

Lire Bazin aujourd'hui Retrouver l'amour des images

André Habib

Number 142, June–July 2009

L'amour du cinéma : 24 images a 30 ans!

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25056ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Habib, A. (2009). Lire Bazin aujourd'hui : retrouver l'amour des images. *24 images*, (142), 12–15.

LIRE BAZIN AUJOURD'HUI RETROUVER L'AMOUR DES IMAGES

par André Habib

AU MILIEU DE L'UN DE SES TEXTES CÉLÈBRES, « DE SICA METTEUR EN scène », André Bazin lance une phrase étonnante (qu'il déploiera ensuite sur quatre pages) : « Je crois que plus que tout autre art, le cinéma est l'art propre de l'amour ». Cette phrase, à elle seule (à condition de bien la comprendre), suffirait à confirmer l'actualité intempestive de la pensée du plus important critique et théoricien français du cinéma, décédé trop tôt, le 11 novembre 1958, à 40 ans, la journée même où Truffaut entamait le tournage des *Quatre cents coups*, laissant derrière lui 2 500 articles (on n'en enseigne en général qu'une dizaine à peine), rédigés sur une période de moins de quinze ans (près de 200 articles en moyenne par année, et qui comptent parmi les plus belles pages jamais écrites sur le cinéma), et dont parfois certains professeurs à l'Université parlent imprudemment, avec un sourire en coin, en expliquant à leurs étudiants que « Bazin, on sait bien, mais c'est dépassé ». Cela équivaudrait à dire que le cinéma est un art dépassé... Pour ceux qui ne peuvent envisager un « monde sans le cinéma » (dont parlait avec crainte Serge Daney), les écrits de Bazin ont encore et toujours une puissance inégalée.

P our bien déployer cette phrase énigmatique sur le lien quasi ontologique entre le cinéma et l'amour, on gagnerait à la faire résonner avec une autre de Bazin, tout aussi extraordinaire, qui se retrouve dans l'un de ses textes fondateurs, terminé en 1945, « L'ontologie de l'image photographique », où, à propos des virtualités esthétiques du cinéma et de la photographie, il écrit : « Ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur ; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention, et partant à mon amour². » Éblouissant ! Tarkovski, pour ne prendre qu'un exemple, ne disait peut-être pas autre chose quand il écrivait : « Mon devoir est de faire en sorte que celui qui voit mes films ressente le besoin d'aimer, de donner son amour, et qu'il perçoive l'appel de la beauté. » Une telle conception du cinéma – on aurait pu aussi bien citer les propos de Brakhage, de Pasolini, de Garrel, de Kiarostami ou de Jia Zhang-ke –, peut-être seule capable de nourrir des sensibilités qui feront naître des vocations, paraît bien anachronique à l'heure où la réflexion (ou plutôt l'absence de réflexion) sur le cinéma se partage grossièrement entre l'obédience servile à la logique des médias de masse et une pseudo-scientificité théorique aussi inspirante qu'un boulet ou une patte de chaise. Et s'il y a des rares exceptions dans le monde (deux ou trois revues, une poignée d'auteurs, quelques cinéastes, des petits cercles d'universitaires), ils sont nécessairement – consciemment ou pas – en position de résistance contre un modèle hégémonique qui assoiffe et atrophie – par un effet de saturation du vide – aussi bien une pensée critique mûrie et rigou-

reuse que son pendant nécessaire, une sensibilité et une affection pour la réalité telle qu'elle peut *apparaître* au cinéma.

Il faut comprendre que les idées de Bazin ne sont pas le fruit d'un angélisme naïf, ni d'un sentimentalisme fleur bleue – il existe aussi un Bazin inquiet, un Bazin frondeur capable de propos d'une extrême violence et aussi d'un grand humour –, mais l'expression d'un amour des images qui prolonge cet amour des choses, de la réalité et des humains qui entre autres la composent, ou qui découle de cet amour. De la même manière qu'il y a des cinéastes qui, selon Bazin, croient en la réalité et d'autres qui croient en l'image, on pourrait dire qu'il y a ceux qui aiment et font aimer, d'autres qui n'aiment pas et qui sont méprisables. Et que le partage est clair et définitif (pensez-y, vous verrez, ça marche).

