

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

67 | 2012

Varia

La profondeur de champ et la crise du sujet en débat (1945-1949)

Georges Sadoul et André Bazin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4538>

DOI : 10.4000/1895.4538

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 126-143

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Georges Sadoul et André Bazin, « La profondeur de champ et la crise du sujet en débat (1945-1949) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4538> ; DOI : 10.4000/1895.4538



Au Festival de Cannes 1953, André Bazin, Georges Sadoul (à gauche) et Cesare Zavattini (à droite).

La profondeur de champ et la crise du sujet en débat (1945-1949)

par Georges Sadoul et André Bazin

Textes :

1. L'équivalent du montage moderne¹

– Georges Sadoul, « L'École de Brighton (1900-1905). Les origines du montage, du gros plan et de la poursuite », *Cours et Conférences de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*, n°2, 2^e trimestre 1945, Paris, IDHEC, Jacques Melot, pp. 49-50.

– Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. 2. Les Pionniers du cinéma, 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947, p. 183 (rééd. 1978, p. 168).

2. À propos de l'échec américain au festival de Bruxelles

– André Bazin, « A propos de l'échec américain au festival de Bruxelles », *Esprit* n°137, septembre 1947.

3. La métaphysique de la profondeur de champ

– Georges Sadoul, « La métaphysique de la profondeur de champ », *la Nouvelle Critique*, n°1, décembre 1948.

4. USA 1938-1948 : technique, mise en scène et sujet

– André Bazin, « USA 1938-1948 », *Sur le champ d'azur*. Festival international de Cannes 1949 (catalogue).

5. Doctrine chrétienne du cinéma. Misère, servitude et grandeur de la critique de films

– André Bazin, « Doctrine chrétienne du cinéma. Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *Revue Internationale du cinéma*, Première année, n°2, [1^{er} mai] 1949, pp. 17-20 (Publication trimestrielle de l'Office Catholique International du Cinéma. Edité en trois langues : anglais, espagnol, français)

1. Les intertitres sont de la rédaction de *1895 Revue d'histoire du cinéma*.

1. L'équivalent du montage moderne (1945 et 1947)

Par Georges Sadoul

[...] La poursuite dramatique avait apparu, sous une forme assez élémentaire dans un film de Williamson *l'Attaque d'une mission en Chine*, actualité reconstituée au moment de la guerre des Boxers (1900). Dans ce film, Williamson emploie le montage, et utilise les décors naturels dans toute leur profondeur ; ce dernier point est essentiel.

Car en règle générale, les films de Méliès, imités du théâtre, se déroulent dans deux dimensions. Les personnages se déplacent parallèlement aux spectateurs, ils sortent des coulisses, ou ils y disparaissent, mais ils ne se dirigent jamais sur le spectateur jusqu'à occuper la majeure partie de l'écran.

Cet effet était pourtant connu. *L'Arrivée d'un train* de Lumière (1895) lui doit son succès. La locomotive arrive au fond du décor et fonce sur le spectateur. Puis ce sont les voyageurs descendus du train qui s'avancent à plusieurs reprises vers la caméra, jusqu'à occuper la moitié de l'écran.

Méliès obsédé par l'idée qu'il avait de filmer le théâtre, ne pensa pas à utiliser ces effets, pour la raison qu'ils n'ont pas d'équivalent à la scène. Mais Williamson comprit l'intérêt dramatique des personnages fonçant sur les spectateurs. Un de [ses] films le plus remarquable est *Big Swallow* (1900-1901) où l'on voit un acteur furieux de se voir photographié, marcher sur la caméra jusqu'au moment où sa bouche occupe l'écran presque en totalité. Il avale alors le photographe et l'appareil. Ce truc particulièrement heureux donna peut-être à Méliès l'idée de son *Homme à la tête de caoutchouc*, où il supprima le mouvement de l'acteur vers l'appareil, en gardant seulement le grossissement.

L'idée du personnage fonçant sur l'écran inspire à Williamson les meilleurs passages de *l'Attaque d'une mission en Chine* (1900) ... [...]

On chercherait vainement dans la production française de 1900 un film qui ait l'intensité et la valeur dramatique de ce film de 70 mètres, caractérisé surtout par des changements de plans qui sont le fait des acteurs, et non de l'appareil. [...]

Dix femmes pour un mari film réalisé pour Pathé par Georges Heuzé en mars 1905 est le départ de la grande tradition comique française : il est notre premier film poursuite.

[...] En France *Dix femmes pour un mari* enseigne l'importance de la poursuite et du montage rapide en plans successifs. Mais on ne retient pas – hors des plagiats de Zecca – l'importance des plans pris à différentes distances. [...]

Dans une œuvre aussi remarquable que *les Victimes de l'alcool* de Gérard Bourgeois (1912), la caméra reste toujours à la même distance du plateau, la distance que Charles Pathé considérait comme réglementaire.

Le montage est une suite de « tableaux » séparés par des sous-titres. Mais Bourgeois sait utiliser le décor en profondeur. Il n'utilise pas le mouvement d'appareil, mais le déplacement des acteurs

dans la troisième dimension. Et il obtient ainsi des effets dramatiques qui sont l'équivalent du montage moderne. Il a compris la leçon de *Train en gare* et celle de Williamson. Il a utilisé au studio un objectif qui permette d'obtenir des images également nettes en l'employant pour l'infini et pour un personnage apparaissant à mi-corps².

Il faut regretter que nos films modernes aient perdu le goût du déplacement des acteurs en profondeur. Nos gros-plans, qu'ils soient obtenus au montage ou le travelling isolent par le flou des fonds, le personnage de son milieu. En règle générale, un duo d'amour ne se situe pas (sitôt après que les indications de décor ont été données par un plan général) dans une gare, un salon ou une forêt au clair de lune, mais au milieu de lambeaux de coton hydrophile regardés par un myope. Convention qui devrait être employée exceptionnellement par système et non en règle. Il faut regretter que nous ayons perdu en général le précieux secret des primitifs – celui de Paolo Uccello ou de Gérard Bourgeois – qui est de donner aux fonds la même netteté qu'aux portraits. Renoir est peut-être le seul qui ait, en France, réagi contre cette tendance, dans certains plans de *la Bête humaine*, par exemple [...].

Cet enseignement de l'École de Brighton : un personnage doit évoluer en profondeur, est aujourd'hui presque perdu.

b) « [*The Big Swallow*] est l'un des premiers emplois dramatiques d'un personnage se déplaçant dans la profondeur du champ, et fonçant sur le spectateur. Nous en avons déjà eu un autre exemple dans *Attack on a China Mission*, avec le cavalier qui sauve la jeune fille. Le procédé sera largement utilisé avant 1914 et il connaîtra une nouvelle vogue à Hollywood en 1941, après son utilisation par l'opérateur Gregg Toland dans le *Citizen Kane* d'Orson Welles ».

