

Introduction

« Je dois avouer que j’ai été mal à l’aise (et d’un malaise que je n’ai pas pu surmonter) lorsque, dans *les Mots et les choses*, j’ai mis en avant des noms. J’ai dit “Cuvier”, “Bopp”, “Ricardo”, alors qu’en fait j’essayais par là d’utiliser le nom, non pas pour désigner la totalité d’une œuvre qui répondrait à une certaine délimitation, mais pour désigner une certaine transformation qui a lieu à une époque donnée et qu’on peut voir mise en œuvre, à tel moment et en particulier dans les textes en question. L’usage que j’ai fait du nom propre dans *les Mots et les choses* doit être réformé, et il faudrait comprendre Ricardo et Bopp non pas comme le nom qui permet de classer un certain nombre d’œuvres, un certain ensemble d’opinions, mais comme le sigle d’une transformation, et il faudrait dire la “transformation Ricardo” comme on dit l’“effet Ramsay”. Cette “transformation Ricardo” que vous retrouvez chez Ricardo, quand bien même vous la retrouveriez ailleurs, avant ou après, cela n’a pas d’importance. Car mon problème est de repérer la transformation. Autrement dit, l’auteur n’existe pas. »

(Michel Foucault, « La situation de Cuvier dans l’histoire de la biologie », *Revue d’histoire des sciences et de leurs applications*, t. XXIII, n° 1, janvier-mars 1970¹.)

Longtemps, j’ai été *bazinien*. Longtemps, le nom d’André Bazin a eu pour moi un caractère presque sacré. Un nom qui incarnait, dans ma liturgie cinéphile, une parole axiomatique, émanant de celui que Truffaut qualifia de « saint en casquette de velours² ». Pour le dire brièvement, Bazin était le nom de mon « dogme

• 1 – Cette conférence a été rééditée dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 928.

• 2 – Voir le premier chapitre de BAECQUE A. de, *La Cinéphilie. Invention d’un regard, histoire d’une culture (1944-1968)*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005 [Fayard, 2003].

portatif », selon l'expression que Serge Daney forgea à propos du « travelling de *Kapo* », de Jacques Rivette³.

On me pardonnera de ne pas commencer sur le mode impersonnel, problématisé, qui sied d'ordinaire à un ouvrage « scientifique ». Mais, d'une part, les principes méthodologiques et le programme fixés au cours de cette recherche ont été déjà énoncés ailleurs⁴ et, d'autre part, définir la place personnelle que l'on occupe par rapport au sujet peut relever des éléments préalables à toute étude historique. Il convient donc de l'explicitier, comme l'a proposé Michel de Certeau :

« Envisager l'histoire comme une opération, ce sera tenter, sur un mode nécessairement limité, de la comprendre comme le rapport entre une *place* (un recrutement, un milieu, un métier, etc.), des *procédures* d'analyse (une discipline) et la construction d'un *texte* (une littérature). C'est admettre qu'elle fait partie de la "réalité" dont elle traite, et que cette réalité peut être saisie "en tant qu'activité humaine", "en tant que pratique". Dans cette perspective, je voudrais montrer que l'opération historique se réfère à la combinaison d'un *lieu* social, de *pratiques* "scientifiques" et d'une *écriture*⁵. »

Il n'est pas sans signification que cette recherche ait trouvé sa première forme (très différente de celle-ci) dans le cadre d'un inédit pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, donc en réponse à une forme de demande sociale universitaire, définie de surcroît par sa dimension partiellement réflexive. Me livrant, pour cette « commande », à une sorte d'ego-histoire, il convenait de débiter par l'origine profonde et presque enfouie de mes recherches : Longtemps, j'ai été *bazinien*.

J'ai découvert Bazin en même temps que le cinéma et c'est donc avec lui que mes premières réflexions se sont forgées. Mon entrée à l'université, quoi qu'on ait pu dire d'une soi-disant hostilité du monde académique à l'endroit de cet auteur⁶,

• 3 – DANÉY S., « Le Travelling de *Kapo* », *Trafic*, n° 4, automne 1992, p. 5-6.

• 4 – Cf. « La "Transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », 1895, n° 62, décembre 2010; « L'histoire de la théorie du cinéma n'existe pas. Un cas d'espèce : *comprendre Bazin* », in Alberto BELTRAME, Giuseppe FIDOTTA et Andrea MARIANI (dir.), *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, université d'Udine, 2015. Merci à ces publications d'avoir permis la reprise transformée de ces deux textes. Cette introduction en propose en effet une relecture très différente, compte tenu du fait que l'achèvement de la recherche en a déplacé de manière substantielle certains enjeux et a modifié grandement diverses considérations préalables.

• 5 – CERTEAU M. de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Folio Histoire, 2002, p. 78-79 [Gallimard, 1975]. Les italiques et les guillemets figurent dans le texte original. Les guillemets (hormis le dernier, qui vise à interroger l'idée de scientificité appliquée aux sciences humaines) correspondent à des citations de Marx et de ses *Thèses sur Feuerbach*.

• 6 – Racontant son propre itinéraire de chercheur, Hervé Joubert-Laurencin précise que « cette lecture précise et critique de Bazin, je l'ai effectué (*sic*) seul, car il était inutile, pour les professeurs de cinéma de mes années de formation (1978-1985), de travailler sur des textes de Bazin : son compte avait été réglé » (*Le Pantalon dérobé ou l'objet du cinéma*, « document de synthèse pour

a transformé ma connaissance de ses écrits en un « savoir », tout en renforçant mon goût et mon intérêt pour ses réflexions. Puis vient un temps où, l'université aidant, on prend conscience que « depuis Marx, Nietzsche, Freud, la critique, la déchirure des enveloppes idéologiques dont notre société entoure le savoir, les sentiments, les conduites, les valeurs, est le grand travail du siècle⁷ ». Bazin étant alors, par la place que lui octroyait mon itinéraire personnel, au cœur de ce que je savais, de mes sentiments et de mes valeurs en matière de cinéma, il était logique que j'en vienne à m'interroger sur ce processus de *bazinisation* de ma pensée et sur ce qui l'avait rendu possible.

Il s'est donc agi, naturellement, de remettre mon *bazinisme*⁸ en question. Non pas de le renier, de m'en départir après autocritique, mais de le prendre comme

l'Habilitation à Diriger des Recherches », université Paris 3, 2004, p. 132-133). Il ajoute, dans *Le Sommeil paradoxal* (Montreuil, Éditions de l'Œil, 2014), que Bazin « est un fétiche négatif, un repoussoir, semblable à un crucifix dans un film de vampires, pour la théorie du cinéma, devenue majoritairement structuraliste et sémiologique au milieu des années 1960 » (p. 8). Toutefois la stature de Bazin ne paraît pas avoir été si contestée, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'université : Pierre Ajame, dans un ouvrage pourtant très violent contre certains de ses confrères (*Le Procès des juges. Les critiques de cinéma*, Flammarion, 1967) considérait Bazin comme « le critique le plus intelligent et le plus intelligible » (p. 34-35), et Barthélemy Amengual saluait dans *Clefs pour le cinéma* (Seghers, 1971) « le plus grand des critiques assurément que le cinéma (en France, en tout cas) ait connus » (p. 19-20). En 1974, peu après l'entrée du cinéma dans les universités françaises (1969), Éric Rohmer (pas connu pour être un farouche opposant à Bazin) enseigne à Paris 1. Dans le même temps, à Paris 3 une partie des cours est prise en charge par ce qu'on appelle alors le « groupe des *Cahiers du cinéma* » (notamment Jacques Aumont qui, lui aussi, a toujours reconnu sa dette envers Bazin), et l'autre par de jeunes sémiologues qui, dans la courte bibliographie de leur ouvrage didactique *Lectures du film* (pourtant sous-titré « Éléments pour une sémiologie du cinéma », Albatros, 1976), font une bonne place aux quatre volumes de *Qu'est-ce que le cinéma?* L'antibazinisme n'est sans doute pas plus virulent en province, où Henri Agel, à l'époque professeur à l'université de Montpellier, rend hommage à Bazin dès le début du chapitre II de *L'Espace cinématographique*, publié en 1978 (chez Jean-Pierre Delarge). Dans les décennies qui suivent, les références à Bazin ne paraissent pas diminuer : à titre d'exemple, Michel Marie donne un cours à Paris 3, à la fin des années 1980, sur *Le Mépris* (d'où sortira un livre, en 1989) dans lequel il commence par s'arrêter longuement sur la citation apocryphe de Bazin en ouverture du film (« découverte » sur laquelle Joubert-Laurencin reviendra plus tard) ; Jean-Louis Leutrat publie un texte intitulé « Le Cinéma, "momie du changement" » dans lequel il opère un rapprochement entre le célèbre texte de Bazin et *Du temps et de l'éternité* de Louis Lavelle (dans l'ouvrage collectif dirigé par Jacques Aumont, *L'Invention de la figure humaine*, édité par la Cinémathèque française en 1995), rapprochement que Joubert-Laurencin glosera de nouveau et que Gérard Gozlan avait déjà pointé en 1962, puis Roger Boussinot dans sa notice consacrée à Bazin au sein de son *Encyclopédie du cinéma* (Paris, Bordas, 1967) ; etc.

