

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE DES
ANNÉES 1920-1930 LUE PAR ANDRÉ BAZIN,
OU L'ART D'EN DÉCOUDRE EN RECOUSANT

LAURENT LE FORESTIER

Pour citer cet article

Laurent Le Forestier, « La critique cinématographique des années 1920-1930 lue par André Bazin, ou l'art d'en découdre en recousant », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 438-450.

LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE DES ANNÉES 1920-1930 LUE PAR ANDRÉ BAZIN, OU L'ART D'EN DÉCOUDRE EN RECOUSANT

LAURENT LE FORESTIER

Dans un ouvrage récent¹, je me suis attaché à montrer tout ce que le système discursif mis en place par le critique de cinéma André Bazin devait à sa pratique de ce que l'on pourrait appeler l'interdiscursivité synchronique et ce, bien au-delà de ce qui était déjà connu, à savoir d'une part une forme d'« influence » de quelques grands noms (André Malraux, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Mounier, etc.); d'autre part l'exercice de la polémique, auquel Bazin s'est adonné comme beaucoup d'autres critiques².

Précisons en effet d'emblée que la pratique critique d'André Bazin paraît se prêter assez naturellement à une analyse basée sur l'interdiscursivité, davantage que sur l'intertextualité, notamment si l'on considère que celle-là ouvre un horizon plus large que celle-ci³. Car la notion de discours engage la prise en compte de la situation énonciative jusque, potentiellement, dans sa dimension d'oralité. Or cette dimension est fondamentale dans l'activité critique de Bazin, qui se déploie toujours oralement, en amont ou en aval de sa production écrite : Bazin présente des films dans des ciné-clubs et y teste des analyses qu'il publiera ensuite (le processus inverse – écriture puis présentation – existe aussi) ; et plusieurs témoignages attestent de son souci constant d'essayer ses arguments sur ses collègues et amis, en intégrant leurs objections, si bien que ces écrits sont systématiquement tissés de multiples discours. De surcroît, ses emprunts, reprises et transformations concernent le plus souvent des unités linguistiques supérieures à la phrase, qui relèvent donc pleinement du discours (comme nous le verrons). Il s'agit donc, chez Bazin, d'une pratique ordinaire,

- 1** Laurent Le Forestier, *La Transformation Bazin*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2017.
- 2** Sur ces aspects, déjà traités et bien connus, voir notamment Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Postwar Film Theory and its Afterlife*, Oxford University Press, 2011, ainsi que Jean Ungaro, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- 3** Sur cette question, et notamment une discussion de la notion d'intertextualité, voir Donald M. Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, les Éditions Paratexte, 1995, en particulier les chapitres 1 et 2 : « Texte/Intertextualité » puis « Discours/Interdiscursivité ».

quotidienne, mais aussi ténue et labile. Car s'il ne cesse, dans ses articles, de dialoguer, explicitement ou non, avec les critiques de son temps, il fait en revanche rarement mention des discours dont il se nourrit. Cette interdiscursivité prend d'autant plus d'importance dans son processus d'écriture critique qu'il place lui-même son activité non dans le seul présent de la sortie des films, mais dans l'épaisseur temporelle de leur vie sociale, à une époque où leur exploitation peut durer plusieurs années, notamment grâce aux ciné-clubs. Revenant sur un film plusieurs mois après sa première exploitation (par exemple, huit mois après la sortie de *Citizen Kane*, il discute sa réception critique dans « La technique de *Citizen Kane*⁴ »), Bazin construit ainsi son argumentation en contestant, voire en retournant des positions développées antérieurement par d'autres critiques, mais le plus souvent sans les citer explicitement. Cependant, à cette interdiscursivité synchronique s'ajoute une interdiscursivité diachronique, consistant en un retour sur des discours beaucoup plus anciens, non contemporains de Bazin. Elle est plus souterraine, donc moins visible encore, bien que sans doute tout aussi importante. Très difficile à apprécier – d'autant que cette appréciation dépend de la connaissance que nous avons nous-mêmes des pratiques critiques du passé, de notre capacité à identifier les textes antérieurs cachés sous l'écriture bazinienne –, cette interdiscursivité diachronique peut dans l'absolu se manifester de trois manières : des citations déformées, voire cachées, l'emprunt de notions et la reprise de discours. Ces trois formes ne sont dissociées que par commodité et souci de clarté, car en réalité il ne s'agit pas de catégories étanches : on peut citer en empruntant une notion et en reprenant un discours, emprunter une notion à un discours antérieur, etc.