2. À propos de l'échec américain au festival de Bruxelles (1937)

Par André Bazin

[...] C'est que le cinéma est un art, naturellement et artificiellement, presque aussi difficile d'accès matériel que la peinture ; le nombre des « copies » de chaque œuvre est au fond très limité si on le compare à celui d'une œuvre littéraire et, surtout, les lois du commerce ou de la propagande raréfient singulièrement leur apparition sur les écrans ou plutôt elles en commandent la géographie selon des normes absolument étrangères à l'intérêt artistique. L'un des plus grands metteurs en scène

2. Cf. « [*Les Victimes de l'alcool*] est encore divisé en *tableaux* comme au temps de Zecca. Chaque scène est filmée d'un seul trait, sans qu'aucun effet de montage vienne couper le cadre fixe d'un plan d'ensemble. Cette technique retarde sur celle que Feuillade emploie en s'inspirant des comédies Vitagraph. [...] Mais Bourgeois, avançant ses acteurs près de la caméra au cours des scènes, les montait souvent à mi-corps. Leurs expressions de physionomie devenaient alors perceptibles par les spectateurs... Cette innovation constitue une des premières applications dramatiques du "champ en profondeur"... Cette continuelle variation des images à l'intérieur d'un même cadre évite la monotonie dans un récit mené avec beaucoup de fluidité et de traits justes. Bourgeois est plus proche du vrai réalisme que Feuillade. [...] *Les Victimes de l'alcool* ont un charme et un ton qui les rapprochent de l'école *néo-réaliste* italienne. » 3 (*Histoire générale du cinéma Le cinéma devient un art 1909-1920*. Premier vol. *L'Avant-guerre*, Paris, Denoël, 1951, pp. 210-211).

d'Hollywood, Wyler, n'a vu du cinéma italien de ces dernières années que *Rome ville ouverte* et du cinéma français que *la Femme du boulanger*, plus un ou deux films de Duvivier ou de Carné. L'inculture historique et géographique est à peu près générale dans la création cinématographique. Partie par la force des choses : difficulté de revoir les chefs-d'œuvre vieux de dix ans, soumission de la distribution des œuvres modernes aux impératifs du commerce ou de la diplomatie. Partie par l'indifférence des metteurs en scène qu'on ne voit guère dans les cinémathèques non plus que dans les festivals où ils ne passent, comme les vedettes, que pour récolter leur prix. Les cinéastes vivent dans un isolement technique et intellectuel certainement très supérieur à celui d'un théologien du Moyen-Age, d'un écrivain de la Renaissance ou d'un peintre du XVII^e. J'en veux pour preuve l'émotion suscitée par quelques caractères insolites du premier film d'Orson Welles par exemple qui, sur le plan proprement technique, se bornait à remettre à neuf quelques procédés de prise de vues couramment utilisés quinze ans plus tôt. En parlant, comme ils l'ont fait, d'objectif à double foyer (ce qui est scientifiquement indispensable), certains critiques prêtaient inconsciemment à Orson Welles l'équivalent de pouvoirs magiques ou tout au moins un secret technique fabuleux, vaguement alchimique. Quant aux metteurs en scène européens, j'en ai entendu tenir sur Orson Welles des propos qui l'eussent condamné quatre siècles plus tôt au bûcher. Renseignements pris, la profondeur de champ extraordinaire de *Citizen Kane* n'est due qu'à la sensibilité de la pellicule permettant de diaphragmer suffisamment l'objectif. Dès 1937, Renoir, déjà, avait poussé si loin le raffinement qualificatif de la profondeur de champ qu'il ne la voulait obtenir qu'avec de vieux objectifs Zeiss, auxquels Zecca devait les mêmes effets en 1910. Mais la sclérose des techniques esthétiques est telle dans le cinéma que la réutilisation à d'autres fins, cinq plus tard, d'un procédé abandonné provoque d'abord l'incompréhension, la colère et l'imprécation. Le metteur en scène apprend à l'assistant à découper une scène dialoguée avec plus d'empirisme têtue qu'un peintre du XVI^e n'en devait mettre à enseigner à son atelier le broyage d'une couleur. Encore les secrets techniques étaient-ils alors le soutien ou le canal d'un style tandis que l'assistant n'apprend trop souvent de son patron qu'un certain nombre de trucs élémentaires promus par ignorance à la dignité de lois fondamentales du cinéma³.

Ce paradoxal isolement des artisans d'un art qui ne vit pourtant matériellement que de sa diffusion géographique mériterait sans doute une étude plus subtile de ses causes psychologiques, techniques et économiques.

[...] Si les comédies américaines, qui nous eussent amusés il y a six ans, nous ennuiant aujourd'hui, ce n'est point que leurs qualités formelles aient baissé, mais bien plutôt que la mythologie implicite des thèmes essentiels de leurs scénarios n'est plus accessible au monde actuel. [...] D'un autre côté l'humour de la comédie américaine classique cède la place à un comique à la fois plus réaliste et plus absurde, plus actuel et plus abstrait, comme l'est par exemple *Helzapoppin*, bourré à la fois de références à l'actualité comme une revue montmartroise et de gags qui reculent les limites métaphysiques du rire.

[...] Les gags d'*Helzapoppin* sont une véritable désintégration du fait cinématographique. Par l'intrusion d'une illusion supplémentaire ou la suppression d'une illusion existante dans le jeu des illusions

3. Cf. *La Petite grammaire cinématographique* de M. Berthomieu (NdA).

cinématographiques normales, on assiste à une opération analogue à la pénétration d'un neutron dans une molécule équilibrée. Tout éclate (de rire naturellement). Il est significatif que la nouveauté la plus originale d'Hollywood : la naissance d'un nouveau comique, n'ait trouvé d'authenticité que dans la négation de tout contenu. Pour cette raison on peut d'ailleurs prophétiser une descendance aussi courte que brillante à *Helzapoppin* : le temps d'une explosion atomique.

Mais dans les genres dits sérieux : épopée, drames réalistes, psychologiques, sociaux, etc., qui n'ont pas les recours d'une justification par le néant, la matière souffre irrémédiablement d'une carence humaine dont les causes pourraient bien être celles que j'indiquais plus haut : l'isolement d'Hollywood qui entretient le monde cinématographique dans un microcosme aussi fermé, aussi artificiel que pouvait l'être la cour de Louis XIV.

