

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



Trois textes d'André Bazin pour le Québec (1956-1958)

Jean-Pierre Sirois-Trahan and André Bazin

Number 16, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1108072ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1108072ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Sirois-Trahan, J.-P. & Bazin, A. (2015). Trois textes d'André Bazin pour le Québec (1956-1958). *Nouvelles vues*, (16), 1–11.
<https://doi.org/10.7202/1108072ar>

© Jean-Pierre Sirois-Trahan et André Bazin, 2015



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Trois textes d'André Bazin pour le Québec (1956–1958)

La pensée d'André Bazin revient sur le devant de la scène. Après des décennies où, sans avoir quitté le théâtre intellectuel pour autant, elle fut souvent caricaturée et reléguée, par cette opération même, au rang des théories naïves, elle semble désormais recouvrer sa portée, sa puissance d'intelligibilité, sa subtilité même. S'il est impossible de ne pas tenir compte des critiques émises contre Bazin dans les décennies 1960 et 1970, on peut maintenant le relire à tête reposée : quelque chose résiste malgré tout et n'a pas fini de susciter la réflexion sur les enjeux les plus essentiels du cinéma, en plus d'en irriguer l'une des parts créatrices les plus vives (celle, pour dire vite, du cinéma moderne qui se coltine avec le réalisme). Peut-être n'est-il point un hasard que la redécouverte de penseurs de la transitivité du langage cinématographique, les Siegfried Kracauer, Barthelemy Amengual et Bazin donc, se fasse à l'heure où le triomphe pétaradant des effets numériques pousse les chercheurs à repenser à nouveaux frais la question du réalisme « ontologique ».

En la seule année 2014 furent publiés en tir groupé trois ouvrages importants sur Bazin : le collectif Ouvrir Bazin dirigé par Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin, Une idée du cinéma par Andrew et Le Sommeil paradoxal par Joubert-Laurencin. En février 2014 (n° 697), les Cahiers du Cinéma, dont Bazin fut le premier rédacteur en chef et la figure tutélaire, annonçaient dans un dossier spécial la mise en chantier par Joubert-Laurencin de l'édition de l'œuvre du maître à penser de la Nouvelle Vague, intégrale annoncée pour 2015. Pensez-y : quelque 2500 textes d'inégale importance, mais d'égale qualité d'écriture! Ce grand chantier éditorial aura le mérite de complexifier la figure du critique, souvent réduite à l'image d'Épinal que certains s'en font à partir de la version courte (dite définitive) de Qu'est-ce que le cinéma? (1975).

Une figure importante

Les trois textes que nous présentons ici ont été publiés du vivant de Bazin et témoignent de la prégnance de ses idées au Québec. Dans un Canada français encore entravé par le pouvoir catholique et se méfiant des idées d'une France perçue comme dépravée, la pensée non dogmatique de ce catholique de gauche était certainement vue à la fois comme celle d'un auteur inattaquable par le Clergé et un appel d'air libre de par sa modernité. Son influence décupla avec la publication en 1959 du premier volume (Ontologie et langage) de son maître-livre en quatre tomes, Qu'est-ce que le cinéma? Au décès du critique des suites d'une longue leucémie, la revue québécoise Séquences titra son article nécrologique d'un grave : « André Bazin est mort ». On résuma son apport et sa personnalité attachante :

Nos lecteurs connaissent-ils André Bazin? Il était incontestablement le meilleur critique de cinéma. Chaque analyse qu'il faisait constituait ordinairement une sérieuse étude qui ne négligeait aucun aspect d'un film. Les réalisateurs le redoutaient et le chérissaient. Car il était d'une impartialité et d'une indépendance absolue. Mais on l'aimait car le sérieux et la compétence avec lesquels il accomplissait son « métier » ne laissaient personne indifférent. [...] Au lendemain de sa mort, les témoignages sont venus nombreux attester de l'homme admirable et du critique exceptionnel qu'était André Bazin. Nous voudrions, pour le profit de nos lecteurs, cueillir une gerbe qui sera notre hommage à cet homme qui nous a appris à mieux comprendre et à mieux aimer le septième art. [...] Ainsi à travers le temps et l'espace, Bazin continuera à être le messager de cet art qui le passionnait et lui faisait répéter : « Peu importe ce que je pense d'un film, l'important c'est de savoir ce qu'il faut dire de ce film. » Et ce qu'il nous a légué, c'est, comme l'affirme admirablement Claude Beylie : une école de réalisme spirituel [1].

