

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

62 | 2010  
Varia

---

# La « transformation Bazin » ou Pour une histoire de la critique sans critique

*The Bazin « transformation », or For a history of criticism without criticism*

Laurent Le Forestier

---



### Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/3777>

DOI : 10.4000/1895.3777

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 9-27

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Laurent Le Forestier, « La « transformation Bazin » ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://1895.revues.org/3777> ; DOI : 10.4000/1895.3777

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC

# La « transformation Bazin » ou Pour une histoire de la critique sans critique<sup>1</sup>

par Laurent Le Forestier

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 1970.<sup>2</sup>

Il en va, semble-t-il, de Bazin comme de l'Hiroshima évoqué par le personnage d'Emmanuelle Riva dans le film d'Alain Resnais écrit par Marguerite Duras. Plus précisément, si l'on n'a pas encore *tout vu de Bazin* (l'intégrale de ses écrits, promise depuis longtemps, demeure encore une utopie)<sup>3</sup>, on croit souvent avoir *tout lu sur Bazin*. De la biographie intellectuelle établie

<sup>1</sup> Ce texte est la réécriture d'une communication effectuée lors de la journée d'études « Regards rétrospectifs sur la critique de cinéma » (Université de Lausanne, 4 décembre 2009). Je remercie Laurent Guido et François Albera de m'avoir invité à cette journée et d'avoir permis la publication de ce texte, appelé à être l'introduction d'un ouvrage à venir, sans doute intitulé justement *la Transformation Bazin*.

<sup>2</sup> Cette conférence a été rééditée dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 928.

<sup>3</sup> D'ailleurs, pourrait-elle être autre chose qu'une utopie, lorsqu'on se rend compte que l'on dénombre

par Dudley Andrew<sup>4</sup> à la contextualisation au sein de la culture cinéophile par Antoine de Baecque<sup>5</sup>, en passant par l'étude de son système théorique à travers ses références intertextuelles (la construction de ses idées) par Jean Ungaro<sup>6</sup> et l'analyse de son écriture et de sa généalogie (au sens foucauldien du terme, différent de son usage par Ungaro) par Hervé Joubert-Laurencin<sup>7</sup>, le territoire Bazin paraît parfaitement quadrillé : chaque chercheur y délimite son pré carré, en acceptant les passages de ses collègues sur sa parcelle, pourvus qu'ils soient furtifs. Et chacun circonscrit son champ en l'inscrivant dans sa propre perspective : Andrew vient logiquement au critique-théoricien après avoir étudié *The Major Film Theories*<sup>8</sup> ; de Baecque poursuit avec le co-fondateur des *Cahiers du Cinéma* son histoire des grands noms et des grands lieux de la critique<sup>9</sup> ; Ungaro croise naturellement Bazin dans le cadre de ses recherches sur la manière de penser les arts et les médias ; Joubert-Laurencin, enfin, prolonge à travers l'œuvre bazinienne ses réflexions sur la philosophie du cinéma, débutées avec son étude de l'écriture (tant cinématographique que littéraire) de Pasolini et son analyse de la théorie sur le dessin animé (déjà à partir de Bazin, notamment)<sup>10</sup>. Incontestablement, tous sont donc légitimes à se saisir de Bazin et à définir, à partir de cet « objet », une approche singulière, composant à plusieurs un portrait total de l'homme et de sa pensée. D'où vient alors le sentiment que tout n'a pas été dit, et même qu'un aspect essentiel du sujet n'a pas été abordé ? S'il est encore trop tôt pour répondre à cette question, on peut néanmoins déjà s'étonner

à ce jour plus de 2500 articles et que certains textes de Bazin nous sont encore inconnus ? Ainsi, le relevé des articles publiés par Bazin, élaboré par Hervé Joubert-Laurencin (« André Bazin et les revues », *la Revue des revues*, n°33, 2002, pp. 54-55), se révèle-t-il incomplet : il y manque par exemple l'article intitulé « Culture populaire et cinéma » (*Cahiers français d'information*, n°111, 1er juillet 1948, pp. 23-24).

<sup>4</sup> Dudley Andrew, *André Bazin*, Paris, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque française, 1983 [1978].  
<sup>5</sup> Voir le premier chapitre, « Un saint en casquette de velours » de Antoine de Baecque, *la Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005 [Fayard, 2003].

<sup>6</sup> Jean Ungaro, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>7</sup> Hervé Joubert-Laurencin est l'auteur de plusieurs articles sur Bazin mais il lui a surtout consacré une longue étude inédite rédigée pour son Habilitation à diriger des recherches (« document de synthèse », dirigé par Jean-Loup Bourget à l'Université de Paris 3 en 2004) : *le Pantalon dérobé ou l'objet du cinéma* (merci à François Thomas). Je m'en tiens ici délibérément aux recherches françaises, mais Bazin fait l'objet d'études un peu partout : aux États-Unis, bien sûr (avec Andrew et d'autres), au Canada, en Allemagne (voir notamment *Montage AV* 18/1/2009, « Warum Bazin »). Ainsi Margrit Tröhler (que je remercie d'ailleurs pour tous les échanges que nous avons eus sur la question), sur fond de lectures d'auteurs contemporains (Merleau-Ponty, Sartre), analyse la « fonction psychologique » que Bazin attribue au cinéma réaliste, d'une part comme adresse du film s'appuyant sur une certaine *tekhne* (du réalisateur), d'autre part comme activité du spectateur. L'ampleur de cette exégèse bazinienne contredit l'affirmation de Joubert-Laurencin selon laquelle, pour Bazin, au sein de l'Université, « son compte avait été réglé » (*le Pantalon dérobé ou l'objet du cinéma*, op. cit., p. 133).

<sup>8</sup> Andrew, *The Major Film Theories : An Introduction*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1976.

<sup>9</sup> Voir notamment son *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

<sup>10</sup> Voir respectivement Pasolini, *portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995 et *la Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'œil vivant », 1997.

qu'elle soit posée par un chercheur spécialisé dans l'histoire du cinéma des premiers temps. Pourtant ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard. En effet, les recherches sur le cinéma des premiers temps peuvent être considérées comme étant à l'origine d'un nouveau paradigme (au sens que Thomas Kuhn a donné à ce terme<sup>11</sup>) dans le champ des études universitaires sur le cinéma, rompant avec la cinéphilie et sa politique des auteurs, ainsi qu'avec l'histoire du cinéma classique et son discours sur les écoles, les styles, etc, et prenant à sa façon la suite de la sémiologie du cinéma voire, plus largement, du structuralisme. En effet, ce que certains appellent « système » (par exemple système des attractions monstratives) et d'autres « mode de représentation »<sup>12</sup> relève globalement de la *structure* des structuralistes, qui ont eux-mêmes prôné en leur temps la mise en crise de l'auteur, ce qui ne pouvait que convenir à la recherche sur le cinéma des premiers temps, consacrée à un objet où l'auteur n'avait pas sa place. Cependant, force est de constater que, au moins dans le champ français, ce paradigme peine à s'étendre au-delà de l'objet « cinéma des premiers temps », comme s'il existait un rapport d'inextricabilité entre l'approche, ou le registre de discours, et l'objet. Cela s'explique peut-être par les nombreux rendez-vous manqués entre cette approche, ou ce registre de discours, et d'autres objets, qui débutent d'ailleurs sans doute avec l'un des textes fondateurs du paradigme « recherche sur le cinéma des premiers temps » : la série « Technique et idéologie » de Jean-Louis Comolli.