Bazin citant

Il ne faut pas s'attendre, avec Bazin, à des citations explicites d'autres critiques, du moins à des citations clairement identifiables. Lorsqu'il cite – rarement –, c'est en effet le plus souvent de manière erronée, ou à tout le moins transformée. Ce phénomène peut surprendre quand on sait que Bazin était un lecteur rigoureux, comme l'a montré Dudley Andrew au sujet du rapport du critique à *L'Imaginaire* de Sartre⁵, mais il s'explique sans doute, au moins partiellement, par l'importance accordée à l'oralité dans le processus d'écriture de Bazin : ses articles sont souvent la transformation écrite de discussions orales, lors desquelles les citations peuvent être malmenées, l'important se situant davantage dans l'idée

4 André Bazin, « La technique de *Citizen Kane* », *Les Temps modernes*, n° 17, février 1947, p. 943-949.

5 Dudley Andrew, *What Cinema Is ?*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, en particulier le chapitre « Tracing Bazin's Trace ».

que la citation peut faire surgir, que dans l'exactitude de sa mention. Ainsi en est-il de la citation de Malraux au début de la deuxième partie de « Ontologie de l'image photographique » : « Dans son article de *Verve*, André Malraux écrivait que « le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance, et a trouvé son expression-limite dans la peinture baroque »⁶. Hervé Joubert-Laurencin a pointé qu'en fait cette citation « s'avère introuvable dans l'*Esquisse [d'une psychologie du cinéma]* ». Il ajoute qu'« elle n'est pas non plus tirée de l'un des trois autres articles sur la « psychologie de l'art » publiés par Malraux en 1937-38 dans la même revue *Verve*⁷ ». Il s'agit donc une citation inventée, apocryphe.

Si les citations de phrases sont rares et erronées chez Bazin, les références aux noms de certains de ses confrères, y compris ceux du passé, sont en revanche très nombreuses et précises, le plus souvent dans le but de rendre hommage à un moment de la critique française, celle de la « fin du muet », dont il évalue la qualité à l'aune de ses propres choix critiques et de ceux effectués par certains de ses contemporains :

« Il a existé en France à la fin du muet une école critique dont les jugements se trouvent, dans l'ensemble, aujourd'hui confirmés par l'histoire. De Louis Delluc à Léon Moussinac, en passant par René Jeanne, Georges Charensol ou Alexandre Arnoux, la critique cinématographique française née dans l'immédiat après-guerre a attribué en son temps l'importance qui convenait aux œuvres de Chaplin, de Griffith, de Stroheim, de René Clair, d'Abel Gance, elle a proclamé l'importance des écoles Allemande, Suédoise et Soviétique. Tout au plus peut-on lui contester quelques jugements excessifs sur des aspects de l'avant-garde française qui n'ont point résisté aux vingt dernières années⁸. »

Cette citation paraît donc dire en creux que l'empreinte laissée dans l'histoire par la critique se mesure à la pertinence de ses jugements, qui ne serait elle-même appréciable que d'un point de vue résolument téléologique. Mais cette perspective assez simple est en fait loin de refléter l'entièreté de l'avis de Bazin sur la question, ce que suggère d'ailleurs la fin de cette citation, ouverte sur un point de discussion vis-à-vis des partis-pris de la critique française de

6 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in Gaston Diehl (dir.), *Les Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1945, p. 406.

7 Hervé Joubert-Laurencin, *Le Sommeil paradoxal*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2014, p. 59. « Esquisse d'une psychologie du cinéma » est paru dans le n° 8 de *Verve*, en 1940, « La psychologie de l'art » dans le n° 1 en décembre 1937, « Psychologie des Renaissances » dans le n° 2 en mars 1938 et « De la représentation en Occident et en Extrême-Orient » dans le n° 3 en juin 1938.

8 André Bazin, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *Revue internationale du cinéma*, n° 2, [1er mai] 1949, p. 20.

la fin du muet, en particulier sur la question de l'avant-garde (ce qui n'est pas insignifiant, comme nous le verrons). Il est clair que la qualité de la critique peut s'apprécier tout autant selon Bazin à la pertinence des notions qu'elle mobilise et des discours théoriques qu'elle produit (discours théoriques ou à portée théorique, car tous ne se donnent pas à lire comme « théoriques » mais peuvent être mobilisés à des fins de théorie).

