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

67 | 2012
Varia

Bazin no kamikakushi (la disparition Bazin)

Bazin no kamikakushi (the disappearance of Bazin)

Hervé Joubert-Laurencin

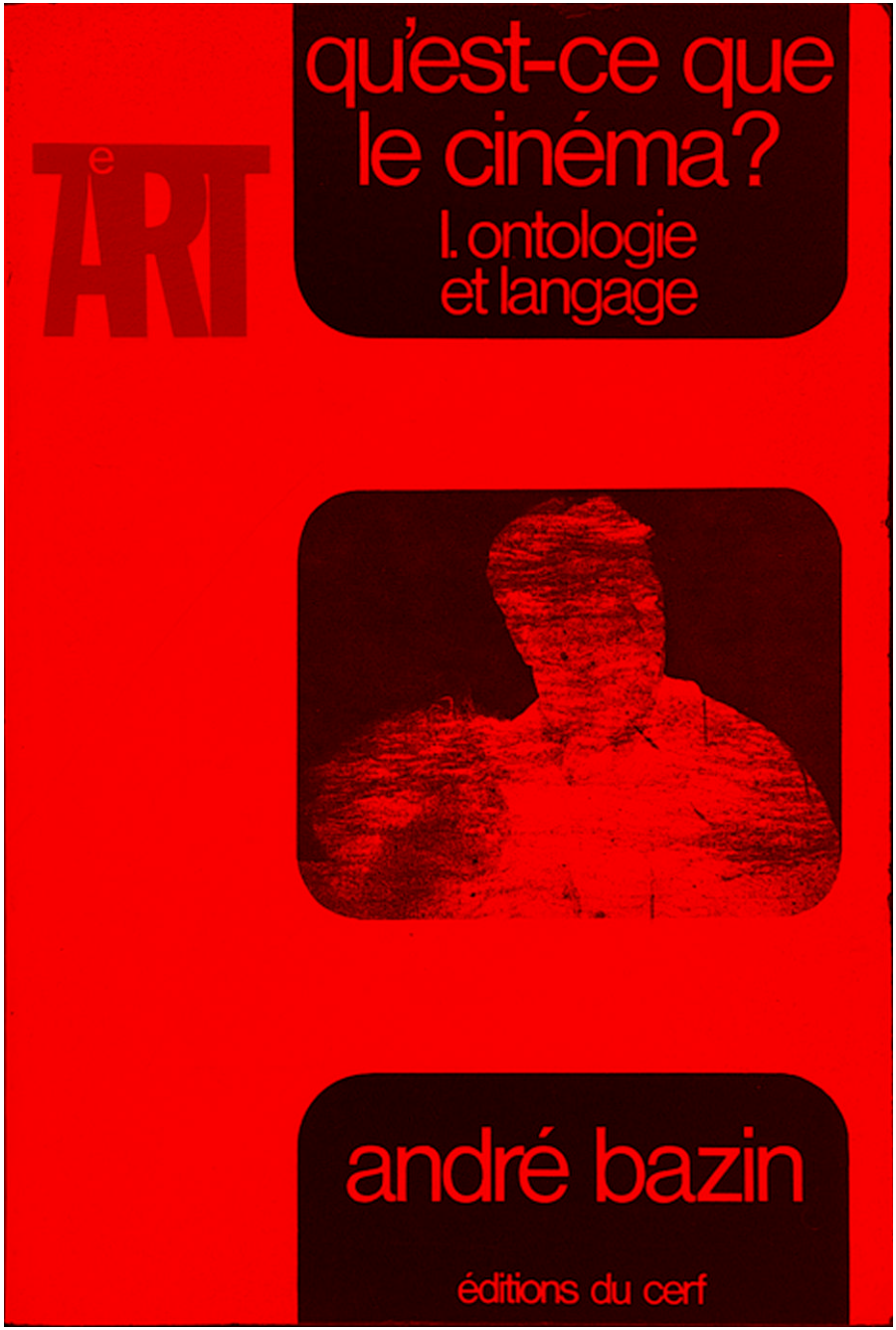
Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/1895/4536
DOI : 10.4000/1895.4536
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2012
Pagination : 100-113
ISBN : 978-2-913758-69-8
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Hervé Joubert-Laurencin, « Bazin no kamikakushi (la disparition Bazin) », *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/1895/4536 ; DOI : 10.4000/1895.4536

© AFRHC



André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma, 1. Ontologie et langage*, Paris, Cerf, 1969.

