

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

79 | 2016
Varia

Jacques Detemmerman, Gilbert Stevens, *Denis Marion, essai de bibliographie*, précédé de « Denis Marion, écrivain engagé » par Paul Delsemme

Université de Mons, « Travaux et documents », 2015

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5188>

DOI : 10.4000/1895.5188

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 180-184

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Jacques Detemmerman, Gilbert Stevens, *Denis Marion, essai de bibliographie*, précédé de « Denis Marion, écrivain engagé » par Paul Delsemme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5188> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5188>

© AFRHC

LIVRES ET DVD

COMPTES RENDUS

Jacques Detemmerman, Gilbert Stevens, Denis Marion, *essai de bibliographie, précédé de « Denis Marion, écrivain engagé »* par Paul Delsemme, Université de Mons, « Travaux et documents », 2015, 77 p.

Est-ce un cadavre qui bouge encore ou, à l'inverse, un frémissement épiphanique ? Difficile de nier en tout cas que le champ de la recherche sur la critique cinématographique s'anime, ces derniers temps, certes de manière quelque peu désordonnée – et cet *Essai de bibliographie* des écrits de Denis Marion peut donc être l'occasion d'un « essai » de description du champ académique de la recherche sur la critique de cinéma, à l'aune duquel il est possible d'apprécier cette publication.

On peut en effet avoir l'impression d'un champ extrêmement dynamique, autant que d'une situation un peu sclérosée. Des thèses se soutiennent (par exemple Pascal Manuel Heu sur Vuillermoz, en décembre 2015), d'autres se préparent (Emmanuelle Champomier sur l'histoire des revues de cinéma françaises des années 1910 aux années 1930) ; ici, on édite des anthologies (par exemple des écrits de Richard Roud : « *Decades Never Start on Time* », *A Richard Roud Anthology*, BFI, 2014 ; pour ce qui concerne les revues, on peut citer, toujours du côté anglophone : *The Essential Framework : Classic Film and TV Essays*, Londres, Epigraph, 1998 – *Framework* est une revue qui est parue de 1975 à 1992 avant de reparaitre en 1999 sous le titre *Framework : the Journal of Cinema and Media*) ; là, on prend des revues comme objet d'études (citons, pour rester du côté anglais, Geoffrey Nowell-Smith, « *The Sight & Sound Story, 1932-1992* » dans Christophe Dupin et Geoffrey Nowell-Smith dir., *The British Film Institute, the Government and Film Culture, 1933-2000*, Manchester, MUP, 2012). De surcroît, comme le signale un autre compte rendu dans ce numéro (signé par François Albera), des textes rares sont

exhumés, au point de bouleverser la doxa (la pseudo pauvreté, en matière de critiques françaises, de la période des années 1930). Parfois, mais rarement, on confronte (ou, le plus souvent, on met en regard) les pratiques critiques dans divers champs (rappelons le volume dirigé par Marion Chénétier-Alev et Valérie Vignaux, *le Texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e et XXI^e siècles*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2013, ou le colloque *Théories et conceptions de la critique musicale au XX^e siècle, comparées aux pratiques critiques des autres arts*, qui se tint, en deux volets, à Bruxelles et à Rennes, en octobre et en novembre 2015). Si bien que le paysage actuel de l'édition académique en matière d'écrits critiques sur le cinéma dessine un champ envisagé essentiellement de manière autonome (puisque les liens réels avec d'autres champs critiques – littérature, arts plastiques, etc. – sont dans les faits peu envisagés, à l'exception des rapports cinéma/musique dans les années 1920 étudiés par Laurent Guido dans *l'Âge du rythme* – réédité en 2014), principalement en termes d'individus (des « auteurs ») et de publications.

D'un autre côté, ce dynamisme de la recherche sur la critique de cinéma se heurte à une socialisation réduite : ses avancées peinent en effet à trouver des échos au-delà de la sphère universitaire – constat que formulait déjà Albera dans ses « Leçons d'histoire(s) (en France) » (1895, n° 50) mais à l'échelle supérieure de l'ensemble de la recherche en histoire du cinéma. Il suffit pour s'en convaincre de constater que dans le n° 723 (juin 2016) des *Cahiers du cinéma*, au sein d'un hommage à Alexandre Astruc (auquel nous rendrons nous-mêmes hommage dans une « archive » de notre prochain numéro), Truffaut est encore présenté comme attaquant, dans son célèbre texte « Une certaine tendance du cinéma français » (publié justement dans les *Cahiers du cinéma*!), la « Qualité française », alors même qu'il n'utilise jamais ce syntagme, et ce délibérément (voir notamment Laurent Le Forestier et Guillaume Vernet, « La “Qualité française” :

contribution à l'archéologie d'un canon critique», dans Pietro Bianchi, Giulio Bursi, Simone Venturi, dir., *The Film Canon: XVII International Film Studies Conference*, Université d'Udine, 2011).