• 7 – BARTHES R., « Structuralisme et sémiologie » (entretien avec Pierre Daix), *Les Lettres françaises*, 31 juillet, 1968, repris dans *Ceuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 2002, p. 80.

• 8 – J'use ici de ce terme dans le sens que H. Joubert-Laurencin lui a donné : « concrétion abusive qui s'est collée au souvenir de plus en plus lointain et imprécis de son contraire, que je nomme le "texte bazinien" » (*Le Sommeil paradoxal*, p. 8), c'est-à-dire l'intégralité de ses écrits. Compte tenu de la quasi-impossibilité de se confronter depuis la mort de Bazin au « texte bazinien »

objet, de l'envisager justement comme « non naturel ». En historien peu porté sur l'introspection⁹, j'ai voulu comprendre pourquoi et comment on peut devenir bazinien et non pas tant pourquoi et comment je l'étais devenu moi-même¹⁰.

Sans doute existe-t-il une multitude de réponses à de telles questions. Cet ouvrage n'entend évidemment pas en fournir une suite exhaustive et raisonnée. Mais, si l'on considère que tout « devenir bazinien » induit originellement la reconnaissance du nom de Bazin et plus encore d'une singularité de ses écrits, la préoccupation principale est alors de comprendre comment il se fait un nom, *devient* un nom, en d'autres termes comment s'inaugure, de son vivant et dès ses premières années de critique, un processus de reconnaissance suffisamment important pour que certains, très vite, puissent se reconnaître aussi profondément en lui.

Rappelons tout d'abord qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Bazin n'est encore qu'un critique parmi beaucoup d'autres... pas même considéré officiellement comme critique en 1945¹¹ : il écrit de très courts textes dans *Le Parisien libéré* (« où il a bien peu de place¹² », en effet) et donne quelques articles à différentes revues plus ou moins importantes telles que *Le Courrier de l'étudiant*, *Esprit*, etc. Son entrée à *L'Écran français* est discrète : contrairement à ce qu'on a pu dire, il n'est pas encore un « maître à penser¹³ », pas même un critique renommé, au point que, fin 1947, lorsque la revue fait sa propre publicité, elle ne mentionne pas son nom parmi les plumes récurrentes, et préfère mettre en avant Georges Altman, Louis Daquin, Philippe Este, Nino Frank, Jean Grémillon, Roger Leenhardt, Léon Moussinac, Georges Sadoul et Roger Vailland, alors que certains y écrivent pourtant moins régulièrement que lui¹⁴. Et si Bazin appartient à l'Association française de la critique de cinéma, il n'est pas membre de son

(Joubert-Laurencin – *ibid.* – dit qu'il est « aujourd'hui long et fastidieux à retrouver en bibliothèque », tous les lecteurs de Bazin (hormis les deux ou trois – dont Joubert-Laurencin – qui ont pu rassembler l'entièreté du « texte bazinien ») seraient donc coupables de « bazinisme ».

- 9 – Ce qui renvoie à ma discipline, ma pratique scientifique et ma « littérature » ou mon « écriture » – pour reprendre les termes de De Certeau.
- 10 – Ou plus exactement ce que présuppose ce possible devenir bazinien, ce qui peut déterminer, en dehors de soi, que l'on devienne bazinien.
- 11 – La « liste des membres de la presse cinématographique parisienne », communiquée au *Film français* (n° 35, 27 juillet 1945, p. 15) par la section « Spectacles » du Syndicat national des journalistes ne comporte pas le nom de Bazin.
- 12 – SIGAUX G., « La Presse cinématographique », *Almanach du Théâtre et du Cinéma 1949*, Paris, Éditions de Flore et la Gazette des Lettres, 1948, p. 203. Pour autant, il ne faut pas croire que, par ces mots, Sigaux distingue Bazin en lui accordant un crédit supérieur.
- 13 – BARROT O., *L'Écran français 1943-1953, histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1979, p. 52.
- 14 – *L'Écran français*, n° 119, 7 octobre 1947, p. 10. Bazin signe d'ailleurs dans ce numéro un article important consacré aux *Plus belles années de notre vie*, sur lequel je reviendrai.

Comité entre 1945 et 1948¹⁵, bien que celui-ci soit renouvelé chaque année. Il faut dire qu'à *L'Écran français* comme d'ailleurs au sein de l'Association, il doit composer avec de glorieux « anciens » tels que Georges Altman (rédacteur en chef de *Franc Tireur*), Jeander (*Libération* et *Les Lettres françaises*), René Jeanne (*La France au combat* et *Ciné-Miroir*), Pierre Scize (*Le Figaro, Fait du Jour*), Pierre Laroche (*Le Canard enchaîné*) mais aussi Alexandre Arnoux, Georges Sadoul, Georges Charensol, Roger Régent et Denis Marion, tous auteurs de nombreux ouvrages. De surcroît, la plupart d'entre eux se connaissent depuis la fin des années trente : Jean Néry et François Timmory, par exemple, ont fondé ensemble un ciné-club en 1937, le « Club des Cinq ».

Dans le numéro 73 de *L'Écran français*, une photographie du dîner de l'Association française de la critique de cinéma représente quelques-uns de ses membres en pleine discussion, parmi lesquels se trouve Bazin. Il apparaît alors tel qu'il est à l'époque : un jeune homme de vingt-huit ans, entouré de quadras et de quinquagénaires, presque relégué en marge de la photographie. Tout sauf un épicentre. En revanche, dès la fin des années 1940, Bazin a rejoint le peloton des grandes signatures : symboliquement, le texte qu'il écrit pour annoncer la création d'*Objectif 49* (« Découverte du cinéma – Défense de l'avant-garde ») ouvre le numéro 182 du 21 décembre 1948 de *L'Écran français*, tandis qu'un autre de ses articles, consacré à l'exposition « Naissance du cinéma » qui se tient à la Cinémathèque française, le clôt en quatrième de couverture. Il faut dire qu'entre-temps Bazin a commencé à acquérir un début de reconnaissance internationale¹⁶, ainsi qu'une certaine renommée au plan national¹⁷.

• 15 – Jean-Pierre Jeancolas affirme cependant que « le 18 mars 1946, une assemblée générale constitutive donnait naissance à l'Association française de la critique de cinéma dont le comité initial groupait autour de Georges Charensol, président, Denis Marion, Georges Altman, Jeander, René Jeanne, Georges Sadoul, Jean Néry, Pierre Michaut et Jean Vidal, rapidement rejoints par André Bazin, Jean Thévenot et Louis Chauvet » (JEANCOLAS J.-P., « De 1944 à 1958 », in Michel CIMENT et Jacques ZIMMER [dir.], *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 61).

• 16 – *Le Journal de Genève* (« Dix minutes avec... André Bazin, filmologue français », 6 septembre 1948, p. 6) évoque à son sujet « l'un des filmologues les plus autorisés, M. Bazin, soit par son activité critique dans les journaux et les revues, soit dans le Ciné-Club français » venu à l'occasion des Rencontres Internationales. Le lendemain, *Le Journal de Genève*, rendant compte de l'ensemble de l'événement, revient sur la présentation par A. Bazin de quelques extraits en ces termes : « Si M. André Bazin n'a pas les dons de l'orateur, on ne lui refusera pas la conviction ni même, en dépit d'un vocabulaire et d'une dialectique qui ne vont pas sans hésitation, une force de persuasion » (« La Part du cinéma aux Rencontres Internationales », 7 septembre 1948, p. 6). On voit que le statut de Bazin est encore incertain puisqu'il est associé à la filmologie, alors qu'il n'en fait pas partie.

• 17 – Robert Kanters, dans son étude « De la critique cinématographique », reconnaît avoir de la « sympathie [pour] des tentatives comme celle de M. Sadoul, ou celle de *La Revue du Cinéma*, avec un homme comme M. André Bazin » (*La Nef*, n° 48, novembre 1948, p. 57).

Quelque chose se transforme donc progressivement chez lui, durant la seconde moitié des années quarante : son statut social évolue, en même temps que la longueur moyenne de ses textes s’allonge. Cette première étape de la « transformation Bazin » n’est cependant pas celle qui intéresse prioritairement cet ouvrage : elle est certes aisément repérable, factuellement identifiable, mais ces éléments concrets ne disent rien des raisons possibles de son changement de statut ni de la manière dont il s’opère, ni encore de ce qu’elle engage pour le champ de la critique.