[...] Il arrive qu'on aperçoive ce que pourrait être la Tragédie d'Hollywood. Quelque chose d'aussi nécessaire et parfait qu'une tragédie de Racine. Je pense par exemple à *Gilda* de Charles Vidor avec Rita Hayworth. Derrière le prétexte d'une rocambolesque histoire d'espionnage, les personnages se meuvent sur la ligne de leur destin comme les automates des horloges allemandes. La solennité luxueuse et parfaitement artificielle du décor, le raffinement glacé des cadrages de Maté, je ne sais quel climat de nécessité, une densité des personnages plus métaphysique que psychologique, une sexualité tout à la fois réduite à son minimum d'apparence et portée à un paroxysme de tension perpétuellement mortelle, distinguent imperceptiblement un film comme *Gilda* des demi-superproductions avec lesquelles on l'a confondu et qu'il serait, n'était cette perfection de cristal où le style se confond avec la nécessité. Seulement la tragédie d'Hollywood ne révélerait à l'analyse que du néant. Cette perfection et cette nécessité sont comme négatives. Leur grandeur est inversée. À la limite de la falsification absolue, de la facticité intégrale, l'intrigue et les personnages dépouillés de tout accident naturel développent une singulière beauté. Jamais, en tout cas, Rita Hayworth n'a atteint à l'aisance mythologique qu'elle déploie dans *Gilda* [...].

Mais le paradoxe d'une telle réussite est par essence insoutenable, il recèle évidemment sa propre destruction. On ne peut fonder une esthétique sur le vide existentiel non plus que la navigation sur la dépression barométrique qui fait la mer d'huile au centre des cyclones. Mieux vaut essayer de voir ce qui sépare encore Hollywood de la vie pour comprendre les causes de sa décadence.

[...] Car c'est bien à des contraintes de cette nature que sont finalement soumis scénaristes et metteurs en scène par l'office d'auto-censure de la MPPA par la « Légion de la Décence » ou par le souci commercial du « happy end ».

[...] Aussi bien à Bruxelles les deux films américains intéressants échappaient-ils l'un à l'artifice et l'autre à la censure.

The Best Years of Our Lives de William Wyler prouve que les meilleurs parmi les metteurs en scène d'Hollywood ne sont pas inconscients de leur faiblesse par rapport à l'Europe. Wyler, dans cette sorte de long documentaire romancé sur la réadaptation de trois soldats démobilisés, s'est laborieusement efforcé de serrer de près la réalité : en tournant en décor naturel, en proscrivant le maquillage des acteurs, en utilisant pour l'un des rôles (celui du mutilé) un non professionnel auquel il a confié en quelque sorte l'interprétation de son propre personnage social et en demandant à Gregg Toland une prise de vue aussi neutre que possible. Le résultat est, par certains côtés, excellent, la

conduite des acteurs et le sens dramatique du metteur en scène sont toujours admirables, mais le souci du réalisme y confine à l'obsession. Il alourdit et allonge démesurément le film. On ne nous fait grâce de rien, pas même du borborygme d'estomac de Frédéric March après un verre de bicarbonate de soude. On applaudit à tant de conscience, mais on est obligé de constater qu'il manque totalement de cette aisance et de la familiarité dont le film italien fait preuve avec la réalité. Retrouver le réel représente maintenant pour Hollywood un colossal effort intellectuel, technique et financier. Sans préparation, presque sans matériel et sans acteurs Rossellini fait mouche à tout coup. Cependant c'est bien de films comme *The Best Years of Our Lives* qu'Hollywood peut attendre le salut. Il témoigne d'une saine inquiétude et de la volonté chez certains scénaristes et metteurs en scène de retrouver le monde tel qu'il est.

3. La métaphysique de la profondeur de champ (1948)

Par Georges Sadoul

Qui s'intéresse aujourd'hui à ce qui se dit et s'écrit sur le cinéma sait que cet art a été récemment « révolutionné » par « l'utilisation de la profondeur de champ » et aussi par « les films à la première personne du singulier », la « caméra-stylo », le « retour en arrière », la nouvelle valorisation des « plans fixes », le déclin du « champ – contre-champ » et les perspectives ouvertes par l'emploi des « décors naturels »... Il faudrait beaucoup de temps et de place pour étudier chacune de ces innovations. Contentons-nous aujourd'hui de dire quelques mots du « champ en profondeur ».

Un objectif à « champ profond » est celui qui permet d'obtenir, comme la vision par un seul œil, une égale netteté pour les objets lointains et les objets rapprochés. Louis Lumière utilisait un tel objectif en 1895, pour sa fameuse *Entrée du train en gare*, où l'on voyait la locomotive arriver à l'horizon, grossir, foncer sur les spectateurs⁴. Pendant trente ans, ces objectifs furent les plus répandus. Après 1925, l'image des pellicules « panchromatiques », alors peu sensibles, obligea à les abandonner pour des objectifs plus lumineux ; et ceux-ci, lorsqu'ils photographiaient des premiers plans, noyaient les détails un peu plus éloignés dans une brume confuse. On trouva dans ces inconvénients mille avantages techniques. Les objectifs à champ profond auraient pu à nouveau être utilisés quand la sensibilité de la pellicule s'améliora. Mais ils étaient démodés, et l'excellente école des opérateurs français les méprisait.

Ce fut donc pour certains techniciens une « révélation » quand on présenta chez nous *Citizen Kane*, le film américain d'Orson Welles, où le grand opérateur Gregg Toland utilisait brillamment le champ profond. Par exemple, dans la scène du suicide de la maîtresse de Kane, un verre de poison gigantesque, en gros plan, occupe presque tout l'écran, tandis que dans une lointaine perspective apparaît le minuscule citoyen Kane.

4. La bande Lumière à laquelle se réfère ici Sadoul ne saurait être le « fameux » *l'Arrivée d'un train à La Ciotat* dont la première projection date de 1897. Il ne peut s'agir que de *l'Arrivée d'un train en gare* [de Villefranche-sur-Saône] dont la première projection est du 25 janvier 1896. L'imprécision de la description comme du sujet n'invalide pas le propos sur le type d'objectif utilisé.

Il n'est pas niable que le retour à une ancienne technique ait transformé le style de certains films, en permettant l'emploi de nouveaux moyens d'expression. Avant *Citizen Kane*, la mode avait été aux *découpages* morcelés en très grand nombre de *plans*, ou bien à l'emploi forcené de *travellings* poursuivant les héros dans leurs déplacements. Avec la profondeur du champ, on peut supprimer les mouvements des appareils et les remplacer par les mouvements des personnages dans les trois dimensions. Ces effets nouveaux permirent de diminuer sensiblement le nombre de *plans* dans les découpages.

La découverte de nouveaux procédés d'expression est chose intéressante. Mais faut-il, pour cela, considérer un nouveau style comme une nouvelle conception du monde ?

André Bazin et la profondeur de champ

André Bazin paraît avoir adopté ce point de vue dans un long article de la *Revue du Cinéma* (février-mars 1948) : « *William Wyler ou le Janséniste de la Mise en scène* ». Texte intéressant à citer parce qu'il est documenté, et plus médité qu'une chronique quotidienne ou hebdomadaire.

