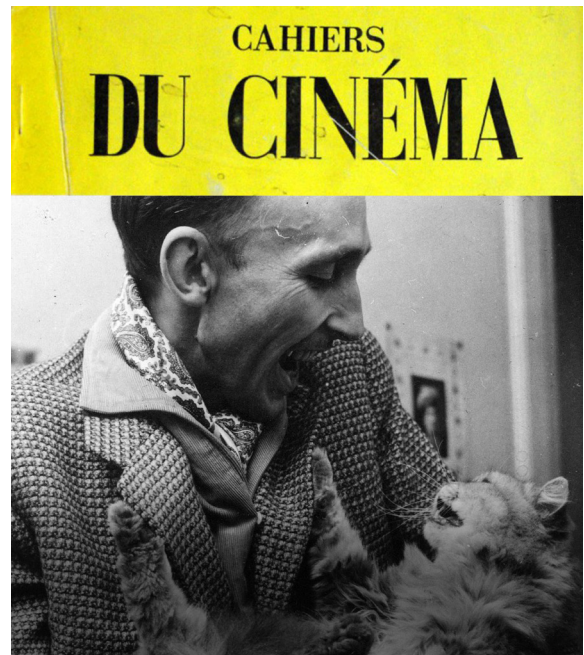


ANDRÉ BAZIN, LES FILMS DE MA VIE

Films sur les écrans audiovisuels du Haut-de-jardin
Sélection sur grand écran à 17h en salle A jusqu'au
dimanche 1^{er} avril

« André Bazin est né le 18 avril 1918, à Angers. Il est mort en 1958. Il avait quarante ans et il fut, pendant quinze ans, le meilleur critique de cinéma. Il serait plus juste d'écrire le meilleur « écrivain » de cinéma car Bazin s'attachait à analyser les films et à les décrire bien plus qu'à les juger. Bazin a fortement influencé les cinéastes de la Nouvelle vague, à commencer par ceux qu'il avait réunis autour de lui aux *Cahiers du cinéma*. Les études de Bazin sur Bresson, Chaplin, Rossellini, Buñuel, Stroheim, Fellini ont été traduites dans le monde entier, ainsi que son magistral petit livre sur Orson Welles. La mort de Bazin a interrompu son livre sur l'œuvre de Jean Renoir. » (François Truffaut)



Allemagne année zéro (Germania anno zero), de Roberto Rossellini (1947, 1 h 14 min)

André Bazin écrit à propos du suicide de l'enfant dans *L'enfance sans mythes*, revue *Esprit* (1949) : « Dans cette mise en scène, le sens moral ou dramatique n'est jamais apparent à la surface de la réalité ; pourtant nous ne pouvons éviter de savoir quel il est si nous avons une conscience. N'est-ce pas là une solide définition du réalisme en art : contraindre l'esprit à prendre parti sans tricher avec les êtres et les choses ? »

Un Américain à Paris (An American in Paris), de Vincente Minnelli (1951, 1 h 43 min)

André Bazin écrit dans *De la politique des auteurs* publié dans les *Cahiers du cinéma* d'avril 1957 : « Le cinéma américain est un art classique, mais justement, pourquoi ne pas admirer en lui ce qui est le plus admirable, c'est-à-dire non seulement le talent de tel ou tel de ses cinéastes, mais le génie du système, la richesse de sa tradition toujours vivante et sa fécondité au contact des apports nouveaux, comme le démontrerait s'il en était besoin un film tel que *Un Américain à Paris*. »

L'amore, de Roberto Rossellini (1948, 1 h 16 min)

André Bazin écrit dans *Défense de Rossellini* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « Rossellini aime à dire qu'au principe de sa conception de la mise en scène réside l'amour non seulement de ses personnages, mais du réel comme tel, et c'est justement cet amour qui lui interdit de dissocier ce que la réalité a uni : le personnage et son décor. »

L'aurore (Sunrise : a song of two humans), de Friedrich Wilhelm Murnau (1927, 1 h 30 min)