Désingulariser/resingulariser Bazin

Une telle question n’a été jusqu’ici qu’assez peu abordée, la plupart des chercheurs ayant pris cette reconnaissance comme un *donné* dont l’évidence ne nécessitait pas d’être interrogée, considérant par exemple la durée d’activité de Bazin comme un cristal temporel qui minéraliserait toute la période. Ainsi, la pensée de Bazin se trouve-t-elle souvent figée dans ce que Joubert-Laurencin appelle « l’écriture bazinienne », c’est-à-dire un style et un mode de réflexion donnant son unité à une œuvre immuable et monolithique¹⁸, dont ce dernier fixe le début en 1945, au point qu’il affirme au sujet de l’année qui précède : « Encore un an, et Bazin est Bazin¹⁹ ». S’il est possible de considérer A. Bazin comme « le plus grand esthéticien et penseur du réalisme au cinéma de son temps²⁰ », on peut aussi estimer que ce statut nécessiterait d’être justifié, encore aujourd’hui, et considérer qu’au-delà des jugements personnels, il relève en partie d’une construction

• 18 – Cette œuvre est constituée des livres et des 2 593 articles de Bazin, qui couvrent une période de seize années riche en changements, notamment idéologiques. Pierre Sorlin, lui, envisage à l’inverse la pensée de Bazin comme en perpétuelle évolution, mais il ne développe cet aspect qu’à partir des multiples conceptions du réalisme qui traversent ses écrits (SORLIN P., « André Bazin, or the Ambiguity of Reality », in Ian AITKEN [dir.], *The Major Realist Film Theorists, a Critical Anthology*, Edinburgh University Press, 2016, p. 110-122). C’est aussi le cas de Colin Crisp : « *his views evolved considerably between 1943 when an early article entitled “Pour une esthétique réaliste” argued for a basically contextual realism, incorporating elements of social, technological, and psychological realism, and his later contributions to Cahiers du cinéma, Le Parisien libéré, and France-Observateur* » (voir CRISP C., *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 243)

• 19 – JOUBERT-LAURENCIN H., « Vie et mort de la surimpression : Bazin et le nouveau style américain », conférence faite lors de la journée d’études *Intermedia*, « le Goût de l’Amérique. Cinéma américain et critique française », 20 octobre 2001. Le fait d’utiliser le singulier pour désigner « le texte bazinien », comme le fait Joubert-Laurencin, souligne l’indéniable homogénéité du corpus, mais peut aussi donner l’impression d’un ensemble « sans couture » (pour reprendre une expression chère à Bazin), écrit par un auteur qui aurait toujours le même discours et toujours le même statut.

• 20 – JOUBERT-LAURENCIN H., « Les théories du non-montage n’existent pas », in Jonathan DEGENÈVE et Sylvain SANTI (dir.), *Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 117.

historique. Nous héritons en effet (à charge pour chacun d'accepter ou de refuser cet héritage) d'une appréciation d'André Bazin qui s'est affirmée progressivement – mais cet héritage occulte et même opacifie la manière dont il s'est fortifié en se transmettant de génération en génération.

En effet, dans les années 1960, l'idée que Bazin était un « très grand essayiste²¹ » pouvait être perçue comme une construction, selon certains assez surfaite. Quelques-uns allaient même jusqu'à penser qu'il était légitime de remettre cette réputation en cause, tant par des jugements sans indulgence (le très critique Roger Boussinot parle même d'une « gloire un peu fabriquée ») que par un fort désir de démystification pas toujours avoué, le même Roger Boussinot ajoutant prudemment qu'il convenait d'« expliquer les raisons de son attraction et de son autorité ». Avant lui, Gozlan avait déjà formulé cette même idée sous la forme d'une question qui vaudrait la peine d'être posée aujourd'hui, à la condition de pouvoir la débarrasser de son vernis polémique : « Que s'est-il passé dans la critique française, en gros entre 1945 et 1958, pour que des conceptions aussi confusionnistes aient pu acquérir droit de cité et entrer presque dans les mœurs²² ? » Un peu plus tard, c'est même du rang des *Cahiers du cinéma* que viendra la demande d'historicisation du discours bazinien, sans que cela soit, là encore, suivi d'effets, en dépit de la pertinence des observations formulées :

« Cette thèse [*celle du réalisme ontologique, défendue par Bazin*] en effet, pour viser "l'être" du cinéma, n'est pas elle-même an-historique, elle ne se produit pas (elle n'est pas produite) en un moment ni en un lieu indifférents. Il n'y a pas de lecture possible de Bazin sans prise en compte de sa place idéologique, du nœud des déterminations qui le jouent, de l'articulation, de l'insertion même et de l'effet de son discours dans le champ de la pratique cinématographique²³... »

Ces appels à une mise en crise de Bazin, du moins de son statut, de ses propositions, etc. (et pas nécessairement dans le but de minorer ses indéniables apports) ne se sont guère prolongés au-delà du début des années 1970. Selon Brian Henderson, qui a tenté un peu solitairement de prolonger ces positions,

-
- 21 – Cette citation et les suivantes sont tirées de BOUSSINOT R., *op. cit.*, p. 138.
 - 22 – GOZLAN G., *L'Anti-Bazin*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, coll. « Ciné-Politique », 2013, p. 128. Voir mon compte rendu de cet ouvrage dans *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 70, 2013, p. 229-231. Il s'agit de la réédition de deux textes, intitulés ironiquement « Les délices de l'ambiguïté. Éloge d'André Bazin », publiés initialement dans les n° 46 et 47 (juin et juillet 1962) de *Positif*, la revue concurrente des *Cahiers du cinéma*.
 - 23 – COMOLLI J.-L., « Technique et idéologie – Caméra, perspective, profondeur de champ – II. Profondeur de champ : la double scène (suite) », *Cahiers du cinéma*, n° 230, juillet 1971, p. 53-54 (la série « Technique et idéologie » a été rééditée dans COMOLLI J.-L., *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009).

l'explication se trouverait dans les diverses entreprises éditoriales autour de Bazin (nouvelles anthologies, biographie de D. Andrew), qui ont contribué à propager le « mythe d'André Bazin », notamment comme « critique incriticuable », sous l'impulsion d'un François Truffaut devenu le « curateur du musée Bazin²⁴ ».

De fait, aujourd'hui on a dépassé ce stade polémique, mais l'hypothèse d'un statut qui se serait construit progressivement n'en finit pas de s'estomper : la durée du processus – chez ceux qui considèrent qu'il y a processus – s'amenuise même au point qu'on en vient à penser que Bazin a « gagné *en quelques mois* la reconnaissance des autres critiques de cinéma », qu'il s'est imposé presque immédiatement comme « l'homme-carrefour de la cinéphilie française²⁵ », devenant « l'homme qui, dans l'après-guerre, c'est-à-dire dans la seconde partie des années 1940 et toutes les années 1950 *rêva le réveil* de la critique : l'homme qui, en ce sens et en ce sens seulement, en fut l'inventeur²⁶ ».

Si l'on peut aisément accepter l'idée que Bazin *devint* bien, à une certaine époque, la figure de proue de la critique française, il semble en revanche plus discutable d'affirmer que, dès son apparition sur la scène critique française, André Bazin *fut* réellement cet homme-là.

La question essentielle, irrésolue, est celle du *devenir* bien plus que de l'*être*.

Toutefois, avec cette dernière citation, Joubert-Laurencin pointe, certes sur le mode hyperbolique mais néanmoins à juste titre, le fait qu'avec Bazin quelque chose se transforme dans la critique cinématographique française. Or c'est précisément cela que le présent ouvrage désigne sous le syntagme de *transformation Bazin*. Je voudrais en effet émettre l'hypothèse que la reconnaissance dont Bazin fut progressivement l'objet résulte en partie d'un ardent désir de *scientifisation* du discours sur le cinéma, *scientifisation* à laquelle il prend part avec d'autres (Denis Marion, Jean-Pierre Chartier, Georges Sadoul, etc.), et qui se traduit chez lui par la mise en place d'une méthode critique inédite. Celle-ci finit par le singulariser aux yeux de ses contemporains et par l'imposer, avec le temps, auprès d'un certain nombre de ses confrères. Ce livre tentera donc d'explicitier les modalités de cette *scientifisation*, de cerner les caractéristiques de la méthode, de définir sa nature et ses principes en partant du constat – qui saute aux yeux dès lors qu'on lit Bazin dans son contexte – que ses articles ne cessent de dialoguer avec les textes des autres critiques, de les

• 24 – HENDERSON B., « Bazin Defended against His Devotees », *Film Quarterly*, vol. 32, n° 4, été 1979, p. 26-37.

• 25 – Ces deux citations sont tirées de BAECQUE A. de, *La Cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit.*, respectivement p. 40 et 38. C'est moi qui souligne.

