

à Roger Leenhardt
et
François Truffaut

andré bazin

qu'est-ce que le cinéma?



ZRT

collection dirigée par Guy Hennebelle

LES ÉDITIONS DU CERF
29, bd Latour-Maubourg, Paris

1987



comédie américaine avait tout à gagner à la rigueur descriptive et linéaire, aux ressources rythmiques du découpage classique.

C'est sans doute surtout avec la tendance Stroheim-Murnau, presque totalement éclipsée de 1930 à 1940, que le cinéma renoue plus ou moins consciemment depuis dix ans. Mais il ne se borne pas à la prolonger, il y puise le secret d'une régénérescence réaliste du récit ; celui-ci redevient capable d'intégrer le temps réel des choses, la durée de l'événement auquel le découpage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait. Mais loin d'éliminer définitivement les conquêtes du montage, il leur donne au contraire une relativité et un sens. Ce n'est que par rapport à un réalisme accru de l'image, qu'un supplément d'abstraction devient possible. Le répertoire stylistique d'un metteur en scène comme Hitchcock par exemple, s'étend des pouvoirs du document brut aux surimpressions et aux très gros plans. Mais les gros plans de Hitchcock ne sont pas ceux de C. B. de Mille dans *Forfaiture*. Ils ne sont qu'une figure de style parmi d'autres. En d'autres termes, au temps du muet, le montage *évoquait* ce que le réalisateur voulait dire, en 1938 le découpage *décrivait*, aujourd'hui enfin, on peut dire que le metteur en scène *écrit* directement en cinéma. L'image — sa structure plastique, son organisation dans le temps — parce qu'elle prend appui sur un plus grand réalisme, dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité. Le cinéaste est, non plus seulement le concurrent du peintre et du dramaturge, mais enfin l'égal du romancier.

VIII

POUR UN CINÉMA IMPUR¹

Défense de l'adaptation

A prendre quelque recul critique sur la production des dix ou quinze dernières années, il apparaît vite qu'un des phénomènes dominant son évolution est le recours de plus en plus significatif au patrimoine littéraire et théâtral.

Certes, ce n'est pas d'aujourd'hui que le cinéma va prendre son bien dans le roman et le théâtre ; mais il ne semble pas que ce soit de la même manière. L'adaptation du *Comte de Monte-Cristo*, des *Misérables* ou des *Trois Mousquetaires* n'est pas du même ordre que celle de la *Symphonie pastorale*, de *Jacques le Fataliste (Les Dames du Bois de Boulogne)*, du *Diable au corps* ou du *Journal d'un curé de campagne*. Alexandre Dumas ou Victor Hugo ne fournissaient guère au cinéaste que des personnages et des aventures dont l'expression littéraire est dans une large mesure indépendante. Javert ou d'Artagnan font désormais partie d'une mythologie extra-romanesque, ils jouissent en quelque sorte d'une existence autonome dont l'œuvre originale n'est plus qu'une manifestation accidentelle et presque superflue. D'un autre côté, on continue d'adapter des romans parfois excellents, mais qu'il est permis de traiter comme des synopsis très poussés. Ce sont également des personnages et une intrigue, voire — et c'est alors un degré de plus — une atmosphère comme chez Simenon, ou un climat poétique comme chez Pierre Véry, que le cinéaste va demander au romancier. Mais là encore on pourrait imaginer que le livre n'ait pas été

1. Extrait de *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, Guilde du Livre, Lausanne.

écrit et que l'écrivain ne soit qu'un scénariste particulièrement prolifique. Cela est si vrai que beaucoup de romans américains du type « Série noire » sont visiblement écrits à double fin et en vue d'une adaptation possible par Hollywood. Encore faut-il remarquer que le respect de la littérature policière, quand elle présente une certaine originalité, se fait de plus en plus impératif ; les libertés avec l'auteur ne vont pas sans une certaine mauvaise conscience. Mais quand Robert Bresson déclare, avant de porter à l'écran le *Journal d'un Curé de campagne*, que son intention est de suivre le livre page par page sinon phrase par phrase, on voit bien qu'il s'agit de tout autre chose et que des valeurs nouvelles sont en jeu. Le cinéaste ne se contente plus de piller, comme l'ont fait somme toute avant lui Corneille, La Fontaine ou Molière, il se propose de transcrire pour l'écran, dans une quasi-identité, une œuvre dont il reconnaît *a priori* la transcendance. Et comment en serait-il autrement, quand cette œuvre relève d'une forme si évoluée de la littérature que les héros et la signification de leurs actes dépendent intimement du style de l'écrivain, lorsqu'ils y sont enfermés comme en un microcosme dont les lois, rigoureusement nécessaires, cessent d'être valables à l'extérieur, lorsque le roman a renoncé à la simplification épique, qu'il n'est plus une matrice de mythes, mais le lieu de subtiles interférences entre le style, la psychologie, la morale ou la métaphysique ?

Avec le théâtre, le sens de cette évolution est plus accusé encore. Comme le roman, la littérature dramatique s'est toujours laissé violenter par le cinéma. Mais qui oserait comparer le *Hamlet* de Laurence Olivier aux emprunts rétrospectivement burlesques que le film d'art fit jadis au répertoire de la Comédie-Française ? Il a toujours été tentant pour le cinéaste de photographier le théâtre, puisque celui-ci est déjà un spectacle ; mais on en connaît le résultat. Et c'est apparemment à juste titre que l'expression « théâtre filmé » est devenue le lieu commun de l'opprobre critique. Du moins le roman requièrerait-il une certaine marge de création pour passer de l'écriture à l'image. Le théâtre au contraire est un faux ami ; ses illusives similitudes avec le cinéma engageaient celui-ci dans une voie de garage, l'attiraient sur la pente de toutes les facilités. Si pourtant le répertoire dramatique du Boulevard, par exemple, a été à l'origine de rares films passables, c'est que le metteur en

scène a pris quelquefois avec la pièce des libertés analogues à celles dont il s'est autorisé avec le roman, ne retenant essentiellement que des personnages et une action. Mais là encore le phénomène est radicalement nouveau qui semble poser, au contraire, en principe inviolable le respect du caractère théâtral du modèle.

Les films que nous venons de citer, et d'autres, dont les titres viendront certainement tout à l'heure sous notre plume, sont trop nombreux et d'une qualité trop peu contestable pour faire figure d'exceptions confirmant la règle. Tout au contraire, de telles œuvres jalonnent depuis dix ans l'une des tendances les plus fécondes du cinéma contemporain.