On pardonnera sans doute ce *détour* vaguement épistémologique, et foncièrement lapidaire, si je précise que c'est justement par un *retour* sur « Technique et idéologie » que s'est opéré pour moi un changement d'objet, une forme de réorientation vers la question de la critique et de la théorie cinématographiques en France, après la Seconde Guerre mondiale. M'a frappé, en relisant cette série d'articles il y a quelques années, moins, comme aux premières lectures, le dessin d'une méthode à suivre pour interroger les origines et les débuts du cinéma, que l'absence d'application de cette méthode au propre discours de Comolli. Pour le dire autrement, ce que j'ai surtout vu c'est la *bévue* de Comolli – au sens que les *Cahiers* pouvaient alors donner à ce terme de « bévue ». Alors que, par le recours au matérialisme historique, Comolli entend rompre avec les théories de Bazin et des *Cahiers* jaunes et penser une nouvelle façon d'articuler histoire et théorie, il ne voit pas qu'il s'inscrit en fait dans la continuation – du moins dans la continuité – de la série « historique » des *Cahiers du cinéma* qui

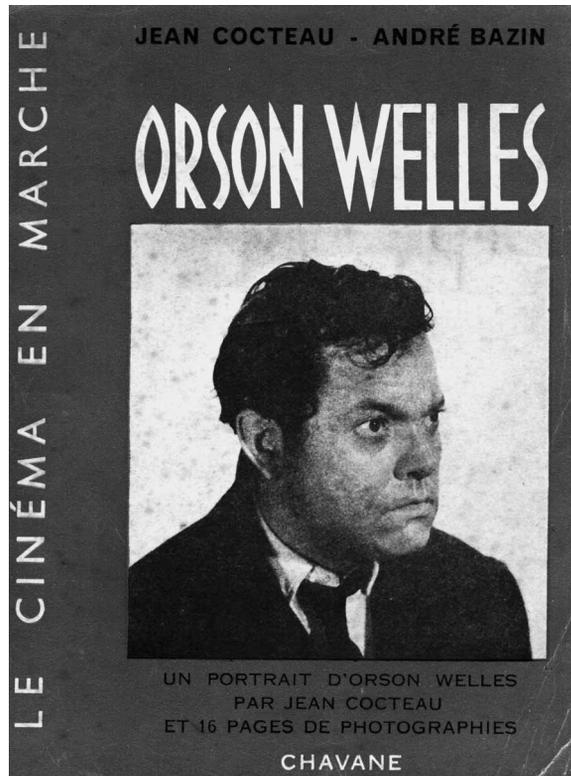
11 Pour une utile mise au point sur les multiples significations de cette notion de « paradigme » dans les sciences humaines, on lira Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2008, pp. 9-36.

12 Je me réfère bien sûr ici aux notions forgées respectivement par André Gaudreault et Tom Gunning (« le Cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy et Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989) et Noël Burch (*la Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, coll. « fac », 1991).

l'ont précédé, c'est-à-dire celle de Bazin et de la politique des auteurs (certes Bazin s'est défié de la politique des auteurs, telle que menée par les *Cahiers du cinéma* à partir du milieu des années 1950, mais on ne peut nier qu'il en a initié certains aspects – il suffit, pour s'en convaincre, de relire à la fois son livre et ses articles sur Welles<sup>13</sup>). En effet, en associant inextricablement Bazin et la théorie réaliste, Comolli traite le co-fondateur des *Cahiers du cinéma* en « auteur » et hypostasie le mythe du théoricien génial et du meilleur critique français. Point de référence incontournable, le Bazin de Comolli constitue une figure transcendante, méritant de ressortir de l'ensemble de ceux qui ont pu prôner un cinéma réaliste, l'unique penseur à livrer, dans ses textes, une vision du monde et du cinéma. Voulant renouveler le discours, Comolli ne fait finalement rien d'autre que le reprendre, mais en déplaçant l'objet : cette fois la politique des auteurs ne concerne plus des cinéastes, mais des historiens (Sadoul, Mitry) et un critique-théoricien. Au point que, dans un mouvement paradoxal, même les critiques de Comolli contribuent à édifier la statue de Bazin. Qu'on en juge :

Cette thèse 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

<sup>13</sup> Hervé Joubert-Laurencin me semble pousser sa défense de Bazin un peu loin lorsqu'il l'envisage « contre la politique des auteurs » (titre de son intervention au colloque sur « l'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion », [Paris, INHA, 6 décembre 2007], complété par un sous-titre qui dit bien le positionnement polémique de l'auteur : « Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du cinéma* »).



champ de la pratique cinématographique (les théories baziniennes ont constitué un certain nombre de courants ou style comme « modèles », sa condamnation du montage comme « manipulation » a pesé et pèse encore sur les pratiques de nombreux cinéastes, etc.)<sup>14</sup>.

Pour Comolli, seuls comptent donc Bazin et son hypothèse du réalisme cinématographique, comme si celle-ci était réductible à sa personne, comme si elle n'existait qu'à travers lui et n'émanait que de lui. Portraturé en édificateur principal d'une théorie dont l'élaboration débuta pourtant avant la popularisation de ses écrits (il suffit de relire la presse française entre 1944 et 1946 pour s'en persuader), Bazin peut devenir objet d'étude – certes d'un point de vue matérialiste (les « déterminations qui le jouent ») –, singularisé, extrait de son contexte, parce qu'ayant plus que les autres bénéficié d'une postérité appréciable. À la vision téléologique de Bazin qu'il fustige en évoquant son « modèle idéaliste (téléologique) de l'histoire du cinéma »<sup>15</sup>, Comolli substitue en quelque sorte une vision téléologique *sur* Bazin, dans laquelle il s'agit d'analyser l'avant-Bazin (ses déterminations) et l'après-Bazin (son influence) dans un geste finalement auteuriste, qui a nécessairement pour origine la connaissance par Comolli du devenir de Bazin au moment où ce dernier élaborait son approche esthétique du cinéma. Par conséquent, en dépit de sa volonté de changer de paradigme pour l'histoire du cinéma, cette série d'articles, sur bien des points, continue à s'inscrire dans l'ancien paradigme.

On sait que cette position ambiguë vis-à-vis de Bazin fut clairement perçue dans les années soixante-dix par certains opposants à la ligne des *Cahiers du cinéma*, même si ceux-ci partageaient, au moins partiellement, leurs présupposés idéologiques : Jean-Patrick Lebel – certes avec une certaine mauvaise foi – dénonça dans les propositions faites par Jean-Louis Comolli et Jean Narboni une « conception rien moins que matérialiste, mais idéaliste justement »<sup>16</sup>, c'est-à-dire rattachée aux positions baziniennes qu'ils entendaient pourtant discuter. Pour toute réponse, Comolli se contenta d'une boutade : « [...] pour reprendre le mot de Lénine, l'idéalisme intelligent est plus intelligent que le matérialisme bête... »<sup>17</sup>. En un sens, donc, cette discussion autour de la manière de reconsidérer Bazin et ses idées sur le cinéma, d'envisager l'origine de sa pensée et sa descendance, est restée sans réponse. Non pas qu'il eût

<sup>14</sup> Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie – Caméra, perspective, profondeur de champ – II. Profondeur de champ : la double scène (suite) », *Cahiers du cinéma*, n°230, juillet 1971, pp. 53-54 (la série « Technique et idéologie » a été récemment rééditée dans Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>16</sup> Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, coll. « Les essais de la Nouvelle Critique », 1971, p. 18.