• 26 – JOUBERT-LAURENCIN H., « La doublure et sa reprise : André Bazin et la critique de cinéma », in Pierre-Henry FRANGNE et Jean-Marc POINSOT (dir.), *L'Invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 218.

soupeser, de les apprécier et finalement de s'en nourrir. Bref, comprendre la singularité de Bazin obligerait à le *désingulariser*, puisque cette singularité tiendrait en partie à la dimension profondément *interdiscursive* de ses propres écrits.

Beaucoup de commentateurs ont perçu cette dimension interdiscursive, mais sans l'analyser réellement, probablement parce que leurs objectifs étaient ailleurs. Ainsi, selon Antoine de Baecque, Bazin « serait parvenu à faire la synthèse entre [...] différentes tendances²⁷ », tandis que Joubert-Laurencin évoque, dans l'écriture de Bazin, l'usage « d'un vocabulaire du temps²⁸ », c'est-à-dire de son temps, entre autres le recours à des termes étrangers à son idiosyncrasie. Cependant, cette désingularisation du critique reste quelque peu en retrait par rapport à celle envisagée par Alexandre Astruc au moment de la mort de Bazin, qui affirma (sans doute avec une arrière-pensée égocentrée) que « toutes ces idées étaient diffuses, et pour beaucoup la paternité n'en revient pas à Bazin. Mais il sut les organiser, les diffuser chez les cinéphiles²⁹ ». Paradoxalement, c'est probablement Gozlan, dans un début de réponse à sa question polémique, qui a, selon moi, le mieux circonscrit le point nodal de la méthode Bazin, lorsqu'il voit chez le critique la volonté de « concilier les contraires³⁰ ». D'où son « confusionnisme » (toujours selon Gozlan) relevant sans doute principalement d'un désir de consensus entre des idées très différentes de et sur le cinéma, que d'autres nomment encore « paradoxes » : Joubert-Laurencin voit en effet chez Bazin un style marqué par les « retournements, détournements, postiches-pastiches, absence-présence, désacralisations, paradoxes, revers de contradictions³¹ ».

De l'importance de l'interdiscursivité

Le présent ouvrage propose donc d'interroger la relation entre la reconnaissance progressive des écrits baziniens, et la dimension profondément interdiscursive de ses écrits, en émettant l'hypothèse que cette caractéristique joue un rôle central dans ce phénomène de reconnaissance. Elle constituerait également un

• 27 – *La Cinéphilie...*, *op. cit.*, p. 48.

• 28 – *Le Sommeil paradoxal*, *op. cit.*, p. 70.

• 29 – Citation que reprend A. de Baecque dans *La Cinéphilie...*, *op. cit.*, p. 60.

• 30 – GOZLAN G., *op. cit.*, p. 128.

• 31 – JOUBERT-LAURENCIN H., « Apocryphes baziniens », *Art Press*, hors série n° 14 : « Un second siècle pour le cinéma », 1993, p. 36. Ces paradoxes ont été déjà largement commentés, avant Joubert-Laurencin (voir l'entrée « Bazin » rédigée par Barthélemy Amengual dans PASSEK J.-L. [dir.], *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986), comme après : voir par exemple TRIAS J.-P., « L'écriture du paradoxe. Bazin et les Lettres », *Vertigo*, n° 17 : « Lector in cinéma », 1997, p. 149-156. Joubert-Laurencin a repris récemment cette idée, en affirmant que « l'écriture bazinienne est un tissu de paradoxes » (*Le Sommeil paradoxal*, *op. cit.*, p. 10).

ferment essentiel de la méthode de scientification progressivement mise en place par Bazin³². Celui qui donne ici son nom à une transformation de la critique française par l'affirmation d'une méthode nouvelle est donc un auteur qui tente de prendre en compte des conceptions du cinéma parfois contradictoires, en ne cessant jamais d'échanger avec elles et en acceptant de se laisser corrompre, lorsque l'idée d'un autre s'avère pertinente. Durant sa période d'écriture (1942-1958), André Bazin incarne de toute évidence une pensée en mouvement, qui évolue sans cesse au contact d'autres pensées, elles-mêmes en mouvement. Lecteur particulièrement attentif de ce qui s'écrit sur le cinéma autour de lui, l'auteur ne dialogue pas seulement par textes interposés avec ses pairs (par exemple avec Georges Sadoul³³) ; il commente, (dés)approuve, rebondit face à tout ce qui se dit sur le cinéma, aux plans social, économique et esthétique – ce qui n'est pas également sans lui conférer une forme d'autorité, mêlée à sa reconnaissance. Dès lors, comprendre Bazin et sa reconnaissance dans la France de l'immédiat après-guerre impose de le lire parallèlement aux autres écrits cinématographiques de l'époque, plus anonymes, afin de déceler précisément comment ses réflexions prennent leur origine dans la pensée contemporaine, et tentent de répondre aux interrogations, aux questionnements d'un *hic* et *nunc* cinématographiques. En un sens, il s'agit d'appliquer à Bazin le but que s'est fixé Giuseppe Bianco par rapport à Bergson, lorsqu'il affirme, en introduction de *Après Bergson*, que « si dans ce livre les textes de Bergson sont placés dans un groupe, il s'agirait en revanche de faire sentir la présence du groupe dans les textes signés par Bergson³⁴ ».

Le fait qu'une telle hypothèse et que cette piste n'aient guère été développées jusqu'ici, en dépit des propositions pionnières d'Astruc, de Gozlan, et d'autres, me paraît pouvoir être expliqué principalement de deux manières. Existe en premier lieu un phénomène qui a encore cours aujourd'hui, malgré l'ambition affichée de retourner à toute la production bazinienne³⁵ : le rejet dans l'ombre de « la masse

• 32 – Robert Cardullo va un peu dans ce sens lorsqu'il écrit au sujet de Bazin : « He never left a systematic book of theory, instead preferring to have implicit theoretical dialogues with filmmakers and others critics through his critical writing in a number of journals » (CARDULLO R. J., « Divining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin », *The Midwest Quarterly*, vol. 51, hiver 2010, p. 209).

• 33 – Voir ALBERA F. et LE FORESTIER L., dossier « Ouvrons Bazin ! » dans *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 67, été 2012, p. 94-143.

• 34 – BIANCO G., *Après Bergson. Portrait de groupe avec philosophe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie Française contemporaine », 2015, p. 4.

• 35 – Dont témoigne par exemple l'ouvrage collectif récent *Opening Bazin* dirigé par Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin (*Postwar Film Theory and its Afterlife*, Oxford University Press, 2011). Je me réfère ici à l'édition anglophone (plutôt qu'à l'édition française) car elle témoigne plus précisément des contributions au colloque du même nom (l'édition française a supprimé certaines contributions et ajouté deux textes). Certaines contributions ont opéré un

des feuillets noircis³⁶ », le peu d'intérêt accordé par la plupart des exégètes (à quelques exceptions notables près, comme celles de Joubert-Laurencin et Dudley Andrew) à la lecture de l'ensemble des textes écrits par Bazin. Il convient cependant de reconnaître que Bazin est partiellement responsable de cette situation : par le choix des textes conservés dans le premier tome de *Qu'est-ce que le cinéma?*, par une réécriture des articles réédités dans le but de gommer les traces de leur ancrage dans un *hic* et un *nunc*, il a certes contribué à l'édification de sa statue de théoricien, mais il l'a construite sur l'effacement de son travail critique, de son activité de formidable commentateur de son temps, d'incessant débattre, témoin en creux à la fois du cinéma et de la pensée sur le cinéma de son époque. Par conséquent, un lecteur qui ne connaîtrait Bazin que par *Qu'est-ce que le cinéma?* ne pourrait prendre conscience de la nature fortement interdiscursive de ses écrits³⁷, à cause même du travail éditorial final de Bazin.

Si ceux qui, aujourd'hui, connaissent bien l'ensemble de sa production ont peu emprunté cette direction, c'est parce qu'ils proposent d'autres modes de compréhension, complémentaires, de Bazin et du processus de reconnaissance dont il fit l'objet. C'est là sans doute la seconde raison expliquant que le questionnement central de cet ouvrage n'ait pas encore été développé par d'autres. De la biographie intellectuelle établie par Dudley Andrew à la contextualisation au sein de la culture cinéophile par Antoine de Baecque³⁸, en passant par l'étude de son système théorique à travers ses références intertextuelles (la construction de ses idées) par Jean Ungaro³⁹, sans oublier l'analyse de son écriture et de sa généalogie par Hervé Joubert-Laurencin, le territoire « André Bazin » paraît parfaitement quadrillé⁴⁰. Tous ont donc montré, à

retour scrupuleux à des textes de Bazin jusqu'ici peu étudiés et cités, à commencer par celles des directeurs du volume, ou encore celles de Ludovic Cortade et de James Tweedie, présentes dans les deux éditions.