André Bazin écrit dans *L'évolution du langage cinématographique* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « Moins qu'au temps, Murnau s'intéresse à la réalité dramatique [...] On pourrait penser, par contre, que la plastique de l'image la rattache à un certain expressionnisme ; mais ce serait une vue superficielle. La composition de son image n'est nullement picturale, elle n'ajoute rien à la réalité, elle ne déforme pas, elle s'efforce au contraire d'en dégager des structures profondes, de faire apparaître des rapports préexistants qui deviennent constitutifs du drame »

La bataille du rail, de René Clément (1946, 1 h 23 min)

André Bazin écrit dans *Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance* : « Ce film possède à un degré rare une qualité contre laquelle rien ne prévaut : l'honnêteté artistique. René Clément a traité un grand sujet avec une modestie intellectuelle, un tact et une simplicité qui forcent l'estime et provoquent d'emblée une adhésion chaleureuse. Ce n'est pas seulement un film qu'on admire : c'est un film qu'on aime et dont on a l'impression de connaître et d'aimer l'auteur comme un ami. »



Brève rencontre (Brief encounter), de David Lean (1945, 1 h 23 min)

André Bazin écrit dans *Esprit* en 1949 : « Rien de plus construit, de plus concerté, que *Brève rencontre*, rien de moins concevable sans les ressources les plus modernes du studio, sans acteurs habiles et chevronnés ; imagine-t-on pourtant peinture plus réaliste des mœurs et de la psychologie anglaises ? »

La chevauchée fantastique (Stagecoach), de John Ford (1938, 1 h 30 min)

André Bazin écrit dans les *Cahiers du cinéma* de décembre 1955 : « *Stage coach* est l'exemple idéal de cette maturité d'un style parvenu au classicisme. John Ford parvenait à l'équilibre parfait entre les mythes sociaux, l'évocation historique, la vérité psychologique et la thématique traditionnelle de la mise en scène western. Aucun de ces éléments fondamentaux ne l'emportait sur l'autre. »

Citizen Kane, d'Orson Welles (1941, 1 h 59 min)

André Bazin écrit dans *Esprit* en janvier 1948 : « L'objectif de la caméra d'Orson Welles embrasse avec une égale netteté tout le champ visuel qui se trouve du même coup dans le champ dramatique. Ce n'est plus le découpage qui choisit pour nous la chose à voir, lui conférant par là une signification a priori, c'est l'esprit du spectateur qui se trouve contraint à discerner, dans l'espace de parallélépipède de réalité continue ayant l'écran pour section, le spectre dramatique particulier à la scène. »

Le cuirassé Potemkine (Броненосец Потемкин), de Sergueï Eisenstein (1925, 1 h 11 min)

André Bazin écrit dans *Esprit* en janvier 1948 : « Si le Potemkine a pu bouleverser le cinéma, ce n'est pas seulement à cause de son message politique, pas même parce qu'il remplaçait le *staff* des studios par des décors réels et la star par la foule anonyme, mais parce qu'Eisenstein était le plus grand théoricien du montage de son temps, parce qu'il travaillait avec Tissé, le meilleur opérateur du monde, parce que la Russie était le centre de la pensée cinématographique [...] »



Le dictateur (The great dictator), de Charlie Chaplin (1940, 2 h)

André Bazin écrit dans *Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache* publié en 1972 : « Première passe : Hitler prend à Charlot sa moustache. Deuxième round : Charlot reprend sa moustache, mais cette moustache n'était plus seulement une moustache à la Charlot, elle était devenue, entre temps, une moustache à la Hitler. En la reprenant, Charlot gardait donc une hypothèque sur l'existence même d'Hitler. Il entraînait avec elle cette existence, il en disposait à sa guise. Il en fit Hynkel. Car qu'est-ce que Hynkel, sinon Hitler réduit à son essence et privé de son existence ? Hynkel n'existe pas. C'est un fantoche, un pantin, dans lequel nous reconnaissons Hitler à sa moustache, à sa taille, à la couleur de ses cheveux, à ses discours. [...] Hynkel, c'est la catharsis idéale d'Hitler. »