Bazin no kamikakushi (la disparition Bazin)

Par Hervé Joubert-Laurencin

> Le souvenir fait de l'inaccompli un accompli, et de l'accompli un inaccompli. La mémoire est pour ainsi dire l'organe de modalisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel. Or si on y réfléchit, c'est aussi la définition du cinéma. Le cinéma ne fait-il pas toujours ça, transformer le réel en possible, et le possible en réel ?
>
> Giorgio Agamben[1]

André Bazin, il y a peu, était devenu dans son propre pays plus incompréhensible que, pour la majorité des lecteurs d'une revue de cinéma de langue française, un titre japonais sans l'aide d'un dictionnaire. Je parle d'expérience. Mais de deux expériences opposées.

La première est celle des étudiants à qui j'ai donné des cours sur Bazin, par exemple des étudiants français en troisième année d'un cursus universitaire de cinéma au XXI^e^ siècle, pour qui la langue d'une infinie clarté de Bazin, parce que justement elle est celle, impeccable et autoritaire, d'un normalien des années 1930 qui a trouvé sa voix en se polissant au marbre du papier quotidien, une langue qui sait aussi bien exprimer ses sensations intimes que synthétiser ses raisonnements, un très bon, et souvent un très beau français, leur est en partie inconnue et presque barbare. Tant pis. Tant mieux plutôt : il faut d'abord traduire avant de comprendre, et, avant toute interprétation, comprendre le sens sans le séparer de la langue qui l'exprime, plus qu'elle ne le véhicule, cette langue à la fois puissamment rhétorique, allusive, pétillante d'intelligence et de références littéraires, esthétiques et philosophiques, et en même temps didactique, logique et pleine de l'autorité calme de l'instituteur de campagne[2]. Tout traducteur d'une langue étrangère sait qu'il connaît mieux un auteur dont il a revécu, dans le doute, les choix gramma-

1. Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », conférence à Saint-Gervais, Genève, en novembre 1995, publiée en revue dans *Trafic*, n°22, été 1997, p. 58, et en volume dans Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 91 [Paris, Hoëbeke, 1998, p. 91].

2. L'archive confirme que Bazin était bien, comme on le nomme parfois par dérision et comme le révèle souvent son style, en bien et en mal, un « premier de la classe » : j'ai pu consulter le registre des notes de l'École normale d'instituteurs de La Rochelle dans laquelle il a été formé (un seul grand livre contient toutes les notes de toutes les promotions depuis le 1^er^ octobre 1917 jusqu'à la page « 1968-1969 » sur laquelle est notée : « à partir de cette année scolaire, suite aux événements de mai 1968, il n'y a plus de moyennes trimestrielles, ni de classement »). Bazin n'est dépassé par messieurs Machefert et Lescommières que trois semestres sur six, entre octobre 1934 et juillet 1937, il n'est alors que deuxième, le reste du temps il est premier et sort premier de sa promotion en juillet 1937. (Voir aussi, dans D. Andrew, H. Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife* (New York, Oxford University Press, 2011, p. 14), la reproduction de son Brevet supérieur acquis en première session durant l'été 1937 avec « enseignement nautique » comme matière à option… Ce qui justifie qu'on le choisit, selon un principe d'ascenseur social lié au système du « primaire supérieur », pour intégrer une nouvelle École normale, à Versailles, afin de préparer, lors d'une « quatrième année », l'entrée à l'École normale Supérieure de Saint-Cloud, où il continuera sa scolarité jusqu'à la mobilisation.

ticaux[3]. La seconde expérience est celle de la lecture des théoriciens, écrivains, professeurs ou critiques de cinéma français qui vont répétant, sur un Bazin que j'ai du mal à reconnaître, un discours d'autorité, des formules et des idées usées, les mêmes depuis une cinquantaine d'années. Bazin serait un théoricien du « non-montage », un penseur chrétien, un spiritualiste essentialiste, ou bien au contraire existentialiste, le père de la Nouvelle Vague, ou bien son Saint Esprit puisqu'elle est née après sa mort, le défenseur malgré lui de la Politique des Auteurs, qu'il a pourtant clairement contestée dans deux articles avant de mourir, le représentant de la ligne des *Cahiers du cinéma* à travers les temps, qui l'ont pourtant très majoritairement enterré, tantôt en parfait accord, tantôt en pleine opposition avec ses idées, un réaliste naïf, un adversaire de la manipulation et du trucage, aidé en cela par son compère Rossellini, un obsédé de la ressemblance photographique dont la théorie est censée exclure du vrai cinéma le dessin animé et tout le cinéma d'animation, qu'il connaissait pourtant bien mieux qu'un critique de cinéma moyen d'aujourd'hui. Lorsqu'on leur oppose un Bazin qui fait l'éloge de McLaren et de Fischinger, qui théorise une forme moderne de montage en décrivant la naissance de l'essai cinématographique dans les premiers films de Marker, qui attaque le montage hollywoodien précisément pour sa « transparence » ou qui défend de façon matérialiste le rapport du cinéma au réel, même textes à l'appui à opposer à des résumés pédagogiques ou polémiques, on a parfois l'impression de parler japonais à des locuteurs franco-centrés. L'absence provisoire d'un savoir d'étudiants qui demandent à apprendre cède la place, dans cette seconde expérience, au trop-plein d'un savoir partiel mais sûr de ses