• 36 – L'expression, pour désigner l'ensemble de la production écrite de Bazin, est de Bazin lui-même, dans l'avant-propos au t. I de *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris, les Éditions du Cerf, 1958, p. 8). Brian Hendersson a déjà repéré ce phénomène : « *Even before his death, André Bazin's disciples and opponents were "going beyond" him – absorbing what they considered new and important in his work, discarding the rest* » (« The Structure of Bazin's Thought », *Film Quarterly*, vol. 25, n° 4, été 1972, p. 18).

• 37 – Précisons néanmoins que les autres anthologies disponibles (*Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, UGE 10/18, 1975 et *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983) restituent davantage Bazin dans son activité quotidienne de critique.

• 38 – Voir le premier chapitre, « Un saint en casquette de velours » de BAECQUE A. de, *La Cinéphilie... op. cit.*

• 39 – UNGARO J., *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000.

• 40 – L'œuvre bazinienne a bénéficié par ailleurs de recherches internationales, ces trente dernières années : aux États-Unis, bien sûr (avec ANDREW D., *André Bazin*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1983 et aussi, par exemple, STAIGER J., « *Theorist, Yes, but What of? Bazin and History* », *Iris*, n° 2, 1984, et bien d'autres – voir la bibliographie non exhaustive

leur manière, comment Bazin a fini par devenir un nom. Tous partagent également le principe d'une recherche menée avant tout au sein même de ses écrits, afin d'y trouver les raisons de sa reconnaissance : en un sens, c'est uniquement par lui-même que Bazin serait devenu Bazin. Si l'interdiscursivité n'est pas absente de leurs travaux, elle est envisagée principalement sous les espèces de l'influence, ce qui referme la question sur Bazin (qui se serait choisi des figures tutélaires), ne l'entrouvrant qu'à quelques noms célèbres qui l'auraient influencé, formé : Sartre, Malraux, Merleau-Ponty, Leenhardt, Mounier ou encore Teilhard de Chardin. Et ce serait grâce à l'inspiration de ces prestigieux aînés que Bazin aurait rompu avec le modèle critique dominant et donc atteint une forme de reconnaissance.

Des limites de « l'influence »

Cependant, il me semble que les recherches autour des influences de Bazin se heurtent à quelques limites. Tout d'abord, il y aurait lieu de « diachroniser » ces influences, de se demander quand ces différents penseurs ont agi sur les réflexions de Bazin au cours de ses dix-sept années d'exercice. Or cela nécessiterait de « diachroniser » préalablement la pensée bazinienne, ce qui n'est guère envisagé. On peut aussi se demander si le choix par les chercheurs de ces influences ne tient pas en premier lieu à l'aura des noms évoqués. Le lien de Bazin avec d'autres intellectuels de son temps mériterait en effet d'être étudié, mais sans doute certains d'entre eux feraient-ils moins bonne impression sur la photographie de groupe des figures tutélaires. Leur pouvoir d'attraction paraîtrait probablement insuffisant, voire néfaste. Pensons par exemple à Claudel et à son catholicisme parfois pesant, qui écrit en 1943 dans « les Psaumes et la photographie » quelques lignes en résonance avec la future pensée bazinienne sur les arts de la reproduction⁴¹, à Jean Paulhan, assez insaisissable idéologiquement et qui, des *Fleurs de Tarbes* à *Clef de la poésie*, construit une théorie

en fin de volume), mais également au Canada, en Allemagne (voir notamment *Montage AV*, 18/1/2009, « Warum Bazin »), en Italie (voir par exemple les travaux de Marco Grosoli). La contribution de Margrit Tröhler au numéro de *Montage AV* consacré à Bazin a été également publiée en anglais (« Film-movement and the contagious power of analogies: on André Bazin's conception of the cinematic spectator », *Studies in French Cinema*, 14:1, 2014). Sur fond de lectures d'auteurs contemporains (Merleau-Ponty, Sartre), elle analyse la « fonction psychologique » que Bazin attribue au cinéma réaliste.

• 41 – Qu'on en juge : « et puis qu'il faut parler d'objectif, voici l'objectif lui-même : c'est la photographie. On nous a donné le moyen d'arrêter le temps, de transformer le coulant, le passager, en un carré durable, portatif, quelque chose désormais et pour à jamais à notre disposition, le moment capté, une pièce à l'appui. Il ne s'agit plus d'une adaptation, il ne s'agit même plus d'un procès-verbal, il s'agit de la déposition elle-même avec l'accent et le timbre même de la voix. Nous avons braqué sur la durée un œil qui l'a rendue durable » (reproduit dans *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard

à la fois de la littérature et de la critique, tout en essayant inlassablement de répondre à cette question qu'il qualifie lui-même d'enfantine : « Qu'est-ce que la littérature⁴² ? » Et puisque nous en sommes là, n'est-il pas surprenant que l'interrogation d'André Bazin, « Qu'est-ce que le cinéma ? », n'ait été envisagée que dans sa généalogie sartrienne (qui, elle-même, se doit donc de remonter au moins jusqu'à Paulhan en passant par Charles du Bos⁴³) alors qu'elle figure déjà, notamment, en ouverture d'un texte d'Alberto Consiglio⁴⁴... Elle est en outre

coll. « Folio essais », 1999, p. 191, première édition chez Gallimard en 1946). Ajoutons que Bazin, qui a fait plusieurs fois référence au Saint-Suaire, pourrait aussi avoir eu connaissance de la lettre de Paul Claudel à Gérard Cordonnier (16 août 1935) dans laquelle, après avoir décrit les années de sa jeunesse comme une « période de matérialisme et de scepticisme agressifs et triomphants et que domine la figure d'Ernest Renan », il évoque cette nouvelle ère, celle de la réapparition du Saint-Suaire : « C'est un décalque, c'est une image portant avec elle sa propre caution. Plus qu'une image, c'est une présence ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable. Et plus qu'une photographie, c'est un négatif, c'est-à-dire une activité cachée (un peu comme la Sainte Écriture elle-même, prendrai-je la liberté de suggérer) et capable sous l'objectif de réaliser en positif une évidence ! » (cette lettre a été intégrée à *Toi, qui es-tu ?*, Paris, Gallimard, 1936).

• 42 – Cette question figure au début des *Fleurs de Tarbes* (1938, réédité en 1941 ; p. 24 de l'édition Gallimard, coll. « Idées », 1973). *Clef de la poésie* est édité en 1945 et chroniqué dans des revues que pouvait lire Bazin, comme *Arts* (n° 8, 30 mars 1945). Celle-ci l'évoque en des termes qui pourraient avoir trouvé quelque écho chez le jeune critique de cinéma, intéressé par sa dimension de « langage » : « Déjà l'on peut prévoir que seront posées dans cet ouvrage les bases d'une rhétorique nouvelle, fondée non plus sur la vieille distinction entre fond et forme, entre pensée et langage [...] mais au contraire sur leur intime confusion, implicitement avouée par les contradictions où l'on voit tomber tous ceux, poètes ou linguistes, qui affrontèrent ce problème des problèmes qu'est celui de la nature du langage » (AUBARÈDE G. d', « Jean Paulhan devant le mystère poétique », p. 3). Si la méthode paulhanienne peut être rapprochée de celle de Bazin, leurs conclusions divergent partiellement, Paulhan paraissant défendre la « rhétorique », l'expression, la beauté, contre ce que Barthes appellera plus tard « l'écriture blanche ». Mais on pourrait se demander dans quelle mesure le « réalisme » prôné par Bazin ne relève pas d'une tentative de convergence entre « écriture blanche » (l'enregistrement cinématographique) et « rhétorique » (le style propre à tel ou tel : Welles, Wyler, Rossellini, etc.).

• 43 – Son recueil intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* paraît chez Plon en 1945.

• 44 – CONSIGLIO A., « Le rôle intellectuel du cinéma », in (coll.) *Le Rôle intellectuel du cinéma*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1937, p. 166. Difficile de croire que Bazin n'ait pas lu cet ouvrage, qui propose une définition singulière du néo-réalisme appliquée à l'école documentaire anglaise par Alberto Cavalcanti (« le Mouvement néo-réaliste en Angleterre ») de même que l'histoire du cinéma rédigée par Valerio Jahier (en fait Valéry Jahier), prédécesseur de Bazin comme critique à la revue *Esprit* (et le plus souvent occulté dans les travaux actuels au profit de Leenhardt). Pour plus de détails sur celui-ci, on lira avec profit GITEAU C., « Le cinéma dans la revue *Esprit* de 1932 à 1960 », mémoire de l'IEP de Rennes dirigé par Gilles Richard, 2005. De plus, *Le Rôle intellectuel du cinéma* est régulièrement cité dans la presse cinématographique francophone (exemple : AUDREY P., « Le film à travers la critique », *Pour toi, revue suisse du cinéma*, n° 2, 4 mars 1943, p. 5). On pourrait également évoquer dans cette généalogie le « Qu'est-ce que le cinéma ? » de Germaine Dulac (*La Critique indépendante*, février 1932).

le titre d'une série d'articles rédigée par un étudiant de l'IDHEC, Institut que fréquenta Bazin⁴⁵.