Espoir, d'André Malraux (1939, 1 h 10 min)

André Bazin écrit dans *Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « 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 inverser la proposition habituelle et s'interroger sur l'influence de la littérature sur les cinéastes. »

Farrebique ou Les quatre saisons, de Georges Rouquier (1946, 1 h 26 min)

André Bazin écrit dans *Esprit* en janvier 1948 : « Ce n'est pas l'absence d'acteurs professionnels qui peut historiquement caractériser le réalisme sociale au cinéma [...], mais très précisément la négation du principe de la vedette et l'utilisation indifférente d'acteurs de métier et d'acteurs occasionnels. Ce qui importe, c'est de ne pas placer le professionnel dans son emploi habituel. »

Les feux de la rampe (Limelight), de Charlie Chaplin (1952, 2 h 27 min)

André Bazin écrit dans *Grandeur de Limelight* dans les *Cahiers du cinéma* : « La grandeur de *Limelight* se confond ici avec la grandeur même du cinéma, elle est la manifestation la plus éclatante de son essence qui est ici : l'abstraction par l'incarnation. [...] Socrate du XXe siècle, Chaplin-Calvero boit la cigüe en public, le Public, mais la sagesse de sa mort ne se réduit pas à des mots, elle est d'abord et surtout dans le spectacle qu'elle en donne, elle ose se fonder sur l'ambiguïté charnelle de l'image cinématographique : Voyez et sachez ! »



Le fleuve (The river), de Jean Renoir (1950, 1 h 39 min)

André Bazin écrit dans son étude sur Jean Renoir : « Dans *Le fleuve*, l'écran n'existe plus : rien que la réalité. Ni picturale, ni théâtrale, ni anti-expressionniste l'écran enfin se fait totalement oublier au profit de ce qu'il révèle. [...] Ce classicisme [...] est l'aboutissement de son réalisme. Il se situe aussi à l'avant-garde du cinéma comme *Le voleur de bicyclette*, comme *Le journal d'un curé de campagne*, comme tout ce qui compte vraiment dans le cinéma aujourd'hui et qui ne doit que contribuer à sa transparence.

Qu'il soit absorbé par le théâtre ou par le roman, ou qu'il serve encore un scénario original, le film ne peut que de moins en moins se proposer d'ajouter pas sa technique à l'objet qui s'exprime à travers lui. Le cinéma sera accompli quand cessant de prétendre encore être un art de la réalité, il ne sera plus que la réalité faite art. »

Guernica, d'Alain Resnais & Robert Hessens (1949, 13 min)

André Bazin écrit dans *Peinture et cinéma* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « [...] Les libertés que s'accordent Alain Resnais conservent l'ambiguïté, la polyvalence de toute création authentique, [...] et surtout c'est la création qui est la meilleure critique. C'est en dénaturant l'œuvre, en brisant ses cadres, en s'attaquant à son essence même que le film la contraint à révéler certaines de ses virtualités secrètes. »

Henry V (The chronicle history of King Henry the fift with his battell fought at Agincourt in France), de Laurence Olivier (1944, 2 h 17 min)

André Bazin écrit dans *Théâtre et cinéma* publié dans *Esprit* en 1951 « À aucun moment *Henry V* n'est vraiment du « théâtre filmé » ; le film se situe en quelque sorte de part et d'autre de la représentation théâtrale, en deçà et au-delà de la scène. Shakespeare pourtant s'y trouve bien prisonnier et le théâtre aussi, cernés de tous côtés par le cinéma. »

Le jour se lève, de Marcel Carné (1939, 1 h 26 min)

André Bazin écrit dans *L'évolution du langage cinématographique* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « À revoir aujourd'hui des films comme *Le jour se lève* [...] on éprouve le sentiment d'un art qui a trouvé son parfait équilibre, sa forme d'expression idéale, et réciproquement, on y admire des thèmes dramatiques et moraux auxquels le cinéma n'a peut-être pas donné totalement existence mais qu'il a du moins promus à une grandeur, à une efficacité artistiques qu'ils n'auraient point connues sans lui. Bref, tous les caractères de la plénitude d'un art « classique ». »