Je remercie de m'avoir fait consulter ce registre, à La Rochelle, Monsieur Patrick Motillon, le dernier directeur de l'École normale déjà devenue un « IUFM » (Institut universitaire de formation des maîtres) formant des « professeurs d'école », que nous avons rencontré, Angela Dalle Vacche et moi lors d'un voyage de recherches sur les lieux baziniens en juin 2011, dans son immense bureau de l'ancienne École normale de filles, peu de jours avant son déménagement, avant que l'État français ne vende les bâtiments à l'encan (l'École normale d'instituteurs qu'a fréquentée Bazin avait déjà été offerte aux associations de la ville), et que l'IUFM ne soit dissous par le processus dit de « mastérisation » (toute l'institution englobée par l'université la plus proche devient un master parmi d'autres). Dans ces cathédrales laïques que sont les deux bâtiments des écoles normales d'institutrices et d'instituteurs de La Rochelle, cernés autrefois par une ferme d'application et par des jardins, dans lesquels les élèves instituteurs apprenaient à jardiner afin, au début du XX^{e} siècle, de vivre en autonomie dans les villages les plus reculés avec un très bas salaire (le premier texte connu de Bazin est un éloge de l'instituteur et une défense du système d'ascenseur social du « primaire supérieur », dont il a lui-même bénéficié, tout juste abrogé par le gouvernement de Vichy : *Rencontres*, n°3, 20 juillet 1941, « L'enseignement primaire supérieur » suivi de « Péguy et les instituteurs », article signé André Basselin ; voir aussi, pour des informations sur la suite de la formation de Bazin, Ludovic Cortade, « Cinema Across Fault Lines : Bazin and the French School of Geography », dans *Opening Bazin*, *op. cit.*, pp. 13-31), devant ce registre unique et ininterrompu, le sentiment qu'un pan d'histoire du système éducatif français s'effondrait sous le dernier coup de pioche du gouvernement Sarkozy (la transition vers la « mastérisation » a été particulièrement bâclée institutionnellement en 2010-2011) fut très fort pour moi qui venait de lutter, sans résultats, contre la mastérisation dans ma propre université.

3. Il a fallu attendre Timothy Barnard, c'est-à-dire la fin des droits patrimoniaux au Canada (50 ans après la mort de l'auteur, contre 70 ans en France et aux États-Unis) pour que « Montage interdit » retrouve, traduit en anglais, sa force de provocation : « Editing prohibited » (*What is Cinema ?*, Montréal, Caboose, 2009, édition, traduction et notes critiques par T. Barnard), après la traduction explicative et généralisante de Hugh Gray : « The Virtues and Limitations of Montage » (*What is Cinema ?*, Berkeley, University of California Press, trad. Hugh Gray, 1967, et constantes rééditions jusqu'en 2012). Combien de temps faudra-t-il aux Français pour comprendre à leur tour que ce titre magnifique d'ironie était une hyperbole (Barnard) et non une prescription (Gray) ?

positions, qui a remplacé la lecture de première main par l'infinie lecture des lecteurs trop savants d'un « Bazin » fétichisé, mort, et non réédité depuis trop longtemps.

« Bazin no kamikakushi » : c'est bien, en effet, à la « mystérieuse disparition d'André Bazin » que ma génération a assisté.