Le premier article que nous présentons ici s'adressait d'emblée aux Canadiens français (« La présentation du cinéma français actuel à un public étranger... »). Il fut publié dans Images, sous-titrée Revue canadienne de cinéma. Oubliée aujourd'hui, Images peut être considérée avec Séquences comme la première revue critique d'importance au Québec (nous reviendrons sur elle dans un prochain numéro). Voici comment la présentait Rock Demers récemment dans Hors Champ :

Mais auparavant, dans les années 50, grâce à mon activité dans les ciné-clubs, j'avais pu participer à la création de la revue *Images* que l'on peut sans doute qualifier de première revue québécoise de cinéma. J'ai quitté l'équipe de la revue lorsque je suis parti pour la France en 1957 pour aller y faire mon année d'études. [...] À ce moment-là [son retour en 1960], j'ai retrouvé mes amis de la revue *Images* (Fernand Cadieux, Arthur Lamothe, Guy Joussemet, Monique Doucet, Pierre Juneau, Gabriel Breton...), au moment même où le 1er Festival était en cours. [...] Oui, je pense que le dernier numéro a probablement été publié en 1959. En 1958, je me souviens qu'on avait reçu une lettre de Truffaut, Godard et Malle qui trouvaient la revue extraordinaire, c'était les jeunes loups de l'époque.

Sans doute l'équipe dirigée par Gabriel Breton a-t-elle demandé un papier au célèbre critique pour accompagner une rétrospective de films français visibles sur les écrans montréalais à ce moment-là. Il s'agit d'un panorama de la cinématographie hexagonale qui n'est pas sans intérêt sous ses airs de commande, non seulement par le paysage qu'il brosse à traits amples et précis, déjouant la difficulté de « simplifier la réalité sans la trahir » que Bazin pointait d'entrée par préterition, mais aussi par le fait qu'il se trouve être une réponse — comme l'homme, mesurée et sereine — à l'article le plus célèbre du jeune François Truffaut : « Une certaine tendance du cinéma français » (Cahiers du Cinéma, n° 31, juin 1954). Bazin y reprend la même division entre le « réalisme psychologique » de la Qualité française et l'esthétique d'un Robert Bresson, bien qu'on n'y retrouve pas la violence virtuose du jeune Turc.

Passe ton bac d'abord

Le deuxième texte est une reprise d'un article publié dans Radio, Cinéma, Télévision (n° 338, 8 août 1956). Cet hebdo français, devenu ensuite Télérama par contraction, reprend la question que le

baccalauréat avait posée cette année-là aux candidats en Lettres et il s'amuse à la poser au meilleur critique de France et de Navarre : « Les candidats au bac devant le problème film-roman. Elève André Bazin, répondez : ». Il ne s'agit pas d'un texte inédit en France, certes, mais c'est une pièce intéressante au dossier pour qui voudrait analyser la réception de l'auteur au Québec. Le développement sur Bresson dialogue avec l'article d'Images.

Le troisième et dernier texte a beau être minuscule, il n'en est pas moins très stimulant — son intérêt est inversement proportionnel à sa longueur. En fait, il s'agit de trois textes par autant d'auteurs ayant écrit aux Cahiers du Cinéma (Jean-Louis Rieupeyrout, Bazin et Jean-Louis Tallenay) chapeautés par le surtitre de « Notes sur le néo-réalisme ». Le titre de l'articulet de Bazin suggère sa valeur synthétique : « Du néo-réalisme ». Il semble que ce soit un texte inédit commandé par la revue Séquences pour leur numéro sur la cinématographie italienne d'après-guerre. On pourrait penser qu'il s'agit d'une citation, mais l'article est répertorié dans l'index de la doyenne des revues québécoises. On retrouve là ce qui fait l'importance de l'écrivain de cinéma : sa puissance de synthèse et de pénétration, les qualités classiques et néanmoins déroutantes de son style. S'y lit en condensé ce qu'il développa ailleurs comme réflexion sur le néo-réalisme, précipité chimiquement pur pouvant d'ailleurs aisément se donner à lire comme la pensée même de Bazin sur le 7^e art.