Pour l'auteur, l'emploi du *champ en profondeur* par Renoir, Welles, Wyler, entraîne « *des conséquences esthétiques (il faudrait mieux dire métaphysiques) qui sont d'importance* ». En partant de cette forme particulière de style, Bazin classe les films en deux catégories : « *réalistes* » et « *subjectifs* ». Pour lui, un bon type de film « *réaliste* » est par exemple *les Plus Belles Années de Notre Vie* de William Wyler. Il emploie systématiquement la profondeur de champ, il ne comporte que 190 plans par heure, et dans chacun de ces plans, le réalisateur, parfaitement *objectif*, ne paraît jamais prendre parti.

« *La fréquence des plans généraux, et la parfaite netteté des fonds, écrit André Bazin, contribuent énormément à rassurer le spectateur et à lui laisser le moyen d'observer et de choisir... La profondeur de champ de William Wyler se veut libérale et démocratique comme la conscience du spectateur américain et les héros du film.* »

Par opposition au « *réalisme* » de Wyler, un style « *subjectif* » est celui qui, sans recourir par système au champ en profondeur, morcelle à l'extrême le découpage. Tel *Antoine et Antoinette* de Jacques Becker, qui comporte 600 ou 700 plans par heure, trois fois plus que le dernier film de Wyler.

« *Cette esthétique, poursuit André Bazin, subjectivise l'événement à l'extrême, puisque chaque parcelle est due au parti pris du metteur en scène. Elle n'implique pas seulement un choix dramatique, affectif ou moral, mais encore et plus profondément une prise de position sur la réalité en tant que telle...* »

« *Si Nominalisme et Réalisme ont leur répondant cinématographique, ils ne se définissent certainement pas seulement en fonction d'une technique de prise de vue et de découpage, mais ce n'est certainement pas un hasard si Jean Renoir, André Malraux, Orson Welles, Rossellini et William Wyler... se rencontrent dans l'emploi fréquent de la profondeur de champ... ; pas un hasard si, de 1938 à 1946, leurs noms jalonnent tout ce qui compte réellement dans le réalisme cinématographique. Non de ce réalisme sans intérêt de la matière et du sujet, mais de celui qui procède d'une esthétique de la réalité* ».

C'est ici que gîte le lièvre. Pour l'auteur, le réalisme de la matière ou du sujet est « sans intérêt ». Le vrai « réalisme » est celui de « l'esthétique de la réalité », de l'emploi de tel ou tel procédé de style. André Bazin est si convaincu de cette évidence que, dans son article, il n'y a pas vingt lignes, sur vingt pages, qui soient consacrées à rappeler le sujet des films étudiés. S'il analyse par exemple avec minutie un plan important des *Plus Belles Années de Notre Vie*, presque rien n'est dit sur le sens dont cette scène dénoue et conclut l'œuvre. Il insiste par contre « sur la tension créée dans un plan par la coexistence de deux actions d'importance inégale », « le déplacement soigneusement calculé dans le naturel des acteurs, la robe blanche de Theresa Wright dessinant une sorte de ligne de faille dramatique » et sur la photographie.

Cette analyse – semblable par bien des points aux analyses de textes telles qu'elles se pratiquent dans certaines universités – aurait peut-être plus de sens si l'on avait rappelé le sujet dont cette photographie apportait la conclusion. Résumons donc la situation qui conduit à cette scène.

Trois Américains démobilisés ne réussissent pas à s'adapter aux conditions de l'après-guerre. Le premier, chef de service dans une banque, n'a pas suivi les instructions reçues ; il a accordé des prêts à d'anciens combattants peu solvables, ce qui menace sa propre situation. Le second, mutilé des deux mains, est persuadé que son infirmité l'empêche d'épouser sa fiancée. Le troisième, ancien officier aviateur, est redevenu barman dans un Uniprix, mais a été réduit au chômage pour avoir corrigé un client qui préconisait la guerre immédiate contre les « Rouges ». Les situations sont exposées longuement, minutieusement, avec toutes les ressources du « *champ en profondeur* », et comme si les acteurs se défendaient de prendre parti. Mais, au dénouement – dont André Bazin analysait esthétiquement la scène centrale – le film propose au public américain des solutions qui dépassent les limites d'une habituelle *happy end*.

À droite de cette photographie, finale se trouve un premier couple : le mutilé et la jolie fille qu'il épouse. L'homme tient entre les horribles pinces qui lui servent de mains un anneau nuptial qu'il passe au doigt de la mariée. Au centre, – et dans la « profondeur du champ » –, se trouvent le banquier et son épouse. Ils sont sans souci ; la société financière a dû se montrer plus compréhensive. À gauche de l'écran, se découvre un dernier couple : l'officier-chômeur (en gros plan) et la fille du banquier (encore dans la profondeur du champ). Car le chômage de l'ancien garçon de café a été court : il va pouvoir épouser la fille du banquier.

La morale des *Plus Belles Années de Notre Vie*, et de son emploi « démocratique » du champ en profondeur, est donc que, dans l'Amérique du Président Truman, les plus hideuses mutilations de guerre ne rebutent pas les jolies filles, les financiers savent être humains et compréhensifs, et les filles des banquiers naturellement promises aux chômeurs énergiques. La technique et l'esthétique qu'on disait *réalistes* « en elles-mêmes », sont ici employées à défendre le pire et le plus irréaliste des conformismes. Il ne nous paraît pas, à nous, sans intérêt d'analyser, avec les procédés de style, « *la matière et le sujet* ».

Le néo-réalisme et le réalisme

Ramener le « réalisme » essentiellement à l'emploi de certains procédés n'est pas le propre d'André Bazin. Nombreux sont les amis du cinéma qui attachent plus d'importance à la forme qu'au contenu. Depuis la Libération, un public sans cesse élargi s'intéresse aux problèmes de la technique du film. Un excellent journal comme *l'Écran Français* – réagissant contre les feuilles commerciales et publicitaires qui se contentent de raconter platement les scénarios des films – s'est appliqué à satisfaire ce désir passionné de mieux connaître les moyens d'expression cinématographiques. La Fédération Française des Ciné-Clubs a poursuivi de son côté une pareille initiation pour ses membres. Mais on peut aujourd'hui se demander si de trop longues explications données sur le montage, la photographie, les éclairages, les mouvements d'appareil n'ont pas fait oublier à une certaine « élite » du public – et de la critique – que, si le cinéma est un langage, c'est d'abord parce qu'il raconte des histoires. Et que, par conséquent, le contenu des scénarios est essentiel, parce qu'il doit commander le style.

Perdre de vue les sujets aboutit à classer les films d'après leur technique. Tous les films de la nouvelle école italienne sont par exemple indistinctement qualifiés de *réalistes* ou *néo-réalistes* parce qu'ils ont délaissé les studios, les maquillages, les costumes, un style photographique recherché et même les acteurs, souvent remplacés par des « hommes de la rue » jouant dans le décor naturel des villes ou de véritables appartements.