La référence n'est pas très catholique peut-être (elle est shintoïste), mais je ne suis pas convaincu, personnellement, à force de les lire, du caractère essentiellement catholique, ou chrétien, ou même spiritualiste des écrits d'André Bazin. Au moins mon allusion est-elle cinéphilique. C'est la fille de onze ans, la petite Chihiro de Hayao Miyazaki qui « disparaît mystérieusement » dans le titre original du *Voyage de Chihiro* (Japon, 2001) en compagnie d'une encore plus mystérieuse « Sen ». *Sen to Chihiro no kamikakushi*, veut dire, littéralement : « La mystérieuse disparition de Sen et Chihiro ». Le « kamikakushi » est un intraduisible qui désigne le rapt d'un humain par un esprit plus ou moins courroucé, « Sen » est le nom de prolétaire que la patronne des grands Bains impose à la petite fille unique Chihiro en lui volant une partie des signes qui permettent d'écrire et de dire son nom. Le voyage de « Chihiro » est donc, dans sa langue originale, seulement un voyage des signes, Sen et Chihiro ne font qu'une, et l'aventure, qui n'est qu'un surplace, consiste à perdre et à retrouver son nom et son être véritable. Comme le dit Miyazaki dans son film à travers l'un de ses personnages : « Tu ne dois jamais oublier ton nom ».

Où est passé Bazin ?

Où est donc passé Bazin dans l'intervalle 1958-2008 ? Voilà ma question. Au-delà de Bazin, à quoi mène cette question ? Elle mène, me semble-t-il, à la place faite à la critique dans les études de cinéma, plus largement la place faite aux écrits suscités par le cinéma, aux *énoncés* cinématographiques complexes, eux-mêmes relevant de l'art. Je vais tenter de répondre à ces deux questions, pressé fortement depuis quelques années par François Albera, au nom de *1895,* de dire aux historiens du cinéma ce qu'il en est : de Bazin aujourd'hui, de l'édition de Bazin, de l'*ouverture* des papiers et des idées de Bazin, de l'avancée des études baziniennes que je cherche à promouvoir, actuellement en compagnie de Dudley Andrew (Yale) et d'Angela Dalle Vacche (Gatech, Atlanta), et en discussion, paradoxalement et sans l'avoir cherché, plutôt avec des Italiens (Monica Dall'Asta, Marco Grosoli…), des Brésiliens (Ferñao Pessoa Ramos…) et des Québécois (Timothy Barnard, Pierre Hébert…) qu'avec des Français.

Du moins jusqu'à la présente invitation publique au travail par *1895*, revue de l'association française des historiens de cinéma, sous la forme, outre d'une amicale sollicitation d'Albera, d'une note polémique de celui-ci dans le n°64 (« Note de lecture » sur *Opening Bazin*), et d'un article de fond tout aussi polémique, témoignant d'un nouveau travail en cours sur Bazin, de Laurent Le Forestier dans le n°62 (« La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique »). Ma réponse prendra donc aussi la forme polémique, ou du moins contradictoire, qui a été proposée par ces deux historiens du cinéma.

François Albera, en nouvel avatar des fameux « yeux de la momie » inventés par Jean-Patrick Manchette, a « ouvert », si l'on peut dire, la discussion à sa manière bien connue – et dont j'accepte volontiers la vivacité polémique en ce qu'elle est une invitation à réagir – en traitant le premier résultat, en anglais, du travail que j'ai mené avec Dudley Andrew à partir de 2008, et qui s'intitule « Opening Bazin »,

de : « Eyes wide shut »[4] … Sa recension pourtant, « les yeux grands fermés » sur le livre lui-même, ne commente aucun des 33 articles de ce collectif et donc aucune de ses multiples propositions. Elles me paraissent pourtant « ouvertes » au sens où elles ne sont pas dogmatiques, ni unifiées par une ligne générale et où elles se situent au-delà de la question d'être pour ou contre Bazin. Albera a raison, en revanche, de conclure que les croisements et différences entre, par exemple, Eisenstein et Bazin, sont « plus productifs qu'exclusifs » (à condition qu'on les étudie, faut-il encore préciser). Elle propose, pour éviter un « recentrement » sur Bazin, qui serait *a priori* moins valable qu'une « extériorisation » ou un « décentrement » tels que proposés par Le Forestier dans *1895*, de recenser les importants auteurs que nous aurions oubliés et qui auraient su critiquer Bazin (c'est-à-dire qui en ont fait une critique négative pour contester soit ses postulats, soit son sérieux) : quelques Français sont cités, dont Gérard Guégan, confondu avec le moins connu Gérard Gozlan[5], et Noel Caroll. Mais *Ouvrir Bazin* n'était pas un projet historiographique ; et s'il avait dû en passer par là, pourquoi n'aurait-il dû considérer qu'une seule face du fétiche « Bazin » ? Les hagiographes ont été historiquement parfois tout aussi trompeurs sur la réalité du texte bazinien que les contempteurs, cités ici au passage par Albera. Et ce n'est pas un historien qui peut contester le fait qu'un auteur doit être lu, afin d'être réellement cerné, au-delà d'un infime pourcentage de morceaux choisis, ce qui est pourtant le type de lecture opérée par tous les auteurs cités (l'intérêt, ou pas, de ces lectures n'étant pas ici la question[6]). « Bazin », dès l'année qui suivit sa mort, et en partie même de son vivant, est devenu une sorte de signifiant fétiche (positif autant que négatif) pour les critiques de cinéma, dont les positions polémiques furent par la suite intellectualisées par les théoriciens et les professeurs de cinéma, et servirent de support pour établir de nouvelles théories, sans que celles de Bazin fussent jamais discutées puisqu'elles étaient censées être connues et figées. Enfin un reproche étonnant d'Albera est que *Opening Bazin* ne serait pas (pas assez sans doute ?) revenu au « corpus complet de ses écrits »… Remarque bien peu historique, puisqu'il s'agit du premier livre qui part du principe, et

