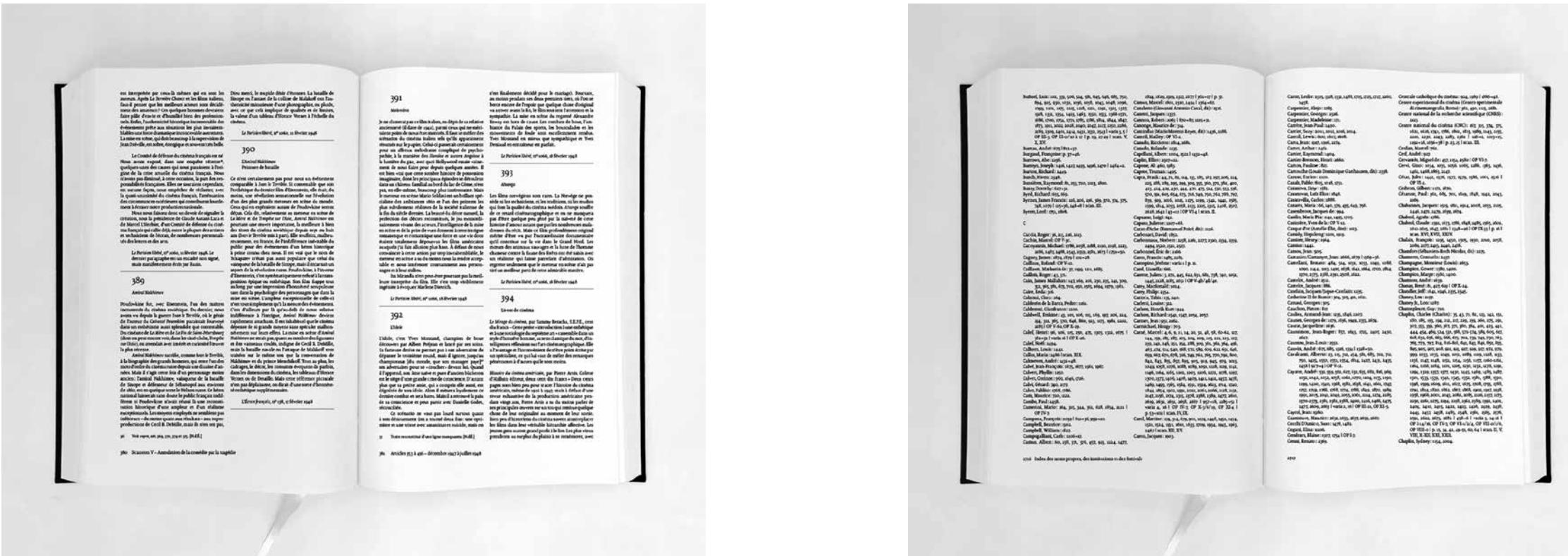
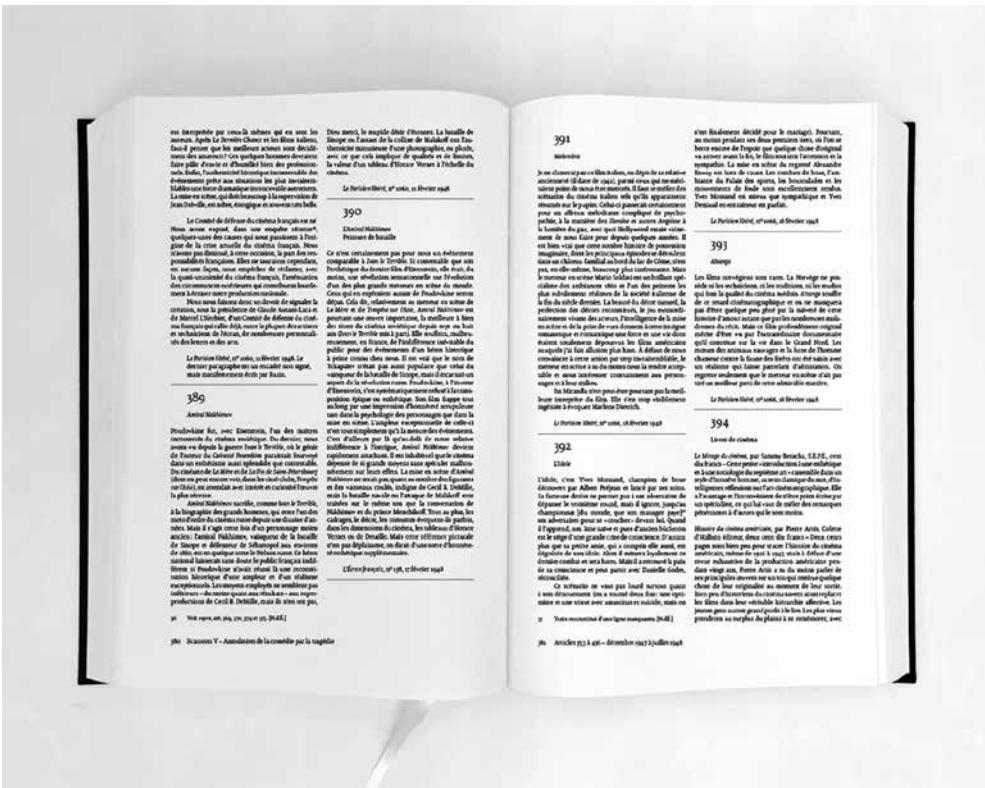
Dimanche à Pékin
Un film modèle