<sup>17</sup> « Technique et idéologie – Caméra, perspective, profondeur de champ – II. Profondeur de champ : la double scène (suite) », *op. cit.*, p. 52.

fallu impérativement prouver – pour autant que cela fût possible – que Lebel avait tort. Mais peut-être aurait-il été judicieux, pour débiter véritablement cette « nouvelle histoire du cinéma », ce nouveau paradigme, de « rompre » totalement avec Bazin, en remontant au-delà, pas seulement dans des spéculations sur ses déterminations idéologiques.

Or, à la suite de l'exemple de Comolli et de ce premier rendez-vous manqué, l'histoire de la critique et de la théorie cinématographiques en France, après la Seconde Guerre mondiale, ne paraît toujours pas être parvenue à s'affranchir de Bazin « auteur », au point que chacun voit la durée d'activité de Bazin comme une sorte de cristal temporel qui minéralise toute la période. Cette minéralisation touche en premier lieu la pensée de Bazin, figée dans ce que Joubert-Laurencin appelle « l'écriture bazinienne », c'est-à-dire un style et un mode de réflexion qui donnent son unité à une œuvre (les livres et les 2500 articles, environ, qui couvrent pourtant une période de seize années riche en changements notamment idéologiques), immuable et monolithique, qui débute pour lui en 1945, au point qu'il peut affirmer, au sujet de l'année 1944 : « Encore un an, et Bazin est Bazin »<sup>18</sup>. Mais cette minéralisation touche aussi l'ensemble des écrits critiques de l'époque, définitivement effacés dès lors qu'on accepte l'idée, émise par la plupart de ceux qui ont travaillé sur Bazin, qu'il a « gagné en quelques mois la reconnaissance des autres critiques de cinéma », qu'il s'impose presque immédiatement comme « l'homme-carrefour de la cinéphilie française »<sup>19</sup>, bref qu'il fut « 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'inventeur »<sup>20</sup>. Si l'on peut aisément accepter l'idée que Bazin *devint* bien cet homme, il semble plus discutable d'affirmer que, dès son apparition sur la scène critique française, il *fut* cet homme. La question essentielle, irrésolue, est celle du devenir bien plus que de l'être. Et cela vaut autant pour Bazin que pour son système théorique. Car là où Joubert-Laurencin voit un style marqué par les « retournements, détournements, postiches-pastiches, absence-présence, désacralisations, paradoxes, revers de contradictions »<sup>21</sup>, on peut voir tout autant, mais peut-être à tort (ma connaissance sur ce point est moins complète que celle de Joubert-Laurencin),

**18** Hervé Joubert-Laurencin, « 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 [texte reproduit dans Hervé Joubert-Laurencin, *Recueil des travaux présentés pour la candidature à l'habilitation à diriger des recherches* (sous la direction de Jean-Loup Bourget), Université Paris 3, 2004, p. 539].

**19** Ces deux citations sont tirées de l'ouvrage d'Antoine de Baecque, *la Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit.*, respectivement pp. 40 et 38.

**20** Hervé Joubert-Laurencin, « la Doublure et sa reprise : André Bazin et la critique de cinéma », dans Pierre-Henry Frangne, Jean-Marc Poinsot (dir.), *l'Invention de la critique d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 218.

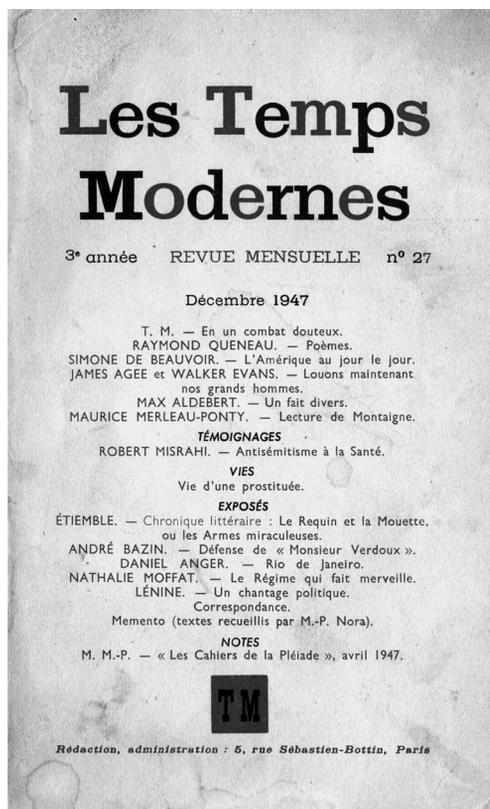
**21** Hervé Joubert-Laurencin, « Apocryphes baziniens », *Art Press*, hors série n°14, « Un second siècle pour le cinéma », 1993, p. 36.

des doutes, des incertitudes, voire des changements de positionnement théorique. Là où Jean-Philippe Trias lit, dans l'écriture bazinienne, des paradoxes rhétoriques<sup>22</sup>, on peut lire tout autant une pensée qui tente de concilier les paradoxes des conceptions sur le cinéma propres à une époque. Bref, comment comprendre Bazin sans interroger vraiment la place qu'il occupe, sans lire les autres critiques de l'époque, plus anonymes, mais avec lesquels Bazin ne cesse de dialoguer dans ses textes ? Comment percevoir ce destin sans chercher son origine dans la pensée de son temps sur le cinéma ?

On objectera que Dudley Andrew, et à sa suite Jean Ungaro et Hervé Joubert-Laurencin, ont montré comment Bazin est devenu Bazin. Grâce à leurs travaux, nous savons effectivement tout ou presque des idées qui l'ont inspiré, influencé, formé (Sartre, Malraux, Merleau-Ponty, Leenhardt, Mounier, Teilhard de Chardin, etc.) et de la manière dont elles circulent dans ses textes. Ce travail essentiel a donc été fait. Mais on peut se demander si le choix de ces prétendues influences ne tient pas surtout à l'aura des noms cités. Le lien de Bazin avec d'autres intellectuels de son temps mériterait, en effet, d'être étudié, mais sans doute certains d'entre eux font-ils moins bien sur la photographie de groupe des figures tutélaires de Bazin. Pensons 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 reproduction<sup>23</sup>, à Jean Paulhan, perçu sans doute comme trop

<sup>22</sup> Jean-Philippe Trias, « L'Écriture du paradoxe. Bazin et les Lettres », *Vertigo*, n°17, « Lector in cinéma », 1997, pp. 149-156.