Remerciements et note éditoriale

Cette réédition de textes oubliés, proposée avec l'accord des Éditions des Cahiers du Cinéma et de Florent Bazin, que nous remercions vivement, n'aurait pu voir le jour sans l'apport précieux d'Annie Bérubé, bibliothécaire à l'Université Laval, ou sans les conseils judicieux et amicaux de Hervé Joubert-Laurencin. Un merci non moins chaleureux à Gabriel Breton, Rock Demers et Jean Fortier de la revue Images, ainsi qu'à Yves Beauregard et Élie Castiel de Séquences, qui nous ont permis de les republier. De même, nous tenons à souligner l'apport d'Alexandre Martel, de René Audet et du laboratoire Ex Situ pour l'océrisation des textes.

Par souci de lisibilité, nous avons corrigé les coquilles évidentes, signalé nos ajouts lorsque la phrase était bancale, uniformisé la présentation typographique selon les règles actuelles et conservé l'usage du temps de « néo-réalisme » avec un tiret. — Jean-Pierre Sirois-Trahan

*

Évolution du cinéma français

La présentation du cinéma français actuel à un public étranger me plonge toujours dans la perplexité; c'est qu'en vérité il est extrêmement difficile de simplifier sa réalité sans la trahir et la diversité paraît être la seule notion générale à retirer de son examen [2]. Il est vrai que la diversité est dans le génie français et qu'il ne serait pas très facile non plus de caractériser en quelques phrases notre littérature, mais précisément en ce qui concerne le cinéma cette diversité est relativement récente et il me serait,

au contraire, très facile de faire le portrait critique de la production française d'avant-guerre. D'abord elle était dominée par les noms seulement de Feyder, de Carné, de Duvivier et de Renoir auxquels je n'ai même pas à ajouter celui de René Clair puisqu'il s'était exilé en Angleterre, puis en Amérique. Mais surtout en dépit de personnalités rigoureusement différentes, ces quatre metteurs en scène avaient un puissant dénominateur commun : le réalisme noir ou réalisme poétique. Peu importe le titre qu'on lui donne mais cette communauté tout à la fois d'inspiration et de style éclatait dans des films comme *Le Grand Jeu* et [3] *Pension Mimosa* de Feyder, *Quai des brumes* et *Le Jour se lève* de Carné, *Pépé le Moko* ou *La Belle Équipe* de Julien Duvivier, *Le Crime de M. Lange* et *La Bête humaine* de Jean Renoir.

Tous ces films, en effet, sont indiscutablement marqués d'une même inspiration. À leur source, il y a sans doute l'esthétique naturaliste du roman français des années 1900 dont Feyder avant tout autre s'est beaucoup inspiré et dont on retrouve précisément des titres chez Renoir (*La Bête humaine*, *Une partie de campagne*). Mais il ne faudrait pas ramener le réalisme des films français des années 1934 à 1939 au naturalisme. S'il en procède au départ, c'est surtout pour y trouver des alibis. En fait, le « réalisme noir » du cinéma français d'alors était un romantisme pessimiste et son « réalisme » était nourri de fantastique social. D'ailleurs, le scénariste qui domine cette époque est justement un poète, c'est Jacques Prévert. Mais que les scénarios soient de Prévert, de Spaak ou de Jeanson, ils sont construits sur le même schéma dramatique, celui de la Tragédie transposée dans la plus noire réalité moderne et populaire. Le chef-d'œuvre de cette tragédie prolétarienne demeure *Le Jour se lève*.

Comme pour mieux encore souligner et concrétiser cette unité de l'école française un acteur incarne de film en film la destinée tragique du héros populaire, c'est Jean Gabin que l'on retrouve dans plusieurs films de Duvivier, de Renoir et de Carné.