Bazin consacre également un article entier, certes très court, à Louis Delluc, au moment où l'Association française de la critique de cinéma commémore officiellement la mémoire de ce dernier :

« L'Association française de la critique de cinéma a célébré hier matin [...] le 25^e anniversaire de la mort de Louis Delluc. Injustement oublié aujourd'hui, et de ceux-là même qui parfois, à leur insu, lui doivent le plus, Louis Delluc a été en fait le créateur – on pourrait dire l'inventeur – de la critique de cinéma. C'est lui qui sut imposer et justifier, aux temps heroïques où les films n'étaient encore que « du » cinéma, l'idée qu'il s'agissait d'un nouvel art aussi digne de réflexion que ses devanciers. Si nul ne le lui conteste plus aujourd'hui, c'est à Delluc qu'on le doit. Il fut aussi, comme auteur de films, un des premiers à prouver que le cinéma n'était pas voué à la vulgarité du mélodrame. En un mot, comme l'a si joliment dit Carlo Rim, si les frères Lumière ont inventé le cinéma, Louis Delluc l'a découvert. Dans une vie trop courte, dont l'œuvre critique et créatrice s'étend en fait de 1917 à 1922, Louis Delluc s'épuisa à servir la cause du cinéma. Il en mourut à 33 ans⁹. »

Le rapport de Bazin à la critique des années 1920 ne se réduit cependant pas au topos de « Delluc inventeur de la critique », déjà très courant, quoiqu'il en suggère : ce dernier salue aussi parfois le travail d'autres critiques ayant débuté dans les années 1920, par exemple Lucien Wahl et Léon Moussinac : « [...] il faut rendre ici hommage à ceux qui, comme Jean [sic] Wahl ou Léon Moussinac furent entre quelques autres, les pionniers de la critique indépendante. Leur compétence alliée à une vertu exemplaire a fait beaucoup pour nous permettre de trouver aujourd'hui tout naturel qu'un critique ne soit pas acheté¹⁰. »

Ces quelques rapides éléments appellent essentiellement deux commentaires. Tout d'abord, on peut remarquer que l'histoire dessinée par l'usage que fait Bazin de ces références du passé est une histoire surtout institutionnelle. Cette histoire cherche dans les débuts de la critique cinématographique, à travers de grands noms reconnus alors par tous, une sorte de socle commun

⁹ André Bazin, « Louis Delluc Saint Patron de la critique de film », *Le Parisien libéré*, 23 mars 1949, p. 2.

¹⁰ André Bazin, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *op. cit.* à la note 8.

au groupe social des critiques des années 1940, qui se structure alors plus au plan social (création d'une Association de la critique) qu'au plan discursif. Ce n'est par conséquent en aucun cas une histoire intellectuelle, dans laquelle il s'agirait de définir la nature du discours critique propre à tel ou tel critique du passé. On peut donc à bon droit se demander si Bazin a bien lu la critique des années 1920 ou s'il ne fait que reproduire, de surcroît avec des erreurs, les étapes et les noms d'une histoire déjà mythifiée, tout en rendant hommage avec une forme d'obséquiosité à certains critiques encore en activité comme Charensol, Jeanne, Arnoux, voire Moussinac et Wahl.

Avant d'en venir à la question de l'emprunt des notions et celle de la reprise de discours, il faut donc faire un rapide détour par les indices tendant à prouver que Bazin a bien lu la critique française de cinéma des années 1920.

Des lectures précises

En quinze années de carrière, André Bazin a écrit trois longs articles prenant la critique cinématographique pour objet : « Pour une critique cinématographique¹¹ » en 1943, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films¹² » en 1949, et « Réflexions sur la critique¹³ » en 1958, juste avant de mourir. Chacun de ces articles repose sur une triple dimension de programme, d'état des lieux, et de bilan, envisagée à l'échelle du champ entier de la critique. Dès le premier de ces trois articles, Bazin laisse entendre qu'il a lu la presse cinématographique des années 1924-1930 et qu'il ambitionne de se dissocier du positionnement que celle-ci avait adopté. Il estime en effet qu'elle a pour l'essentiel construit son discours à partir de lois établies initialement pour d'autres pratiques artistiques :

« Nous nous trouvons en présence d'un art populaire et d'une critique qui ne l'est pas [...]. Parce que des intellectuels musiciens, peintres, poètes, esthéticiens de toutes sortes se sont intéressés au cinéma, ils ont voulu le soumettre à des lois qui lui étaient étrangères, en faire un art d'initiés comme leur poésie ou leur peinture. On comprendra mieux notre remarque si l'on veut bien parcourir la presse cinématographique de 1924 à 1930¹⁴. »

Cinq ans plus tard, il rend hommage, comme nous l'avons vu, à certains critiques des années 1920, tout en suggérant que la césure de 1930 proposée

11 André Bazin, « Pour une critique cinématographique », *L'Écho des étudiants*, 11 décembre 1943 reproduit dans André Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, 10/18, 1975, p. 68-82.