Ces travaux sur les influences contribuent aussi à donner l'impression que Bazin ne lisait guère ses contemporains, excepté lorsqu'ils étaient célèbres. Outre que je pense au contraire qu'il n'a jamais cessé de rechercher l'« influence » de tous ces contemporains, quels qu'ils soient, et qu'il a délibérément construit ses positions en confrontant ses idées à celles de ses confrères, j'ambitionne de montrer que notre compréhension actuelle de Bazin gagnerait beaucoup si l'on repensait systématiquement ses écrits dans leur dimension interdiscursive et en écoutant mieux Bazin parler « la bouche pleine des notions, des concepts, des tournures, des expressions, des tics de langage, des postures des autres⁴⁶ ». Dès lors, il s'agira moins d'envisager un Bazin rompant avec le modèle critique dominant, qu'un Bazin transformant, par une sorte de « manducation », les discours de son temps.

Une telle approche permettrait en outre d'éviter l'autre problème posé par le recours à la notion d'influence, à savoir l'allongement sans fin de la liste des personnalités dont Bazin serait le débiteur. On a en effet parfois l'impression que le nombre de ces « influences » ne cesse de croître à mesure que l'on entend re-légitimer l'un ou dé-légitimer l'autre (et parfois Bazin lui-même). Ainsi, depuis quelques années, certains chercheurs, formant un « groupe » très disparate, ont en quelque sorte annexé Bazin au clan des critiques et théoriciens « formalistes », en s'appuyant sur une généalogie fort différente puisque passant par des intellectuels d'extrême droite tels que Brasillach ou Rebatet. Prenant la suite de multiples travaux (de Robert Belot, de Philippe d'Hugues ou encore de Frédéric Pons), Pascal Manuel Heu résume ce qui réunit selon lui « la critique d'après-guerre », dont fait partie Bazin, avec Rebatet et consorts à savoir « primat de la mise en scène et de la forme, sécheresse du style, proclamations d'indépendance vis-à-vis des mercantis du cinéma, prédilection pour le cinéma américain, etc.⁴⁷ ». Cette position – déjà affirmée en un sens

• 45 – ALGOUD P., « Qu'est-ce que le cinéma? », *Les Idées et les faits*, n° 8, n° 9, n° 10, n° 11 (non datés, sauf le n° 11, mai 1947). Il ne s'agit pas de dire que ces articles, plus technicistes qu'essentialistes, ont influencé Bazin mais plus simplement d'observer que la prétendue question bazinienne est loin de lui être propre. Ajoutons que la revue est d'obédience catholique, mais d'un catholicisme assez éloigné de la vision progressiste que peut en avoir Bazin. Elle prône en effet une « réaction nationale » (n° 13, p. 32), au sein de laquelle « seul le christianisme, par sa vérité, sa justice et son amour peut régénérer le monde » (n° 4, p. 1), en rejetant violemment « celui qui est hostile à l'esprit chrétien » (*id.*).

• 46 – BIANCO G., *op. cit.*, p. 4. Bianco se réfère ici au livre de Judith Schlanger, *Penser la bouche pleine* (Paris, Fayard, 1983).

• 47 – HEU P. M., « Situation de François Vinneuil, chaînon manquant de la critique de cinéma en France », dans REBATET Lucien, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)*, Puiseaux, Pardès, 2010, p. 387. On pourrait bien sûr discuter cette réduction de la jeune critique d'après-guerre et de Bazin à quelques traits qu'ils partageraient avec Rebatet et Brasillach.

à l'époque⁴⁸ – s'avère loin d'être marginale puisque toujours défendue aujourd'hui par des chercheurs comme David Bordwell⁴⁹, Vincent Joos⁵⁰ et Noël Burch⁵¹. Bien évidemment, face à cette pluralité d'influences mises en évidence par les uns et par les autres, il ne saurait être question de distribuer des bons points et de prétendre que certains ont plus raison que d'autres. Cette étude choisit plutôt de concevoir les écrits baziniens comme des lieux de convergence et de divergence. Car Bazin se dissocie autant qu'il récupère, assimilant nombre d'autres discours que le sien, tenus par des auteurs disparates et pas nécessairement connus. Il est par conséquent nécessaire d'« abolir méthodologiquement toute distinction hiérarchique entre auteurs majeurs et auteurs mineurs, entre discours considérés comme légitimes et discours considérés comme illégitimes⁵²... »

Voilà pourquoi il sera finalement peu question d'influence⁵³ dans cet ouvrage, qui ferait volontiers sien cet avis de Barthes : « la notion de *circulation* me paraît plus juste que celle d'*influence*⁵⁴ ». L'après-guerre constitue un moment d'intense circulation des discours, d'abord au plan médiatique : on s'exprime sur le cinéma

Précisons que Bazin se réfère très probablement à Bardèche, sans toutefois le citer, lorsqu'il écrit : « Nous avons déjà une histoire du 7^e art par un professeur en Sorbonne » (« Pour une critique cinématographique », *L'Écho des étudiants*, 11 décembre 1943, reproduit dans *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, *op. cit.*). Après sa thèse sur *La Formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Bardèche enseigne en effet à la Sorbonne pendant l'Occupation, mais pas le cinéma, contrairement à ce que pourrait laisser entendre la formulation de Bazin.

- 48 – Dans *Mouvement International du Cinéma et des Arts* (n° 1, décembre 1947), Armand J. Cauliez écrit que « à l'extrême-gauche comme à l'extrême-droite, on parle de cinéma comme feu Brasillach lui-même... » (vu comme « prophète dans ses jugements anti-américains et anti-soviétiques »).
- 49 – BORDWELL D., « The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style », *Film History*, vol. 6, n° 1, printemps 1994, p. 59-79.
- 50 – Joos V., « D'une certaine tendance de la critique cinématographique française », *Tausend Augen*, « À la recherche du point G. L'identité de gauche au cinéma », n° 32, 2009, p. 92-100.
- 51 – BURCH N., *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 84-88. Ajoutons que, dans sa manière d'opposer Sadoul et Bazin, Valérie Vignaux participe aussi de cette tendance consistant à ranger ce dernier parmi les formalistes, opposés aux critiques engagés (voir par exemple son *Casque d'or de Jacques Becker*, Paris, Atlante, coll. « Clefs concours cinéma », 2009). Cela tend à simplifier une situation discursive beaucoup plus complexe.
- 52 – BIANCO G., *op. cit.*, p. 5.
- 53 – Par ailleurs, Brian Henderson a déjà pointé le fait que la notion d'influence constitue une méthode en un sens trop simple pour comprendre Bazin : « *Account for those influences and their consequences (usually seen as simple applications) and you've done the job of intellectual biography* » (« Bazin Defended against His Devotees », art. cité, p. 29).
- 54 – BARTHES R., « Je ne crois pas aux influences » (entretien), *France-Observateur*, 16 avril 1964, texte reproduit dans *Œuvres complètes*, t. II : 1962-1967, Paris, Seuil, 2002, p. 616. De son côté, Foucault parle de la notion d'influence comme d'un « support trop magique pour pouvoir être bien analysé » (*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32).

dans la presse, à la radio, à la télévision, mais aussi dans les ciné-clubs, etc. Simultanément, cette circulation médiatique est encore suffisamment réduite (seulement quelques émissions à la radio et à la télévision) pour être évaluable et prise en compte par ceux qui le désirent, comme le Bazin. Bientôt, ce ne sera plus le cas. Cette circulation est aussi géographique : les gens de cinéma se croisent dans diverses rencontres internationales – Congrès de Bâle, Festival de Cannes, etc. –, les revues françaises, belges, suisses voire anglaises se lisent entre elles et les rédacteurs passent même parfois de l'une à l'autre. Enfin, cette circulation s'avère également, en un sens, historique : on consulte des ouvrages passés sur le cinéma, on édite des anthologies de textes anciens, etc. Or Bazin se montre visiblement parmi les plus attentifs à ce phénomène de circulation, qu'il perçoit comme un moyen de solidifier ses arguments, de mieux étayer ses idées.

Une si intense circulation des discours détermine du même coup « les limites et les formes de la *dicibilité*⁵⁵ », et cela, autant pour Bazin que pour l'ensemble de ceux qui s'expriment sur le cinéma. Mais l'attention que Bazin accorde à ces questions affecte sans doute ses écrits d'un fort coefficient d'acceptabilité. Car, conscient plus que d'autres des limites de la dicibilité et de leurs enjeux, il se place, sans nécessairement le rechercher, en position d'obtenir une forme de reconnaissance de la part du milieu cinématographique : sachant ce qu'il est possible de dire – et comment le formuler – Bazin produit des réflexions d'autant plus « naturellement » acceptables qu'elles ambitionnent souvent tout à la fois d'opérer une manière de synthèse des discours dominants et de les transcender par un point de vue nouveau⁵⁶.