Naturellement cette simplification critique du cinéma français d'avant-guerre appellerait beaucoup de retouches et de commentaires. Du moins est-elle possible et je ne pense pas me tromper en affirmant que notre cinéma présentait alors à l'étranger un visage aussi caractéristique que, par exemple, celui du néo-réalisme italien actuel.

Mais les choses depuis la guerre ont bien changé et le critique est aujourd'hui obligé de renouveler son analyse s'il ne veut pas trop trahir la réalité des œuvres.

Il semble tout d'abord que la guerre ait sonné le glas du « réalisme noir poétique » dont Marcel Carné avait été le meilleur interprète. Aussi bien ce grand metteur en scène n'est-il jamais parvenu à retrouver son équilibre en dépit d'œuvres d'ailleurs admirables comme *Les Portes de la nuit*. Profondément identifié à un style désormais en porte-à-faux, Carné a le plus grand mal à poursuivre sa carrière. (C'est, sans doute, que ce prétendu « réalisme » révèle aujourd'hui sa vraie nature qui était d'être un romantisme et que la guerre nous a précisément donné un autre sens de la réalité.) Néanmoins, il serait faux de dire que le cinéma français actuel a totalement rompu avec son inspiration d'avant-guerre. On la retrouve plus ou moins modifiée, moins poétique et plus

intellectuelle mais assez proche dans son fond non seulement dans les films actuels d'un Carné ou d'un Duvivier, mais même chez des jeunes comme Yves Allégret (*Une si jolie plage*, *Manège*, *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois*) ou Henri Verneuil (*Des gens sans importance*). Mais on ne saurait plus voir dans ces survivances une donnée dominante du cinéma français actuel.

D'ailleurs, celui-ci ne saurait se définir d'abord que par la multiplication des talents individuels. Alors qu'en schématisant un peu, je pouvais réduire la production d'avant-guerre à « quatre grands » (cinq avec Pagnol), je ne saurais être juste aujourd'hui sans aligner une quinzaine de noms. Certains n'étaient pas inconnus avant-guerre mais ne sont effectivement passés au premier plan qu'entre 1940 et 1945. Ce sont, outre le cas particulier de Jean Cocteau, notamment Jean Grémillon, Claude Autant-Lara et Christian-Jaque. D'autres sont « entrés » pendant la même période Jean Delannoy, Jacques Becker, Clouzot, Robert Bresson ou immédiatement après la Libération comme René Clément et Yves Allégret, ou peu après comme André Cayatte et J. Tati. À quoi il faut naturellement ajouter les survivants : non seulement Carné mais Duvivier, Renoir et Clair qui sont revenus travailler en France.

À vrai dire le personnel du cinéma français s'est malheureusement peu renouvelé depuis 1947 et les producteurs n'ont guère donné leurs chances aux jeunes. Parmi ceux-ci, je ne vois guère qui méritent d'être mentionnés, quoique sans grand titre de gloire, qu'Henri Verneuil et Yves Ciampi. Heureusement celui d'Alexandre Astruc vient de s'y ajouter avec *les Mauvaises Rencontres*.

Il est donc assez naturel qu'une production cinématographique dont les artisans estimables sont aussi nombreux reflète davantage que celle d'avant-guerre la variété des personnalités. Néanmoins, dans un art aussi profondément social que le cinéma, ce ne sont jamais les personnes qui déterminent une orientation et il n'y avait pas au fond moins de différences de tempérament et de goût entre Marcel Carné et Jean Renoir, par exemple, qu'entre les moins semblables des réalisateurs que je viens de citer. Il me faut donc trouver une autre explication qui ne soit pas seulement d'ordre psychologique.