12 André BAZIN, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *op. cit.* à la note 8.

13 André Bazin, « Réflexions sur la critique », *Cinéma 58*, n° 32, décembre 1958, p. 91-96.

14 André Bazin, « Pour une critique cinématographique », *op. cit.* à la note 11, p. 72.

dans son texte de 1943 n'avait pas été effectuée au hasard : la période 1928-1930, avec les débuts du parlant, aurait contraint à une transformation du discours critique, dont les fameuses lois n'auraient plus été pertinentes, ou plus simplement opératoires. À l'homogénéité discursive aurait succédé une critique cinématographique française atomisée, finalement réduite à quelques individus :

« [...] l'école critique française, à quelques exceptions près, a perdu entre les années 28 et 30 le système de valeurs qu'elle avait solidement élaboré. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la France a eu quelques bons critiques de cinéma, intelligents perspicaces, sincères, on ne saurait dire qu'elle a eu « une » vraie critique¹⁵. »

Enfin, le dernier texte s'avère plus précis encore en révélant la nature exacte des lectures effectuées par Bazin (en l'occurrence *Cinéa-ciné pour tous*, ce qui éclaire le choix de la date de 1924, proposée dans le texte de 1943, puisque cette revue lance son premier numéro à la fin de l'année 1923, le 15 novembre), ainsi qu'un intérêt pour les idées développées alors, en dépit de leur formulation : « [...] je dois dire pour avoir lu attentivement la collection complète de la meilleure publication de cinéma de l'époque, à savoir *Cinéa-Ciné*, que si la valeur de la réflexion s'y révèle toujours estimable et intéressante, la platitude de la rédaction ne serait plus admise aujourd'hui¹⁶. » Cet accent mis sur les réflexions énoncées dans cette revue nous amène donc logiquement à la deuxième forme d'interdiscursivité diachronique, après la citation de noms : l'emprunt de notions.

Bazin empruntant des notions

Une lecture attentive de *Cinéa-Ciné pour tous*¹⁷, telle qu'a pu l'être celle de Bazin, ne peut que constater l'importance, dans les colonnes de cette revue, des débats relatifs à l'avant-garde – aspect que Bazin n'a sans doute pas manqué de noter. Or c'est une notion dont Bazin s'est lui-même saisi avec force, en en modifiant l'acception, notamment dans un article qu'il considérait sans doute comme suffisamment important pour le publier trois fois : « Nous autres chevaliers de l'avant-garde », qu'il écrit pour *Combat* en 1949¹⁸ afin de promouvoir le Festival du film maudit de Biarritz (dont il est l'un des organisateurs au sein d'Objectif 49),

15 André Bazin, « Misère, servitude et grandeur de la critique de films », *op. cit.* à la note 8, p. 20.

16 André Bazin, « Réflexions sur la critique », *op. cit.* à la note 13, p. 93.

17 Sur cette revue, voir le mémoire de Master d'Emmanuelle Champomier, *La perception du cinéma des années 1920 à travers la presse spécialisée française. Étude des revues Le Cinéopse, Mon Ciné et Cinéa-Ciné pour tous*, Université Paris X - Nanterre, 2010.

18 André Bazin, « Nous autres chevaliers de l'avant-garde », *Combat*, n° 1565, 16 juillet 1949.

se retrouve en effet, sous un titre nouveau (« L'avant-garde nouvelle ») dans la plaquette de présentation de ce festival, avant de paraître un plus tard sous ce second titre dans les *Cahiers du cinéma*¹⁹.

La lecture de *Cinéa-ciné pour tous* a pu contribuer à ce que Bazin se sente libre de s'approprier cette notion d'avant-garde, car les pages de la revue, entre 1924 et 1930, montrent justement que sa définition était un enjeu de débats et de polémiques, et que la nature même de l'avant-garde variait alors grandement d'un commentateur à un autre : un critique comme Pierre Porte l'illustre parfaitement puisque, au gré de ses articles pour *Cinéa-ciné pour tous*, il a pu associer la notion d'avant-garde soit à un cinéma non-narratif, soit à des moments du cinéma narratif visant à « rendre matériellement visible les divers sentiments²⁰ », tandis que sa promotion de l'avant-garde est alors vivement contestée par d'autres auteurs publiant dans *Cinéa-ciné pour tous* comme Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet, notamment quant aux modèles artistiques que cette conception engage (musique ? peinture ? théâtre ?) et quant à la forme de cinéma qu'elle induit²¹.

Il ne saurait être question d'analyser en profondeur les modalités de l'appropriation par Bazin de la notion d'avant-garde à partir de l'usage qui en était fait dans les années 1920 : traiter de l'interdiscursivité diachronique à ce sujet nécessiterait en effet d'étudier les linéaments complexes de la transformation du sens accordé à cette notion, qui se dessinent par exemple dès les années 1930, dans une autre revue que Bazin paraît avoir lue (*Pour Vous*²²), puis dans la presse étrangère puisque l'idée d'Orson Welles comme cinéaste d'avant-garde, défendue plus tard par Bazin, apparaît en fait dans la presse suisse en 1942 (sous

19 André Bazin, « L'avant-garde nouvelle », *Cahiers du cinéma*, n°10, mars 1952, p. 16-17.

20 Pierre Porte, « Inventaire du cinéma. Cinéma intellectuel ou affectif ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 61, 15 mai 1926, p. 9.

