1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

67 | 2012
Varia

Introduction

Dossier : On "Opening Bazin"

François Albera

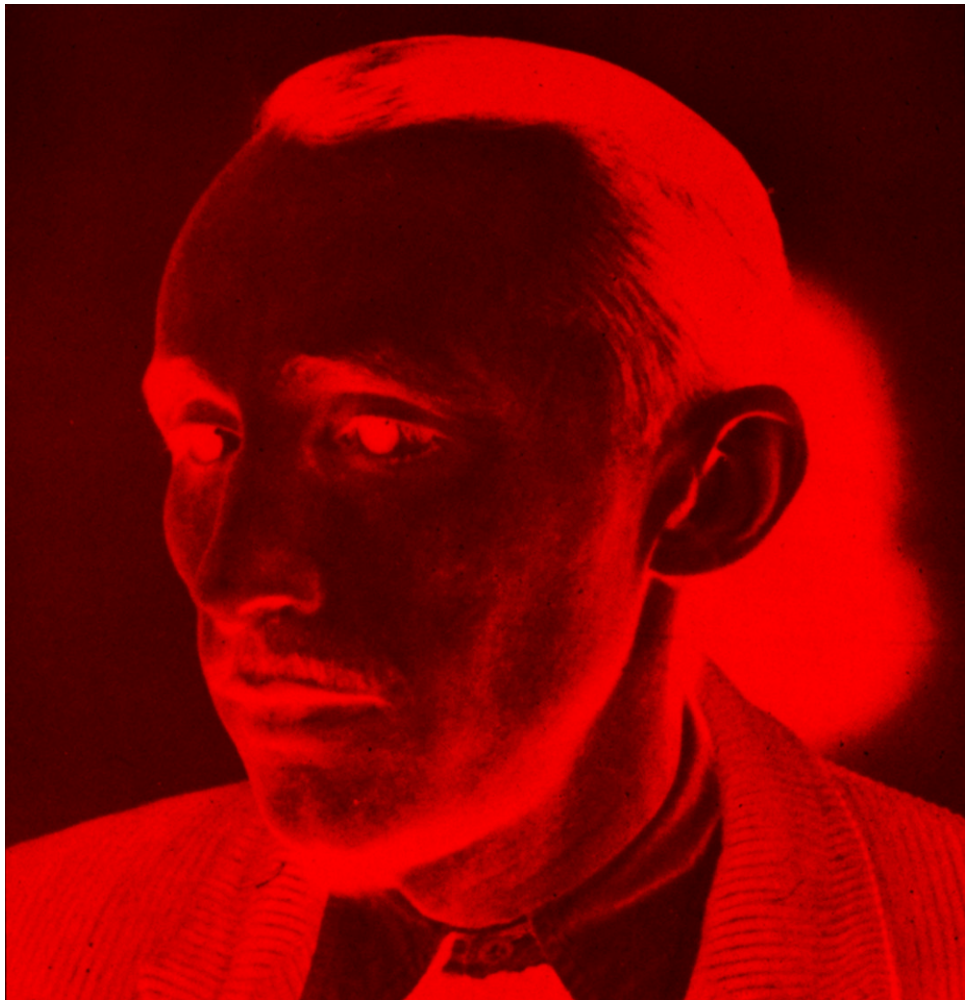
Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/1895/4535
DOI : 10.4000/1895.4535
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2012
Pagination : 94-99
ISBN : 978-2-913758-69-8
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
François Albera, « Introduction », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/1895/4535 ; DOI : 10.4000/1895.4535

© AFRHC



André Bazin.

Ouvrons Bazin !
dossier coordonné par François Albera et Laurent Le Forestier

Introduction
par François Albera

Le dossier Archives que nous consacrons à André Bazin a une motivation de longue durée et une autre plus circonstancielle. Cette dernière, nous l'avions annoncé dans le numéro 64, tient à la série de conférences qui s'est tenue à l'occasion du cinquantenaire de la mort du critique, aux États-Unis et en France, en 2008, et à la publication d'un volume d'essais coordonné par Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin sous le titre *Opening Bazin* ; Laurent Le Forestier revient de manière approfondie sur ce volume et les ouvertures et propositions de lecture de Bazin qu'il contient.