Ce qui est penser que le crû d'un vin se détermine par la forme de sa bouteille, Champenoise, Bordelaise ou Bourguignonne. Plusieurs films italiens ont bien été réalistes dans certaines de leurs parties, non pas tellement parce qu'ils ont été tournés en pleine rue, mais surtout par ce qu'ils racontaient. La scène la plus belle de *Rome, ville ouverte* montre la mort d'une femme du peuple superbement incarnée par une des plus grandes actrices contemporaines, Anna Magnani. Elle nous émeut d'abord par son sujet et par son humanité directe. Le cadrage, la profondeur de champ, tel frémissement de la caméra, une photographie volontairement et savamment « neutre » sont ici des moyens, non une fin en soi. Si le réalisateur a adopté le style des actualités filmées, c'est en raison de l'histoire vraie qu'il entendait reconstituer.

La fuite hors du studio ne suffit pas à atteindre le réalisme. On le voit bien dans les films américains récents qui reprennent certains procédés italiens, les adaptent et les perfectionnent selon les nécessités hollywoodiennes.

Un des maîtres de ce nouveau style (que certains dénomment abusivement *réaliste*), Henry Hathaway, s'est, par exemple, imposé dans *le Carrefour de la mort* de ne pas tourner une seule scène en studio. Ce qui n'empêche pas son film d'obéir à toutes les conventions du film policier, pis : du film de mouchardage. Hollywood renouvelle l'emballage, mais pas la marchandise. Et ce style « hors les murs » est, comme tous les autres styles « en-soi », un style à-tout-faire. En Italie, Luigi Zampa vient de l'employer dans *les Années Difficiles*, pour transformer les dignitaires fascistes en hommes candides, sages, intelligents, modérés, humains. En Amérique, William Wellman, pour authentifier son feuilleton antisoviétique, *le Rideau de Fer*, a tourné toutes ses scènes, spécifie la publicité, « sur les lieux mêmes » où s'étaient déroulés des événements... forgés de toutes pièces. Ainsi a-t-il été « réaliste » comme *Gringoire*, écrivant jadis : « Le 3 janvier 1928, à 11h 25 du matin, devant le 6 de la rue Ribera,

à Barcelone, Dolorès Ibarruri, dite la Passionaria, enfonça ses dents dans la gorge d'un prêtre et lui suçait jusqu'à la dernière goutte de son sang ». L'« objectivité » des prémisses, la précision des détails servent à « authentifier » un mensonge sciemment forgé. Dans beaucoup de cas, le « réalisme » hollywoodien a ce caractère.

La technique et le sujet

À l'inverse, un film réaliste peut utiliser avant tout acteurs et studios. Tel *le Tournant décisif* de Frédéric Ermler, où le plein air n'apparaît guère et qui est l'un des films les plus importants de l'après-guerre, sur le plan esthétique comme sur certains autres.

« *Nous avons pris le parti*, ont déclaré les auteurs de l'œuvre consacrée à la Bataille de Stalingrad, *de nous abstenir de retracer le déroulement exact des événements. Tout en leur conservant leur sens historique, nous avons laissé libre cours à notre imagination ; nous avons porté principalement nos efforts sur l'étude des caractères. Nous nous sommes intéressés, non pas aux épisodes de la bataille en elle-même, mais aux réactions que cette bataille suscitait dans l'esprit et dans le cœur des hommes* ».

Ermler entendait transporter le spectateur dans l'esprit et dans le cœur des héros. Pour cela, il devait utiliser des acteurs, et tout centrer sur eux. Le film presque tout entier se déroule dans des décors de studio. La technique est simple, et l'on se borne à quelques mouvements d'appareils, toujours justifiés et bien réalisés – pour ne pas condamner le spectateur à la contemplation d'une scène fixe. Par le décor très dépouillé et par l'acteur qui a médité longuement sa création, on atteint à un réalisme qui dépasse largement le « néo-réalisme » italien. Car l'enregistrement mécanique, « objectif », de la vie n'est pas le réalisme. Il entraîne souvent ses praticiens vers le goût des beautés formelles. Ce qui est vrai pour Wyler – (à savoir que le formalisme des *Meilleures années* est pour un spectateur attentif plus frappant que son « objectivisme ») – l'est aussi pour l'école italienne qui, par sa sainte horreur d'un certain esthétisme photographique, a fini par créer une nouvelle esthétique de la photographie.

Le vrai réalisme ne décalque pas, il transpose. Il ne prend pas le monde en bloc, il choisit ses épisodes les plus significatifs. Il ne se contente pas de décrire, il analyse. Et selon les sujets ou les tempéraments, il peut user du montage court ou du montage rapide, du studio ou du plein air, de l'acteur, ou de l'homme de la rue. Ceci dépend des buts qui veulent être atteints.

Revenons en France. La recherche du réalisme – qui est, depuis les origines, une des constantes du cinéma français – a pu aux diverses époques employer divers styles. Mais ce n'est pas un artifice de style qui pourra aujourd'hui guider seul nos metteurs en scène dans leur quête de réalité. Le champ en profondeur (entre autres) est un nouveau procédé, ou comme aurait dit Méliès, un nouveau « truc ». Rien de plus. Tout dépend de l'usage qu'on en fera. Il peut convenir à tous les genres, à toutes les tendances. André Bazin le croit indispensable au réalisme. Le critique cinématographique du *Figaro littéraire*, Claude Mauriac, à propos d'un film récent, entonne un hymne au champ en profondeur, et aboutit en apparence à d'autres conclusions. Le film dont il est question, *Bagarres*, d'Henri Calef est, d'après le scénario, une histoire paysanne dessinée à gros traits, sans vraisemblance ni véritables « caractères ». Mais son écriture, assez recherchée, sacrifie à certaines modes du jour.

« *En ses instants privilégiés, écrit Claude Mauriac, l'action s'y déploie dans l'épaisseur même et avec le recul de la vie. Les distances sont respectées entre les acteurs, qui, ainsi que cela se passe dans la réalité, ne sont en général placés sur le même plan que par la convergence de leurs positions métaphysiques, non physiques... Ainsi le chant de l'humaine profondeur s'élève-t-il de la profondeur mécanique du champ* ».

Ce qui importe, conclut le critique, ce n'est pas une *anecdote* qui n'est qu'un *support*, mais la « *Vision* » d'Henri Calef, « *qui a choisi pour s'exprimer la plume neuve et le pinceau vierge de la caméra...* ».

Le pinceau d'une « *Vision* » qui méprise le support de l'anecdote, n'est pas si vierge qu'il le paraît.