Peut-être pourrait-on proposer celle-ci. La guerre - cette guerre tout particulièrement - a tué le romantisme du cinéma d'avant-guerre. Elle a rendu dérisoire son prétendu réalisme tragique. En fait, de réalisme du reste, nous sommes maintenant beaucoup plus exigeants. D'ailleurs, en y regardant de près, le « réalisme noir » d'avant-guerre, le réalisme poétique des films Prévert-Carné était fondé sur la solitude du Héros, il était individualiste et anarchisant. La Résistance d'une part, l'évolution sociale de l'autre et notamment les progrès du communisme en France ont dévalorisé le mythe de l'ouvrier solitaire, victime fatale et impuissante, sur laquelle s'acharnent toutes les forces sociales comme des dieux mal intentionnés.

Sans doute cette mythologie qu'incarnait si bien Gabin aurait-elle pu céder la place à une autre. Sans doute aussi, le cinéma français aurait-il pu retrouver une autre unité artistique comme celle, par exemple, du néo-réalisme italien. Mais les faits sont là, rien n'est venu se substituer aux mythes agonisants et à l'esthétique qui s'y accordait. Tout se passe comme si la mort du « réalisme noir »

avait, au contraire, permis une floraison soudaine du cinéma français libéré de son obsession dans les directions les plus diverses.

On ne saurait donc dire évidemment que la décadence de l'école française d'avant-guerre correspond à une décadence du cinéma français. J'y verrais bien plutôt, quant à moi, une sorte de promotion, un passage à l'âge adulte. Précisons toutefois que je ne prétends pas que les films français actuels soient « supérieurs » à ceux de 1936 ou 1938 mais seulement que les films d'il y a quinze ou vingt ans correspondaient à un état plus primitif, plus naïf aussi de l'art cinématographique.

À la vérité, on aurait pu, dès avant-guerre, déceler le germe de cette évolution décisive. Deux films, en effet, dès 1938 et 1939 échappaient à l'esthétique du réalisme noir. C'étaient *Sierra de Teruel* d'André Malraux tourné pendant la guerre d'Espagne et *La Règle du jeu* de Jean Renoir dont il n'est certainement pas exagéré de dire qu'il constitue au seuil de la guerre 1939 une œuvre aussi génialement lucide et prophétique que le *Mariage de Figaro* l'était pour la Révolution française.

Avec le recul, ces deux films nous paraissent avoir annoncé clairement l'évolution du cinéma français depuis quinze ans. Cette évolution, je risquerai pour la définir un adjectif qui ne me satisfait qu'à demi mais qui peut servir de point de départ à la réflexion. Je dirai donc que le cinéma français est passé d'un romantisme du réalisme à un réalisme romanesque. J'entends naturellement par romanesque toute analogie avec la nature et les procédés du roman.

Certes les cinéastes français avaient depuis toujours emprunté leurs scénarios à des romans connus et notamment à Zola et Maupassant. Mais il faut bien dire que même s'ils aimaient et respectaient l'original, la fidélité était le cadet de leurs soucis. Les subtilités du récit romanesque étaient simplifiées à l'extrême pour les besoins de la cause. Le résultat pouvait être excellent mais il n'avait qu'un rapport lointain avec le livre qui lui avait servi de prétexte. On voit, au contraire, apparaître avec éclat le souci de fidélité, notamment dans le film de Claude Autant-Lara tiré d'un roman de Radiguet : *Le Diable au corps*, ou celui de Delannoy d'après la *Symphonie pastorale* d'André Gide. Ces deux films ont d'ailleurs les mêmes scénaristes, Aurenche et Bost dont on peut dire qu'ils jouent dans le cinéma français d'après-guerre le rôle de Prévert avant 1939. Mais Prévert était un poète qui transportait partout son univers avec lui tandis qu'Aurenche et Bost, qui ont des tempéraments de romanciers, sont essentiellement des adaptateurs. Néanmoins, ce n'est pas un film adapté par Aurenche et Bost qui me paraît le plus significatif de la fidélité littéraire du cinéma français actuel mais l'admirable film de R. Bresson : *Journal d'un curé de campagne* d'après le roman de Bernanos.