Mais on peut aussi se demander si, dans une certaine mesure, les recherches sur la critique ne sont pas au moins partiellement responsables de la reconduction des topoï, en faisant écran aux revues et aux textes eux-mêmes et donc en dissuadant d'aller par soi-même explorer des séries d'articles que l'on croit *naturellement* connaître, sans réaliser qu'on n'en connaît en fait que ce que certaines études en ont dit. Là encore, les hommages à Astruc en fournissent un exemple. Ainsi a-t-on pu lire récemment dans *le Monde*: «C'est dans *l'Écran français*, revue divisée à l'époque entre les idéologues qui voulaient surtout défendre la production nationale et le cinéma soviétique, et les "hollywoodophiles" dont il était, qu'il signe, en 1948, un texte fondateur de l'aventure intellectuelle que fut la cinéphilie française: "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo"» (Jean-François Rauger, «Alexandre Astruc, écrivain, cinéaste», *le Monde* du 31 mai 2016). Nul doute que ce topos d'une guerre de tranchées entre jeunes critiques hollywoodophiles (et donc, implicitement, clairvoyants, parce que jalon essentiel sur une ligne causale qui se poursuivrait avec les «Jeunes Turcs» des *Cahiers du cinéma*, eux-mêmes hollywoodophiles) et les plus anciens, réduits ici à leurs sympathies communistes (ce que suggère évasivement ce qualificatif d'«idéologues»), arcbutés sur des a priori déconnectés de la «modernité» (au moins cinématographique), ne doit beaucoup au livre d'Olivier Barrot (*l'Écran français 1943-1953, histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, les Éditions français réunis, 1979). Cependant, écrit par le fils de Jean-Pierre Barrot, lequel aurait quitté la co-rédaction en chef de *l'Écran français* au moment où la revue ne put «échapper au clivage Est-Ouest» (Barrot, p. 246), cet ouvrage peut paraître discutables aujourd'hui, par sa vision quelque peu déterministe (les événements politiques internationaux «déterminant» la ligne de la revue) et, consécutivement, réductrice. Rappelons en effet que l'une des figures emblématiques des «hollywoodophiles», Jean Char-

les Tacchella, collabore à la revue presque jusqu'à son terme, étant même, dans la durée, le rédacteur le plus assidu, et que, dans le n° 144 (30 mars 1948) qui publie la «Caméra-stylo» d'Astruc, il rédige un long portrait d'Ingrid Bergman (mise en couverture!), tandis que la double page centrale est entièrement consacrée à Hollywood et à la défense, certes des «attendus» Kazan et Dassin, mais aussi de John Ford, Frank Capra, George Stevens, Preston Sturges, William Wyler et Orson Welles, dans une série d'articles non signés qui paraissent donc engager la revue dans sa totalité. Par conséquent, il suffit simplement de feuilleter le numéro concerné pour se rendre compte que l'idée préconçue d'un clivage idéologique mériterait d'être largement nuancée...

De cet exemple, on peut tirer deux conclusions. La première est qu'on ne saurait se satisfaire des études déjà faites et qu'il est toujours nécessaire de retourner aux sources, c'est-à-dire aux textes autant qu'aux journaux. On peut évidemment s'étonner de voir réaffirmer cette évidence dans une revue d'histoire du cinéma mais force est de constater que mêmes certaines publications devenues «mythiques», comme *l'Écran français*, paraissent majoritairement ne faire aujourd'hui l'objet que d'une connaissance indirecte. C'est d'ailleurs pourquoi l'AFRHC prépare, en collaboration avec la Cinémathèque française, une journée d'études consacrée justement à *l'Écran français*, programmée pour le tout début 2017.