<sup>23</sup> Qu'on en juge : « [...] et puisqu'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, portable, 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, coll. « Folio essais », 1999,



1895 /  
n° 62  
décembre  
2010

15

insaisissable idéologiquement, qui, des *Fleurs de Tarbes* à *Clef de la poésie*, construit une théorie à la fois de la littérature et de la critique, tout en ne cessant d'essayer de répondre à cette question qu'il qualifie lui-même d'« enfantine » : « Qu'est-ce que la littérature ? »<sup>24</sup>. Et puisque nous en sommes là, n'est-il pas surprenant que la question bazinienne, « 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) alors qu'elle figure déjà, notamment, en ouverture d'un texte d'Alberto Consiglio<sup>25</sup>... et qu'elle est même le titre d'une série d'articles rédigée par un étudiant de l'IDHEC<sup>26</sup>. Que comprendre face à ces étonnantes omissions des exégètes baziniens ? Que Bazin ne lisait pas ses contemporains, sauf lorsqu'ils étaient célèbres... et légitimes aux yeux de ses exégètes ? Ou que ce sont lesdits exégètes qui n'ont pas fait l'effort de lire tout ce qui aurait pu nourrir Bazin ? Ou plus sûrement que toute tentative d'étude des influences qui se sont exercées sur Bazin est vouée à l'incomplétude et

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, « pas simplement une pièce officielle, comme serait par exemple un procès-verbal, une grosse de jugement dûment signée et paraphée : 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).

**24** Cette question figure au début des *Fleurs de Tarbes* (1938, réédité en 1941), p. 24 de l'édition Gallimard, « Idées », 1973. *Clef de la poésie* est édité en 1945 et chroniqué dans des revues que pouvait lire Bazin, comme *Arts* qui 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 fonds 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 » (Gabriel d'Aubarède, « Jean Paulhan devant le mystère poétique », *Arts*, n°8, 30 mars 1945, p. 3).

**25** Alberto Consiglio, « le Rôle intellectuel du cinéma », dans (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 ») et une histoire du cinéma rédigée par Valerio Jahier (en fait Valéry Jahier), prédécesseur de Bazin comme critique à la revue *Esprit* (souvent occulté dans les travaux actuels au profit de Leenhardt). Pour plus de détails sur celui-ci, on lira avec profit Charlotte Giteau, « Le cinéma dans la revue *Esprit* de 1932 à 1960 », mémoire de l'IEP de Rennes dirigé par Gilles Richard, 2005.

**26** Philippe Algoud, « 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 peu comparable à 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.*).

dépend grandement de celui qui la mène<sup>27</sup>... La preuve en est d'ailleurs que d'autres chercheurs 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 (Brasillach, Rebatet). Prenant la suite de multiples travaux, eux-mêmes plutôt marqués à droite (Robert Belot, Philippe d'Hugues, Frédéric Pons), Pascal Manuel Heu résume ce qui réunit « la critique d'après-guerre » (et donc notamment Bazin), Brasillach et Rebatet : « 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. »<sup>28</sup>. Cette position s'avère loin d'être marginale puisqu'elle est défendue par d'autres chercheurs comme David Bordwell<sup>29</sup>, Vincent Joos<sup>30</sup> et Noël Burch<sup>31</sup>. Bien évidemment, face à cette pluralité d'influences mises en évidence par les uns et les autres, il ne saurait être question de distribuer des bons points et de prétendre que certains ont raison plus que d'autres. Mieux vaut sans doute y voir une raison de penser le discours bazinien comme le lieu de convergence de multiples autres discours, tenus par des auteurs disparates, et pas nécessairement connus. Ceux qui se sont risqués au jeu des influences ont d'ailleurs parfois perçu les limites de l'exercice, qu'ils reconnaissent en des formules inattendues et pour tout dire sibyllines. Ainsi de Baecque, avançant cette intuition très juste selon laquelle Bazin « serait parvenu à faire la synthèse entre [...] différentes tendances »<sup>32</sup>, Joubert-Laurencin évoquant, dans l'écriture de Bazin, l'usage « d'un vocabulaire du temps »<sup>33</sup>, c'est-à-dire de son temps, l'usage de termes étrangers à son idiosyncrasie. Mais cette désingularisation du critique, que j'appelle de mes vœux, reste paradoxalement plus timide que celle opérée par 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 orga-

27 On peut s'en rendre compte mieux encore en lisant la dernière édition de *What is Cinema ?*, traduction de quelques textes de Bazin par Timothy Barnard (Montréal, Caboose, 2009) : il aura fallu attendre cette édition et le travail très rigoureux de Barnard pour s'apercevoir que la citation de Malraux dans « Ontologie de l'image photographique » est apocryphe...

28 Pascal Manuel Heu, « Situation de François Vinneuil, chaînon manquant de la critique de cinéma en France », dans Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)*, Puisseaux, Pardès, 2010, p. 387.

29 David Bordwell, « The Power of a Research Tradition : Prospects for Progress in the Study of Film Style », *Film History*, Vol. 6, 1994, pp. 59-79.

30 Vincent Joos, « 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.

31 Noël Burch, *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 84-88. Ajoutons que, dans sa manière d'opposer Sadoul et Bazin, Valérie Vignaux participe aussi de cette tendance à ranger ce dernier parmi les formalistes, opposés aux critiques engagés (voir par exemple son *Casque d'or de Jacques Becker*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours cinéma », 2009), ce qui tend à simplifier une situation discursive beaucoup plus complexe.

32 *La Cinéphilie...*, op. cit., p. 48.

33 *Le Pantalon dérobé ou l'objet du cinéma*, op. cit., p. 76.

niser, les diffuser chez les cinéphiles »<sup>34</sup>. Devant ces quelques formules, on peut imaginer un autre Bazin, différent de l'icône habituellement mise en avant, parce qu'« enveloppé » par une parole autre que la sienne, comme précédé par « une voix sans nom ».

La référence à Foucault<sup>35</sup> n'arrive pas par hasard. En effet, comme nous l'avons vu, elle innerve les travaux de certains exégètes baziniens, comme Ungaro et Joubert-Laurencin. Mais il est frappant que leurs références à Foucault souffrent elles aussi d'une certaine bévue : Ungaro cite un passage de *l'Archéologie du savoir* consacré à la façon de faire l'histoire d'un concept, sans voir vraiment, semble-t-il, que Foucault se réfère lui-même, dans ce passage, à Georges Canguilhem qui constitue précisément, sur le plan épistémologique, son point de départ, et non son point d'arrivée. Pour le dire autrement, *l'Archéologie du savoir* propose un prolongement, voire un dépassement, des réflexions de Canguilhem, qui, s'il avait été suivi par Ungaro, l'aurait amené à une toute autre recherche que cette généalogie, apparentée en fait à une simple histoire des idées. Ungaro ne cite d'ailleurs pas Foucault sur la question de la généalogie, alors qu'on peut savoir gré à Joubert-Laurencin de se référer, lui, explicitement à la généalogie pensée par Foucault, puisqu'il évoque l'influence décisive qu'a eu sur lui le texte de 1971 intitulé « Nietzsche, la généalogie, l'histoire »<sup>36</sup>. De fait, certains principes émis par Foucault dans ce texte correspondent précisément à la méthode employée par Joubert-Laurencin : « La généalogie exige donc la minutie du savoir, un grand nombre de matériaux entassés, de la patience [...] un certain acharnement dans l'érudition »<sup>37</sup>. Ce sont bien là, les qualités dont fait montre Joubert-Laurencin dans son travail philologique, qui interroge notamment la circulation des idées de Bazin entre ses textes et les variations dans les formules en fonction des diverses éditions, par exemple entre les articles retenus et la première édition de *Qu'est-ce que le cinéma ?* Et cette dimension philologique, attentive aux « retournements, détournements », etc., de l'écriture bazinienne, s'accorde également à la manière dont la généalogie foucauldienne paraît envisager la question de la provenance. « Suivre la filière complexe de la provenance » dit Foucault dans le même texte, « c'est repérer les accidents, les infimes déviations – ou au contraire les retournements complets –, les erreurs, les fautes d'appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe »<sup>38</sup>. Reste que Joubert-Laurencin se réfère à un texte de Foucault où ce dernier n'évoque pas la question de l'unité retenue pour l'analyse, c'est-à-dire la nature et la taille

<sup>34</sup> Citation que rappelle opportunément A. de Baecque dans *la Cinéphilie...*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>35</sup> On aura reconnu, dans les deux bribes de citation qui précèdent, le début de *l'Ordre du discours* de Michel Foucault (Paris, Gallimard, 1971, p. 7).