21 Une polémique, notamment autour de cette notion d'avant-garde, oppose en effet ouvertement Porte à Fescourt et Bouquet dans les colonnes de *Cinéa-Ciné pour tous*. Elle est relatée en détail par Noureddine Ghali (*L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris, Éditions Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », 1995). Comme le souligne Ghali, le fond de la controverse tient en particulier au statut du sujet et de la narration dans les films d'avant-garde, ce que Fescourt et Bouquet discutent simultanément dans leur ouvrage, *L'Idée et l'écran* (Paris, Imprimerie G. Haberschill et A. Sergent, 1925-1926) : « Mais on a trop souvent vu ces études, totalement étrangères en genre dramatique, s'envelopper dans les péripéties de scénarios qui leur servent de « prétextes ». Le résultat ? On propose au public une anecdote, et le public, conciliant, s'y intéresse. Mais, presque tout de suite, il est déconcerté. Une cassure se produit, parce que l'auteur passe d'un genre à un autre. » (p. 27 du fascicule II – l'ouvrage en compte trois – publié en 1926).

22 Voir par exemple Nino Frank, « Avant-Garde, Snobisme, Club & Cie », *Pour Vous*, 1er décembre 1937, p. 15.

la plume d'Émile Grêt), alors abondamment lue par les cinéphiles français²³. Si Bazin construit explicitement son usage de la notion contre l'acception qu'elle avait dans les années 1920 (par exemple dans « Nous autres chevaliers de l'avant-garde ») – donc très vraisemblablement dans *Cinéa-ciné pour tous*, seule revue de cette époque qu'il affirme avoir lue -, il intervient néanmoins dans un débat lesté d'autres discours, plus récents, qu'il n'ignore sans doute pas totalement (ainsi, par exemple, côtoie-t-il très régulièrement Émile Grêt au sein d'Objectif 49). Enfin, et surtout, il faut noter que Bazin est loin d'être le premier, dans l'après-guerre en France, à tenter de rediscuter la notion d'avant-garde : il est notoire qu'Alexandre Astruc s'y est essayé dès 1945, dans une passe d'armes avec le cinéaste Louis Daquin, présentée comme mettant face-à-face anciens et modernes. Astruc radicalise, peut-être sans le savoir, la position de Fescourt et Bouquet en faveur du film à narration, opposé au film d'avant-garde :

« Presque tous les films qui ont résisté au temps sont d'ailleurs de provenance américaine. Car les Américains dans leur mépris de tout esthétisme, dans leur volonté de considérer le cinéma comme un art, dans leur recherche d'une technique invisible se sont toujours rapprochés du film à histoire : Il n'y a jamais eu d'avant-garde chez eux²⁴. »

Ce rejet de l'avant-garde, telle que certains pouvaient l'envisager dans les années 1920 (primauté des expérimentations visuelles sur la narration) caractérise tout un pan de la cinéphilie et de la jeune critique française d'après-guerre, qui n'aura de cesse, par la suite, que de repolariser cette notion, c'est-à-dire de concevoir une autre forme d'avant-garde, plus positive à ses yeux parce qu'inscrite dans le cinéma industriel (donc narratif), mais peinant à trouver son public – et ce sera donc l'invention de la notion de « films maudits²⁵ » (comme nous l'avons vu au sujet du festival consacré à ces films par Objectif 49). Cette

23 Émile Grêt, « Films d'avant-garde », *Ciné suisse*, n° 135, 11 septembre 1943, p. 2 : « À l'avant-garde, il y eut les courts métrages comiques d'un Max Linder, ou la naissance de l'expression comique à l'écran [...]. [...] Il y en eut d'autres, pas tellement que ça, jusqu'aux plus récents : *Citoyen Kane* d'Orson Welles [...] ».

24 Alexandre Astruc, « Prisonniers du passé », *L'Écran français*, n° 6, 8 août 1945, p. 6. L'article de Louis Daquin qui lui fait face, page 7, est intitulé « Seuls les anges ont des ailes », et cette double page est couronnée par le titre général suivant : « Une nouvelle querelle des anciens et des modernes ? » Chez Fescourt et Bouquet, l'opposition n'est pas si franche : ils rejettent une tendance non-narrative de l'avant-garde, et non l'avant-garde dans son entièreté.