Journal d'un curé de campagne, de Robert Bresson (1950, 1 h 50 min)

André Bazin écrit dans *Le journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson* publié dans les *Cahiers du cinéma* de juin 1951 : « Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, d'une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma. »



Macbeth, d'Orson Welles (1948, 1 h 54 min)

André Bazin écrit dans son étude sur Orson Welles : « En dépit de quelques inégalités de distribution, *Macbeth* est une œuvre attachante tant d'un point de vue shakespearien et théâtral que proprement cinématographique. La pauvreté consciente et accusée de ses moyens, son théâtralisme volontaire, la barbarie cocasse des costumes, le style rude des décors de carton-pâte et de l'éclairage ont choqué bien des critiques, et d'autant plus que le film fut mise en concurrence au Festival de Venise 1948 avec *l'Hamlet* de Laurence Olivier qui avait été réalisé avec un luxe extrême et selon des principes de découpage rigoureusement inverses. »

Miracle à Milan (Miracolo a Milano), de Vittorio de Sica (1951, 1 h 35 min)

André Bazin écrit dans *De Sica metteur en scène* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « On ne peut que considérer *Miracle à Milan* comme la traduction, sur un plan d'onirisme cinématographique et à travers le symbolisme social de l'Italie contemporaine, du bon cœur de Vittorio de Sica. Ainsi s'expliquerait ce qu'il y a d'apparemment farfelu et d'inorganique dans ce film étrange, dont on a peine à comprendre autrement les solutions de continuité dramatiques et l'indifférence à toute logique narrative. »



Le monde du silence, de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle (1956, 1 h 22 min)

André Bazin écrit dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « Ce qui me paraît, en effet, le plus réussi du film c'est l'organisation a posteriori des événements imprévus, afin de leur donner une présentation claire et logique sans nuire à leur authenticité. De ce point de vue, le plus grand moment est constitué par toute la séquence des baleines et surtout par la mort du baleineau blessé par l'hélice, puis dévoré par les requins. Les cinéastes ne perdent jamais le contrôle de l'événement, mais en même temps sa grandeur les dépasse et la poésie des images est toujours plus forte et plus riche d'interprétation que celle qu'ils peuvent lui prêter. »

Monsieur Verdoux, de Charlie Chaplin (1947, 1 h 59 min)

André Bazin écrit dans *Monsieur Verdoux ou Le martyr de Charlot* : « Le secret de M. Verdoux c'est d'être la métamorphose de Charlot en son contraire... Charlot était résigné à son destin de victime ; il lui suffisait de glisser comme une anguille entre les mains des *policemen* pour que nous le retrouvions libre au film suivant. Sa passivité ingénieuse triomphait finalement de la méchanceté des objets, des hommes et de la Société comme un bouchon qui sait toujours retrouver le chemin de la surface. M. Verdoux, c'est un Charlot qui oserait défier le monde. Un Charlot riche, élégant, séducteur, capable si bien de jouer le jeu de la réussite sociale que la Société, s'en apercevant, se condamne elle-même en l'envoyant à la guillotine. »

Le mystère Picasso, de Henri-Georges Clouzot (1956, 1 h 18 min)

André Bazin écrit dans les *Cahiers du cinéma* de juin 1956 : « Le mystère Picasso se distingue radicalement des films sur l'art plus ou moins directement didactiques réalisés à ce jour. En fait le film de Clouzot n'explique pas Picasso, il le montre, et s'il y a une leçon à en tirer, c'est que de voir un artiste travailler ne saurait donner la clef, je ne dis pas même de son génie, ce qui va de soi, mais de son art. »

Nanouk l'esquimau (Nanook of the North), de Robert Flaherty (1922, 1 h 19 min)