« Ça, c'est du cinéma », proclamait jadis Georges Altmann sur la couverture d'un livre consacré à la glorification du cinéma muet, du *Pèlerin* à la *Ligne générale*. Faut-il donc tenir désormais pour vieilles lunes les dogmes et les espoirs de la première critique cinématographique combattant pour l'autonomie du septième art ? Le cinéma, ou ce qu'il en reste, est-il aujourd'hui incapable de se survivre sans les béquilles de la littérature et du théâtre ? Est-il en passe de devenir un art subordonné et dépendant en numéro *bis* de quelque art traditionnel ?

Le problème offert à notre réflexion n'est au fond pas si nouveau : c'est d'abord celui de l'influence réciproque des arts et de l'adaptation en général. Si le cinéma avait deux ou trois mille ans, sans doute verrions-nous plus clairement qu'il n'échappe pas aux lois communes de l'évolution des arts. Mais il n'a que soixante ans et les perspectives historiques sont prodigieusement écrasées. Ce qui s'étale d'ordinaire sur la durée d'une ou deux civilisations tient ici en une vie d'homme. Encore n'est-ce point la principale cause d'erreur, car cette évolution accélérée n'est point contemporaine de celle des autres arts. Le cinéma est jeune, mais la littérature, le théâtre, la musique, la peinture sont aussi vieux que l'histoire. De même que l'éducation d'un enfant se fait à l'imitation des adultes qui l'entourent, l'évolution du cinéma a été nécessairement infléchie par l'exemple des arts consacrés. Son histoire depuis le début du siècle serait donc la résultante des déterminismes spécifiques à l'évolution de tout art et des influences exercées sur lui par des arts déjà évolués. Encore l'imbroglie de ce complexe esthétique est-il aggravé par des incidences sociologiques. Le

cinéma s'impose en effet comme le seul art populaire en un temps où le théâtre lui-même, art social par excellence, ne touche plus qu'une minorité privilégiée de la culture ou de l'argent. Peut-être les vingt dernières années du cinématographe compteront-elles dans son histoire comme cinq siècles en littérature : c'est peu pour un art, c'est beaucoup pour notre sens critique. Essayons donc de circonscrire le champ de ces réflexions.

Remarquons d'abord que l'adaptation, tenue plus ou moins pour un pis aller honteux par la critique moderne, est une constante de l'histoire de l'art. Malraux a montré ce que la Renaissance picturale devait, à l'origine, à la sculpture gothique. Giotto peint en ronde-bosse ; Michel-Ange s'est volontairement refusé aux ressources de la couleur à l'huile, la fresque convenant mieux à une peinture sculpturale. Et, sans doute, ce ne fut là qu'une étape vite dépassée vers la libération de la peinture « pure ». Mais dira-t-on que Giotto est inférieur à Rembrandt ? Et que signifierait cette hiérarchie ? Niera-t-on que la fresque en ronde-bosse n'ait été un stade nécessaire et par là esthétiquement justifié ? Que dire aussi des miniatures byzantines agrandies dans la pierre aux dimensions des tympanes de cathédrales ? Et pour prendre maintenant le roman, faut-il reprocher à la tragédie préclassique d'adapter à la scène la pastorale romanesque ou à Mme de La Fayette ce qu'elle doit à la dramaturgie racinienne ? Et ce qui est vrai de la technique l'est plus encore des thèmes qui circulent librement à travers les expressions les plus variées. C'est là un lieu commun de l'histoire littéraire jusqu'au XVIII^e siècle, où la notion de plagiat a seulement commencé d'apparaître. Au moyen âge, les grands sujets chrétiens se retrouvent dans le théâtre, la peinture, le vitrail, etc.

Ce qui, sans doute, nous trompe dans le cinéma, c'est qu'à l'inverse de ce qui se produit généralement dans un cycle évolutif artistique, l'adaptation, l'emprunt, l'imitation ne paraissent pas se situer à l'origine. Au contraire : l'autonomie des moyens d'expression, l'originalité des sujets n'ont jamais été plus grands que dans les vingt-cinq ou trente premières années du cinéma. On admettrait qu'un art naissant ait cherché à imiter ses aînés, puis à dégager peu à peu ses lois et ses thèmes propres ; on comprend moins qu'il mette une expérience toujours plus grande au service

d'œuvres étrangères à son génie, comme si ces capacités d'invention, de création spécifique étaient en raison inverse de ses pouvoirs d'expression. De là à tenir cette évolution paradoxale pour une décadence, il n'y a qu'un pas que presque toute la critique n'a pas hésité à franchir au début du cinéma parlant.

Mais c'était méconnaître les données essentielles de l'histoire du film. Constaté que le cinéma est apparu « après » le roman ou le théâtre, ne signifie pas qu'il s'aligne à leur suite et sur le même plan. Le phénomène cinématographique ne s'est pas du tout développé dans les conditions sociologiques où subsistent les arts traditionnels. Autant dire que le bal musette ou le be-bop sont héritiers de la chorégraphie classique. Les premiers cinéastes ont effectivement soutiré leur bien à l'art dont ils allaient conquérir le public, à savoir le cirque, le théâtre forain et le music-hall qui fournirent, en particulier aux films burlesques, une technique et des interprètes. On connaît le mot célèbre attribué à Zecca découvrant un certain Shakespeare : « Ce qu'il est passé à côté de jolies choses, cet animal-là ! » Zecca et ses confrères ne risquaient pas d'être influencés par une littérature qu'ils ne lisaient pas plus que le public auquel ils s'adressaient. En revanche ils le furent par la littérature populaire de l'époque, à laquelle on doit, avec le sublime *Fantomas*, l'un des chefs-d'œuvre de l'écran. Le film recréait les conditions d'un authentique et grand art populaire, il n'a pas dédaigné les formes humbles et méprisées du théâtre de foire ou du roman feuilleton. Il y eut bien à la vérité une tentative d'adoption de cet enfant de la balle par les beaux messieurs de l'Académie et de la Comédie-Française ; mais l'échec du Film d'Art témoigne de la vanité de cette entreprise contre nature. Les malheurs d'Œdipe ou du prince de Danemark étaient au cinéma débutant comme « nos ancêtres les Gaulois » aux négrillons d'une école primaire de la brousse africaine. Si nous y trouvons aujourd'hui un intérêt et du charme, c'est comme à ces interprétations paganisées et naïves de la liturgie catholique par une tribu sauvage qui a mangé ses missionnaires.

Si les emprunts évidents (le pillage sans vergogne des techniques et du personnel du music-hall anglo-saxon à Hollywood) de ce qui subsistait, en France, d'un théâtre populaire sur les champs de foire et les boulevards, n'a pas provoqué de contestations esthétiques, c'est d'abord

qu'il n'existait pas encore de critique cinématographique. C'est aussi que les avatars de ces formes d'art dites inférieures ne scandalisaient personne. Nul ne se souciait de leur défense, sinon les intéressés qui avaient plus de connaissance de leur métier que de préjugés filmologiques.