Pour une analyse du système discursif bazinien

Le présent ouvrage projette donc de faire l'analyse historique de ce que j'appellerais volontiers le *système discursif bazinien* (c'est-à-dire un ensemble d'écrits régis par un principe et une méthode formant un *système*⁵⁷), ce qui implique de comprendre

-
- 55 – FOUCAULT M., « Réponse à une question », *Esprit*, n° 371, mai 1968, repris dans *Dits et écrits I (1954-1975)*, op. cit., p. 709.
 - 56 – David Bordwell l'a bien perçu, mais il énonce le résultat sans en fournir la démonstration : « *But his manner of synthesis and the conclusions he drew were more original, more systematic, and more influential than anything offered by his contemporaries* » (*On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p. 61).
 - 57 – Cette dimension de « système » a été relevée, mais non détaillée, par Marc Bernard, qui voit dans Bazin « l'auteur d'un système cohérent ». Il s'agit selon lui du premier des six critères servant à définir « un vrai critique ». Bazin correspond également aux cinq autres critères, résumables ainsi : « Un meneur, animateur, en un mot une personnalité *militante* » ; « un homme de *vaste culture* » ; « dégagé de toute clique ou chapelle, un *esprit curieux* au double sens d'esprit original et curieux de toute chose » ; « un réévaluateur [...] ou découvreur, toujours infatigable [...] ces qualités qui peuvent converger en un brillant *porte-parole d'école* » ; « enfin, don plus rare, les

non seulement la portée intellectuelle de ces écrits mais également les conditions de leur propre dicibilité et le faisceau de leur acceptabilité. Pour ce faire, nous devons nous demander à quels problèmes discursifs les écrits de Bazin répondent, quelle peut être leur efficacité, enfin comment et pourquoi cette façon de poser et de régler les problèmes se voit ou non acceptée. Il s'agira donc de comprendre le mouvement dialectique entre dicibilité et acceptabilité, véritable condition de sa reconnaissance. Précisons qu'il s'agit bien de *comprendre* Bazin ainsi que les raisons pour lesquelles il fut si bien perçu et non d'*expliquer* Bazin (sous-entendu : sa pensée, ses textes), ce qui a déjà été largement fait. À mon sens, c'est dans une visée d'explication qui partirait des textes, et non dans une tentative de compréhension se fondant sur l'ensemble des écrits de l'époque que l'on peut considérer que « ce type d'*interprétation* qui veut qu'un penseur soit le pur produit de son époque n'est pas très constructif⁵⁸ ».

Dès lors, dans cette perspective, analyser historiquement le système discursif bazinien nécessite, en premier lieu, d'identifier les problèmes du cinéma (en particulier du cinéma français) auxquels il répond. Toutefois, cette identification ne peut évidemment pas s'effectuer à partir des seuls textes de Bazin : c'est au contraire par la mise en série des discours de toutes natures que l'on peut espérer cerner la pluralité et la complexité de ces questions. À l'ampleur de la tâche s'ajoute ainsi une seconde difficulté : celle qui consiste à coordonner un ensemble de problèmes de tous ordres, économiques, sociaux, techniques livrant un portrait atomisé et totalement épars de la situation réelle et discursive. Enfin, une fois effectué l'ordonnement de cet ensemble, encore faudra-t-il établir la nature véritable des relations qui se tissent entre ses différentes parties et les réponses possibles nichées dans les méandres du système discursif bazinien.

Concrètement, cet ouvrage se livre donc à l'analyse d'un vaste ensemble d'énoncés sur le cinéma diffusés en France entre 1945 et 1949, afin de dégager les principaux *pôles discursifs* de la période. Ces énoncés ne concernent pas seulement la critique, mais plus largement toute forme de discours destinés une audience dépassant le strict cadre privé. La notion de discours, entendue ici dans une accep-

causeurs, propriétaires de l'éloquence critique ». Seul le dernier point pourrait être discuté, à cause du bégaiement dont souffrait Bazin (BERNARD M., *Positif*, n° 470, avril 2000, p. 72, cité dans LIANDRAT-GUIGUES S. et LEUTRAT J.-L., *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Études », 2001, p. 150-151 – les italiques figurent dans le texte original). De son côté, Brian Henderson voit les écrits de Bazin partagés entre un système basé sur l'ontologie du cinéma et un autre système, basé sur l'histoire du cinéma ; ces deux systèmes s'opposent selon lui de manière « irrécyclable » (HENDERSON B., « The Structure of Bazin's Thought », art. cité). Croyant plus à une complémentarité qu'à une opposition (comme nous le verrons), je préfère donc parler d'un seul système.

• 58 – WATTS P., « Un nouvel âge de l'éloquence : rhétorique et cinéma dans l'après-guerre », in H. JOUBERT-LAURENCIN et D. ANDREW (dir.), *Ouvrir Bazin*, Montreuil, les Éditions de l'œil, 2014, p. 113 – c'est moi qui souligne.

tion sémiotique large, doit donc être appréhendée comme une catégorie générique regroupant des types d'énoncés très divers : textes critiques, certes, mais également livres sur le cinéma, allocutions (par exemple lors du Congrès de Bâle ou du Cinquantenaire du cinéma) voire simplement idées véhiculées par des institutions telles que l'IDHEC, à travers leurs différentes activités.

Ces discours analysés, multiples et stratifiés, empruntent potentiellement des supports eux-mêmes très divers, qui correspondent aux caractéristiques plurielles du « fait cinématographique » : mémos de production, devis établis, acceptations de financement, textes législatifs, brevets déposés pour des innovations techniques (concernant par exemple la couleur et le relief, très étudiés à cette époque), déclarations des personnes travaillant sur les films, réactions des spectateurs, enquêtes sociologiques sur la réception, etc. L'une des hypothèses de départ tient donc au fait que, malgré l'extraordinaire hétérogénéité de cette multitude d'éléments, il existe bien des pôles discursifs qui les réunissent ou, plus exactement, qui magnétisent des flux eux-mêmes discursifs, des limailles d'énoncés en quelque sorte, qui correspondent sans doute aux grands enjeux idéologiques du champ cinématographique français de l'époque. Et si un discours singulier parvient à s'imposer pour chaque pôle, c'est probablement parce qu'il répond mieux que d'autres à ces enjeux, qu'il incarne mieux que d'autres les vertus de ces pôles, et qu'il parvient à réintroduire de la cohérence dans un « système de dispersion⁵⁹ ».

Une analyse centrée autour de trois pôles discursifs

Le dépouillement de multiples sources écrites et orales m'a conduit à proposer une classification des énoncés sur le cinéma en France au sortir de la Seconde Guerre

• 59 – Cette notion est proposée par M. Foucault (*L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 53) dans le cadre de l'analyse des « formations discursives ». Dominique Maingueneau remarque à juste titre qu'avec la conception foucauldienne de la notion de formation discursive, « on oscille constamment entre une interprétation en termes de "système" et une autre en termes de "dispersion" » (MAINGUENEAU D., « Pertinence de la notion de formation discursive en analyse de discours », *Langage et société*, 2011/1, n° 135, p. 88). J'ai choisi, après hésitation, de parler de « pôles discursifs » plutôt que de « formations discursives », notamment à cause de la « grande instabilité » de cette notion (MAINGUENEAU D., « Formation discursive », in Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU [dir.], *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 269) et du fait que les chercheurs qui s'en sont saisis après Foucault l'ont envisagée comme rapportée à une identité énonciative (le discours d'un parti politique, d'une institution, etc.), ce qui n'est pas considéré, ici, comme primordial. Ce que j'appelle « pôles discursifs » se rapproche cependant de la définition des « formations discursives » proposée par Maingueneau à partir de Foucault (un « ensemble de textes *a priori* incomparables mais régis par un même "principe sous-jacent" – « Pertinence de la notion de formation discursive en analyse de discours », art. cité, p. 95), à une différence importante près : l'unité étudiée n'est jamais un « ensemble de textes », mais des flux discursifs, des énoncés, qui peuvent être multiples et éparés au sein d'un même texte.

mondiale en trois pôles discursifs distincts : « renaissance », « reconnaissance » et « connaissance », qui magnétisent l'essentiel des discours, quels que soient leurs provenances et leurs objets. Pour le dire autrement, ces trois pôles, qui correspondent aux trois principales parties de ce livre, me paraissent à peu près circonscrire le champ des énoncés sur le cinéma : la majeure partie de ce qui se dit et s'écrit en France sur le sujet entre 1945 et 1949, me semble pouvoir, d'une manière ou d'une autre, entrer dans l'une de ces catégories⁶⁰. Nous verrons que la notion de « réalisme cinématographique » occupe une place prépondérante au sein des deux premiers pôles (renaissance et reconnaissance). Mais l'un des enjeux secondaires de cette recherche est également de montrer que le système discursif bazinien ne saurait être réduit à la question du réalisme⁶¹ : sa puissance d'acceptabilité tient sans doute aussi à sa vision bien plus large du cinéma et du discours sur le cinéma. Cet ouvrage tentera de rendre compte de cette vision élargie en accordant progressivement plus d'importance à ce qui amène Bazin à la formulation de ce discours « réaliste » : sa méthode.