André Bazin écrit dans *L'évolution du langage cinématographique* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « Ce qui compte pour Flaherty devant Nanouk chassant le phoque, c'est le rapport entre Nanouk et l'animal, l'ampleur réelle de l'attente. Le montage pourrait suggérer le temps, Flaherty se borne à nous montrer l'attente, la durée de la chasse est la substance même de l'image, son véritable objet. Dans le film, cet épisode ne comporte qu'un seul plan. Niera-t-on qu'il ne soit de ce fait beaucoup plus émouvant qu'un « montage attraction » ? »



Los olvidados, de Luis Buñuel (1950, 1 h 20 min)

André Bazin écrit dans *Esprit* en 1951 : « La grandeur de ce film se saisit immédiatement quand on a senti qu'il ne se réfère jamais aux catégories morales. Nul manichéisme dans les personnages, leur culpabilité n'est que contingente : la conjoncture provisoire de destins qui se croisent en eux comme des poignards. Certes, en se plaçant au niveau de la psychologie et de la morale, on pourrait dire de

Pedro qu'il a un « bon fond », une pureté foncière : il est le seul qui traverse cette pluie de boue sans qu'elle s'attache à lui et le pénètre. Mais Jaïbo, le mauvais sujet, pervers sadique, cruel et traître, ne nous inspire pas de répugnance, seulement une sorte d'horreur qui n'est point contradictoire avec l'amour [...] Ces enfants sont beaux, non parce qu'ils font le bien ou le mal, mais parce que ce sont des enfants jusque dans le crime et jusque dans la mort. »

Ordet, de Carl Theodor Dreyer (1955, 2 h 03 min)

André Bazin écrit dans *France-Observateur* en 1956 : « Il est évident qu'*Ordet* s'inscrit très logiquement dans la suite de *Vampyr* et de *Dies iare*. Mais je le placerai encore plus haut. Non seulement parce qu'il me semble que l'art de Dreyer s'y révèle encore plus parfait et intériorisé, mais aussi parce que le surnaturel des films antérieurs procédait encore du fantastique profane qui alimente toute une partie du cinéma allemand et nordique. Plus rien ici qui s'apparente au merveilleux. *Ordet* est une sorte de tragédie théologique, sans la moindre concession à l'épouvante. »

Paris 1900, de Nicole Vedrès (1946, 1 h 10 min)

André Bazin écrit dans *Paris 1900. À la recherche du temps perdu* publié dans *L'écran français* du 30 septembre 1947 : « Nicole Vedrès et la petite équipe dont je sais qu'il serait profondément injuste de la séparer, ont réalisé, quelque chose de monstrueusement beau, dont l'apparition bouleverse les normes esthétiques du cinéma aussi profondément que l'œuvre de Marcel Proust a pu bouleverser le roman. »

Le quai des brumes, de Marcel Carné (1937, 1 h 31 min)

André Bazin écrit dans *L'évolution du langage cinématographique* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « Si décisif que soit l'art d'un Carné, par exemple dans la mise en valeur des scénarios du *Quai des brumes* ou du *Jour se lève*, son découpage demeure au niveau de la réalité qu'il analyse, il n'est qu'une façon de la bien voir. C'est pourquoi on assiste à la disparition presque totale des trucages visibles, tels que la surimpression. »



Les rapaces (Greed), d'Erich von Stroheim (1921, 2 h 20 min)

André Bazin écrit dans *Ciné-club* en 1949 : « Je n'ai malheureusement vu qu'une fois *Les rapaces*, mais plus encore que la célèbre scène finale dans le désert, l'image qui reste gravée à l'acide dans ma mémoire, c'est l'insoutenable scène érotique chez le dentiste. »

Rash mon (羅生門), d'Akira Kurosawa (1950, 1 h 33 min)

André Bazin écrit dans *L'observateur* du 24 avril 1952 : « L'habileté de la mise en scène proprement dite dans *Rashomon* suppose non seulement des moyens techniques du même ordre que ceux d'Hollywood par exemple, mais une possession totale des ressources expressives du cinéma. Le montage, la profondeur de champ, le cadrage, les mouvements d'appareil sont mis au service du récit avec une liberté et une maîtrise équivalentes. »