Cette « relance » de l'intérêt pour l'œuvre de Bazin – qu'à sa façon la nouvelle traduction anglaise de *What is Cinema ?* à Montréal a réactivée également – a rencontré et stimulé une curiosité, que nous sommes nombreux à partager et quelques-uns à chercher à étancher par des recherches de plus ou moins grande ampleur, à l'endroit du corpus complet des écrits de Bazin. Dépouiller la presse des années 1940-1950 nous fait forcément rencontrer des textes qui n'ont pas été repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?,* et comparer les différentes versions des mêmes textes selon leurs lieux d'éditions et leurs moments, retrouver des formulations voisines de celles de Bazin chez d'autres ou des allusions, références ou répliques qui complexifient sans cesse l'idée qu'on se fait de son action et de sa pensée, en dévoilent des méandres ou des constantes, révèlent des croisements ou des confrontations. Joubert-Laurencin a établi, il y a déjà quelque temps, le catalogue de ces textes et l'on a fini par savoir qu'il comportait plus de 2500 items ! C'est pourquoi, comme il le rappelle plus loin, on l'a invité, depuis plusieurs années, à nous entretenir d'une question à la fois philologique, éditoriale et théorique, celle de l'édition de « tout Bazin ». C'est pourquoi on lui a ici donné la parole sur le sujet : « éditer Bazin ? » Le faut-il et comment ?

C'est là une des facettes de cette préoccupation de long terme : tous les habitués des ciné-clubs des années 1950-1970, les cinéphiles, les étudiants, les chercheurs ont lu et étudié les textes de Bazin que ce soit dans les volumes édités au Cerf, selon le dessein de leur auteur, sous le titre *Qu'est-ce que le cinéma ?,* que ce soit au gré des rééditions augmentées ou réduites, des recueils inédits ou factices que ses « héritiers » publièrent régulièrement par la suite (*Welles*, *Chaplin*, *Renoir*, *le Cinéma de la cruauté*, *le Cinéma français de la Résistance à l'Occupation*, etc.), que ce soit dans la discussion dont il fut l'objet dans le bref épisode « matérialiste-dialectique » des *Cahiers du cinéma* et des débats avec *Cinéthique*, que ce soit enfin à travers les commentaires qu'en donnèrent et les reprises qu'en ont faites Gilles Deleuze, Stanley Cavell et bien d'autres. On peut dire que la référence à Bazin est ininterrompue en France depuis la fin des années 1940, même si cette référence a connu diverses modalités, diverses intensités (entre ses contemporains comme Agel ou Mauriac, ses « disciples » comme Rohmer ou Truffaut et des

« successeurs » comme Metz par exemple, sans compter ceux qui le discutent comme Mitry puis Comolli). Et quelques passages à bas bruit (*Praxis du cinéma* de Burch inaugurait un discours esthétique qui ne passait pas par Bazin ; *Cinéma : théorie, lectures* un renouvellement qui ne l'ignorait pas – il figure dans la bibliographie – mais privilégiait d'autres entrées alors méconnues en France). Précoce en Italie – puisqu'il y publie dans les revues –, plus diffuse en Allemagne de l'ouest, plus tardive aux États-Unis (son absence dans *Theory of Film* de Kracauer en est un indice) où il occupe maintenant une place centrale dans le discours universitaire, sa présence dépasse le cadre français. Ne faisons pas le tour du monde, bornons-nous à ce constat qui a produit l'effet « réducteur » que déplore Joubert-Laurencin (5% du corpus seulement, quelques formules, un *vade mecum*, un appauvrissement) et corrélativement appelle à un développement des études baziniennes.

Notre revue y a récemment contribué de deux manières depuis deux ans. Par une étude de cas, concrète, documentée, due à Thomas Tode, « Le détonateur de la culture cinématographique allemande d'après-guerre » (n°60), qui révèle le rôle de Bazin (et de Marker), en Allemagne de l'ouest de l'immédiat après-guerre, dans l'émergence d'une culture de ciné-clubs et de revues dans ce pays ; par un Point de vue de Laurent Le Forestier, « La transformation Bazin » (n°62), plus programmatique, proposant une méthodologie pour l'approche de ce corpus critique indexé sur un nom et, comme on vient de le voir, appauvri par cette seule indexation.