Lorsque le cinéma a pris effectivement la suite du théâtre, c'est donc en renouant, par-dessus un ou deux siècles d'évolution, avec des catégories dramatiques à peu près abandonnées. Les mêmes doctes historiens qui n'ignorent rien de la farce au xvi^e siècle s'avisent-ils de sa vitalité entre 1910 et 1914 dans les studios de Pathé et Gaumont et sous la férule de Mack Sennett ?

Il ne serait sans doute pas bien difficile de procéder à la même démonstration quant au roman. Le film à épisodes, qui adapte la technique populaire du feuilleton, retrouve en fait les vieilles structures du conte. Je l'éprouvai personnellement en revoyant les *Vampires* de Feuillade à l'une de ces séances dont Henri Langlois, le sympathique directeur de la Cinémathèque française, a le secret. Ce soir-là, un seul des deux appareils de projection fonctionnait. Par surcroît, la copie présentée n'avait pas de sous-titres, et je suppose que Feuillade lui-même n'y eût pas retrouvé ses assassins. Les paris étaient ouverts pour savoir quels étaient les bons et les méchants. Tel, qu'on tenait pour bandit, se révélait victime à la bobine suivante. Enfin la lumière, rendue à la salle toutes les dix minutes pour recharger l'appareil, multipliait les épisodes. Ainsi présenté, le chef-d'œuvre de Feuillade révélait de manière éclatante le principe esthétique de son charme. Chaque interruption soulevait un « Ah ! » de déception et la reprise un espoir de soulagement. Cette histoire, à laquelle le public ne comprenait rien, s'imposait à son attention et à son désir par la seule et pure exigence du récit. Elle n'était en aucune manière une action préexistante arbitrairement morcelée d'entractes, mais une création indûment interrompue, une source intarissable dont une main mystérieuse aurait retenu le flot.

D'où le malaise insupportable provoqué par « la suite au prochain numéro » et l'attente anxieuse, non pas tant des événements suivants, que de l'écoulement d'un récit, de la reprise d'une création suspendue. Aussi bien, Feuillade lui-même ne procédait pas autrement pour faire ses films.

Ignorant lui aussi chaque fois de la suite, il tournait au fur et à mesure, au gré de l'inspiration du matin, l'épisode suivant. Auteur et spectateur étaient dans la même situation : celle du roi et de Schéhérazade ; l'obscurité renouvelée de la salle de cinéma était celle-là même des *Mille et une nuits*. Le « à suivre » du vrai roman feuilleton, comme du vieux film à épisodes, n'est donc pas une servitude extérieure à l'histoire. Si Schéhérazade avait tout raconté d'un coup, le roi, aussi cruel que le public, l'eût fait exécuter à l'aube. L'un comme l'autre ont besoin d'éprouver la puissance du charme par son interruption, de savourer la délicieuse attente du conte qui se substitue à la vie quotidienne, laquelle n'est plus que la solution de continuité du rêve.

On voit donc que la prétendue pureté originelle des primitifs du cinéma ne résiste guère à l'attention. Le parlant ne marque pas le seuil d'un paradis perdu au-delà duquel la muse du septième art, découvrant sa nudité, aurait commencé à se revêtir des haillons dérobés. Le cinéma n'a pas échappé à la loi commune : il l'a subie à sa façon, qui était la seule possible dans sa conjoncture technique et sociologique.

Mais nous entendons bien qu'il ne suffit pas d'avoir prouvé que la plupart des films primitifs n'étaient qu'emprunts et pillages pour avoir du même coup justifié les formes actuelles de l'adaptation. Désarçonné de sa position habituelle, l'avocat du « cinéma pur » pourra encore soutenir que le commerce entre les arts est d'autant plus facile qu'il se fait au niveau des formes primitives. Il se peut bien que la farce doive au cinéma une nouvelle jeunesse, mais justement son efficacité était surtout visuelle, et c'est d'ailleurs par elle, puis par le music-hall, que s'est perpétuée la très ancienne tradition du mime. Plus on avance dans l'histoire et la hiérarchie des genres, plus les différenciations s'accroissent, comme dans l'évolution animale aux extrémités des rameaux procédant d'une souche commune. La polyvalence originelle a développé ses virtualités, celles-ci sont liées désormais à des formes trop subtiles et trop complexes pour qu'on y puisse porter atteinte sans compromettre l'œuvre elle-même. Giotto peut peindre en ronde-bosse sous l'influence directe de la sculpture architecturale, mais Raphaël et Vinci s'opposent déjà à Michel-Ange pour faire de la peinture un art radicalement autonome.

Il n'est pas sûr que cette objection résiste entièrement à une discussion détaillée et que des formes évoluées ne continuent pas de réagir l'une sur l'autre, mais il est vrai que l'Histoire de l'Art évolue dans le sens de l'autonomie et de la spécificité. Le concept d'art pur (poésie pure, peinture pure, etc.) n'est pas vide de sens ; il se réfère à une réalité esthétique aussi difficile à définir qu'à contester. En tout cas, si un certain mélange des arts reste possible, comme le mélange des genres, il ne s'ensuit pas que toute mixité soit heureuse. Il est des croisements féconds et qui additionnent les qualités des géniteurs, il est aussi des hybrides séduisants mais stériles, il est enfin des accouplements monstrueux et qui n'engendrent que chimères. Renonçons donc à invoquer les précédents de l'origine du cinéma et prenons le problème tel qu'il semble se poser aujourd'hui.

Si la critique regrette assez souvent les emprunts que le cinéma fait à la littérature, l'existence de l'influence inverse est généralement tenue pour aussi légitime qu'évidente. C'est presque un lieu commun d'affirmer que le roman contemporain, et particulièrement le roman américain, a subi l'influence du cinéma. Laissons naturellement de côté des livres où l'emprunt direct est volontairement visible et, par là même, moins significatif, comme *Loin de Rueil*, de Raymond Queneau. Le problème est de savoir si l'art des Dos Passos, Caldwell, Hemingway ou Malraux procède de la technique cinématographique. A la vérité, nous ne le croyons guère. Sans doute et comment en serait-il autrement, les nouveaux modes de perception imposés par l'écran, des façons de voir comme le gros plan, ou des structures de récit comme le montage, ont-ils aidé le romancier à renouveler ses accessoires techniques. Mais dans la mesure même où les références cinématographiques sont avouées, comme chez Dos Passos, elles sont du même coup récusables : elles s'ajoutent simplement à l'attirail de procédés dont l'écrivain construit son univers particulier. Même si l'on admet que le cinéma a infléchi le roman sous l'influence de sa gravitation esthétique, l'action de l'art nouveau n'a sans doute pas dépassé celle qu'a pu exercer le théâtre sur la littérature au siècle dernier par exemple. C'est une loi probablement constante que celle de l'influence de l'art voisin dominant. Certes, chez un



Espoir, de Malraux : ce que serait le cinéma s'il s'inspirait des romans... « influencés » par le cinéma. [Photo Filmsonor.]