4. *Ouvrir Bazin* / *Opening Bazin*, est le titre d'un colloque international qui se tint en continuité à Paris Diderot et à Yale University du 25 novembre au 7 décembre 2008 ; *Le regard de Bazin* est le titre donné à la rétrospective de 160 films critiqués par Bazin, que j'ai programmée en parallèle à la Cinémathèque française avec Jean-François Rauger et Olivier Père entre septembre et novembre 2008 ; *Une année Bazin* celui d'un cycle de cours et de conférences qui se sont tenus dans divers lieux à Paris entre novembre 2008 et mars 2009 ; l'ouvrage en anglais issu de ce travail, D. Andrew, H. Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin*, *op. cit.*, a reçu le prix du meilleur livre collectif d'études cinématographiques en anglais pour l'année 2011, remis par la Society for Cinema and Media Studies. Je prépare une édition française pour 2013 aux Éditions de l'Œil.

5. Malheureusement, le très long article donné en deux livraisons dans *Positif* n°46 et 47 de juin et juillet 1962, « Les délices de l'ambiguïté. Éloge d'André Bazin », de Gérard Gozlan, traditionnellement cité en France par les anti-Bazin tendance *Positif* comme un remarquable essai, n'est lui-même jamais lu. Il m'apparaît plutôt comme un long *pensum* de bagarre cinéphile sur le dos de Bazin à partir de quelques citations que comme une étude articulée. (Je ne sais pas si Gérard Guégan a écrit sur Bazin.)

6. À l'exclusion du livre de Jean Ungaro (*André Bazin. Généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000), qui va lire les textes dont il a besoin largement au-delà des trois ou quatre textes et des quelques phrases habituellement prélevés (6 articles non publiés en ouvrage sont cités, et 35 au total dans la bibliographie pp. 228-231). Malheureusement, le livre n'est pas à la hauteur de son ambition, très grande (et peut-être vaine), de vouloir définir « la théorie » de Bazin « comme un ensemble cohérent » (4e de couverture), et Bazin comme celui qui « édifie une pensée » (p. 22), et « donne une cohérence [aux idées « géniales » de son époque] de manière à former le fondement théorique dont le cinéma avait besoin » (p. 10).

assez spectaculairement pour que tout le monde l'ait compris dès 2008, lors du moment parisien du colloque dont l'ouvrage est issu, qu'il serait désormais nécessaire de travailler non plus à partir des quelques 130 articles disponibles depuis la mort de Bazin, mais en trouvant son corpus dans les quasi 2 600 articles écrits par lui, et jamais republiés pour environ 95% d'entre eux[7]. Ni Andrew ni moi-même n'avons jamais refusé d'ouvrir nos recueils de photocopies actuellement riches de 2 593 textes de Bazin à aucun collègue qui s'y intéressait. Nous avons rendu accessible mon moteur de recherche et nous avons suscité plusieurs dizaines de conférences en encourageant chaque chercheur à consulter l'intégrale. C'est évidemment dans le détail des citations de chacun des 33 articles d'*Opening Bazin* que l'on rencontre un Bazin tel qu'il n'avait plus été cité depuis les années 1940-1950. Comment le contester quand on n'en cite pas même un seul ? Il faut donc entendre le reproche, ou le regret d'Albera d'une autre oreille : nous n'avons – et c'est vrai ! – jusqu'ici pas réussi, malgré nos efforts régulièrement renouvelés, ni Andrew ni moi, ni en anglais ni en français, à publier ou faire publier l'intégrale de Bazin.