Ainsi a-t-on vu se multiplier, depuis 1940, les adaptations de romans et, même imparfaite, la fidélité de ces films est toujours très supérieure à celle en usage voici vingt ans. Mais il s'en faut naturellement que tous les films importants viennent de la littérature. Je dirai alors qu'ils en procèdent indirectement. Je veux dire que beaucoup de scénarios originaux ne le cèdent en rien à la

subtilité et la finesse des adaptations littéraires. Robert Bresson, par exemple, a adapté fidèlement le *Journal d'un curé de campagne*, mais *Les Dames du Bois de Boulogne* ou *Les Anges du péché* ne sont pas moins « romanesques » et toute l'œuvre d'un Jacques Becker, par exemple, quoique originale, est dans son fond l'équivalent d'une série de pièces ou de romans que Becker aurait sans doute écrits si le cinéma ne lui était apparu comme le grand moyen d'expression moderne. Il n'est pas jusqu'aux films que j'ai cités dans la lignée du réalisme d'avant-guerre qui ne soient souvent eux-mêmes romanesques. Il ne serait pas possible de faire un roman du *Jour se lève*, on le pourrait avec *Manège* ou *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois*.

Certes, ce caractère romanesque ou virtuel ne suffit pas à caractériser le cinéma français contemporain. Il existe heureusement toujours des personnalités échappant à toutes catégories comme l'admirable Jacques Tati. Mais alors même qu'il me faudrait renoncer à l'épithète de « romanesque », je devrais encore constater presque toujours un réalisme psychologique, un souci de vérité descriptive et une souplesse des moyens d'expression qui rendraient les films en question beaucoup plus proches de la littérature que leurs prédécesseurs d'il y a vingt ans. Et même chez un René Clair : qu'on compare *Les Grandes Manœuvres* et *Sous les toits de Paris* [4].

Dès lors, la variété du cinéma français après-guerre nous apparaît comme l'équivalent normal de la variété de la littérature romanesque française. Puisant avec éclectisme et fidélité dans le patriotisme littéraire du XIX^e et du XX^e siècle, nos cinéastes, même lorsqu'ils marquent leurs films d'une puissante personnalité, ont recours à des thèmes trop variés pour que nous retrouvions à travers tous leurs films autre chose en commun que ce que l'on pourrait trouver au roman français.

Cette évolution du cinéma français est à mes yeux un progrès, mais je ne me dissimule pas qu'elle peut le desservir dans sa diffusion à l'étranger. D'abord la simplicité est toujours plus populaire que la complexité, et le cinéma est un art populaire; ensuite et surtout il est certain que pour traduire les nuances des personnages et les détours d'un récit relativement subtil, le metteur en scène doit faire la part plus grande au langage par rapport à l'image. Le roman est un art de l'intelligence, le cinéma n'est encore bien souvent qu'à l'âge de la sensibilité. C'est pourquoi s'adressant davantage au cœur le cinéma bénéficie peut-être à l'étranger d'une popularité plus facile. C'est pourquoi aussi malheureusement les films français exportés ne sont pas toujours les meilleurs car les productions de deuxième et troisième catégorie ne s'embarrassent pas évidemment des scrupules intellectuels dont il est question ici. Ainsi s'accrédite souvent à l'étranger un préjugé stupide soigneusement entretenu par la publicité tendant à laisser croire que le cinéma français est traditionnellement licencieux, sinon pornographique. Cette réputation n'est pas seulement stupide; c'est un contresens radical. S'il est peut-être vrai que le cinéma français traite avec plus de franchise que d'autres les scènes d'amour, l'érotisme n'est pourtant point dans son génie. Le cinéma italien par exemple, quoique formellement plus pudique et même le cinéma américain sont au fond plus érotiques que le cinéma français. Bien au contraire, si l'étranger ne voyait que les bons films français, je pense qu'il leur reprocherait plutôt leur excès d'intelligence que les impudicités.

*

Film-roman (Le point de vue du critique André Bazin)

Un écrivain contemporain déclare : « C'est une profonde erreur de porter un roman à l'écran. » Partagez-vous ce sentiment? [5]

Un trésor à exploiter

Avant d'atteindre au fond du problème, il n'est peut-être pas mauvais de se demander pourquoi on adapte si souvent des romans à l'écran. Il y a à cela de basses raisons. Celle par exemple du producteur qui mise sur la popularité d'un titre ou sa célébrité un peu scandaleuse, mais au-delà de cette garantie grossièrement commerciale il peut y avoir aussi le souci déjà plus estimable de recourir à une histoire qui a fait ses preuves, dont la matière élaborée a déjà affronté le public.