La proposition de méthode de Le Forestier passait par une contextualisation de ces écrits et une mise en œuvre de cette contextualisation qui déplace, en somme, l'œuvre en la faisant participer à des ensembles discursifs qui se croiseraient sur sa surface réfléchissante.

On a donc engagé ici de deux manières cette perspective historico-critique : dans la partie Études avec l'examen d'un aspect jusqu'ici peu ou pas documenté, celui des relations de Bazin avec Guido Aristarco, directeur de la revue *Cinema Nuovo* à laquelle le critique français collabora de manière non négligeable, jusqu'à y publier une fameuse lettre ouverte, sa « Défense de Rossellini ». L'exploration des archives d'Aristarco, à laquelle s'est attachée Delphine Wehrli, jette une lumière nouvelle sur cette collaboration et corrélativement sur la manière dont Aristarco fut (mal) reçu en France… Au débat d'idées se mêlent les questions de place occupée par les uns et les autres dans un champ donné avec les effets de concurrence qui s'y exercent (compte tenu des enjeux éditoriaux notamment).

La dernière partie du dossier consiste en une série de textes de 1945-1949 suivant le fil de la « profondeur de champ » et de la « crise du sujet » dans le cinéma américain. Le premier est, on le sait, un motif fameux, central dans l'édification par Bazin d'une « esthétique de la réalité » et on ne peut manquer de renvoyer à ses textes connus car republiés (comme « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène ») qui font écho à ceux-ci. Ce motif engage, plus largement, la question de la technique. Le second est généreusement attribué à Sadoul qu'on voit enfermé et enferré dans une critique seulement « idéologique ». Or on donne ici à lire des textes où s'entrechoquent et s'échangent les positions *mobiles* de Bazin et de Sadoul. Une manière de dialogue entre les deux hommes (qui se connaissaient et échangeaient personnellement beaucoup, fût-ce au sein de la fédération des ciné-clubs et des revues où ils publiaient tous deux et aussi par lettres), que l'on a peu coutume d'envisager aujourd'hui eu égard aux positions respectives qu'on leur fait occuper dans la « cartographie » de la « pensée sur le cinéma » (chacun à sa place !). Or, comme cet échantillon de textes, pour la plupart oubliés, le révèle, ils débattent, se répondent et se

discutent et souvent partent des mêmes points de départ dans leur appréhension des films et de l'évolution du cinéma : ainsi Sadoul attentif, en 1945, à la modernité de la mise en scène en profondeur « primitive » (Bourgeois) – valeur historique – ou chez le Renoir de 1938 – valeur esthétique actuelle –, préoccupation traditionnellement prêtée au seul Bazin ; ainsi Bazin, soucieux de la question du sujet qui paraît n'appartenir qu'à Sadoul. Dire que l'un tient compte de ce qu'écrit l'autre est indubitable – et les références explicites qu'ils font l'un à l'autre suffisent pour l'affirmer –, mais ne devrait pas incliner à les croire seuls en scène… La question du sujet par exemple, aujourd'hui écartée ou fixée sur la seule critique « de contenu », s'énonce aussi bien sous la plume de Roger Leenhardt qui déplorait, en 1945 dans *les Temps Modernes,* que le cinéma, « son style enfin fixé, […] nous para[isse] terne. Derrière une technique définitive, comme simplifiée, devenue invisible, transparaît enfin – cruellement – le vrai problème, le problème de fond. S'il y a une crise du cinéma, c'est une crise du sujet »[1]. Bazin reprend exactement cet argumentaire dans le texte 4, de 1949. Sur la technique on pourrait citer tout autant le débat qui se tient à « la Tribune de Paris » le 9 août 1946 sur les antennes de la Radio au sujet des « apports de la nouvelle technique américaine au cinéma » – avec Georges Charensol, Roger Leenhardt et Denis Marion. On y parle évidemment, et pour l'essentiel, de Wyler (pour *la Vipère*) et de Welles[2].