La seconde conclusion concerne les effets produits par les approches privilégiées en matière d'études de la critique. En se focalisant principalement sur les individus (niveau micro) ou les revues (niveau macro), la recherche s'expose à manquer les relations entre ces deux niveaux, et donc notamment la manière dont les individus peuvent contribuer à la vie sociale d'une revue, mais aussi, plus largement, ce que la circulation d'individus dans de multiples supports de presse dit du positionnement et de la tolérance éditoriale des publications de cette époque. Enfin ces deux approches ne peuvent qu'assez mal apprécier la questions des confrontations discursives, qui sont pourtant fondamentales dans le champ critique (et au-delà, Foucault disait

d'ailleurs, dans *l'Ordre du discours* [Gallimard, 1971] que «le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte», p. 12). Le positionnement résolument modeste adopté par cette courte publication sur Denis Marion (s'en tenir à un «essai de bibliographie», en fait une description de la bibliothèque de l'écrivain, léguée à l'Université Libre de Bruxelles) s'avère, au regard des perspectives énoncées ci-dessus, extrêmement productif. Outre que ce livre ne s'embarrasse donc pas d'une visée de réhabilitation (même si Paul Delsemme y dénonce – à juste titre – «un oubli total, inadmissible» de Marion), qui risquerait d'enrégimenter la pléthore d'écrits produits par Marion (malheureusement pas listés exhaustivement dans cette bibliographie) dans une entreprise de survalorisation, l'établissement des collaborations de Marion à divers supports de presse témoigne justement de la tolérance idéologique du champ journalistique au sortir de la guerre (en 1946, il peut écrire aussi bien dans *les Lettres françaises* que dans *le Figaro*), en même temps que d'un intérêt largement partagé pour un renouvellement critique caractérisé notamment par des velléités de théorisation.

Or, on l'a oublié, en effet, mais Marion fut un auteur important à ces deux titres au moins. D'abord parce que son statut, en quelque sorte immaculé (il a adhéré très tôt à l'Association Révolutionnaire Culturelle, a participé de très près, en tant que scénariste et dialoguiste, au *Sierra de Teruel* de Malraux, et a été rédacteur en chef, de 1936 à 1940, de *Combat*, hebdomadaire belge foncièrement antifasciste, dont il réédite certains de ses textes, en juin 1939, dans un volume intitulé *Billets durs*, dans le but de combattre encore et toujours le fascisme), lui octroie une totale liberté de mouvement à la Libération, que personne ne songerait à lui contester. Fidèle à une amitié sans doute née autant dans leur Belgique native que dans les colonnes de revues cinématographiques françaises des années 1920 (comme *Ciné pour tous* puis *Ciné-ciné* où il signe sous son vrai nom de Marcel Defosse), il aide l'«épuré» Albert Valentin à revenir à la production, en dialoguant *l'Échafaud peut attendre* et en écrivant

pour lui *le Secret de Monte-Cristo* (tous deux en 1948), en même temps qu'il porte un regard ironique sur les fractures idéologiques qui semblent se dessiner alors dans le champ de la pensée cinématographique. Ainsi remarque-t-il qu'*Assurance sur la mort* est rejeté par «*l'Avant-garde*, organe des jeunes communistes» au nom de ses insuffisances morales, donc d'une position vis-à-vis des films que «le communisme n'est pas la seule doctrine [à] défend[re] (...). Depuis toujours, c'est celle de l'Église, très spécialement de l'Église catholique» («La morale à l'écran», *l'Arche*, n° 21, novembre 1946 – précisons que le volume publié l'Université de Mons ne reproduit aucun texte de Denis Marion ; toutes les citations sont donc «miennes»). Si ce type de discours permet de mieux comprendre que Marion puisse écrire dans des supports de presse très différents, il dessine aussi un champ certes partiellement clivé, mais contenant en son centre des possibilités discursives très larges...

Simultanément, son activité de «littérateur pratiquant tous les genres» (P. Delsemme), et notamment les romans, les biographies, les traductions (en particulier du *Moll Flanders* de Daniel Defoe, auteur auquel il consacre une étude chez Arthème Fayard en 1948), l'amène naturellement, parce qu'il est aussi critique littéraire et critique d'art, à proposer de nouveaux fondements pour la critique cinématographique, puisés dans les réflexions contemporaines émanant d'autres champs. Tout comme pour Bazin, la critique littéraire paraît être son modèle en cinéma et, tout comme Astruc, c'est en particulier du côté de Paulhan qu'il se tourne. Mais *les Fleurs de Tarbes* ne dessine pas pour lui qu'une perspective critique : Marion va jusqu'à penser certains films dans leur appartenance en quelque sorte à la même *épistémè* que Paulhan. Ainsi décrit-il (sans doute de manière inattendue pour un lecteur actuel) *le Silence est d'or* de René Clair : «C'est tout le problème des rapports du langage avec la pensée, du fameux problème qui préoccupe tant Jean Paulhan et qui lui a fait écrire *les Fleurs de Tarbes* sans arriver encore à une conclusion bien nette. Mais au lieu d'être présenté sous une forme théorique et

abstraite et qui n'est accessible qu'aux initiés, le voilà rendu clair et évident pour les esprits les plus simples et en outre dramatiquement émouvant. » (« Un chef-d'œuvre de René Clair », *l'Écran français*, n° 99, 20 mai 1947).