Pour le scénariste adaptateur, cette préoccupation se transforme en l'avantage de travailler sur des personnages et des situations fortement constitués, possédant une richesse psychologique et morale, à quoi peuvent rarement prétendre les scénarios originaux. Le roman est un capital, un trésor que le cinéma aurait grand tort de ne pas exploiter.

À quoi on répliquera bien sûr que c'est là une solution de paresse et que même si le cinéma y trouve accidentellement quelques avantages, la littérature a tout à perdre à ce pillage.

Influence et adaptation ne datent pas d'aujourd'hui

Remarquons d'abord que notre sévérité pour l'imitation, la copie, voire le plagiat est une notion toute moderne. L'influence et l'adaptation sont au contraire la loi de l'histoire des arts qui ont pris sans vergogne, pendant des siècles, leur bien où ils le trouvaient. Ils ne s'en sont pas si mal portés. Les tympans monumentaux des cathédrales ou les chapiteaux des piliers copiaient les miniatures byzantines. Cette adaptation était-elle condamnable au nom de la « spécificité de la sculpture »? Et pour rester dans la littérature, qu'est-ce que *La Princesse de Clèves* sinon l'adaptation au roman de l'univers dramatique racinien?

À cet argument historique, on peut ajouter que chaque adaptation de roman au cinéma multiplie par dix la vente du livre. En ce sens, la pire des adaptations, en ouvrant à l'œuvre imprimée un nouveau public, sert encore incomparablement la littérature.

Il est vrai que cette considération purement quantitative n'est pas de nature esthétique. Examinons donc maintenant ce que l'art en général puis la littérature et le cinéma ont à perdre ou à gagner dans l'aventure.

Les romans mineurs courent moins de dangers

Où est l'erreur profonde dont parle notre écrivain contemporain? Sans doute estime-t-il d'abord que du livre au film il ne peut y avoir qu'un processus de trahison ou de dégradation dont la littérature sinon le cinéma fait les frais. Il y a en effet un incontestable préjudice intellectuel et moral à présenter comme l'équivalent d'une œuvre de qualité une traduction falsifiée et appauvrie.

Aussi faut-il accorder d'abord à notre censeur que ce sont les romans mineurs qui font sinon les meilleurs films, du moins les adaptations les plus satisfaisantes. D'abord parce qu'ils ont plus de chance de gagner au change. Il est certain a priori que *La Symphonie pastorale* de Delannoy ne peut être que décevante tandis que *Le Fleuve* de Renoir est supérieur à l'original. Pour les chefs-d'œuvre évidemment, il y a lieu de s'inquiéter davantage et en tous cas d'être exigeant. La perfection même des originaux interdit d'imaginer une « amélioration » du livre par le film. D'autre part il est certain que le langage a des finesses et des ressources interdites à la seule image et que l'image inversement possède parfois des pouvoirs supérieurs à l'écriture. Mais serait-ce pour rien que le film est devenu parlant? Toujours raisonner comme si le cinéma n'était qu'un art de l'image est rétrograde. Le dialogue ou le commentaire peuvent apporter ce que l'image ne parvient pas à exprimer et, en revanche, le choc, le contrepoint ou le parallélisme du langage et de l'image peuvent faire surgir des beautés nouvelles comme l'arc entre les électrodes. Ainsi dans *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson.