Le débat Sadoul/Bazin se développe précisément à propos des bouleversements formels qu'apportent les films de Welles ou de Wyler et de la place qu'il faut accorder à cette instance de la « forme ». Les positions respectives sont-elles si tranchées qu'on puisse parler de critique esthétique/formaliste là et de critique idéologique ici ? En tout cas chacun occuperait-il une position déterminée (à dire vrai il y a deux options différentes sur la notion de « réalisme » que les films d'après-guerre mettent à l'épreuve des œuvres et qui s'élaborent par approximations), il n'en serait pas moins amené à tenir compte de la position de l'autre pour préciser la sienne, c'est-à-dire à l'intégrer pour partie dans son argumentation pour mieux s'en distinguer. Relevons ainsi que Sadoul poursuit parallèlement à son entreprise proprement historienne une investigation très soutenue sur le « langage » cinématographique – qui d'ailleurs interfère largement avec la première – au point d'annoncer, en 1951, un volume séparé intitulé *Origines et développement de la syntaxe du film (1895-1930)* pour l'année suivante, mais qui ne verra pas le jour et reste dispersé et synthétisé dans les volumes de l'*Histoire générale du cinéma*[3].

Les textes retenus par Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* donnent l'état de sa pensée à la veille de sa mort, y compris quand ils repassent par des sujets dont il a traité à plus d'une reprise au long des

1. R. Leenhardt, « Bilan autour d'une crise », *les Temps modernes*, n°1, octobre 1945.

2. Cette source que sont les émissions de radio, peu exploitées jusqu'ici dans les études sur la critique, est susceptible de révéler bien des aspects de ces débats. Il n'était pas rare en outre que Bazin, Sadoul et d'autres y participassent (comme par la suite au « Masque et la plume »). L'exemple qu'on vient de citer nous a été fourni par Pascaline Bonnet, étudiante à Rennes 2.

3. Voir G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma 3. Le cinéma devient un art 1909-1920,* 1er volume, Paris, Denoël, 1951, pp.VIII et X de l'Avertissement. Ce traitement « à part » des questions de syntaxe s'expose pleinement dans la contribution au premier numéro de la *Revue internationale de filmologie* (1947), « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », et en partie dans celle de la *Revue du cinéma* (n°1, 1946) où, au milieu de considérations qui vont d'Edison à Méliès, *The Shadow of a Doubt* de Hitchcock est qualifié de « très brillante recherche de nouvelles possibilités de langage cinématographique » (« Les apprentis sorciers », p. 38).

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma, 1. Ontologie et langage*, Paris, Cerf, 1958.

douze années précédentes : soit qu'il ait écarté des textes que, dès lors on ignore, soit qu'il les ait modifiés. Rien là que de très légitime et, à cet égard, il est vain de déplorer que l'on ait « fixé » la pensée de Bazin à partir de la construction qu'il a faite de ses articles en un livre (en quatre ou un seul volume). Mais le travail historique peut alors se déployer en étudiant la genèse, les tâtonnements, les variations de cette pensée, nourrissant par là les interprétations esthétiques aussi bien que philosophiques qu'on peut en faire.

Le fil de la profondeur de champ et de la crise du sujet qui nous a guidés dans ce choix fait apparaître d'autres thèmes qui s'entrelacent avec lui. Ainsi ce plaidoyer de Bazin, en 1949, pour une critique de cinéma « scientifique » que, manifestement, lui inspirent la récente mise en place de l'Institut de filmologie – dont il passe pour un des plus déterminés contempteurs –, le développement des études historiques comme celle de Sadoul, et la multiplication des ciné-clubs. Reconnaissons qu'il « cadre » mal avec l'idée reçue d'une critique qui tiendrait toute dans le style, l'écriture et « l'élan cinéphilique ». En tout cas il oblige à s'interroger sur une dialectique plus complexe que prévu chez cet auteur.

De même évoque-t-il l'émergence d'un public « d'élite pour une critique d'élite » et considère cet écueil : « malheureusement […] il n'existe pas de cinéma d'élite ». La récusation du cinéma « d'avant-garde », au profit d'un cinéma commercial « destiné aux foules du monde entier », énoncée l'année précédente[4], n'est donc pas non plus exempte de contradictions et d'hypothèses sur le développement du cinéma – aujourd'hui effectives : il y a un cinéma d'élite qui a ses canaux de diffusion (cinéma d'art et d'essai, festivals, musées, centres culturels, internet).

4. « Défense de l'avant-garde », *l'Écran français,* n°182, 21 décembre 1948, p. 2.