Au début de l'autre après-guerre, tout un parti de cinéastes réclamait déjà une *vision* subjective du monde, le flou concerté déformait un paysage comme la *vision* d'un peintre et les scènes d'ivresse étaient vues dans les miroirs déformants. Plus tard, la mode se porta sur un montage rapide, ou un montage accéléré, exprimant l'angoisse montante des personnages du drame. Ce furent une autre fois des caméras automatiques placées sur un cheval emballé, pour avoir la *vision* du cheval emballé, ou lancées à travers le studio pour avoir la vision d'une boule de neige traversant l'air.

Lorsque nous revoyons aujourd'hui ces recherches anciennes, nous leur trouvons de l'intérêt dans la mesure seule où elles furent des moyens d'expression. Sinon, elles sont devenues énervantes et surtout quand leurs tenants, méprisant le « support de l'anecdote », se mirent à diriger des romans-feuilletons. Le cinéma français, à dédaigner ainsi la réalité française pour les fantômes formels, perdit alors ses meilleures forces et faillit périr.

La métaphysique du champ en profondeur (ou de la profondeur du chant, comme dit l'autre !), on s'en moquera demain comme Mme Colette, en 1918, se moquait de certains suiveurs : ceux qui, trois ans après *Forfaiture*, rabâchaient gratuitement : gros plans, éclairages à la Rembrandt, virages multicolores...

« *Un film sensationnel, écrivait-elle, est un film qui n'est pas d'actualité. On le reconnaît aux éclairages. Si, dans les 35 premiers mètres de la bande, vous constatez que le metteur en scène a déjà utilisé, par exemple, les éclairages rose argenté pour un bureau d'usine, les noir et or Rembrandt en l'honneur d'un figurant qui met son pardessus dans un vestibule, et les premiers plans genre tête-coupée-sur-un-velours-noir, pour un monsieur qui hésite entre une sortie à cheval et une promenade en auto, il y a de grandes chances pour que le film soit sensationnel...* ».

Ces déluges de technique pour des scènes ou des sujets insignifiants, cette sauce sur les cailloux, caractérisent toujours les films « sensationnels ». Comme aussi le mépris totale de « l'actualité », des problèmes de l'époque...

4. USA 1938-1948 : technique, mise en scène et sujet (1949)

Par André Bazin

Il était possible de discerner, dans les toutes dernières années de l'avant-guerre, les signes précurseurs d'une crise cinématographique américaine dont nous découvrons plus aisément aujourd'hui qu'elle était à la fois de forme et de fond, de technique et de sujet et que la guerre en a précipité la déclaration. On pourrait la qualifier de maladie de la perfection. Depuis plusieurs années, Hollywood avait trouvé tout à la fois un équilibre économique relativement stable, un style et des thèmes. Avec l'aide de quelques talents puissamment originaux comme ceux d'un John Ford, de Capra ou de Wyler, elle avait produit des chefs-d'œuvre, achèvement parfait de leur genre. Or, à y regarder de près, ces œuvres étaient l'aboutissement d'une science classique du scénario et de la mise en scène, il n'était pratiquement plus possible que d'en répéter les effets et les thèmes. Et l'on sait qu'un art ne peut vivre de la répétition. C'est par rapport à cette conjoncture qu'il faut situer *Citizen Kane*.

Le mérite de Welles, c'est d'abord d'avoir su faire éclater les cadres de cette rhétorique. Pour la première fois peut-être et bien qu'il ne s'agisse pas d'une adaptation, l'écran nous donnait un équivalent acceptable de quelques-uns des caractères les plus originaux du roman américain. Il n'est que de comparer *Citizen Kane* avec les romans de Dos Passos d'une part et, de l'autre, avec le film consciencieusement « fidèle » que Sam Wood a tiré de *Pour qui sonne le glas*. C'est en effet un aspect paradoxal de la production américaine depuis 15 ans, qu'elle emprunte de plus en plus de sujets aux romans contemporains, sans rien traduire en fait de ce qui en constitue l'originalité essentielle : leur technique de récit (bien que les critiques littéraires persistent à nous assurer par ailleurs qu'elle est précisément dérivée du cinéma). Mais l'audace du scénario et l'étrangeté de sa construction sont moins importantes encore ici que les procédés de mise en scène. La profondeur de champ systématiquement utilisée par Orson Welles et son opérateur Gregg Toland, n'aurait que peu d'intérêt si elle ne servait à bouleverser radicalement les lois du découpage et du montage tel que 12 ans de cinéma parlant les avaient codifiées dans cette fameuse mise en scène invisible comme du verre.

Sans vouloir exagérer l'influence directe de Welles, il est du moins possible de constater que *Citizen Kane* a été la préface à une série d'œuvres qui, par des voies parfois très différentes, ont définitivement dépassé les ressources du découpage classique tel que le léguaient à la jeune génération un Ford, un Vidor ou un Capra. Seul parmi les grands de la « génération » d'avant guerre, Wyler semble avoir su renouveler si puissamment sa technique qu'il s'est pleinement intégré à la nouvelle évolution ; Hitchcock y était préparé ; les autres, à deux ou trois exceptions près, comme Dmytryk, Delmer Daves ou Mark Robson qui ne sont pas des noms tellement nouveaux dans la mise en scène, mais ils étaient restés jusqu'en 1940 relativement au deuxième plan, tels Siodmak, Elia Kazan, J. Huston et surtout Billy Wilder, G. Stevens, Otto Preminger (qu'il ne faut évidemment pas juger sur *Ambre*). Ils ont introduit dans le cinéma américain une subtilité d'écriture, une richesse rhétorique, une variété de style ignorée lors de la décennie précédente.

Mais une technique ne fait pas à elle seule un art et il nous faut bien à présent reconnaître que la révolution de la mise en scène n'a pas été accompagnée d'un renouvellement aussi fécond des sujets. On peut signaler une mutation importante, celle du film de gangster en film « criminel noir », où l'on

peut sans doute voir une influence directe de la littérature qu'autorisaient les ressources des nouveaux styles. [...] Mais en dépit d'excellents films, cette tendance paraît déjà sur son déclin, sans avoir encore donné l'équivalent de *Scarface*. Reste le fameux « néo-réalisme » d'après guerre, qui n'a pas épargné Hollywood ; ses premières promesses ne semblent pas devoir être tenues : Elia Kazan ou Hathaway reconstruisent en décor naturel, et à la lumière du soleil, un univers qui n'est pas, après tout, moins conventionnel que celui abandonné dans les studios californiens.