L'intérêt méthodologique d'un travail à partir de ces trois pôles tient en premier lieu, comme je l'ai dit, au fait qu'ils vont permettre de cerner la manière dont se joue la dialectique dicibilité/acceptabilité, certes au sein du système discursif bazinien, mais également en dehors de lui, dans son rapport à un ensemble d'énoncés. Une telle méthode rejoint bien sûr certains principes de l'analyse des discours proposés par Michel Foucault : « Ne pas aller du discours vers son noyau intérieur et caché, vers le cœur d'une pensée ou d'une signification qui se manifesterait en lui ; mais, à partir du discours lui-même, de son apparition et de sa régularité, aller vers ses conditions externes de possibilité, vers ce qui donne lieu à la série aléatoire de ces événements, et qui en fixe les bornes⁶². »

En confrontant les énoncés d'André Bazin à d'autres discours qui tentent également de répondre aux grands enjeux incarnés par les pôles discursifs, cette méthode permet en outre de rappeler que le système discursif bazinien ne consti-

• 60 – Ces trois pôles sont rarement l'objet des discours mais ne cessent de les structurer (ils relèvent globalement du « sous-jacent », comme le dit Maingueneau) – à la différence d'une notion très présente comme la « qualité », véritable sujet explicite de maints discours. Sur cette notion de « qualité », voir les recherches de Guillaume Vernet, pour sa thèse de doctorat : « Aux origines d'un discours critique : la "tradition de la qualité" et la "qualité française". La bataille de la qualité ou la mise en place du soutien de l'État aux films de qualité en France (1944-1953) », thèse de doctorat en études cinématographiques, université Rennes 2, 2017 ; et LE FORESTIER L. et VERNET G., « La "Qualité française" : contribution à l'archéologie d'un canon critique », in Pietro BIANCHI, Giulio BURSI et Simone VENTURINI (dir.), *The Film Canon*, Università degli Studi di Udine, 2011.

• 61 – Pour des développements en même temps qu'une sorte de bilan sur la question du/des réalismes chez Bazin et sur les analyses qu'elle a suscitées, on se reportera par exemple à JEONG S.-H., « Multiple Indexicality and Multiple Realism in André Bazin », in Ian AYTKEN (dir.), *The Major Realist Film Theorists, a Critical Anthology*, op. cit., p. 94-109.

• 62 – FOUCAULT M., *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 55.

tue qu'une des conceptions possibles de cinéma dans la France de l'après-guerre. L'essentiel, de mon point de vue, se situe donc plutôt dans les rapports entre ces possibles, et la méthode utilisée permet donc aussi d'interroger les modes de résolution de cette concurrence discursive.

Quant à la périodisation retenue, elle se justifie aisément. L'année 1945 est en effet marquée par la (re)parution de revues de cinéma et le redémarrage au ralenti de l'activité d'exploitation des réseaux de salles⁶³. Comme le note Jean-Pierre Jeancolas : « Les premières réouvertures n'ont lieu que le 13 octobre [1944]. Les films nouveaux sont rares. Jusqu'à l'été de 1945, la critique de film dans la presse quotidienne est des plus réduites⁶⁴. » Quant à la borne clôturant cette période, et puisqu'il s'agit de comprendre comment le système discursif bazinien s'impose, il convient logiquement d'achever cette étude au moment de son accession à une certaine reconnaissance, c'est-à-dire au moment où l'on admet l'idée qu'il existe un « discours Bazin », singulier, au milieu des autres discours. L'année 1949, terminale pour cette étude, est celle de la pleine activité d'*Objectif 49*, du célèbre débat avec Georges Sadoul à la Maison de la Pensée Française et de l'écriture de plusieurs textes importants témoignant de l'avènement de la méthode Bazin, comme « *Voleur de Bicyclette* » et « *Allemagne année zéro* », parus dans la revue *Esprit*. Ajoutons que dans la perspective plus large qui m'intéresse, cela coïncide avec le durcissement, la radicalisation de *L'Écran français* et donc avec son changement de ton, mais aussi avec la disparition de périodiques notables comme le *Bulletin de l'IDHEC* ou encore *La Revue du cinéma*. Toutefois, ces deux bornes (1945 et 1949) seront en plusieurs occasions dépassées, tant en aval qu'en amont, puisque les discours ne connaissent pas les barrières temporelles.

Enfin, les trois parties consacrées à l'étude des trois pôles discursifs seront séparées par deux *intermèdes*, dédiés à deux films envisagés tout à la fois comme support privilégié de discours sur le cinéma et comme lieu d'incarnation de certains de ces discours. Il s'agit du *Silence est d'or* de René Clair (1947) et de *Travelling avant* de Jean Charles Tacchella (1987). Ces films sur le cinéma, réalisés à quarante ans d'écart, ont été choisis pour leur volonté assez manifeste de produire un discours sur le cinéma français au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Le film de René Clair s'intéresse à la période des débuts (de ce que nous appelons aujourd'hui le cinéma des premiers temps), tout en visant à contribuer à la reconnaissance du

• 63 – Le critère principal de cette périodisation est donc social (réouverture de salles, retour des films alliés, nouveaux supports de presse) et non économique. Car on peut penser avec Colin Crisp qu'au plan économique la Libération ne constitue aucunement une rupture (voir CRISP C., *The Classic French Cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, en particulier le début du chapitre « Political Economy and Industrial Structure 1940-1960 », p. 43-45). On se reportera aussi à C. Crisp pour une présentation détaillée de la presse cinématographique française de cette époque (p. 216-222).

• 64 – JEANCOLAS J.-P., « De 1944 à 1958 », in M. CIMENT et J. ZIMMER (dir.), *La Critique de cinéma en France*, *op. cit.*, p. 59.

cinéma en tant qu'art. Question ô combien importante de l'après-guerre, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir. C'est pourquoi l'analyse du *Silence est d'or* prendra place entre les deux premiers chapitres (« Renaissance » et « Reconnaissance »), qu'il éclairera de manière singulière. Le film de Jean Charles Tacchella quant à lui traite des formes de cinéphilie propres à la France de l'après-guerre et, ce faisant, montre comment quelques jeunes gens passionnés construisent une nouvelle reconnaissance du cinéma et visent à la transmettre, la métamorphosant ainsi en un enjeu de connaissance. L'étude de ce film fera donc le lien entre les deux derniers chapitres (« Reconnaissance » et « Connaissance »), en même temps qu'elle permettra de comprendre mieux encore comment le système discursif propre à Bazin, qui n'est qu'un discours de cinéophile parmi d'autres, a pu trouver un écho chez des spectateurs aussi différents que ceux représentés dans le film.

Ces deux œuvres, qui seront utilisées comme contrepoints, revêtiront un intérêt particulier dans le cadre de cette étude puisque *Le Silence est d'or* propose un discours « théorisant » sur le cinéma assez radicalement différent des propositions baziniennes et que *Travelling avant* tente, avec précision et rigueur, de rendre compte de la pluralité des discours sur le cinéma à cette époque, allant donc bien au-delà du seul discours bazinien. Ainsi, l'étude de ces films sera-t-elle l'occasion de rendre plus concrète la véritable concurrence discursive à l'œuvre dans le champ cinématographique d'alors. Le discours bazinien se révélera davantage encore comme le résultat d'une pensée qui, à défaut d'être totalement consensuelle (voir les querelles avec la critique communiste et en particulier avec Sadoul), opère une sorte de synthèse entre des discours très hétérogènes nés au cours d'une période d'efflorescence critique et théorique intense : une pensée « vraiment syncrétique, fusionnant des influences philosophiques et religieuses disparates, souvent dans une seule phrase⁶⁵ ».

Si Bazin peut être rangé aujourd'hui aussi facilement du côté des humanistes et des penseurs engagés tels que Sartre, Mounier et d'autres encore, que de celui des « formalistes » comme Brasillach et Rebatet, c'est sans doute parce que son système discursif permet de faire tenir ensemble des points de vue nettement antagonistes, au prix de quelques retournements brutaux – ce que d'aucuns nomment ses paradoxes. C'est que la pensée de Bazin est tout à la fois traversée et travaillée par les enjeux des divers discours de l'époque. Mais si, à l'origine, elle s'affirma comme un point de convergence, ce fut pour mieux devenir ensuite un lieu de transformation tant des autres discours sur le cinéma que de leurs modalités. L'alchimie de ces transformations reste évidemment, sinon à découvrir, du moins à étudier avec précision. Nous saurons alors ce qu'est vraiment « la transformation Bazin ».

• 65 – CHATEAU D., *Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005 – première édition chez Nathan en 2003, p. 82.