De surcroît, il y a chez Marion, exactement comme chez Bazin, la volonté de penser le cinéma en fonction des multiples éléments qui le caractérisent et donc de ne pas laisser de côté les dimensions économique et sociale. Il dirige ainsi, en 1949, un ouvrage décrivant les métiers du cinéma (*le Cinéma par ceux qui le font*, chez Arthème Fayard) et, dans *Aspects du cinéma* (sous-titré d'ailleurs « Technique, industrie, commerce, propagande, divertissement, magie... mais surtout un art ! » et publié à Bruxelles en 1945 par les éditions Lumière, dans la collection « Savoir – Bibliothèque de problèmes scientifiques et culturels d'actualité »), consacre un chapitre entier à la « Justification des vedettes », laquelle s'adosse à l'hypothèse anthropologique d'une demande sociale de vedettes de la part des spectateurs, liée à un paradoxe qu'il résume ainsi : « Pour une raison qui parut longtemps mystérieuse, ces reflets sur l'écran leur paraissent beaucoup plus vivants et plus réels que la plupart des êtres de chair et d'os ». Bazin, qui est en la matière sur une position assez proche, paraît être l'un des seuls, non pas à rendre compte du livre de Marion, mais à s'intéresser à son plaidoyer en faveur des stars (que l'on peut voir téléologiquement comme anticipant en un sens les « star studies ») : dans un compte rendu non signé mais dont tout porte à croire qu'il en est bien l'auteur, Bazin avance en effet que « sa défense de la vedette et sa satire intellectuelle du cinéma sont remarquables » (An., « Livres de cinéma », *le Parisien libéré*, n° 588, 5 juillet 1946 ; l'hypothèse de la signature de Bazin se fonde notamment sur les idées mobilisées pour rendre compte, dans cet article, de *l'Histoire générale du cinéma* de Sadoul, en des termes très proches de ce qu'en dit Bazin ailleurs). Par ailleurs, Marion, comme beaucoup de ses contemporains, tente de construire un cadre d'appréciation du cinéma prenant en compte l'importance et le problème du cinéma documentaire,

dans l'après-guerre. Il dresse ainsi une typologie des films de guerre américains :

« 1° Films à intrigue sentimentale : *Les Anges de la Miséricorde* ;

2° Documentaires romancés : *Air Force*, *Convoi vers la Russie*, *Destination Tokio* ;

3° Documentaires purs : *Memphis Belle*, *Le Combattant*, *La Prise d'Iwo-Jima* ;

4° Films éducatifs : *Pourquoi nous combattons* » (« Films de guerre américains », *l'Arche*, n° 10, octobre 1945).

Cette liste s'établit selon une teneur documentaire croissante, en dissociant cependant les films de montage (*Pourquoi nous combattons*). Partant du constat que « *les Anges de la Miséricorde* n'apportent rien de neuf ni rien de bien attachant », Marion envisage en fait cette classification comme une échelle des valeurs : les films des deux dernières catégories sont, eux, « admirables par leur caractère d'authenticité ». Il n'est pas indifférent que cette sorte de taxinomie émane de ce critique qui n'a pas hésité à vilipender « les gens de lettres contre le cinéma » (c'est le titre qu'il donne à la conclusion de *Aspects du cinéma*), coupables d'une « hostilité générale (...) à l'égard de l'écran ». Or, pour lui, il y a clairement d'un côté le cinéma-art, très loin du documentaire, et de l'autre, justement, le documentaire, qui doit être évalué en fonction de critères propres (en l'occurrence, le respect du réel), mais ne paraît pas relever de l'art. Ce qui revient à dire que le cinéma ne peut prétendre à la qualité d'art qu'en mettant de côté les productions trop empreintes de réalisme, si l'on conçoit celui-ci comme l'enregistrement du réel. Astruc, taçant les « tenants du réalisme », s'accorde sur ce point avec Marion puisque refusant au « réalisme documentaire » (« L'avenir du cinéma », *la Nef*, n° 48, novembre 1948) la possibilité d'incarner l'art cinématographique.