La règle du jeu, de Jean Renoir (1939, 1 h 50 min)

André Bazin écrit dans son étude sur Jean Renoir : « [...] Il est parvenu à se passer totalement de structures dramatiques, le film n'est qu'un entrelacs de rappels, d'allusions, de correspondances, un carrousel de thèmes où la réalité et l'idée morale se répondent sans défaillance de signification et de rythme, de tonalité et de mélodie ; mais film pourtant merveilleusement construit dont nulle image n'est inutile ni placée à contretemps. C'est une œuvre qu'il faut revoir comme on réécoute une symphonie, comme on médite devant un tableau car on en perçoit mieux chaque fois les harmonies intérieures. »

Sciuscià, de Vittorio de Sica (1946, 1 h 24 min)

André Bazin écrit dans *Esprit* en janvier 1948 : « Toute l'inoubliable poésie de la promenade des enfants sur le cheval blanc dans *Sciuscià* se réduit techniquement à un angle de prise de vue en contre plongée qui donne aux cavaliers et à la monture la perspective d'une statue équestre. [...] Tant de virtuosité cinématographique n'empêchait pas sa cavale d'avoir le prosaïsme d'une rosse de fiacre. La caméra italienne conserve quelque chose de l'humanité de la Bell-Howell de reportage, inséparable de la main et de l'œil, presque identifiée avec l'homme, promptement accordée à son attention. »

Soupçons (Suspicion), d'Alfred Hitchcock (1941, 1 h 35 min)

André Bazin écrit dans *L'écran français* du 29 octobre 1946 : « Hitchcock parvient jusqu'à la dernière image à nous faire avancer sur une corde raide au-dessus d'un gouffre, nous poussant légèrement tantôt à gauche, tantôt à droite, pour nous rattraper chaque fois au moment précis où nous croyons tomber. L'ambiguïté du personnage principal, et l'ambivalence des situations sont ménagées de bout en bout avec une habileté diabolique. »

La splendeur des Amberson (The magnificent Ambersons), d'Orson Welles (1942, 1 h 25 min)

André Bazin écrit dans son étude sur Orson Welles : « Renversant l'ordre habituel, Welles avait donné son film « baroque » [*Citizen Kane*] avant son œuvre classique [*The magnificent Ambersons*]. Mais au fond l'essentiel des inventions stylistiques du premier se retrouve mieux maîtrisé et plus intelligemment dépouillé dans la seconde, souvent même poussé plus loin. Il n'est pas jusqu'à ce qui frappa le plus efficacement la critique, la force sociale du sujet, qui ne se retrouve avec peut-être plus de subtilité et de profondeur dans cette évocation à la fois réaliste et critique de l'Amérique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. »



La symphonie pastorale, de Jean Delannoy (1946, 1 h 35 min)

André Bazin écrit dans *Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « On peut tenir pour spécifiquement littéraire 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. »

Toni, de Jean Renoir (1934, 1 h 22 min)

André Bazin écrit dans son étude sur Jean Renoir : « Réagissant contre les conventions théâtrales littéraires du cinéma d'alors, Renoir tire son scénario d'un fait-divers criminel dont le détail se trouve dans les dossiers d'un commissaire de police méridional. On reconnaît là un procédé aujourd'hui typique du néo-réalisme. Il le situe dans un cadre réel près de Martigues, tourne dans des décors vrais en faisant appel pour une partie de la distribution à la population locale, notamment aux ouvriers italiens. Mais, en même temps qu'il campe ce cadre naturel et social avec un réalisme inusité, Renoir n'est visiblement préoccupé que de l'essentiel, c'est-à-dire de la morale des rapports individuels. »

Les vacances de Monsieur Hulot, de Jacques Tati (1953, 1 h 35 min)