On le peut quand on en est capable

Cet admirable film nous invite à répondre à une périlleuse question. L'adaptation ne se justifie ou ne s'excuse-t-elle que par la fidélité? Je pense que seul ici compte le résultat. A priori un certain parti-pris de fidélité m'apparaît non seulement comme une garantie morale de qualité mais encore comme la plus sûre invite à la création et à l'originalité, car il faut plus de talent et d'invention pour imaginer d'exactes équivalences du roman au film que pour s'accorder les libertés prétendument nécessaires. Là encore la grande leçon de Bresson est concluante. Mais certains réalisateurs peuvent se permettre toutes les licences dont leur tempérament a besoin à une condition, c'est que le résultat ne soit pas indigne du modèle ou du prétexte. Van Gogh copiant l'Angelus de Millet fait évidemment du Van Gogh. Renoir adaptant Flaubert, du Renoir. Nous n'irions pas le lui reprocher car alors, même cette relative infidélité est un hommage au modèle et sa trahison nous apprend encore à le mieux aimer. Je ne saurais donc mieux conclure que par cette réponse de Bertolt Brecht à un journaliste français s'inquiétant des libertés que le grand homme de théâtre allemand avait l'intention de prendre avec une pièce de Shakespeare : « A-t-on le droit de couper, voire d'adapter les classiques? » De même répondrai-je à la question : peut-on porter les chefs-d'œuvre de la littérature à l'écran? Naturellement, si l'on s'en montre digne.

André BAZIN

Radio, Cinéma, Télévision, du 8 juillet 1956

[*Séquences*, n° 8, février 1957, p. 45-46 ; reprise de

« Les candidats au bac devant le problème film-roman »]

*

NOTES SUR LE NÉO-RÉALISME

1. Du néo-réalisme

[...]

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

André BAZIN

[*Séquences*, n° 12, février 1958, p. 41]

NOTES

[1] Anonyme (Léo Bonneville?), « André Bazin est mort », *Séquences*, n° 16, janvier 1959, p. 31–32. C'est l'auteur qui souligne. Cette note et les suivantes sont de l'éditeur.

[2] On retrouve dans cet article trois illustrations avec ces légendes : « Paul Temps et Sylvia Bataille dans *Une partie de campagne* de Jean Renoir. »; « Jean Riveyre et Claude Laydu dans *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson. »; « Gérard Philipe et Michèle Morgan dans *Les Grandes Manœuvres* de René Clair. »

[3] Nous avons changé pour un « et », là où l'édition originale avait mis une virgule.

[4] Les deux points de cette phrase furent ajoutés pour la rendre compréhensible.

[5] La publication initiale de 1956 ajoute : « Elève André Bazin, répondez : » face à une photographie du jeune Bazin avec cette légende : « Quand André Bazin, à l'École Normale de St-Cloud, pâlisait sur

sa copie. ». Quatre autres illustrations parsèment le texte : un élève anonyme, une image du *Journal d'un curé de campagne* de Bresson, une du *Fleuve* de Renoir et une autre de *La Symphonie pastorale* de Delannoy. Un paragraphe en italiques introduit également le texte : « Ce sujet proposé au choix avec deux autres aux candidats du baccalauréat a surpris par son modernisme. Certains s'en sont indignés. Je n'examinerai pas son opportunité pédagogique mais il me semble qu'on ne saurait contester, au moins dans l'absolu, l'intérêt et la valeur d'une question qui devait amener les candidats à réfléchir sur ce qui faisait l'essentiel de littérature et du cinéma. La critique comparée n'est-elle pas la plus éclairante? Mais "fallait-il transformer les futurs bacheliers en critiques" demande un journal du soir. Ne serait-ce pas justement pour moitié au moins le but de l'enseignement!

Qu'on permette du moins à un critique de se transformer en candidat et de proposer sa copie. Voici à peu près ce qu'il aurait répondu. »

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREW, Dudley, *Une idée de cinéma. De Bazin à nos jours*, Bruxelles, Éditions (sic), 2014.
- ANDREW, Dudley et Hervé JOUBERT-LAURENCIN (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011.
- ANDREW, Dudley et Hervé JOUBERT-LAURENCIN (dir.), *Ouvrir Bazin*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2014.
- GODIN, Antoine, « Dossier FIFM 1960-1967: Entrevue avec Rock Demers », *Hors champ*, 11 septembre 2010, en ligne.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *Le Sommeil paradoxal*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2014.
- LE FORESTIER, Laurent, « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895*, n° 62, 2010, p. 9-27.