Graham Greene, on pourrait croire discerner des similitudes irrécusables. Mais à y regarder de plus près, on s'apercevra que la prétendue technique cinématographique de Greene (n'oublions pas que celui-ci a été, plusieurs années, critique de films) est en réalité celle que le cinéma n'emploie pas. En sorte qu'on se demande constamment, quand on « visualise » le style du romancier, pourquoi les cinéastes se privent bêtement d'une technique qui leur conviendrait si bien. L'originalité d'un film comme *Espoir* de Malraux, c'est de nous révéler ce que serait le cinéma s'il s'inspirait des romans... « influencés » par le cinéma. Qu'en conclure ? Sinon qu'il faudrait bien plutôt inverser la proposition

habituelle et s'interroger sur l'influence de la littérature moderne sur les cinéastes.

Qu'entend-on en effet par « le cinéma » dans le problème critique qui nous intéresse ? Si c'est un mode d'expression par représentation réaliste, par simple enregistrement d'images, une pure vision extérieure s'opposant aux ressources de l'introspection ou de l'analyse romanesque classique, alors il faut remarquer que les romanciers anglosaxons avaient déjà trouvé dans le « behaviourisme » les justifications psychologiques d'une telle technique. Mais encore le critique littéraire préjuge-t-il imprudemment de ce qu'est le cinéma à partir d'une définition bien superficielle de sa réalité. De ce que sa matière première est la photographie il ne s'ensuit pas que le septième art soit essentiellement voué à la dialectique des apparences et à la psychologie du comportement. S'il est vrai qu'il ne peut guère qu'appréhender son objet de l'extérieur, il a mille façons d'agir sur son apparence pour en éliminer toute équivoque et en faire le signe d'une et d'une seule réalité intérieure. En vérité, les images de l'écran sont dans leur immense majorité implicitement conformes à la psychologie du théâtre ou du roman d'analyse classique. Elles supposent, avec le sens commun, une relation de causalité nécessaire et sans ambiguïté entre les sentiments et leurs manifestations ; elles postulent que tout est dans la conscience et que la conscience peut être connue.

Si l'on entend, déjà plus subtilement, par « cinéma » les techniques de récit apparentées au montage et au changement de plan, les mêmes remarques restent valables. Un roman de Dos Passos ou de Malraux ne s'oppose pas moins aux films auxquels nous sommes habitués qu'à Fromentin ou Paul Bourget. En réalité, l'âge du roman américain n'est pas tant celui du cinéma que d'une certaine vision du monde, vision informée sans doute par les rapports de l'homme avec la civilisation technique, mais dont le cinéma lui-même, fruit de cette civilisation, a bien moins subi l'influence que le roman, en dépit des alibis que le cinéaste a pu fournir au romancier.

Aussi bien, dans son recours au roman, le cinéma s'est-il inspiré le plus souvent non point, comme il paraîtrait logique, des œuvres où certains veulent voir son influence préalable, mais à Hollywood, de la littérature de type victorien, et en France, de MM. Henry Bordeaux et Pierre

Benoit. Mieux — ou pis — quand un cinéaste américain s'attaque par exception à une œuvre d'Hemingway, comme *Pour qui sonne le glas*, c'est en fait pour la traiter dans un style traditionnel qui conviendrait aussi bien à n'importe quel roman d'aventures.

Tout se passe donc comme si c'était le cinéma qui était en retard de cinquante ans sur le roman. Si l'on tient à une influence du premier sur le second, alors il faut supposer la référence à une image virtuelle qui n'existe que derrière la loupe du critique et par rapport à son point de vue. Ce serait l'influence d'un cinéma qui n'existe pas, du cinéma idéal que ferait le romancier... s'il était cinéaste ; d'un art imaginaire et que nous attendons encore.

Et, mon Dieu, cette hypothèse n'est pas si absurde. Retenons-la, au moins comme ces valeurs imaginaires qui s'éliminent ensuite de l'équation qu'elles ont aidé à résoudre. Si l'influence du cinéma sur le roman moderne a pu faire illusion à de bons esprits critiques, c'est en effet que le romancier utilise aujourd'hui des techniques de récit, qu'il adopte une mise en valeur des faits, dont les affinités avec les moyens d'expression du cinéma sont certaines (soit qu'il les ait empruntés directement, soit, comme nous le pensons plutôt, qu'il s'agisse d'une sorte de convergence esthétique qui polarise simultanément plusieurs formes d'expression contemporaines). Mais dans ce processus d'influences ou de correspondances, c'est le roman qui est allé le plus loin dans la logique du style. C'est lui qui a tiré le parti le plus subtil de la technique du montage, par exemple, et du bouleversement de la chronologie ; lui surtout qui a su élever jusqu'à une authentique signification métaphysique l'effet d'un objectivisme inhumain et comme minéral. Quelle caméra a jamais été aussi extérieure à son objet que la conscience du héros de *L'Étranger* d'Albert Camus ? En vérité, nous ne savons si *Manhattan Transfer* ou *La Condition humaine* auraient été très différents sans le cinéma, mais nous sommes sûrs en revanche que *Thomas Garner* et *Citizen Kane* n'auraient jamais été conçus sans James Joyce et Dos Passos. Nous assistons, à la pointe de l'avant-garde cinématographique, à la multiplication des films qui ont l'audace de s'inspirer d'un style romanesque, que l'on pourrait qualifier d'ultra-cinématographique. Dans cette perspective l'aveu de l'emprunt n'a qu'une importance secondaire. La plupart des films auxquels nous pensons à

l'instant ne sont pas des adaptations de roman, mais tels épisodes de *Païsa* doivent beaucoup plus à Hemingway (les marais) ou à Saroyan (Naples), que le *Pour qui sonne le glas* de Sam Wood à l'original. En revanche, le film de Malraux est l'équivalent rigoureux de quelques épisodes de *L'Espoir* et les meilleurs parmi les films anglais récents sont des adaptations de Graham Greene. La plus satisfaisante, à notre sens, est cette bande, tournée modestement d'après *Le Rocher de Brighton*, et qui est passée presque inaperçue, tandis que John Ford se fourvoyait dans la somptueuse trahison de *La Puissance et la Gloire*. Sachons donc d'abord voir ce que les meilleurs films contemporains doivent aux romanciers modernes et, il serait facile de le démontrer, jusque et surtout dans *Voleur de bicyclette*. Alors, loin de nous scandaliser des adaptations, nous y verrons, sinon hélas un gage certain, du moins un facteur possible de progrès du cinéma. Tel qu'en lui-même enfin le romancier le change !