25 Bazin précise néanmoins que « pour l'être plus souvent que d'autres, tous les films d'"Avant-garde" ne sont pas obligatoirement "maudits". Si Renoir et Stroheim n'ont jamais eu l'audience à la mesure de leur génie, Chaplin et Griffith ont connu la plus grande des gloires. » (« À la recherche d'une nouvelle avant-garde », *Almanach du théâtre et du cinéma 1950*, Paris, éditions de Flore : la Gazette des Lettres, 1949).

querelle autour de la notion d'avant-garde se rejoue donc trois ans plus tard, au moment d'Objectif 49 et toujours avec Daquin, mais avec cette fois Bazin (« nous appelons "avant-garde" non plus un petit mouvement esthétique distinct mais tout ce qui, dans le cinéma, se trouve sur le front conquérant de son esthétique et marche réellement en avant²⁶ [...] ») à la place d'Astruc, lequel participe néanmoins au renouvellement de l'acceptation de cette notion avec un article devenu célèbre²⁷.

Un rapport ambigu à la critique des années 1920

Ces deux querelles (Astruc/Daquin puis Bazin/Daquin) se fondent sur un rapport ambigu à la critique des années 1920. Astruc entend rompre avec ce qui lui semble représenter tant les films que les discours des années 1920 (dans une vision un peu réductrice), à savoir la défense de l'avant-garde, vue comme une « suite anodine d'images réalisée en 1925 où viennent se mêler des cubes de verre et des plantes sous-marines ». Une phrase résume bien sa position : « Le temps du cinéma pur n'est plus²⁸ ». Si Daquin paraît partager le rejet du « cinéma pur », il s'inscrit néanmoins résolument dans une tradition critique, qu'il rappellera aussi lors de la polémique avec Bazin en citant ostensiblement Delluc en ouverture et en conclusion de ses « remarques déplacées » : une tradition critique qui défend « des images qui provoquent des sensations, des sensations qui engendrent des sentiments, des sentiments qui font naître des idées... Voilà le cinéma²⁹ ! ». Or avec cette remarque, Daquin s'inscrit moins dans le sillon de Delluc qu'il ne reprend à son compte assez explicitement la position défendue dans *Cinéa-Ciné pour tous*, en 1926, par Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet, contre la conception de l'avant-garde et du cinéma pur défendue par le critique Pierre Porte. En effet, Fescourt et Bouquet promouvaient un cinéma narratif, visant à produire, au-delà des sensations auxquels ils réduisaient le

26 André Bazin, « Défense de l'avant-garde », *L'Écran français*, n° 182, 21 décembre 1948, p. 2. Sur la question des usages de la notion d'avant-garde, on se reportera à François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin « Cinéma », 2005, en particulier p. 84 et p. 115-128. Albera parle à juste titre de l'année 1948 comme de « la matrice de ce clivage » entre les significations de la notion. Le clivage se poursuit en 1949, suite aux multiples publications liées à Objectif 49 : Daquin s'en prend à la conception de l'avant-garde défendue par Bazin dans « Remarques déplacées » (*L'Écran français*, n° 193, 8 mars 1949, p. 3) ; Bazin, accompagné de Pierre Kast, lui répond avec « Entretien sur une tour d'ivoire ? » (*L'Écran français*, n° 195, 29 mars 1949, p. 3).

27 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948, n.p.

28 Alexandre Astruc, « Prisonniers du passé », *op. cit.* à la note 24.

29 Louis Daquin, « Seuls les anges ont des ailes », *op. cit.* à la note 24.

cinéma d'avant-garde, des sentiments à partir d'images-idées³⁰. Il y a donc là un paradoxe : si Astruc et Daquin s'opposent quant à l'appréciation du passé, ils partagent néanmoins partiellement le même héritage critique, en rejetant une forme d'élitisme qu'ils associent à une certaine avant-garde et en militant pour un cinéma résolument narratif.

Ce détour paraît nous éloigner de Bazin lecteur de la critique des années 1920, bien qu'en fait il nous y ramène, surtout si l'on tient compte du fait que Bazin, très proche d'Astruc, signe son premier article pour *l'Écran français* exactement à cette époque, dans le n° 8³¹, et qu'il connaît donc très probablement les tenants de ce débat. Car alors que la notion d'avant-garde ne cesse de re-circuler après-guerre, faisant par exemple l'objet en mars 1948 de plusieurs articles d'un numéro (presque) spécial de *la Revue du cinéma* (dans lequel Bazin discute de la « pureté » du cinéma à partir du cas Wyler³²), Bazin l'agrège à celle de « cinéma pur » (justement), bien moins courante après-guerre, et en particulier au sein de la jeune critique puisque cette notion paraît avoir été d'emblée discréditée par Astruc dans son article cité, « Prisonniers du passé ». Cependant cette notion était un enjeu discursif fondamental au sein de *Cinéa-ciné pour tous*, dans les années 1920, puisqu'au-delà des deux articles de Fescourt et Bouquet, au-delà de sa présence dans de très nombreux textes, elle fait l'objet d'au moins trois études de fond, entre 1926 et 1927, signées successivement Pierre Porte, Henri Chomette et Jean Tedesco³³. Il faut ajouter que Porte a également, entre 1924 et 1926, examiné et discuté d'autres notions qui deviendront quelques-uns des points cardinaux du système discursif mis en place par Bazin : le cinéma comme « art populaire », la fausse opposition entre « la forme et le fond » et même l'idée du découpage analytique. Cependant, Bazin, sauf erreur, n'a jamais cité Pierre Porte. Mais il est indéniable qu'il emprunte des notions dont, certes, Porte n'est pas toujours l'inventeur, mais que Bazin a pu lire sous sa plume. Chacun de ces « emprunts » mériterait en lui-même une étude approfondie ; je n'en traiterai cependant qu'un seul, qui s'ancre plus que les autres dans cette « reprise de discours » caractéristique de l'écriture et de la réflexion baziniennes.