<sup>36</sup> Reproduit dans *Dits et écrits I*, *op. cit.*, pp. 1004-1024.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1004.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1009.

de l'objet qu'il va s'agir d'étudier. Mais pour quiconque connaît les travaux de Foucault, il ne fait aucun doute qu'en 1971, deux ans après *l'Archéologie du savoir*, et une année après sa leçon inaugurale au Collège de France (*l'Ordre du discours*), cet objet c'est justement le discours, puisque, selon lui, « l'œuvre ne peut être considérée ni comme unité immédiate, ni comme une unité certaine, ni comme une unité homogène »<sup>39</sup>.

L'écriture de l'histoire de la critique et de la théorie nous place somme toute face à une alternative méthodologique : d'un côté, l'histoire des idées, avec éventuellement sa forme particulière consacrée à l'étude d'un auteur et/ou d'une œuvre, et qui met souvent au cœur de sa réflexion la notion d'influence (« support trop magique pour pouvoir être analysé », selon Foucault<sup>40</sup>), et, d'un autre côté, la méthode foucauldienne. Or la plupart des exégètes baziniens ont, jusqu'ici, sacrifié plutôt à l'histoire des idées, mais en la dissimulant sous des oripeaux foucauldien. À la question, essentielle à mes yeux, « Comment Bazin est-il devenu Bazin ? », soit « Comment un critique parvient à imposer, dans la durée, son système de pensée ? » ou « Comment le discours bazinien s'est-il imposé parmi d'autres discours ? », ils répondent en avançant l'hypothèse du génie, de l'évidence et/ou de l'influence décisive de quelques grands penseurs qui contribuent à donner au discours bazinien une audience supérieure aux autres, à expliquer le succès de « sa théorie » – pour peu qu'on accepte l'idée qu'il s'agit de sa théorie. Ils sélectionnent arbitrairement un nom (Bazin) dans la période étudiée qu'ils relient à d'autres noms passés, choisis tout aussi arbitrairement. Ainsi, ils contribuent à dessiner une histoire des idées basée sur un principe d'évolution linéaire et d'enchaînement causal, en faisant par exemple de Bazin tout à la fois héros et héraut de l'après-guerre, qui reprend le flambeau des mains de Roger Leenhardt (qui le lui aurait tendu symboliquement à travers quelques phrases de son célèbre texte, « À bas Ford, vive Wyler ! »), avant de le transmettre à son tour aux « jeunes Turcs ». On reconnaît là le cheminement proposé par de multiples études sur Bazin. Pourtant, d'évidence, la théorie bazinienne ne constitue à cette époque qu'une des idées possibles de cinéma, dans la France de l'après-guerre, et l'essentiel, de mon point de vue, se situe donc plutôt dans les rapports entre ces possibles. Or cela nécessite d'en passer par une histoire non pas linéaire mais stratifiée, privilégiant le discontinu plus que le continu, tant dans l'écriture que dans la façon de concevoir le champ à explorer. Une histoire dont les principes méthodologiques permettent de rendre compte de la diversité des énoncés sur le cinéma, qui s'opposent, se confrontent, s'intriquent, se complètent mais ne constituent jamais un ensemble unifié et homogène. C'est ce programme que fixe Foucault dans *l'Archéologie du savoir* pour travailler sur les discours. Selon lui, la « descrip-

<sup>39</sup> *l'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 36.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32.

tion des événements du discours » pose une question qui correspond d'assez près à celles que j'ai proposé de formuler : « comment se fait-il que tel énoncé soit apparu et nul autre à sa place ? »<sup>41</sup> Pour répondre à cette question, Foucault définit une méthode précise : « définir un ensemble d'énoncés dans ce qu'il a d'individuel consisterait à décrire la dispersion de ces objets, saisir tous les interstices qui les séparent, mesurer les distances qui règnent entre eux, – en d'autres termes formuler leur loi de répartition »<sup>42</sup>. Enfin, dit-il, « dans le cas où on pourrait décrire, entre un certain nombre d'énoncés, un pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une formation discursive »<sup>43</sup>.

Concrètement, mon ambition tient donc à la volonté d'analyser le plus grand nombre possible d'énoncés sur le cinéma, diffusés en France, entre 1945 et 1948, afin de dégager les principales formations discursives. Ces énoncés ne concernent pas seulement la critique, mais plus largement toute forme de discours destinée à avoir une audience dépassant le strict cadre privé. La notion de discours doit donc être ici appréhendée comme une catégorie générique qui regroupe des types d'énoncés divers : critiques, certes, mais également livres sur le cinéma, allocutions (par exemple lors du congrès de Bâle ou du Cinquantenaire du cinéma) et même idées véhiculées plus ou moins explicitement par des institutions (comme l'IDHEC), à travers leurs différentes activités.

Ces formations discursives analysées, multiples et stratifiées, empruntent 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 ces divers éléments, il existe bien des catégories – disons thématiques, pour aller vite – qui les réunissent ou, pour l'exprimer autrement, que les différents énoncés qui circulent sont comme magnétisés autour d'un certain nombre de pôles, correspondant sans doute aux grands enjeux idéologiques du champ cinématographique français, à cette époque. Et si un discours singulier parvient à s'imposer, 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.

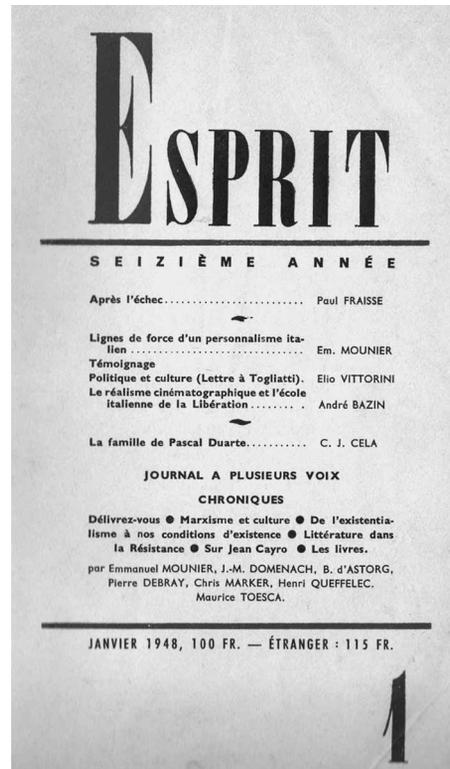
<sup>41</sup> *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 39 (pour les deux citations).