Peut-être dira-t-on : passe encore pour les romans modernes, si le cinéma ne fait qu'y retrouver au centuple le bien qu'il leur a prêté ; mais que vaut le raisonnement quand le cinéaste prétend s'inspirer de Gide ou de Stendhal ? Et pourquoi pas de Proust ou de Mme de La Fayette ?

Et pourquoi pas, en effet ? Jacques Bourgeois a brillamment analysé dans un article de la *Revue du Cinéma* les affinités de *A la recherche du temps perdu* avec les moyens d'expression cinématographiques. En réalité, les véritables obstacles à surmonter dans l'hypothèse de telles adaptations ne sont pas d'ordre esthétique ; ils ne relèvent pas du cinéma comme art, mais comme fait sociologique et comme industrie. Le drame de l'adaptation, c'est celui de la vulgarisation. On a pu lire dans un pavé publicitaire de province cette définition du film *La Chartreuse de Parme* : « D'après le célèbre roman de cape et d'épée ». La vérité sort parfois de la bouche des marchands de pellicule qui n'ont point lu Stendhal. Condamnerons-nous pour autant le film de Christian Jaque ? Oui, dans la mesure où il a trahi l'essentiel de l'œuvre, et où nous croyons que cette trahison n'était pas fatale. Non, si nous considérons d'abord que cette adaptation est d'une qualité supérieure au niveau moyen des films, ensuite qu'elle constitue tout compte fait une introduction séduisante à l'œuvre de Stendhal à qui elle aura



La Chartreuse de Parme, de Christian Jaque (avec Maria Casarès dans le rôle de la Sanseverina). Trahison de l'essentiel ou introduction séduisante à l'œuvre de Stendhal ?
[Photo Scalera Film.]

certainement valu de nouveaux lecteurs. Il est absurde de s'indigner des dégradations subies par les chefs-d'œuvre littéraires à l'écran, du moins au nom de la littérature. Car, si approximatives que soient les adaptations, elles ne peuvent faire tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie ; quant aux ignorants, de deux choses l'une : ou bien ils se contenteront du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant de gagné pour la littérature. Ce raisonnement est confirmé par toutes les statistiques de l'édition, accusant

une montée en flèche de la vente des œuvres littéraires après adaptation par le cinéma. Non, en vérité, la culture en général et la littérature en particulier n'ont rien à perdre dans l'aventure !

Reste le cinéma ! Et je pense en effet qu'il y a lieu de s'affliger de la façon dont on en use trop souvent à l'égard du capital littéraire ; mais plus encore que par respect de la littérature, parce que le cinéaste aurait de son côté tout à gagner à la fidélité. Bien plus évolué, s'adressant aussi à un public relativement cultivé et exigeant, le roman propose au cinéma des personnages plus complexes et, dans les rapports entre la forme et le fond, une rigueur et une subtilité auxquelles l'écran n'est pas habitué. Il est évident que si la matière élaborée, sur laquelle travaillent ainsi scénaristes et metteurs en scène, est *a priori* d'une qualité intellectuelle bien supérieure à la moyenne cinématographique, deux usages en sont possibles : ou bien cette différence de niveau et le prestige artistique de l'œuvre originale servent simplement de caution au film, de réservoir à idées et de label de qualité, — c'est le cas de *Carmen*, de *La Chartreuse de Parme* ou de *L'Idiot*, — ou bien les cinéastes s'efforcent honnêtement à l'équivalence intégrale, ils tentent au moins non plus de s'inspirer du livre, non plus seulement de l'adapter, mais de le traduire à l'écran, et c'est par exemple *La Symphonie pastorale*, *Le Diable au corps*, *Première désillusion* ou le *Journal d'un Curé de campagne*. Ne jetons pas la pierre aux imagiers qui « adaptent » en simplifiant. Leur trahison, nous l'avons dit, est relative et la littérature n'y perd rien. Mais ce sont évidemment les seconds qui portent l'espoir du cinéma. Quand on ouvre les vannes de l'écluse, le niveau d'eau moyen qui s'établit est à peine plus élevé que celui du canal. Quand on tourne *Madame Bovary* à Hollywood, si grande que soit la différence de niveau esthétique entre un film américain moyen et l'œuvre de Flaubert, le résultat, c'est un film américain standard qui n'a, après tout, que le tort de s'appeler encore *Madame Bovary*. Et il ne peut en être autrement si l'on confronte l'œuvre littéraire avec l'énorme et puissante masse de l'industrie cinématographique : c'est le cinéma qui nivelle tout. Quand, au contraire, grâce à quelque heureux concours de circonstances, le cinéaste peut se proposer de traiter le livre autrement qu'un scénario de série, c'est un peu comme si le cinéma tout entier s'élevait vers la littérature. Et c'est la *Madame*

Bovary de Jean Renoir ou *Une partie de campagne*. Il est vrai que ces deux exemples ne sont pas très bons, non à cause de la qualité des films mais précisément parce que la fidélité de Renoir est beaucoup plus à l'esprit qu'à la lettre de l'œuvre. Ce qui nous frappe en elle, c'est qu'elle soit paradoxalement compatible avec une souveraine indépendance. Mais c'est que Renoir a pour lui la justification d'un génie certainement aussi grand que celui de Flaubert et de Maupassant. Le phénomène auquel nous assistons alors est comparable à celui de la traduction d'Edgar Poe par Baudelaire.