Aussi aurais-je pu donner comme sous-titre à ce texte « éloge de l'amour », tant il me semble nécessaire et urgent de relire Bazin aujourd'hui à l'aune de cet amour lucide et profond qu'il avait pour le cinéma et le monde (l'un ne pouvait aller sans l'autre) et au nom duquel il sacrifia littéralement sa vie (elle en fut, à tout le moins, considérablement raccourcie), continuant à travailler et à s'esquinter malgré les conseils de ses médecins (trois jours avant de mourir, il écrivait un ultime article sur *Le crime de Monsieur Lange* de Renoir qui passait à la télévision). C'est cet amour du cinéma, sa foi dans sa puissance de transformation et d'enrichissement de la vie, qui l'amenèrent à lancer de nombreux ciné-clubs (dès 1941, dans la France encore occupée, au début des années 1950 en Allemagne, et ailleurs), à introduire le cinéma dans les usines et les universités (à l'époque où il œuvrait pour le groupe Travail et culture), à lancer des festivals (le festival maudit de Biarritz, 1949), à fonder (avec



Georges Schwizgebel



Le voleur de bicyclette (1948) de Vittorio De Sica

Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca) les *Cahiers du cinéma* en 1951, à écrire la première monographie sur Welles, à donner l'impulsion décisive à une génération et demie de cinéphiles-critiques qui allait former la Nouvelle Vague, *et cetera et cetera*³. Bazin a de plus su, dans les années 1940 et 1950, époques où la chose était loin d'être évidente, démontrer un soutien exemplaire à des cinéastes comme Rossellini, Welles, Bresson, aux films tardifs de Renoir, aux premiers courts métrages de Resnais, de Marker, de Demy, qu'il a aidé à faire découvrir, qu'il a défendus et expliqués, dans certains cas qu'il a littéralement fait «exister» en France et dans le monde (l'histoire du cinéma oublie bien souvent de le remercier). Parlerions-nous encore du néoréalisme aujourd'hui n'eût été des textes admirables de Bazin sur De Sica, Rossellini, Visconti et Fellini? Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette auraient-ils réalisé des films, Welles aurait-il eu l'orgueil de continuer à tourner sans lui? Est-ce que, quand on sait l'impact que les *Cahiers du cinéma* ont eu sur le développement des études universitaires, il existerait des

programmes de doctorat en cinéma aujourd'hui? Il est tout à fait clair, en tout cas, et peu importe l'absurdité de ce petit jeu qu'on pourrait multiplier à l'infini, que l'histoire du cinéma a été profondément façonnée, et de façon décisive, par ce petit homme frêle, tuberculeux, leucémique, et au bégaiement duquel on doit la *chance* qu'il ne soit pas devenu enseignant au lycée...

On aura sûrement déjà compris qu'il serait mal avisé de confondre l'amour dont il est question ici avec tous les pontifs guimauves que l'on peut entendre au sujet de «l'amour» des réalisateurs pour leurs acteurs, celui des comédiens pour leur metteur en scène, des scénaristes pour les romans qu'ils adaptent ou, encore pire, des créateurs pour leur public («J'ai adoré travailler avec Untel», «Untel est un cinéaste tellement sensible», «J'ai tant aimé adapter ce roman», «Je vous aime de m'aimer», toute cette bouillabaisse bon enfant que l'on ne cesse d'entendre dans les médias). Non, il est un amour plus profond, plus bouleversant, celui grâce auquel le cinéma mérite de s'appeler art et qui précisément consiste à nous rendre le monde à *nouveau disponible*, précisément parce qu'il nous place dans une relation d'intelligence, de sensibilité, de rencontre renouvelée avec la réalité re-présentée. Cela, plus que quiconque, Bazin a été en mesure de le révéler dans les films qu'il voyait. Cette posture était aussi à la mesure de son propre engagement envers les films qu'il défendait dont il a cherché, par l'écriture, par ses activités publiques, à transmettre, c'est-à-dire à *prolonger*, le «choc». C'est cette définition du travail du critique qui livre la clé de l'ensemble de son œuvre : «la **critique** c'est de **prolonger le choc** de l'œuvre dans la sensibilité du spectateur». Je ne connais pas de plus belle, de plus humble définition de ce métier, que plusieurs «professionnels de la profession» tendent parfois à oublier.