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 53.

De fait, comprendre les conditions d'émergence de la théorie bazinienne ne peut s'effectuer que par une description des différentes formations discursives qui circulent à cette époque au sujet du cinéma. Cette méthode présente également l'avantage d'éviter l'analyse évaluative, les débats stériles, du type « pour ou contre Bazin », et écarte le risque de ne déboucher que sur une simple relativisation du rôle de Bazin. De tout cela, il ne saurait être question. Dans la perspective qui m'intéresse ici, cette recherche ambitionne juste de *désingulariser* – si l'on peut dire – les textes de Bazin. Mais il est clair que, dans le corpus retenu, les articles de Bazin ne se différencient pas totalement des autres, au moins en ce qu'ils utilisent le même registre de discours, percevant les films par un prisme idéologique identique, c'est-à-dire à partir des mêmes formations discursives. Les textes de Bazin doivent être appréhendés comme des centres de convergence et de divergence, des lieux où se croisent et d'où partent d'autres réflexions méta-cinématographiques. Ainsi on peut espérer échapper à une simple histoire de Bazin et/ou de son système de pensée, voire de son écriture, et parvenir à une description et une analyse des diverses façons de penser et de parler le cinéma à cette époque.

D'ailleurs, comment justifier la périodisation retenue ? Puisqu'il s'agit de comprendre comment s'impose le discours bazinien, il convient logiquement d'achever cette étude au moment de l'accession de Bazin à une certaine reconnaissance, que l'on peut dater de 1949, année de la pleine activité d'*Objectif 49*, du célèbre débat avec Georges Sadoul à la Maison de la Pensée Française et de quelques textes essentiels pour ses hypothèses théoriques (comme « *Voleur de Bicyclette* » et « *Allemagne année zéro* », parus dans *Esprit*). Ajoutons que dans la perspective plus large qui m'intéresse, ces publications coïncident avec le durcissement, la radicalisation de *l'Écran français* et donc avec son changement de ton, mais aussi la disparition de périodiques importants comme *le Bulletin de l'IDHEC* et *la Revue du cinéma*. Certes il y a quelque provocation à donner à cette fin de périodisation l'apparence d'un choix partiellement téléologique (relecture de la période à partir de sa « fin » : le statut de Bazin).



1895 /  
n° 62  
décembre  
2010

21

Cette formulation est bien sûr un effet délibéré, une manière d'indiquer en creux que cette borne ainsi définie constitue en fait un point de départ et non un réel point d'arrivée. Car la *doxa*, qui fait de Bazin le meilleur critique français de l'histoire du cinéma (peut-être à juste titre), n'historicise jamais ce statut, laissant imaginer que Bazin domine la critique dès ses premiers écrits, voire que sa théorie s'impose grâce au statut de son auteur. Même les travaux les plus sérieux sur cette période n'échappent guère à cette survalorisation rétrospective, à cette reconstruction an-historique. Il faut donc rappeler, contre la plupart des exégètes bazi-niens, qu'au début de cette période, Bazin n'est qu'un critique parmi d'autres : il écrit dans *le Parisien libéré* (« où il a bien peu de place »<sup>44</sup>), donne quelques articles pour différentes revues, plus ou moins importantes (*le Courrier de l'étudiant*, *Esprit*, etc.). Son entrée à *l'Écran français* est plutôt discrète : contrairement à ce qu'on a pu dire, il n'est pas encore un « maître à penser »<sup>45</sup>, 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 Altman, Daquin, Este, Frank, Grémillon, Leenhardt, Moussinac, Sadoul et Vailland (dont certains écrivent pourtant moins régulièrement que lui)<sup>46</sup>. Et si Bazin appartient à l'Association française de la critique de cinéma, il n'est pas membre de son Comité entre 1945 et 1948, bien que celui-ci soit renouvelé chaque année. Il faut dire qu'à *l'Écran français* comme au sein de l'Association, il doit composer avec de glorieux « anciens » : notamment Georges Altman (rédacteur en chef de *Franc Tireur*), Jeander (*Libération* et *les Lettres françaises*), René Jeanne (*la France au Combat*), 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 plusieurs ouvrages. De plus, ceux-ci se connaissent, pour la plupart, 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*, (24 décembre 1946), une photographie du dîner de l'Association française de la critique de cinéma représente quelques membres en pleine discussion, parmi lesquels se trouve Bazin. Il apparaît alors tel qu'il est à l'époque : un jeune homme de 28 ans, entouré de quadras et de quinquagénaires, placé dans un coin. Tout sauf un épïcêtre. En revanche, à la fin de la période étudiée, Bazin fait indiscutablement partie des grandes signatures : symboli-

<sup>44</sup> Gilbert Sigaux, « 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 isole Bazin et lui accorde ainsi un crédit supérieur aux autres : il traite en quatre pages de l'essentiel de la et des critique(s) cinématographique(s), support par support et individu par individu.

<sup>45</sup> Olivier Barrot, *l'Écran français 1943-1953, histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, les Éditeurs Français Réunis, 1979, p. 52.

<sup>46</sup> *l'Écran français*, n°119, 7 octobre 1947, p. 10. Bazin signe pourtant dans ce numéro un article important consacré aux *Plus belles années de notre vie*.

quement, le texte important annonçant la création d'*Objectif 49* (« Découverte du cinéma – Défense de l'avant-garde ») ouvre le numéro 182 (21 décembre 1948) de *l'Écran français* tandis qu'un autre article de Bazin, consacré à l'exposition « Naissance du cinéma » à la Cinémathèque française, le clôt, en quatrième de couverture.

Désingulariser Bazin, c'est donc à la fois se conformer à la situation énonciative de l'époque, mais c'est aussi accepter de s'ouvrir à d'autres énonciateurs, à des discours tenus pour négligeables par la plupart des chercheurs, parce qu'émanant de personnalités qui ne paraissent pas avoir traversé – et mieux encore : marqué – l'histoire comme a pu le faire Bazin. Pourtant, ces énoncés et ces énonciateurs ont des choses à nous dire. Je ne prendrai qu'un exemple, parmi ces énoncés, qui me permettra aussi de préciser mes intentions quant à la question des formations discursives à étudier :

Dans un siècle, lorsqu'ils découvriront les mystères ahurissants de la production cinématographique de 1946, les historiens du Cinéma se frotteront les yeux et ne comprendront plus rien...<sup>47</sup>

Directeur général des Beaux-Arts avant-guerre (le cinéma faisait partie de ses attributions), devenu peu après la Libération conseiller d'État et Président de la Commission de Contrôle des Films, au sein de laquelle il côtoie nombre de critiques de l'époque (dont André Bazin, vers 1948<sup>48</sup>), Georges Huisman, l'auteur de cette phrase, est une personnalité importante de la vie cinématographique d'après-guerre, notamment parce que représentant souvent à la fois l'État (et à ce titre garant du discours officiel) et le cinéma français (et donc porte-parole d'un discours corporatif) dans les manifestations internationales (comme le Festival de Cannes) et dans les revues qui lui sont consacrées. Dans *Style en France* de juillet-août 1946, publication luxueuse dédiée, pour ce numéro, au cinéma, sa tribune fait l'ouverture. L'incompréhension qu'il annonce tient à un paradoxe résumé au début de son texte : « malgré les studios insuffisants, malgré les taxes insupportables, malgré ce déséquilibre financier permanent qui fait que le film le plus original et le plus sensationnel n'est jamais assuré d'amortir largement les capitaux engagés, nous continuons toujours à sortir des films excellents »<sup>49</sup>. Cette phrase témoigne à elle seule d'un propos clivé, entre le constat d'une situation économique difficile (bien que le texte ait été vraisemblablement écrit avant la signature des accords Blum-Byrnes) relevant de la doxa corporative, et l'autosatisfaction officielle (proche du discours du Directeur Général du Cinéma, M. Fourré-Cormeray), ne voyant dans une pro-

<sup>47</sup> Georges Huisman, « Position du cinéma » dans *Style en France*, n°4, juillet-août-septembre 1946, p. 5.