Assurément, il serait préférable que tous les metteurs en scène eussent du génie ; on peut penser qu'il n'y aurait plus alors de problème de l'adaptation. Trop heureux que le critique ait à compter quelquefois avec leur talent ! Il suffit à notre thèse. Il n'est pas interdit de rêver à ce qu'eût été *Le Diable au corps* tourné par Jean Vigo, mais félicitons-nous quand même de l'adaptation de Claude Autant-Lara. La fidélité à l'œuvre de Radiguet n'a pas seulement obligé les scénaristes à nous proposer des personnages intéressants, relativement complexes, elle les a incités à briser quelques conventions morales du spectacle cinématographique, à prendre des risques (sagement calculés, mais qui les en blâmerait ?) avec les préjugés du public. Elle a élargi l'horizon intellectuel et moral du spectateur et préparé la voie à d'autres films de qualité. Pourtant ce n'est pas tout, et il est faux de présenter la fidélité comme une servitude nécessairement négative à des lois esthétiques étrangères. Sans doute le roman a ses moyens propres, sa matière est le langage, non l'image, son action confidentielle sur le lecteur isolé n'est pas la même que celle du film sur la foule des salles obscures. Mais justement, les différences de structures esthétiques rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste qui prétend réellement à la ressemblance. On peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. Pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit. Mais on sait quelle intime possession de la langue et de son génie propre exige une bonne traduction. Par exemple, on peut tenir pour spécifiquement litté-



Gérard Philipe et Micheline Presle dans *Le Diable au corps*, d'Autant-Lara. La création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. [Photo Universal.]


raire l'effet de style des fameux passés simples d'André Gide et penser que ce sont là précisément subtilités que le cinéma ne saurait traduire. Or, il n'est pas si sûr que Delannoy, dans *La Symphonie pastorale*, n'en ait pas trouvé l'équivalent dans sa mise en scène : la neige toujours présente est chargée d'un symbolisme subtil et polyvalent qui modifie insidieusement l'action, l'affecte en quelque sorte d'un coefficient moral permanent, dont la valeur n'est peut-être pas si différente de celle que l'écrivain recherchait par l'usage approprié des temps. Or, l'idée d'entourer cette aventure spirituelle par la neige, d'ignorer systématiquement l'aspect estival du paysage, est une trouvaille spécifiquement cinématographique, à laquelle le metteur en scène a pu être conduit par une heureuse intelligence du texte. L'exemple de Bresson dans le *Journal d'un curé de campagne* est plus probant encore : son adaptation atteint une fidélité vertigineuse par un respect sans cesse créateur. Albert Béguin a justement fait remarquer que la violence caractéristique de Bernanos n'aurait pas du tout la même valeur en littérature et au cinéma. L'écran en fait un usage si habituel qu'elle s'y trouve en quelque sorte démonétisée, qu'elle y est à la fois provocante et conventionnelle. La vraie fidélité au ton du romancier exigeait donc une sorte d'inversion de la violence du texte. La véritable équivalence de l'hyperbole bernanosienne était l'ellipse et la litote du découpage de Robert Bresson.

Plus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien. Tenir l'adaptation de romans pour un exercice paresseux auquel le vrai cinéma, le « cinéma pur » n'aurait rien à gagner, est donc un contresens critique démenti par toutes les adaptations de valeur. Ce sont ceux qui se soucient le moins de fidélité au nom des prétendues exigences de l'écran qui trahissent tout à la fois la littérature et le cinéma.

Mais la démonstration la plus convaincante de ce paradoxe a été fournie depuis quelques années par toute la série d'adaptations théâtrales qui sont venues prouver, en dépit de la variété des origines et des styles, la relativité de l'ancien préjugé critique à l'encontre du « théâtre filmé ». Sans analyser pour le moment les raisons esthétiques de cette

évolution, il peut suffire de constater qu'elle est étroitement tributaire d'un progrès décisif dans le langage de l'écran.

La fidélité efficace d'un Cocteau ou d'un Wyler n'est assurément pas le fait d'une régression, mais bien au contraire d'un développement de l'intelligence cinématographique. Que ce soit comme chez l'auteur des *Parents terribles* la mobilité étonnamment perspicace de la caméra, ou comme chez Wyler l'ascétisme du découpage, le dépouillement extrême de la photographie, l'utilisation du plan fixe et du champ en profondeur, la réussite procède toujours d'une maîtrise exceptionnelle ; plus encore, d'une invention dans l'expression qui est tout le contraire d'un enregistrement passif de la chose théâtrale. Pour respecter le théâtre il ne suffit pas de le photographier. « Faire théâtre » de façon valable est plus difficile que de « faire cinéma » ; ce à quoi s'étaient appliqués jusqu'alors la plupart des adaptateurs. Il y a cent fois plus de cinéma, et du meilleur, dans un plan fixe de *Little Foxes* ou de *Macbeth* que dans tous les travellings en extérieur, dans tous les décors naturels, dans tout l'exotisme géographique, dans tous les envers du décor par quoi l'écran s'était jusqu'alors vainement ingénié à nous faire oublier la scène. Loin que la conquête du répertoire théâtral par le cinéma soit un signe de décadence, elle est au contraire une preuve de maturité. Adapter, enfin, n'est plus trahir, mais respecter. Pour prendre une comparaison de circonstances dans l'ordre matériel : il fallait, pour atteindre à cette haute fidélité esthétique, que l'expression cinématographique fit des progrès comparables à ceux de l'optique. Il y a aussi loin du Film d'Art à *Hamlet* que du primitif condensateur de la lanterne magique au jeu complexe de lentilles d'un objectif moderne : son imposante complication n'a pourtant d'autre objet que de compenser les déformations, les aberrations, les diffractions, les reflets dont le verre est responsable, c'est-à-dire de rendre la chambre noire aussi *objective* que possible. Le passage d'une œuvre théâtrale à l'écran requérait sur le plan esthétique une science de la fidélité comparable à celle de l'opérateur dans le rendu photographique. Elle est le terme d'un progrès et le début d'une renaissance. Si le cinéma est aujourd'hui capable de s'attaquer efficacement au domaine romanesque et théâtral, c'est d'abord qu'il est assez sûr de lui-même et maître de ses moyens pour s'effacer devant son objet. C'est qu'il peut enfin prétendre à la fidélité — non plus une



Dans *La Symphonie pastorale*, de Jean Delannoy (avec Michèle Morgan), la neige toujours présente est peut-être l'équivalent le plus juste des passés simples d'André Gide.

[Photo Pathé.]



Jean Simmons et Laurence Olivier dans *Hamlet*. Le film de Laurence Olivier est le terme — provisoire — d'un progrès qui commence au Film d'Art : celui d'une « science de la fidélité ».

[Photo Rank.]

illusoire fidélité de décalcomanie — par l'intelligence intime de ses propres structures esthétiques, condition préalable et nécessaire au respect des œuvres qu'il investit. Loin que la multiplication des adaptations d'œuvres littéraires très éloignées du cinéma doivent inquiéter le critique soucieux de la pureté du septième art, elles sont au contraire le gage de son progrès.