Si Bazin (avec Serge Daney peut-être, bien que sur un mode plus mélancolique et pessimiste), une fois qu'on l'a «dépouillé» de tous les préjugés, de toute la «crasse» de lieux communs que l'on colporte à son sujet, en somme une fois qu'on se décide à *vraiment* le lire, peut se révéler de la plus profonde utilité, tant pour les cinéastes, les étudiants en cinéma que les critiques, c'est dans la mesure où sa pensée et son style («Mais qu'est-ce que le style, disait Malraux, sinon l'homme?») témoignent avant tout d'une *expérience* intime (psychologique, sensorielle, esthétique) et s'y ancrent, en cherchant à en suivre le mouvement et les aléas erratiques, à débusquer la métaphore qui saura l'exprimer et la rendre lisible. Bazin possédait la suprême grâce et l'honnêteté de revenir souvent sur un jugement ou un principe, d'approfondir un raisonnement fait plusieurs années auparavant, mais aussi de repérer les *lieux* où le cinéma *se produisait* (à la télévision, dans les films de genre, les documentaires scientifiques, etc.), refusant les étiquettes, les chapelles et les idées arrêtées (on peut se demander ce qu'il aurait pensé des «nouvelles images»).

Ses textes – avec les *Notes sur le cinématographe* de Bresson, *Le temps scellé* de Tarkovski, certains adages godardiens, *De l'abjection* de Rivette, *Persévérance* et certaines pages de Daney – constituent ainsi pour moi autant de talismans qui, devant telle ou telle œuvre, que ce soit *Polytechnique* ou *La frontière de l'aube* (pour prendre deux extrêmes), me reviennent en mémoire et, pour ainsi dire, *protègent* mon jugement et guident ma réflexion⁴. Ces quel-

GUY L. COTÉ

Né en 1925, boursier Rhodes, Coté est un personnage atypique. Il découvre le cinéma alors qu'il étudie à Oxford, Angleterre, où il participe au ciné-club. Fondateur de la Cinémathèque québécoise en 1963, collaborateur à *Objectif*, cinéaste à l'ONF où il réalise des documentaires au style classique (*Roughnecks* est l'un des sommets du genre), producteur de Pierre Perrault, de Gilles Groulx et de Jacques Leduc, Coté est aussi un collectionneur de films. En 1965, il possède des copies d'une centaine de films, principalement des œuvres expérimentales américaines (Robert Breer, Stan Brakhage, Bruce Conner, les frères Whitney, etc.). Pierre Hébert décortique cette collection avec une subtilité à la limite de l'esprit byzantin dans le numéro 32 d'*Objectif*, ce qui déplaît évidemment à Coté. Le centre de documentation de la Cinémathèque québécoise, fondé sur la base de la bibliothèque qu'il a lui-même constituée, porte aujourd'hui son nom. — **M.J.**

ques pierres de touche sont devenues d'autant plus nécessaires aujourd'hui que le tout-venant de la production cinématographique et télévisuelle, tout autant que la multiplication des supports et des formats de diffusion, a engendré une véritable anesthésie du regard, un abrutissement du discernement et de la liberté de pensée, au point où l'idée de revendiquer un temps pour voir, un temps pour comprendre, voire de penser par soi-même, apparaît comme un luxe et une rareté (tant dans les œuvres que chez les spectateurs).

Or ce temps, cette durée dans laquelle peut se mouvoir librement la pensée « créatrice » du spectateur, est précisément au cœur de « l'esthétique réaliste » qui fascinait Bazin et qui constitue, encore aujourd'hui, l'une des propositions les plus fortes, complexes et fécondes qui soit pour penser le cinéma, même si c'est celle sur laquelle on a le plus répandu de bêtises. Ses louanges du plan-séquence ou de la profondeur de champ, son fameux « montage interdit », sa méfiance à l'égard du découpage classique américain tout autant qu'à celui du montage soviétique, bref l'idée que le cinéma gagnait à respecter la continuité spatiotemporelle du monde (ce qu'il appelait la « robe sans couture de la réalité »), ne renvoyaient pas, malgré ce qu'on en dit, à une conception naïvement transparente du cinéma et de la réalité, mais constituaient plutôt des « techniques », des « artifices », afin de placer le spectateur en situation où il aurait à déployer un « complément d'invention », sa liberté et son intelligence pour explorer une réalité rendue à nouveau ambiguë et mystérieuse, un « réel halluciné » dira-t-il, débarrassé de tout ce qui nous empêche, dans la vie, de voir réellement le monde qui nous entoure.

La valeur des idées de Bazin, au fond, a été depuis sa mort sans cesse validée par les œuvres et les courants qu'il a su anticiper et dont on peut dire qu'il a aidé à façonner (la Nouvelle Vague française, les diverses « vagues » de cinéma européen). Par ailleurs, ses idées infléchissent notre lecture des films qu'il aurait pu connaître, ceux d'Ozu (découvert très tard en France), de Cassavetes, de Garrel, de Truffaut, de Godard, de Herzog, de Perrault, etc. Et c'est ici que l'on ne peut s'empêcher de regretter les pages qu'il aurait pu écrire au sujet des plus grands cinéastes d'aujourd'hui, auxquels il aurait certainement été attentif, ce qui se soit les frères Dardenne, Bruno Dumont, Abbas Kiarostami, Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Béla Tarr, Gus Van Sant, Tsai Ming-liang, Pedro Costa, Wang Bing, Hou Hsiao-hsien, etc. Ils sont, je crois, la preuve, *a posteriori*, de son indépassable actualité.