<sup>48</sup> Voir *l'Écran français*, n°177, 16 novembre 1948, p. 4. Frédéric Hervé, dans *la Censure du cinéma en France à la Libération* (Paris, ADHE, coll. « Historiens de demain », 2001), n'évoque pas son appartenance à la Commission.

<sup>49</sup> Huisman, *op. cit.*, p. 4.

duction très disparate qu'un ensemble de bonne qualité. Le rapprochement de ces deux discours au sein d'une même assertion produit implicitement une signification supplémentaire, surtout pour un lecteur habitué à cette rhétorique : cette prétendue qualité paraît presque naître en fait des contraintes exposées, qui sont d'ailleurs placées en tête de la phrase, comme une cause, une origine à l'événement final. On peut entr'apercevoir, dans les plis de cet énoncé, une idée essentielle émanant d'un troisième discours (celui d'une partie de la critique) : les conditions économiques difficiles ont contribué à générer un courant réaliste (des films moins chers, plus faciles à amortir, comme *Bataille du rail*) dans le cinéma français – à l'image de ce qui peut se passer simultanément en Italie –, qui en fait l'intérêt et le prix. Le discours sur le réalisme du cinéma – ce discours *pré-bazinien*, si l'on peut dire – ne saurait donc être étudié en se contentant de l'analyse de quelques grands textes théoriques. Sa force de déploiement, avant d'être fixé dans le système de pensée de Bazin, vient de sa capacité à s'immiscer – ouvertement ou non – dans différents types de discours, à répondre de manière satisfaisante aux principaux enjeux discursifs de multiples milieux.

Pour autant, procéder à une description des discours sur le cinéma, et plus particulièrement des énoncés sur le réalisme, reposant sur une typologie des énoncés méta-cinématographiques organisée en fonction de leur provenance (critique, institutionnelle, etc.) ne pourrait que conduire à une aporie : le constat évident, joué d'avance, que cette notion est plus fortement présente au sein du discours critique que parmi les autres. Comprendre la manière dont elle s'impose nécessite donc de trouver une façon différente d'ordonner ces discours, en fonction non pas de leur origine mais plutôt de leur nature, de ce qui les constitue. Le dépouillement de multiples sources écrites, *non-film*, m'a conduit à proposer une classification en trois « thèmes », qui correspondent en fait à ces formations discursives évoquées par Foucault : « renaissance », « reconnaissance », « connaissance », autour desquels paraît s'articuler l'essentiel des discours de l'époque, quels que soient leurs provenances et leurs objets. Que recouvrent ces formations discursives et comment le discours bazinien trouve-t-il à s'y déployer, sachant que mon hypothèse repose sur sa capacité à répondre, mieux que d'autres discours, aux attentes formulées au sein de ces formations discursives ? Il faudra(it) l'espace d'un livre pour y répondre. Disons juste que ce que j'appelle discours de renaissance regroupe trois registres d'énoncés : des énoncés plutôt économiques relevant de la façon dont le cinéma français se voit à cette époque et envisage sa renaissance industrielle alors qu'il traverse un moment difficile ; des énoncés plutôt historiographiques, qui s'intéressent notamment à la naissance du cinéma, à la façon dont le cinéma français croit avoir été, se représente son passé, et qui tressent, plus ou moins explicitement, un parallèle avec cette époque de renaissance ; des énoncés plutôt esthético-théoriques qui tournent autour d'une définition de

l'essence du cinéma, pour appréhender le cinéma – français, mais pas seulement – tel qu'il doit être, croit-on, afin que cette renaissance soit conforme à son essence. On voit bien, déjà, que la force du discours bazinien tient à sa capacité à investir ces divers registres, à trouver sa place dans tous les pans de cette formation discursive : avant même que Bazin n'affirme, en 1948, « que la réalité est tout à la fois le meilleur décorateur et le meilleur opérateur (et les moins chers) »<sup>50</sup>, le milieu industriel du cinéma français est convaincu de l'intérêt économique d'un cinéma réaliste. Au point qu'en 1945, M. Fourré-Cormeray, directeur général du cinéma, souligne déjà dans une de ses interventions que « qualité n'est pas obligatoirement synonyme de cherté »<sup>51</sup>. Il n'est sans doute pas nécessaire de développer ici la question de l'historiographie et de l'essence, tant chacun sait que la théorie bazinienne est justement un essentialisme basé sur une vision de l'histoire du cinéma – l'idée de l'accomplissement dans le temps de la vocation ontologiquement réaliste du cinéma.

La deuxième formation discursive concerne la notion de reconnaissance du cinéma français. Elle agrège des énoncés reconfigurant la question du cinéma comme art, à un moment où l'artisticité du cinéma est remise en cause suite à l'importance prise par son rôle de témoin, sa nature d'enregistrement mécanique du réel (tout cela trouvant peut-être une origine dans le rôle joué par le cinéma lors du procès de Nuremberg). On le sait, là encore, le discours bazinien va parvenir à réconcilier ce qui paraît pourtant totalement disjoint, l'artisticité et la nature réaliste du cinéma, en affirmant, à partir de l'exemple de Wyler, que « tout l'effort de la mise en scène tend à se supprimer elle-même ». En d'autres termes, la visibilité du travail artistique du metteur en scène consiste à revenir, par effacement, à la spécificité originelle du cinéma, à l'épurer de tout ce qui s'accumule par-dessus sa caractéristique première : son réalisme ontologique, évoqué notamment à travers la description rapide d'une « tendance "réaliste" »<sup>52</sup> remontant aux origines. Dans cette formation discursive, se regroupent également des énoncés ayant trait aux modalités de différenciation du cinéma français, notamment face au cinéma américain, et d'autres s'intéressant aux capacités d'exportation et d'influence du cinéma national. Bref, des énoncés touchant à la reconnaissance du cinéma français en France et à l'étranger. Or, dans tous les cas, la promotion d'un modèle réaliste correspond pleinement aux enjeux soulevés par ces énoncés.

50 Bazin, « *Les Frères Bouquinquant*, le meilleur film de Louis Daquin », *l'Écran français*, n°139, 24 février 1948, p. 7. On peut remarquer un certain opportunisme (?) de Bazin qui énonce cette idée en commentant le film d'un des cinéastes les plus investis dans les discussions économiques sur le cinéma français.