Sur cette très longue et très désagréable histoire si française, si parisienne et si bien en cohérence historique avec la disparition théorique et idéologique de Bazin en France (l'intensité, elle, n'a jamais disparu : l'admiration de Bazin par ses lecteurs de bonne foi est toujours très grande), je préfère ne pas m'appesantir, sinon pour prendre date : cela fait 16 ans que je tente d'aider à l'édition de l'intégrale de Bazin ; les interlocuteurs furent ou sont les éditions des *Cahiers du cinéma* et Janine Bazin, aujourd'hui décédées, son fils Florent Bazin, ayant-droit, remettant toute décision éditoriale, en mémoire de sa mère et en respectant sa volonté, entre les mains d'André Labarthe, ainsi institué depuis un peu plus d'une quinzaine d'années, de fait sinon de droit, exécuteur testamentaire, Labarthe à qui j'ai remis, il y a un peu plus d'une douzaine d'années, un premier ensemble classé des articles dans le but, à l'époque, de publier une intégrale aux éditions des *Cahiers du cinéma*.

C'est pourquoi, dans sa note de lecture injuste, Albera a raison de se moquer du fait que la première édition critique de Bazin a vu le jour, en langue anglaise, au Québec francophone. La seule biographie de Bazin fut, de même, écrite par Andrew, alors jeune chercheur américain du lointain Iowa, et Barnard, le nouvel éditeur montréalais, fut plus tard son étudiant à Yale. Si cela est un signe de la vieillerie de la France du XXIe siècle, au moins le cosmopolitisme de sa vie posthume est-il un signe de la vitalité du jeune Bazin (mort à quarante ans, il n'eut jamais le temps d'être vieux).

Plus fondamentalement que la brève « Note de lecture » d'Albera, renvoyant à un « dossier Bazin » dans *1895* (enfin ! nous y sommes, espérons qu'il prélude à de nouvelles études), c'est Le Forestier qui, avec son article « La "transformation Bazin" », a proposé en 2010, ce qui me semble un véritable « positionnement français », tout en appelant, lui aussi, à un dialogue avec mes travaux par une polémique plus discrète mais non moins réelle.

7. Les chiffres actuels provisoires que je donne ici, issus d'une recension personnelle datant de 2003 et de mon moteur de recherche *in progress*, dans son état actuel, intitulé « Baz-in », qui permet de retrouver toutes les citations de films et de cinéastes dans l'intégrale des articles de Bazin, sont : 194 pour les articles publiés dans des ouvrages français, dont 134 disponibles en 2003 – chiffre qui a vraisemblablement peu évolué en 2012 –, et 2 593 pour le nombre d'articles actuellement reconnus, en mars 2012, par « Baz-in », disponible pour les chercheurs depuis 2008 en ligne sur une page de Yale University (et depuis 2012 sur une page du Centre de Recherches en Arts de l'Université de Picardie Jules Verne). En conclusion, de prétendus lecteurs de Bazin le citent généralement en disposant de 5,27% de son œuvre écrite.

D'abord il effectue dans son article un résumé de travaux récents qui semble valoir pour une historiographie française de la réception bazinienne (Andrew s'y trouve annexé par la traduction française de sa biographie). Je crois cependant que la réception de Bazin en France est un champ encore trop peu balisé pour que l'on puisse le réguler ainsi sans erreurs en amalgamant des lectures très variées par opposition avec sa proposition personnelle (on a l'impression que tout le monde recentre l'époque sur Bazin, à l'opposé du seul Le Forestier qui, comme Albera le dit plus haut, décentrerait Bazin en le rendant ainsi à son temps). Ensuite, Michel Foucault à l'appui, il défend une méthode historique que peu de chercheurs contesteraient aujourd'hui, et qui me semble plutôt une vulgate qu'une trouvaille. J'ai peur de simplifier, bien sûr, mais je lis qu'il faut éviter une histoire du grand homme de génie, continue et centrée sur lui, pour préférer une histoire stratifiée et discontinue qui privilégierait les énoncés en tant que « discours » plutôt qu'en tant qu'« œuvre ». Je suis frappé, en revanche, que Foucault soit saisi dans une de ses scènes de ménage académiques dont il avait le secret au sein de l'université française, en train de défendre la « transformation Cuvier », à savoir l'importance hautement paradoxale d'un penseur français dans la révolution darwinienne, tout en passant pour un esprit libre et subversif auprès de scientifiques éberlués. Sans aucune ironie de ma part, je conseillerai à Le Forestier de se méfier de cet effet boomerang : il veut faire disparaître Bazin tout en lui consacrant une étude, comme l'indique le sous-titre de son article : « Pour une histoire de la critique sans critique », à comprendre au sens de : « en se passant de la personne encombrante du critique », puisque suivi des paroles provocatrices suivantes de Foucault de 1970 données en exergue : « l'auteur n'existe pas ». Le « kamikakushi », paradoxalement, devient un périlleux exercice lorsqu'il est conscient et volontaire. Dans sa conférence intitulée « La situation de Cuvier dans l'histoire de la biologie », Foucault écrit tout de même à propos de sa « transformation Cuvier » : « cette critique de l'espèce telle qu'on la voit fonctionner chez Darwin n'a pu se faire qu'à partir d'une *transformation*, d'une réorganisation, d'une redistribution du savoir biologique, laquelle se fait *à travers l'œuvre* de Cuvier », et parle rien moins que d'« un remembrement entier du champ épistémologique de la biologie qu'on voit s'opérer *dans l'œuvre* de Cuvier » (c'est moi qui souligne). Malgré la coquetterie de Foucault[8], bien dans l'air du temps, de vouloir oublier le nom des auteurs, voilà qui, objectivement, dans le fond de sa conférence, arrange bien le génie français.