André Bazin écrit dans *M. Hulot et le temps* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « À la base de ce film, il y a un matériau sonore authentique, enregistré effectivement sur une plage, sur lequel se surimposent des sons artificiels non moins précis du reste, mais constamment décalés. De la combinaison de ce réalisme et de ces déformations naît l'irréfutable inanité de ce monde cependant humain. Jamais sans doute l'aspect physique de la parole, son anatomie, n'avait été mise aussi impitoyablement en évidence. »

Van Gogh, de Alain Resnais (1947, 18 min)

André Bazin écrit dans *Peinture et cinéma* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « Le réalisateur a pu traiter l'ensemble de l'œuvre du peintre comme un seul et immense tableau où la caméra est aussi libre de ses déplacements que dans n'importe quel documentaire. De la rue d'Arles nous « pénétrons » par la fenêtre « dans » la maison de Van Gogh, et nous approchons du lit à l'édrédon rouge. Savions-nous vraiment avant Resnais ce qu'était Van Gogh *moins le jaune ?* »

Les visiteurs du soir, de Marcel Carné (1942, 1 h 26 min)

André Bazin écrit dans *Jeux et poésie* en 1943 : « Les visiteurs du soir ont surgi dans la morne production 1941-1942 comme un événement révolutionnaire. On a tout de suite compris qu'il marquerait une date, le début d'une influence, l'origine d'un style. Le photographe a su créer ici des images parfaitement en accord avec le drame, sèches, blanches et noires, dépouillées et lumineuses comme le paysage méridional qui en constitue le fond. Ce poème en langue d'Oc n'a pas besoin de l'équivoque de l'ombre pour élaborer ses maléfices. Le mystère est tout entier dans l'âme des êtres et des choses qui offrent sans détour leur apparence brûlée de soleil. »



Le voleur de bicyclette (Ladri di biciclette), de Vittorio de Sica (1947, 1 h 25 min)

André Bazin écrit dans *De Sica metteur en scène* publié dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « *Le voleur de bicyclette* est, comme beaucoup d'autres films, tourné dans la rue avec des acteurs non professionnels, mais son vrai mérite est tout autre : c'est de ne pas trahir l'essence des choses, de les laisser d'abord exister pour elles-mêmes librement, de les aimer dans leur singularité particulière. Ma sœur la réalité, dit De Sica, et la réalité fait cercle autour de lui comme les oiseaux autour de Poverello. »

Les textes d'André Bazin à lire en Haut-de-jardin

Qu'est-ce que le cinéma ? / André Bazin. Paris : Éditions du Cerf, 1990 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.31 BAZI q

Le cinéma de la cruauté : Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel... / André Bazin. Paris : Flammarion, 1987 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.31 BAZI c

Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance / par André Bazin ; préface de François Truffaut. Paris : Union générale d'éditions, 1975 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.632 BAZI c

Charlie Chaplin / André Bazin ; préf. de François Truffaut. Paris : Cahiers du cinéma, 2000 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.430 28092 CHAP 5 BA

Orson Welles / André Bazin ; préface de André S. Labarthe. Paris : Ramsay, 1985 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.430 92 WELL 5 BA

Jean Renoir / André Bazin ; avant-propos de Jean Renoir ; prés. de François Truffaut. Paris : G. Lebovici, 1989 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.430 92 RENO 5 BA

La politique des auteurs : entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks... [et al.] / André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol... [et al.] ; préf. de Serge Daney. Paris : Ed. de l'Etoile, 1984 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.430 92 A p

Critique et cinéphilie / Olivier Assayas, Antoine de Baecque, André Bazin... [et al.] ; textes réunis et préf. par Antoine de Baecque. Paris : Cahiers du cinéma, 2001 | Salle A - Médias audiovisuels, multimédias et cinéma - 791.32 BAEC c



Sélection (films et textes) : Marie-Line Chesnot & Julien Farenc

Remerciements : Cinémathèque française (*Le regard de Bazin*)

Crédit photographique : André Bazin en couverture de *Qu'est-ce que le cinéma ?* / Couverture du numéro 91 des Cahiers du cinéma © BnF (DR), captures d'écran