51 « Une politique du cinéma – interview de M. Fourré-Cormeray, Directeur Général du Cinéma », *Vérités sur le cinéma français*, Paris, Société des éditions modernes, coll. « Les Documents illustrés contemporains », 1945 (n. p.).

52 Cette expression et la citation qui précède sont extraites de « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *la Revue du cinéma*, n°10, février 1948, respectivement pp. 43 et 39.

Enfin, la dernière formation discursive relève de la connaissance par le cinéma et de la connaissance du cinéma. Elle concerne les énoncés qui se saisissent de la question, cruciale à cette époque, de l'éducation par le cinéma – et l'on sait que Bazin intègre les films éducatifs à une réflexion d'ensemble sur l'histoire et l'essence du cinéma, en même temps qu'il participe à des manifestations qui promeuvent ce cinéma moins institutionnel (par exemple le Festival du film maudit qui diffuse les premiers opus de Rouch). Elle concerne également tous les discours sur l'enseignement du cinéma, que l'on croise particulièrement du côté de la filmologie et de l'IDHEC – et l'on sait que Bazin a contribué à freiner l'expansion de la première, tout en s'investissant dans la seconde. Enfin, cette formation discursive regroupe tous les discours autour de la connaissance du cinéma, véhiculés notamment par les activités des ciné-clubs, activités et discours auxquels Bazin participe au sein de l'association « Travail et culture »<sup>53</sup>.

Par conséquent, ce que l'on pressent, c'est l'extraordinaire capacité du discours bazinien à prendre place dans les différentes formations discursives, à répondre aux questions qu'elles soulèvent. Cette capacité ne doit sans doute pas tout au hasard. Elle est bien plus probablement liée à la faculté du discours bazinien de reprendre, reformuler, réagencer les discours des autres pour les faire tenir dans un système cohérent. Dès lors, les paradoxes de Bazin (Trias) ou ses contradictions (Burch) ne nous apparaissent plus comme tels, mais plutôt 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 – consciemment ou non, peu importe – une sorte de synthèse entre des discours sur le cinéma très hétérogènes, en cette époque d'intense efflorescence critique et théorique. Si Bazin peut être rangé aussi facilement du côté des humanistes et des penseurs engagés (Sartre, Mounier, etc.) que de celui des « formalistes » (Brasillach, Rebatet), c'est sans doute parce que son discours fait tenir ensem-

53 On rattache parfois Bazin à l'association « Peuple et culture » présentée comme « issue de l'école des cadres d'Uriage » dont les membres sont « proches de la revue *Esprit* », et donc d'obédience catholique, par opposition à « Travail et Culture », « proche du Parti communiste » (ces citations sont tirées du « document de synthèse » pour l'Habilitation à diriger des recherches de Valérie Vignaux, intitulée *le Cinéma est-il un humanisme ?*, Université Paris 3, 2010, dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, p. 146). Or cette opposition ne tient pas totalement dès lors que l'on sait que « la logique de l'évolution imposait une spécialisation des tâches entre l'Association "Travail et Culture" et le Mouvement "Peuple et Culture". D'importants entretiens ont eu lieu à l'issue desquels "Travail et Culture" se présentera désormais comme une Fédération d'institutions de culture populaire, et "Peuple et Culture" comme le Mouvement des militants unis par une même conception culturelle et pédagogique » (*Un mouvement de culture populaire*, Peuple et Culture, Grenoble, 1945, p. 1). Dans ce cadre, « Peuple et Culture » est amené à coopérer activement avec des centres d'éducation ouvrière liés à la CGT et avec des organismes comme l'Association France-URSS, le Centre de documentation de la CGT, l'Institut International de Coopération Intellectuelle, etc. Ajoutons qu'en 1947, lorsque Bazin répond au Ciné-club de Lausanne qui veut l'inviter pour une conférence, il écrit sur du papier à en-tête de « Travail et Culture » (document conservé dans le fonds CSL, cote CSL 1 Q 3.1, à la Cinémathèque suisse). Et dans l'article déjà évoqué des *Cahiers français d'information* (1er juillet 1948), il est présenté comme « administrateur des activités cinématographiques à "Peuple et Culture" et à "Travail et Culture" ».

ble des points de vue apparemment antagonistes, au risque effectivement de quelques retournements brutaux dans ses propos. Il suffirait, pour s'en convaincre, de comparer par exemple les deux textes très dissemblables<sup>54</sup> qu'il consacre en quatre mois aux *Plus belles années de notre vie* (*The Best Years of Our Lives*, 1947) de Wyler. Dans *l'Écran français*, Bazin avoue préférer *Feux Croisés* (*Crossfire*, 1947) au film de Wyler, notamment pour la « vérité des situations » et parce que « le scénario se développe selon ses nécessités esthétiques sans que l'on sente jamais que Dmytrick [sic] ait eu besoin de *faire vrai* pour être sûr d'être *vrai* ». En un sens, ce qu'il reproche à Wyler c'est son formalisme, ses « scrupules quasi documentaires » qui finissent par faire écran à la dimension sociale du film. En passant en quelques mois de l'hebdomadaire engagé à gauche à la revue plutôt formaliste, Bazin inverse en quelque sorte son propos, sans qu'il faille y voir de l'opportunisme. C'est sans doute, plus simplement, que la pensée de Bazin est tout à la fois traversée et travaillée par les enjeux des divers discours de cette époque sur le cinéma. Mais, de point de convergence elle se mue aussi en lieu d'une transformation, qui reste à approfondir : conciliant une visée plutôt sociale et une approche résolument formaliste, Bazin redonne à cette dernière une visibilité et une légitimité presque inédites en France depuis les années 1920. Il s'agit là du second versant proposé par cette recherche. Je remets ces développements à plus tard, n'ayant voulu ici montrer que la nécessité d'historiciser Bazin dans la synchronie des discours pluriels, plutôt que de continuer à ne l'envisager que dans une perspective diachronique, où la relation à de glorieuses figures tutélaires suffit à expliquer un succès qui doit pourtant sans doute beaucoup plus à ce statut de point de convergence.

De plus, cette méthode permet de faire simultanément l'histoire de la critique et l'histoire d'une période, ce qui est bien plus que l'histoire de la critique dans une certaine période : l'histoire de la critique parmi l'ensemble des discours d'une période, c'est-à-dire, effectivement, une histoire de la critique sans critique, dans le sens où il ne s'agit pas de travailler sur un auteur, mais sur des énoncés. Ou du moins de voir derrière l'auteur les transformations qui s'opèrent dans les discours. En un sens ce programme répond donc à une objection bien connue à toute tentative d'histoire de la critique : « [...] si l'histoire de la critique est déjà une bien petite chose, celle d'un critique particulier n'intéresse personne [...]. »<sup>55</sup> Une citation d'André Bazin.

<sup>54</sup> Le premier, « *Les Plus belles années de notre vie* et le film social américain » paraît dans le n°119 de *l'Écran français* (7 octobre 1947, pp. 7 et 12), tandis que le second, déjà mentionné, est publié dans les n°10 et 11 de *la Revue du cinéma* (février et mars 1948).

<sup>55</sup> Bazin, avant-propos à *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome I « Ontologie et langage », Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 8.