On le voit, les propositions de D. Marion en matière de critique cinématographique gagneraient à être mises en relation avec les discours de l'époque, et notamment ceux des quelques figures que l'histoire a retenues (Bazin, Astruc et quelques rares autres). Il est clair en tout cas, si l'on fait l'effort d'essayer de se replacer dans le présent de

cette époque, que Marion n'est en rien un critique de second plan. Comme d'autres, éclipsés aujourd'hui par des astres qui n'ont rien perdu de leur pouvoir aveuglant, il incarne ce critique type de l'époque, qui s'évertue, face à un film, à «l'embrasser dans sa totalité, le situer par rapport à d'autres films – davantage, le scruter à la façon d'un microcosme en lequel se ramasserait toute une tranche de l'évolution du cinéma» (Raymond Barkan, «L'Aventure de la critique», *l'Écran français*, n° 84, 4 février 1947). Si bien que ce docteur en droit (depuis 1927) qui abandonne à la Libération la carrière d'avocat pour devenir le directeur des services parisiens du journal belge *le Soir*, bénéficie alors d'une forte reconnaissance de ses pairs. Pour Bazin, «le mérite de Denis Marion est d'être critique avisé et cultivé sans perdre le sens des véritables données sociologiques du cinéma» (art. cit.), et Marion devient même, de 1946 à 1964, le secrétaire de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique.

L'indexation de sa bibliothèque proposée par ce court volume en témoigne d'ailleurs, puisqu'elle donne un rapide aperçu des nombreuses coupures de presse, conservées par Marion, dont il n'est pas l'auteur mais le sujet. On voit ainsi qu'*Aspects du cinéma*, aujourd'hui rarement cité par les chercheurs, paraît être considéré en 1945 comme un des ouvrages essentiels sur le cinéma. Il fait en tout cas l'objet de multiples recensions (François Chalais dans *Carrefour*, Jean Néry dans *le Monde*, Charenso dans *les Nouvelles littéraires*, etc.).

Mais cette indexation documente tout autant les lectures que peut faire à cette époque un critique comme Marion, dont on se rend compte qu'à l'instar d'un Bazin, il ne cesse de lire ses contemporains, mais aussi de les commenter, explicitement ou non, ce qui engendre (là encore, tout comme pour Bazin) de multiples débats, des réponses et des contre-réponses : Marcel L'Herbier écrit par exemple une « Réponse à D. M. » dans *Paris-Cinéma* en juin 1946 ; plus tard c'est Louis Daquin qui répond à Marion dans l'édition belge des *Lettres françaises* (en décembre 1949), tandis que se développe, juste après, une polémique avec Sadoul (Marion,

« Réponse à Georges Sadoul », *Combat*, 21 janvier 1950 puis Sadoul, « Point final à une controverse avec Combat », *les Lettres françaises*, 27 janvier 1950), pour laquelle Marion paraît s'être documenté en lisant tous azimuts. L'indexation indique en effet l'existence dans ce fonds d'une intrigante coupure de presse : un texte du (alors) jeune Pierre Barbin (plus tard au cœur, plus ou moins malgré lui, de « l'affaire Langlois »), publié dans le bulletin du Ciné-Club Versailles (n° 4), en décembre 1949, intitulé « Georges Sadoul malhonnête ? ».

De ce point de vue, on peut lire ce formidable outil qu'est cet essai de bibliographie comme une incitation à penser autrement l'histoire de la critique cinématographique. Une histoire non plus seulement individuelle mais collective, à l'échelle moins des supports de presse que des discours, dont la circulation, sur le mode de la complémentarité autant que de l'affrontement, est un enjeu majeur de cette période. S'il faut donc redécouvrir Denis Marion – ce que ce petit volume facilite grandement mais ne permet pas directement, faute de reproduire le moindre article – il paraît donc tout autant nécessaire d'interroger la manière dont il se positionne à l'intérieur du champ, ainsi que la façon dont il est alors perçu. Pour Denis Marion, comme plus largement, l'histoire de la critique reste grandement à écrire.

Laurent Le Forestier

Nouveaux matériaux sur la critique de cinéma des années 1930

Pierre Bost, *la Matière d'un grand art. Écrits sur le cinéma des années 1930*, Le Raincy, La Thébaïde, « Au marbre », 2016, 400 p.

Jacques B. Brunius, *Dans l'ombre où les regards se nouent. Écrits sur le cinéma, l'art et la politique 1926-1963*, Paris, Sandre, 2016, 541 p.

Marcel Carné, *Ciné-reporter (1929-1934)*, Grandvilliers, La Tour verte, 2016, 485 p.

Coïncidence heureuse ou sourde nécessité qui se fait jour, après « les Clouzot », Rebatet et plus récemment Léon Moussinac et Élie Faure, voici