Maladie esthétique

C'est plutôt sur les genres traditionnels que s'exerce, à notre sens, depuis quelques années, curieuse et séduisante maladie esthétique, une sorte de processus d'autophagie. Certains d'entre eux sont, de toute évidence, en pleine disparition, et en premier lieu la comédie américaine qui fit les principaux triomphes de l'avant-guerre. Les causes de cette agonie nous sont clairement révélées par les seules comédies réussies depuis la guerre : celles de Preston Sturges. Le génie de Preston Sturges, qui lui permet de survivre momentanément à Capra, c'est d'avoir su passer de l'humour à l'ironie. Il nous découvre que ces comédies légères et attendrissantes étaient nourries de leur époque, accordées à sa sensibilité, et surtout alimentées par toute une mythologie. Elles constituaient la forme la plus sérieuse du cinéma américain. Il n'est pas étonnant qu'elles ne survivent pas à la guerre, cette grande tueuse de mythes. Nul ne se sentirait plus le cœur aussi naïvement libéré de rire parce qu'un banquier est touché par la grâce paternaliste en prenant de Lyonel Barrymore des leçons particulières d'harmonica.

Preston Sturges, lui, se garde bien (comme le fait Capra) de croire à la morale de son histoire. S'il reprend les thèmes de la comédie, c'est pour en faire le sujet même de son film. Il porte la mythologie, jusqu'alors implicite, à ce degré de sursaturation qui la fait cristalliser en paillettes sur toute la mise en scène et devenir la vraie matière du scénario. Dans *Sullivan's Travels*, il a osé pousser la dichotomie du mythe et de la réalité au point où le scénario se détruit par sa seule existence.

[...] Certes il peut apparaître que d'autres genres ne sont pas aussi gravement atteints, mais c'est peut-être faute de déceler les signes de leur décomposition. On a traité, semble-t-il, bien trop légèrement un film comme *le Banni* ; on eût mieux fait de voir en Howard Hugues le Preston Sturges du western. Il retourne comme un gant usé cette vénérable mythologie de la femme et du cheval. À la vierge héroïque, objet des épreuves chevaleresques du bon cow-boy, à la prostituée au grand cœur, qui constituaient traditionnellement les emplois féminins de l'Odyssée américaine, Howard Hugues substitue avec cynisme le corps animal de Jane Russel et se plaît à affirmer, tout au long du film, qu'il ne mérite même pas d'être préféré aux faveurs d'une bonne monture. Un noir humour préside au code amoureux de ce néo-western dont les hommes « achèvent bien les femmes ».

[...] Parvenue vers les années 1930 à une manière de classicisme des genres et de leur technique, Hollywood a su trouver des issues dans la muraille de Chine esthétique dont elle s'était elle-même entourée. S'il ne s'en est cependant pas suivi autant de très grandes œuvres que dans le courant de la décade précédente, c'est que le renouvellement des sujets et des thèmes n'a pu suivre celui, particulièrement

brillant, de l'expression. Les meilleurs scénarios de ces dernières années ont presque tous, au mieux, quelque côté parodique ou vengeur à l'égard des sujets traditionnels. Il reste à savoir si le cinéma américain pourra sortir de ce jeu dont la grandeur ne dépasse pas celle qu'autorise l'ironie, le désenchantement ou le cynisme. Il est temps pour lui de croire à d'autres sujets, de réinventer sa mythologie.

On pourrait sans crainte, lui faire cette confiance, si la puissance et l'organisation de la censure n'avaient parallèlement cessé de croître.

5. Doctrine chrétienne du cinéma. Misère, servitude et grandeur de la critique de films (1949)

Par André Bazin⁵

Mon intention n'est pas de poser et de résoudre tous les problèmes de la critique cinématographique française. La tâche en vaudrait pourtant la peine, mais elle est plus vaste et plus incertaine qu'il n'y paraît avant réflexion. Je voudrais seulement proposer quelques réflexions.

La première portera sur l'impuissance et l'inutilité de la critique cinématographique. Il suffit au critique de film de comparer son efficacité à celle de son confrère dramatique pour mesurer son néant. Les conséquences d'une bonne ou d'une mauvaise presse théâtrale sont en effet certaines et vérifiées. [...]

Au contraire, prenons un film parfaitement nul comme *Ali-Baba et les 40 voleurs*, par exemple, à l'égard duquel la critique fut unanimement défavorable ; il est malheureusement prouvé que sa carrière n'en a pratiquement pas été modifiée. [...]

Une récente enquête portant sur la région parisienne, organisée par l'un des plus grands cinémas de la Capitale, fait ressortir que 24% seulement des spectateurs vont au cinéma d'après la critique et la publicité dans les journaux. Je serai généreux en attribuant à la critique le 1/4 de ces 24% car la publicité journalistique est, certes, bien plus importante pour l'exploitant que l'opinion du chroniqueur. [...] C'est donc au maximum, à Paris, 5 à 6% des spectateurs qui vont voir un film sur l'opinion des critiques. Or Paris est certainement, et de loin, la ville de France, sinon du monde, où la critique est la plus lue et suivie. [...]

Ceci dit, qu'on me permette de m'émerveiller : 1° de l'existence d'une critique cinématographique ; 2° de l'étendue de son audience.

De son existence, car il existe en France une critique cinématographique honnête, libre, indépendante et, en somme, dans bien des cas intelligente. [...] L'immense majorité des critiques de cinéma français sont groupés dans une Association française des critiques de film dont les statuts interdisent formellement aux membres d'avoir les moindres rapports avec la publicité. Un conseil de discipline veille farouchement sur leur observation [...]. Avant guerre il n'en était pas tout à fait ainsi et il faut rendre ici hommage à ceux qui, comme Jean Wahl ou Léon Moussinac furent entre quelques autres, les

5. Il est précisé : critique cinématographique du *Parisien Libéré* et de *l'Écran français*.

pionniers de la critique indépendante. Leur compétence alliée à une vertu exemplaire a fait beaucoup pour nous permettre de trouver aujourd'hui tout naturel qu'un critique ne soit pas acheté.

On peut seulement alors se demander pourquoi les journaux s'offrent le luxe inutile d'une critique indépendante. Il y a là un petit problème de psychologie de la presse à résoudre, qui n'est pas sans intérêt. Il faut sans doute tenir compte de la contamination et du prestige des autres critiques traditionnelles et consacrées. Paradoxalement la critique valorise dans une certaine mesure la publicité. [...]

Quant à l'audience de la critique, je me suis attaché plus haut à montrer son insignifiance par rapport à l'ampleur du commerce cinématographique. Mais cette évaluation est toute relative. Si au lieu de comparer le nombre de spectateurs influencés par la critique à la clientèle cinématographique dans son ensemble, on se borne à considérer les chiffres en eux-mêmes, on ne pourra au contraire que s'étonner de leur importance. [...] Prenons un film français de succès moyen : il est vu par 5 à 6 millions de spectateurs, c'est donc 50 à 60 000 personnes qui lisent régulièrement les critiques de films et en tiennent compte. Il me paraît douteux que la critique théâtrale ou littéraire puisse prétendre à un chiffre sensiblement supérieur [...].