En somme, d'accord, évidemment, avec une contextualisation de Bazin et avec tout mouvement énonciatif qui fera sortir son nom propre de son carcan de « grand homme » (Bazin ne demandait que ça, je ne demande que ça). Je souhaite ardemment que le plus de travaux contextuels possibles concernant les écrits suscités par, notamment, le cinéma puissent exister, afin que Bazin, un jour, ne soit plus que l'une des multiples subjectivités s'étant exprimé sur les films de son temps. Je crois simplement que cela ne se proclame pas, ni ne se réalise seul, et vite. Pour cela, cher Le Forestier, cher Albera, nous sommes condamnés à travailler en équipe.

J'ai été frustré par le manque d'énoncés offerts dans l'article, ceux, annoncés, dont Bazin serait redevable et qui l'attacheraient à son temps. Je ne vois pas très bien non plus pourquoi la question

8. Et par ailleurs son ironie, puisque sa conférence décrit précisément une avancée dans le discours de la biologie, et de Cuvier, effectuée « de telle manière que l'individu puisse vivre » (*Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 33). Ce double jeu est ensuite retourné par le rusé Canguilhem en fin de partie, lorsqu'il cite, par deux fois, les noms des participants du débat et rend à Cuvier, après cette longue discussion sur l'évolution « le nom de son père » (*Ibid*, p. 66). Comme Miyazaki, il dit ainsi : « Tu ne dois jamais oublier ton nom ».

« Qu'est-ce que le cinéma ? », voire la seule tournure « Qu'est-ce que ? »[9], accèderait au rang d'unité de « discours » au sens de Foucault, ni en quoi elle s'attacherait spécifiquement à Bazin (en tous cas *avant* que le titre de son premier ouvrage posthume ne fasse fortune associé à son nom et à son mythe). En revanche, la tournure « Ça c'est du cinéma ! » a effectivement une généalogie, qui croise Bazin, comme l'a montré un article de Marc Cerisuelo dans *Trafic*[10] et encore plus souvent qu'il ne le dit. Pourquoi, même, ne pas faire l'hypothèse que le fameux titre des quatre volumes du Cerf marque le bout de la chaîne énonciative collective de ce récurrent énoncé performatif, tantôt affirmé et tantôt dénoncé ? En revanche, Jean-François Chevrier et moi (j'associe ce chercheur non spécialisé dans le cinéma – mais l'un des rares à avoir lu Bazin pour lui-même, ce pourquoi je l'avais invité au colloque « d'ouverture » – car nous avons plusieurs fois reparlé de cela depuis 2008), pouvons citer, par exemple, des énoncés qui préludent historiquement au grand essai de jeunesse de 1944 « Ontologie de l'image photographique » : Malraux explicitement et, par lui, la trace invisible de Walter Benjamin se trouvent cités – certes nous étions quelques-uns à avoir vu, avant la note de Barnard, n'en déplaise à Le Forestier, que la citation de Malraux est apocryphe lorsqu'elle est entre guillemets, j'ajouterai qu'elle est précise lorsqu'elle résume sans guillemets une page de *l'Esquisse d'une psychologie du cinéma* et que les articles précédents publiés dans *Verve* par Malraux compliquent un peu la question – mais par ailleurs, l'« hallucination vraie » vient d'André Breton (cela est étudié en détail, et archéologiquement, par Chevrier dans *Opening Bazin*), les considérations d'Alain sur « l'art de l'écran » (texte daté du 3 juin 1923)[11] expliquent la formule pourtant si « bazinienne » de « l'absence de l'homme », idée pareillement présente par ailleurs, avec les mêmes mots du jeune Bazin, chez Henri Focillon dans son « Éloge de la main » (1934)[12], Louis Lavelle et sa « momification » transfiguratrice du souvenir (1945)[13] permet l'invention de la fameuse « momie du changement », les idées de ces trois derniers auteurs faisant, chez Bazin, l'objet d'un complet retournement. Chaque retrouvaille de Bazin avec son époque est un étonnement et un grand plaisir : j'aurais aimé que l'article de Le Forestier en offre d'autres, je serai heureux de lire bientôt ses propres découvertes.