Est-ce pour cela que l'on assiste régulièrement à des regains d'intérêt pour les écrits de Bazin aux États-Unis, en Europe et même en Asie ? Nouvelles traductions (notamment celle, brillante et très récente, de Timothy Barnard, fondateur des éditions montréalaises Caboose), colloques et conférences (notamment le magnifique colloque *Ouvrir Bazin*, au mois de décembre 2008, qui s'est déroulé à Paris et à Yale), numéros spéciaux de revues (en particulier celui, très beau de *Film International*, paru en 2007, et qui portait un titre révélateur : « André Bazin : Because we need him now »), nombreuses réévaluations théoriques dans des publications universitaires. Mais peut-être faudra-t-il attendre la sortie de ses œuvres complètes (ce qui équivaudrait à quatre volumes d'environ 600 pages) pour prendre la véritable mesure de sa pensée et retrouver, avec lui, en nous, la pleine mesure et l'actualité de son amour et de son intelligence. ■

JEAN-PIERRE MELVILLE

De son pseudonyme, choisi en hommage à un des écrivains les plus légendaires qui soient, aux titres fabuleusement évocateurs de ses films (*Le doulos*, *Bob le flambeur*, *Deux hommes dans Manhattan*, *Le deuxième souffle*...), toute l'œuvre de Jean-Pierre Melville est placée sous le signe du mythe. Mythe cinématographique, bien sûr, dont il dessine lui-même les contours



The Asphalt Jungle (1950) de John Huston

dès l'adolescence en fréquentant assidûment les perles du cinéma américain dans les salles obscures avant la guerre, et dont les grands traits ressurgiront dans son œuvre en des versions durcies et angoissées. Grand objet de cette relecture infléchie ? Le film noir, dont Melville n'aura de cesse de revisiter les thèmes et figures dans des interprétations encore plus torturées, en en déplaçant les enjeux dans les rues de Paris, filmées pour la première fois avec liberté et authenticité (les jeunes Turcs de la Nouvelle Vague n'hésiteront d'ailleurs jamais à invoquer l'influence de *Bob le flambeur* sur leurs films). L'antihéros du film noir était fataliste ? Dans *Le cercle rouge* (1970) où est notamment cité *The Asphalt Jungle* de John Huston, Bourvil grimé en inspecteur de police prononcera ces mots d'un cynisme et d'une dureté encore inédits : « il n'y a pas d'hommes innocents. Ils viennent au monde innocents, mais ça ne dure pas ». Le film noir plongeait tête première dans un tourbillon maléfique d'horreurs urbaines ? Chez Melville, le temps sera encore plus dilaté, comme pour tenter de faire peser davantage le poids du destin sur ses protagonistes (voir le personnage d'Alain Delon dans *Le samouraï*, relecture inquiète du personnage de tueur à gages dépeint par *This Gun for Hire* de Frank Tuttle). Cyniques et pessimistes, rigoureux et stylisés, ses films portent en eux la trace d'une cinéphilie anxieuse et réflexive : celle qui se sait arriver après la grandeur et la décadence de l'âge d'or. —Helen Faradji

1. André Bazin, « De Sica metteur en scène » (1952), dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, IV. Une esthétique de la réalité : le néoréalisme, p. 83.
2. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1948), dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1997, p. 16.
3. Pour plus de détails sur la vie de Bazin, on consultera l'excellente biographie de Dudley Andrew, *André Bazin*, Paris, Cahiers du cinéma, Cinémathèque française, 1983.
4. Comment, devant l'imagerie et les plans surfaits de *Polytechnique* et de quantité de films contemporains, ne pas penser à cette phrase : « Les rapports de la "forme" et du "fond" ne sont pas ceux du contenant et du contenu, de la bouteille à la liqueur, mais bien plutôt du coquillage à sa coquille. Celle-ci n'est point une forme superflue et interchangeable, mais une architecture spécifique secrétée par une chair informe dont la mort ne laisserait nulle trace. » (André Bazin, « De la forme et du fond ou "la crise" du cinéma », ou encore, à son texte sur « l'obscurité ontologique » de la mort à l'écran, « Mort tous les après-midi » ?