Une tendance scientifique de la critique

Mais même dans la mesure où peut s'exercer une critique cinématographique spécialisée et libre de ces servitudes journalistiques, sa situation intellectuelle n'est pas encore celle de la critique littéraire. [...] Elle a, depuis 50 ans, assimilé l'apport des méthodes de recherche et d'analyse universitaire auxquelles la plupart des critiques ont été rompus. Même quand elle réagit contre La Sorbonne, elle en sort. Il en est de même pour le théâtre. Dans le cinéma, au contraire, aucune tradition, aucune méthode qui ait fait ses preuves. Aussi sont-ce souvent des écrivains ou des critiques littéraires qui prennent dans les hebdomadaires la chronique de cinéma [...] Ainsi est née une critique impressionniste et distinguée qui, d'ailleurs, apprend peu à peu son métier mais reste fatalement marquée par son origine. Il faut lui reconnaître le mérite du bon goût, de la bonne volonté et, surtout, de l'amour sincère du cinéma. [...]

Une observation attentive des chroniques de cinéma depuis 1940 permet pourtant de distinguer l'apparition de ce qu'on pourrait appeler *une tendance scientifique de la critique*. Cette évolution est due en grande partie à la publication de certains ouvrages techniques sur le cinéma. La monumentale *Histoire générale* de Georges Sadoul, critique aux *Lettres françaises*, est sans doute le principal, mais il semble que la chose soit dans l'air car on a vu depuis 5 ans se multiplier les livres « sérieux » sur le cinéma. [...] Cette tendance se manifeste moins gravement mais encore fortement surtout en Angleterre et en Italie. Elle participe de tout un mouvement d'intérêt pour les problèmes intellectuels du cinéma dont la manifestation la plus active et la plus intéressante est sans doute la multiplication des Ciné-clubs. Ceux-ci fournissent d'ailleurs à ces livres le plus clair de leur clientèle. De même les critiques du genre « scientifique » écrivent plus ou moins pour ce public. Ainsi se constitue depuis 4 ou 5 ans une situation partiellement comparable à celle de la littérature : un public d'élite pour une critique d'élite.

Malheureusement ce n'est pas si simple parce qu'il n'existe pas de cinéma d'élite et que, tout « scientifiques » ou distingués qu'ils soient, les critiques sont bien obligés de parler des films indignes de cette attention. Voici donc la difficulté déplacée. Comment appliquer à l'ensemble de la production cinématographique une réflexion critique également valable ?

[...] C'est qu'en quelques décades le cinéma semble avoir condensé l'évolution que les autres arts ont mis des millénaires à suivre selon leur rythme.

[...] Au sein de notre civilisation le cinéma résume l'histoire des arts comme le fœtus dans le ventre de sa mère refait en quelques mois toute l'évolution du règne animal.

[...] À l'influence des arts évolués s'ajoute au surplus l'incidence de l'évolution technique. Le cinéma muet était en moins de trente ans parvenu à un point de perfection qu'on peut presque considérer comme suprême. En quelques mois l'apparition du parlant est venu anéantir ces conquêtes esthétiques. Aujourd'hui la couleur, demain le relief et la télévision vont venir compromettre le fruit de 20 ans de cinéma sonore.

Que peut faire, face à un phénomène esthétique aussi radicalement inédit et dont les infrastructures économiques, sociologiques, psychologiques, présentent des complexes à ce point inextricables, une critique privée au surplus de toute tradition méthodologique ?

[...]

Le débat que Georges Sadoul a ouvert

Mais il en a été de cette critique comme du cinéma lui-même, elle a été ébranlée par l'apparition du parlant. [...] Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la France a eu quelques bons critiques de cinéma, intelligents, perspicaces, sincères, on ne saurait dire qu'elle ait eu « une » critique.

L'a-t-elle aujourd'hui ? Je n'oserai l'affirmer encore que l'Association française de la Critique de film comprenne quelques 150 membres ; mais une nette évolution s'est dessinée depuis la guerre. Il existe du moins déjà des tendances, et, presque, des mouvements critiques dont on peut espérer qu'ils se seront – dans quelques années – plus nettement cristallisés. Je répugnerais à qualifier et plus encore à classer les hommes qui les représentent [...] parce que beaucoup d'entre eux participent à la fois de plusieurs tendances et que les forces de celles-ci demandent encore à se préciser. Peut-être, si j'ose me mettre en cause, évoquerai-je pourtant le débat que Georges Sadoul a ouvert dans *la Nouvelle critique* contre un article sur Wyler dont j'étais l'auteur. Georges Sadoul me reprochait, ainsi qu'à Claude Mauriac, d'attacher une importance excessive aux problèmes formels par rapport au sujet. Il me faudrait pour me défendre rentrer dans les détails, aussi bien n'ai-je cité cet exemple personnel que comme le signe d'une certaine ligne de faille qui paraît se dessiner dans la nouvelle critique française. Du côté attaqué par Georges Sadoul, se trouveraient sans doute le plus souvent des critiques comme Roger Leenhardt, Alexandre Astruc, Pierre [sic. Maurice] Schérer. Dans un journal spécialisé comme *l'Écran français*, qui rassemble une large équipe de critiques, le lecteur attentif distinguera sans peine des différences de ton, certaines constances dans les schémas critiques qui dépassent les oppositions de goût personnel.

Ce qui sortira de cet état transitoire de recherche, il est difficile de l'augurer. La majorité des critiques resteront et c'est souhaitable, des journalistes de goût, cultivés et intelligents, une minorité seulement se classera plus ou moins selon certaines conceptions de la critique. Mais ce que l'on peut dire c'est que ces conceptions, pour être valables et fécondes, devront intégrer beaucoup plus d'idées critiques que n'en a besoin la critique littéraire. Il lui faudra élaborer une théorie de la sociologie de l'art appliquée au cinéma, se servir des recherches encore à peu près vierges sur la psychologie du spectateur, pousser jusqu'à la psychanalyse sociale et individuelle, savoir découvrir et analyser les mythes transportés par les scénarios, les acteurs ou les styles, pour seulement commencer à entrevoir la place et la signification de telle ou telle œuvre cinématographique. Alors seulement pourra commencer l'analyse proprement esthétique avec quelque chance de succès. Nous entrons sans doute dans une nouvelle époque de la critique cinématographique, un temps où l'intelligence même du cinéma, toujours indispensable, ne pourra plus suffire. La naissance et le développement rapide du *Centre International de Filmologie* dont l'initiative est partie de France, en est un signe précurseur. Non certes, que le critique de demain se devra d'être filmologue, mais simplement qu'il ne pourra pas plus ignorer tout un ensemble prodigieusement complexe de recherches préalables, qu'un Albert Thibaudet les travaux de l'histoire littéraire et de la philologie.