30 Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet, « Sensations ou sentiments ? (Suite et fin) », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 69, 15 septembre 1926, p. 15-16.

31 André Bazin, « Vie et mort de la surimpression », *L'Écran français*, n° 8, 22 août 1945, p. 12-13 (la suite de l'article paraît dans le n° 9, 29 août 1945, p. 12-13 également).

32 André Bazin, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *La revue du cinéma*, n° 11, mars 1948, p. 53-63. Voir dans ce numéro les articles d'Henri Langlois, « L'Avant-garde d'hier et d'aujourd'hui » et de Léopold Survage, « Le rythme coloré ».

33 Pierre Porte, « Le cinéma pur », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 52, 1er janvier 1926, p. 12-13 ; Henri Chomette, « Cinéma pur, art naissant », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 71, 15 octobre 1926, p. 13-14 ; Jean Tedesco, « Pur cinéma », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 80, 1^{er} mars 1927, p. 9-11.

Découdre la pureté

Comme l'a montré Hervé Joubert-Laurencin dans ses travaux sur Bazin, il faut entendre, dans le cas de Bazin, le terme de « reprise » dans un double sens³⁴. Car il ne s'agit jamais seulement de reprendre des discours, de les répéter, mais toujours de faire tenir ensemble des discours multiples et divers, tout en en colmatant leurs éventuelles brèches. Bazin fait donc de la reprise sur le mode de la couture : il découd les discours des autres, pour mieux coudre les siens. Ce qu'il va s'agir de découdre, dans le cas qui intéresse la présente étude, c'est notamment le tissu discursif conçu par Pierre Porte avec toutes les notions que nous venons d'évoquer, et en particulier celle de « cinéma pur ». La conception du cinéma défendue par Porte repose sur une importance accordée à ce qu'il ne nomme pas encore, en toute logique, « montage³⁵ », à savoir le changement de point de vue, la mise en succession d'images de régimes différents, entre plans dits « subjectifs » (caractérisés par l'usage de flous, de surimpressions, de cadrages singuliers, etc.) et plans dits « objectifs » – c'est-à-dire, respectivement, des plans reproduisant le point de vue d'un personnage, ainsi que ses sensations, et des plans déliés de tout point de vue de personnage. Les plans subjectifs permettent donc, selon Porte, de faire prendre conscience aux spectateurs du ressenti d'un personnage mais aussi de créer une pensée. Celle-ci procède notamment de ce qu'il appelle la « photogénie des états », naissant de la relation qu'une image entretient avec celle qui précède et celle qui la suit. En effet, cette coexistence de deux régimes d'images, au sein des films, doit pouvoir à terme, selon lui, servir à exprimer un sentiment « en l'analysant aussi bien qu'en le synthétisant³⁶ », et ainsi de produire une pensée. Il imagine d'ailleurs que dans un futur proche des penseurs s'exprimeront par le cinéma et non plus par des mots, hypothèse assez proche de celle d'Astruc, qui, dans « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », imagine que « Descartes aurait aujourd'hui écrit *Le Discours de la méthode* sous forme de roman³⁷ ».

34 Voir Hervé Joubert-Laurencin, *Le Sommeil paradoxal*, *op. cit.* à la note 7, en particulier le chapitre « Sur quelques formules qui pourraient résumer la philosophie bazinienne ».

35 Pour des raisons matérielles (le « montage » est en fait une opération disséminée en de multiples phases sises dans plusieurs ateliers, donc peu propice à la création), la notion de montage est encore peu présente dans les écrits théoriques et critiques français du début des années 1920 – on lui préfère celle de « découpage ». À ce sujet, voir Laurent Le Forestier, « Une autre histoire du montage dans le cinéma français des années 1920 : le cas Pathé », in Jacques Malthête et Stéphanie Salmon (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*, Paris, Fondation Jérôme Seydoux – Pathé, 2017.