Il faut le voir de toute façon pour admirer au même programme l'exemple rigoureusement contraire d'un reportage idéalement commenté. *Dimanche à Pékin* de Chris Marker ne dure malheureusement que vingt minutes et la moisson d'images paraît mince à côté de celle de Pedrazzini. Mais l'image n'est pas ici limitée à elle-même. Sa valeur se développe dans deux dimensions supplémentaires, celle du montage et celle du commentaire. Plus exactement *Dimanche à Pékin* n'est pas un reportage commenté, si intelligemment que ce soit. Mais une œuvre originale appartenant à la fois à la littérature, au cinéma et à la photographie. Une réalité neuve et moderne fondée tout autant sur le langage et le verbe que sur la force de l'image. Certaines de ces images du reste perdraient toute charge poétique et signification documentaire, coupées de celles qui les encadrent et du texte qui les percutent. *Dimanche à Pékin* n'est ni un poème, ni un reportage, ni un film, ni une profession de foi historique ou plutôt il est l'éblouissante synthèse de tout cela. Chris Marker est allé en Chine et plus encore que les images qu'il a rapportées sur la pellicule, ce sont celles qu'il a enregistrées dans son esprit qui importent et méritent attention.

Radio-Cinéma-Télévision, n° 389, 30 juin 1957

⁹⁶ Nous corrigons « démentir », coquille que Bazin signale dans son article suivant, *infra*, art. 1964. [N.d.É.]







Un auteur incontournable

Les *Écrits complets* d'André Bazin (1918-1958) rassemblent pour la première fois tous les articles écrits par celui qui fut, sans conteste, l'un des plus importants critiques de cinéma.

2700 articles classés chronologiquement de 1942 à 1958

Ces 2700 textes susciteront chez le cinéphile l'émotion de la redécouverte de films méconnus ou devenus célèbres et offriront au chercheur en cinéma un outil désormais indispensable.

150 pages d'index, outil capital pour le lecteur

5 index exhaustifs permettent de retrouver rapidement où sont cités les films, les personnes, les émissions télévisées, les œuvres littéraires, les titres de presse.

Un appareil critique complet

Les textes sont découpés en vingt-quatre scansions – comme vingt-quatre images par seconde – introduites chacune par Hervé Joubert-Laurencin, éditeur scientifique et préfacier de l'ouvrage.

« André Bazin est l'auteur célébré d'une œuvre restée largement méconnue. [...] Aussi la publication, longtemps attendue, des *Écrits complets* est-elle un événement intellectuel autant qu'éditorial. » Marc Cerisuelo, *Critique*, 857, octobre 2018.



9 782865 891146

ISBN 978-2-86589-114-6