« Mais enfin, diront encore les nostalgiques du Cinéma avec un grand C, indépendant, spécifique, autonome, pur de tout compromis, pourquoi mettre tant d'art au service d'une cause qui n'en a pas besoin, pourquoi démarquer des romans quand on peut lire le livre et *Phèdre* quand il suffit d'aller à la Comédie-Française ? Si satisfaisantes que soient les adaptations, vous ne soutiendrez pas qu'elles valent mieux que l'original, ni surtout qu'un film d'une égale qualité artistique sur un thème spécifiquement cinématographique ? Vous dites : *Le Diable au Corps*, *Première Désillusion*, *Les Parents terribles*, *Hamlet*, soit... je vous oppose *La Ruée vers l'or*, *Le Cuirassé Potemkine*, *Le Lys brisé*, *Scarface*, *La Chevauchée fantastique* ou même *Citizen Kane*, autant de chefs-d'œuvre qui n'existeraient pas sans le cinéma, qui sont un apport irremplaçable au patrimoine de l'art. Même si les meilleures des adaptations ne sont plus une trahison naïve ou une indigne prostitution, il reste que c'est bien du talent qui se fourvoie. Progrès, dites-vous, mais qui à la longue ne peut que stériliser le cinéma en le réduisant à n'être qu'une annexe de la littérature. Rendez au théâtre et au roman ce qui leur revient, et au cinéma ce qui ne sera jamais qu'à lui. »

Cette ultime objection serait théoriquement valable, si elle ne négligeait la relativité historique dont il faut bien tenir compte dans un art en pleine évolution. Il est certain que, à qualité égale d'ailleurs, un scénario original est préférable à une adaptation. Nul ne songe à le contester. Si Charlie Chaplin est le « Molière du cinéma », nous ne sacrifierions pas *M. Verdoux* à une adaptation du *Misanthrope*. Souhaitons donc d'avoir le plus souvent possible des *Jour se lève*, des *Règles du Jeu* ou des *Plus belles années de notre vie*. Mais ce sont là vœux platoniques et vues de l'esprit qui ne changent rien à l'évolution du cinéma. Si celui-ci recourt de plus en plus à la littérature (voire d'ailleurs à la peinture ou au journalisme), c'est là un fait que nous ne pouvons guère qu'enregistrer et essayer de comprendre, car il y a

toutes chances que nous ne puissions agir sur lui. Dans une telle conjoncture, si le fait ne crée pas absolument le droit, du moins exige-t-il du critique un préjugé favorable. Encore une fois ne nous laissons pas tromper ici par l'analogie avec les autres arts, surtout ceux que leur évolution vers un usage individualiste a rendus presque indépendants du consommateur. Lautréamont et Van Gogh ont pu créer, incompris ou ignorés de leur époque. Le cinéma ne peut exister sans un minimum (et ce minimum est immense) d'audience immédiate. Même quand le cinéaste affronte le goût du public, son audace n'est valable qu'autant qu'il est possible d'admettre que c'est le spectateur qui se méprend sur ce qu'il devrait aimer et qu'il aimera un jour. La seule comparaison contemporaine possible serait avec l'architecture, parce qu'une maison n'a de sens qu'habitée. Le cinéma, lui aussi, est un art fonctionnel. Selon un autre système de référence, il faudrait dire du cinéma que son existence précède son essence. C'est de cette existence que la critique doit partir, même dans ses extrapolations les plus aventureuses. Comme en histoire, et à peu près avec les mêmes réserves, la constatation d'un changement dépasse la réalité et pose déjà un jugement de valeur. C'est ce que n'ont pas voulu admettre ceux qui ont maudit le cinéma parlant à son origine, alors qu'il avait déjà sur l'art muet l'incomparable avantage de le remplacer.

Même si ce pragmatisme critique ne paraît pas au lecteur suffisamment fondé, du moins admettra-t-on qu'il justifie l'humilité et la prudence méthodique devant tout signe d'évolution du cinéma ; elles peuvent suffire à introduire l'essai d'explication sur lequel nous voudrions conclure.

Les chefs-d'œuvre auxquels on se réfère d'habitude pour donner en exemple le vrai cinéma — celui qui ne doit rien au théâtre et à la littérature, parce qu'il aurait su découvrir des thèmes et un langage spécifiques —, ces chefs-d'œuvre sont probablement aussi admirables qu'inimitables. Si le cinéma soviétique ne nous donne plus d'équivalents du *Cuirassé Potemkine*, Hollywood, d'*Aurore*, d'*Hallelujah*, de *Scarface*, de *New-York Miami* ou même de *La Chevauchée fantastique*, ce n'est point que la nouvelle génération de metteurs en scène soit inférieure à l'ancienne. D'ailleurs il s'agit en grande partie des mêmes hommes. Ce n'est même pas, croyons-nous, que les facteurs écono-



Nul ne songe à contester qu'à qualité égale d'ailleurs, un scénario original est préférable à une adaptation. Ainsi *Les plus belles années de notre vie*, de William Wyler.

[Photo R. K. O.]

miques ou politiques de la production stérilisent leur inspiration. Mais bien plutôt que le génie et le talent sont des phénomènes relatifs et qui ne se développent qu'en référence à une conjoncture historique. Il serait trop facile d'expliquer l'échec théâtral de Voltaire en disant que celui-ci n'avait pas la tête tragique, c'est le siècle qui ne l'était pas. Tenter

d'y prolonger la tragédie racinienne était une entreprise incongrue, opposée à la nature des choses. Se demander ce qu'eût écrit l'auteur de *Phèdre* en 1740 n'a aucun sens, car ce que nous appelons Racine n'est pas un homme répondant à cette identité, mais « le-poète-qui-a-écrit-*Phèdre* ». Racine sans *Phèdre* est un anonyme ou une vue de l'esprit. De même au cinéma est-il vain de regretter que nous n'ayons plus aujourd'hui de Mack Sennet pour continuer la grande tradition comique. Le génie de Mack Sennet, c'est d'avoir fait des burlesques à l'époque où celui-ci était possible. Du reste la qualité de la production Mack Sennet est morte avant lui, et certains de ses élèves sont encore bien vivants : Harold Lloyd et Buster Keaton, par exemple, dont les rares apparitions depuis quinze ans n'ont été que de pénibles exhibitions où rien ne subsistait de la verve d'antan. Le seul Chaplin, et parce que son génie était vraiment exceptionnel, a su traverser un tiers de siècle de cinéma. Mais au prix de quels avatars, de quel total renouvellement de son inspiration, de son style et même de son personnage ? Nous constatons ici avec une lumineuse évidence cette étrange accélération de la durée esthétique qui caractérise le cinéma. Un écrivain peut se répéter, dans le fond et dans la forme, pendant un demi-siècle. Le talent d'un cinéaste, s'il ne sait pas évoluer avec son art, ne dure guère plus d'un lustre ou deux. C'est pourquoi le génie, moins souple et moins conscient que le talent, fait souvent d'extraordinaires faillites : celles de Stroheim, d'Abel Gance, de Poudovkine.