36 Pierre Porte, « Inventaire du cinéma VIII. Recherche d'une prévision », *Cinéa-Cinéa pour tous*, n° 97, 15 novembre 1927, p. 11.

37 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *op. cit.* à la note 27.

Bazin découd méthodiquement ce tissu discursif. La couture qu'il opère s'effectue à partir d'un autre modèle, ne reprenant ni la défense du cinéma pur par Porte ni celle du cinéma impur (parce que mâtiné de littérature et de théâtre) par Fescourt et Bouquet, en même temps qu'elle les réunit. Là où ces deux camps se disputaient pour qualifier le cinéma, pur ou impur, Bazin fait porter l'interrogation sur la définition même du cinéma, à partir d'une réflexion historique et théorique : il propose de voir le cinéma comme un moyen mécanique de reproduction du réel, définition qui doit engager une esthétique, qualifiée parfois, non sans ambiguïté, de « réaliste ». Dans cette perspective, le « cinéma pur » correspondrait à toute esthétique en accord avec l'idée première d'un enregistrement donnant à voir le réel et lorsque Bazin évoque cette notion en conclusion de son étude sur William Wyler, c'est pour l'associer au constat que, chez ce cinéaste « tout l'effort de la mise en scène tend à se supprimer elle-même³⁸ ». L'esthétique prônée par Bazin ne relève pas de l'articulation entre moments de cinéma narratif et passages de cinéma pur, de l'assemblage entre séquences filmées d'un point de vue extérieur « objectif » et scènes « subjectives », selon le principe de ce découpage analytique prôné par Porte, qui lui paraît dépassé. Cette esthétique envisage au contraire la pureté cinématographique comme un refus du « subjectif » au profit de « l'objectif », et l'on a donc mal compris jusqu'à présent le sens de cette notion chez Bazin faute de l'avoir mise en relation avec l'usage qui en est fait dans les années 1920 – objectif ici ne renvoie pas à « objectivité », il s'oppose à subjectif : il est le *non-subjectif*. Le cinéma doit donner à voir, à suggérer et non mimer par sa forme des sentiments. Il doit cantonner le spectateur à sa position d'observateur.

C'est pourquoi, *in fine*, dans un de ces paradoxes typiquement baziniens, l'impureté n'est plus l'ennemi de la pureté. Repartant de la définition émise dans les années 1920 du cinéma impur, c'est-à-dire un cinéma narratif qui emprunte à la littérature et au théâtre, il y voit possiblement le summum de la pureté cinématographique, soit justement une forme d'avant-garde. Sa critique des *Parents terribles*, exemple à partir duquel il forgera plus tard sa défense du cinéma impur, présente originellement, à l'inverse, semble-t-il, le film de Cocteau comme du « pur cinéma », pour la raison suivante :

« Quel que soit le point de vue que la caméra prend de l'action, il ne cesse d'être celui d'un témoin, c'est-à-dire d'un spectateur. Si l'on veut, les *Parents terribles*

38 André Bazin, « William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène », *La Revue du Cinéma*, n° 10, février 1948, p. 39. On peut y voir un écho à une idée qu'il a déjà formulée au sujet du *Ciel est à vous* : « l'art disparaît tout entier dans son objet » (« *Le Ciel est à vous* », *L'Information universitaire*, n° 1182, 26 février 1944, reproduit dans *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, op. cit. à la note 11, p. 85).

sont le contraire de la caméra pseudo-subjective de *Lady in the Lake*. Dans tout film, en effet, le metteur en scène nous traite tantôt comme un spectateur, tantôt comme un des personnages du drame, il nous demande tantôt de regarder, tantôt de participer [...]. Or l'un des caractères essentiels du théâtre n'est-il pas précisément que nous ne saurions y être autre chose que spectateur³⁹ ? »

Les films adaptant du théâtre en respectant le caractère du théâtre, c'est-à-dire le principe d'un point de vue extérieur à l'action, seraient donc du cinéma pur, bien que relevant, selon la doxa des années 1920, de l'impureté. En effet, ces films sont ainsi en accord avec le caractère du cinéma selon Bazin : l'enregistrement passif, mécanique (et dans mécanique il faut entendre la différence avec un regard humain) du réel.

Bazin reprend donc des éléments de la polémique entre Porte et Fescourt/Bouquet mais à des fins d'invention discursive : c'est bien une autre position qu'il s'agit finalement de défendre, mais une position qui ne nous est pleinement intelligible aujourd'hui que si nous interrogeons sa construction, que si nous la réintégrons dans l'interdiscursivité diachronique qui a visiblement contribué à la déterminer.

39 André Bazin, « *Les Parents terribles* : du théâtre transformé par la magie blanche et noire en pur cinéma », *L'Écran français*, n° 180, 7 décembre 1948, n. p.