Certes, les causes de ces désaccords profonds entre l'artiste et son art — qui vieillissent brutalement un génie et le réduisent à n'être plus qu'une somme de manies et de mégalomanie inutiles —, ces causes sont multiples et nous n'allons point les analyser ici. Mais nous voudrions en retenir une qui intéresse plus directement notre propos.

Jusque vers 1938 environ, le cinéma (en noir et blanc) a été en constant progrès. Progrès technique d'abord (éclairage artificiel, émulsion panchromatique, travelling, son) et, par voie de conséquence, enrichissement des moyens d'expression (gros plan, montage, montage parallèle, montage rapide, ellipse, recadrage, etc.). Parallèlement à cette rapide évolution du langage, et dans une étroite interdépendance, les cinéastes découvraient les thèmes originaux

auxquels le nouvel art donnait corps. « Ça c'est du cinéma ! » ne désigne rien d'autre que ce phénomène, qui a dominé les trente premières années du film comme art : cet accord merveilleux entre une technique nouvelle et un message inouï. Ce phénomène a pris des formes multiples : la star, la revalorisation, la renaissance de l'épopée, de la *commedia dell'arte*, etc. Mais il était étroitement tributaire du progrès technique, c'était la nouveauté de l'expression qui frayait le passage aux nouveaux thèmes. Pendant trente ans, l'histoire de la technique cinématographique (entendue dans un sens large) se confondit pratiquement avec celle des scénarios. Les grands réalisateurs sont d'abord des créateurs de formes ou, si l'on veut, des rhétoriciens. Cela ne signifie nullement qu'ils fussent des tenants de l'art pour l'art, mais seulement que dans la dialectique de la forme et du fond, la première était alors déterminante, à la façon dont la perspective ou la couleur à l'huile ont bouleversé l'univers pictural.

Un recul de dix ou quinze années nous suffit pour discerner les signes évidents du vieillissement de ce qui fut l'apanage de l'art cinématographique. Nous avons signalé la mort rapide de certains genres pourtant majeurs comme le burlesque, mais l'exemple le plus caractéristique est sans doute celui de la vedette. Certains acteurs ont toujours la faveur commerciale du public, mais cet engouement n'a pourtant rien de commun avec le phénomène de sociologie sacrée dont les Rudolph Valentino ou les Greta Garbo furent les idoles dorées.

Tout se passe donc comme si la thématique du cinéma avait épuisé ce qu'elle pouvait attendre de la technique. Il ne suffit plus d'inventer le montage rapide ou de changer de style photographique pour émouvoir. Le cinéma est entré insensiblement dans l'âge du scénario ; entendons : d'un renversement du rapport entre le fond et la forme. Non point que celle-ci devienne indifférente, tout au contraire, — elle n'a sans doute jamais été plus rigoureusement déterminée par la matière, plus nécessaire, plus subtile —, mais toute cette science tend à l'effacement et à la transparence devant un sujet que nous apprécions aujourd'hui pour lui-même, et sur lequel nous sommes de plus en plus exigeants. Comme ces fleuves qui ont définitivement creusé leur lit et qui n'ont plus que la force de mener leurs eaux à la mer sans arracher un grain de sable à leurs rives, le

cinéma approche de son profil d'équilibre. Les temps sont finis où il suffisait de faire « du cinéma » pour mériter du septième art. En attendant que la couleur ou le relief rendent provisoirement la primauté à la forme et créent un nouveau cycle d'érosion esthétique, le cinéma ne peut plus rien conquérir en surface. Il lui reste à irriguer ses rives, à s'insinuer entre les arts dans lesquels il a si rapidement creusé ses gorges, à les investir insidieusement, à s'infiltrer dans le sous-sol pour forer des galeries invisibles. Le temps viendra peut-être des résurgences, c'est-à-dire d'un cinéma à nouveau indépendant du roman et du théâtre. Mais peut-être parce que les romans seront directement écrits en films. En attendant que la dialectique de l'histoire de l'art lui restitue cette souhaitable et hypothétique autonomie, le cinéma assimile le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts riverains au cours des siècles. Il se l'approprie parce qu'il en a besoin, et que nous éprouvons le désir de les retrouver à travers lui.

Ce faisant, il ne se substitue point à eux, au contraire. La réussite du théâtre filmé sert le théâtre, comme l'adaptation du roman sert la littérature : *Hamlet* à l'écran ne peut qu'élargir le public de Shakespeare, un public dont une partie au moins aura le goût de l'aller écouter à la scène. Le *Journal d'un curé de campagne* vu par Robert Bresson a multiplié par dix les lecteurs de Bernanos. En vérité, il n'y a point concurrence et substitution, mais adjonction d'une dimension nouvelle que les arts ont peu à peu perdue depuis la Renaissance : celle du public.

Qui s'en plaindra ?

IX

LE « JOURNAL
D'UN CURÉ DE CAMPAGNE »
ET LA STYLISTIQUE
DE ROBERT BRESSON¹

Si le *Journal d'un curé de campagne* s'impose comme un chef-d'œuvre avec une évidence quasi physique, s'il touche le « critique » comme beaucoup de spectateurs naïfs, c'est d'abord parce qu'il atteint la sensibilité, sous les formes les plus élevées sans doute d'une sensibilité toute spirituelle, mais enfin plus le cœur que l'intelligence. L'échec momentané des *Dames du Bois de Boulogne* procède du rapport contraire. Cette œuvre ne saurait nous toucher que nous n'en ayons, sinon démonté, du moins éprouvé l'intelligence et comme saisi la règle du jeu. Mais si la réussite du *Journal* s'impose d'emblée, le système esthétique qui la sous-tend et la justifie n'en est pas moins le plus paradoxal, peut-être même le plus complexe, dont le cinéma parlant nous ait fourni l'exemple. D'où le leitmotiv des critiques peu faits pour le comprendre, mais qui aiment pourtant le film : « incroyable », « paradoxal », « réussite sans exemple et inimitable »..., impliquant presque toutes un renoncement à l'explication et l'alibi pur et simple d'un coup de génie. Mais aussi parfois chez ceux dont les préférences esthétiques sont apparentées à celles de Bresson et qu'on pouvait croire d'avance ses alliés, une déception profonde, dans la mesure sans doute où ils attendaient d'autres audaces. Gênés, puis irrités par la conscience de ce que le metteur en scène n'avait pas fait, trop près de lui pour réformer sur-le-champ leur jugement, trop préoccupés de son style pour retrouver la virginité intellectuelle qui eût laissé

1. *Cahiers du Cinéma*, n° 3, juin 1951.