Pourquoi y a-t-il « transformation Bazin » ?

Allons plus loin, puisque la polémique a été ouverte, et allons précisément là où elle peut servir la réflexion. Prenons comme objet expérimental d'analyse historiographique la proposition contenue dans le titre de l'article de Le Forestier.

9. Le Forestier cite Jean Paulhan (la question : « Qu'est-ce que la littérature ? » figure au début des *Fleurs de Tarbes* dès l'édition de 1938 : certes !), Alberto Consiglio et Philippe Algoud et considère polémiquement que le fait de ne pas avoir noté que Bazin aurait pu lire ces usagers de la tournure interrogative « Qu'est-ce que ? » dans le domaine culturel constitue autant d'« étonnantes omissions des exégètes baziniens » (*op. cit.,* p. 16)… Je ne trouve pas cette remarque très sérieuse.
10. M. Cerisuelo, « "Ça, c'est du cinéma !" », *Trafic,* n°50, été 2004 (repris dans *Fondus enchaînés. Essais de poétique du cinéma,* Paris, Seuil, « Poétique », 2012, pp. 167-180).
11. Alain, *Préliminaires à l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1939.
12. H. Focillon, *la Vie des formes*, suivi d'*Éloge de la main*, Paris, PUF, 1943 (7e édition, 1981).
13. L. Lavelle, *la Dialectique de l'éternel présent : du temps et de l'éternité. Philosophie de l'esprit*, Paris, Aubier Montaigne, 1945.

Pourquoi y a-t-il « transformation » Bazin pour Le Forestier ?[14]

Nous savons que Foucault emploie le terme pour Ricardo dans la citation en exergue (et pour Cuvier dans la conférence qui précède le long débat cité, au titre d'un exemple de ce que Foucault appelle une « transformation épistémologique »), et que Le Forestier le reprend pour titrer son article et son futur livre sur Bazin. Le terme revient à nouveau, cité depuis *l'Archéologie du savoir*, en tant que l'une des régularités des « formations discursives » (*art. cit.*, p. 21), après que Le Forestier a expliqué que « la plupart des exégètes baziniens ont, jusqu'ici, sacrifié plutôt à l'histoire des idées, mais en la dissimulant sous des oripeaux foucaldiens » (*Ibid*, p. 19).

En ce qui me concerne, ma « référence à Foucault souffre d'une certaine bévue » (*Ibid*, p. 18 : on n'utilise pas pareille tournure tous les jours, faut-il comprendre que je suis affecté, littéralement, d'une maladie de « double vision » ?), car mon travail « philologique », en cela « foucaldien », oublierait l'unité et la taille de l'objet à étudier, à savoir « justement le discours » (*Ibid*, p. 19), et se transformerait en une vision arbitraire, linéaire, évolutive, fondée sur l'idéologie du génie, de l'évidence ou de l'influence. Il s'agit d'un procès d'intention, puisque je n'ai fondé aucune de mes études sur Bazin sur les principes méthodologiques de Foucault : si je le faisais, je crois que je serais plus prudent que Le Forestier. Sur le fond, je ne comprends pas pourquoi une analyse minutieuse d'un texte renverrait obligatoirement à un enfermement et à une conception linéaire de l'histoire. Ou plutôt je pense le savoir un peu, et c'est ici que nous quittons les noms propres. Je pense que Le Forestier parle comme un « historien du cinéma » au moment où il se saisit d'une « critique de cinéma », dont il ne sait pas trop quoi faire *en tant que telle*. Prenant de la hauteur et de la distance pour écrire l'histoire, il lui faut voir disparaître l'auteur comme le texte.

Il existe, paraît-il, une « objection bien connue à toute tentative d'histoire de la critique » (*art. cit.*, p. 27). Bazin lui-même serait d'accord avec cette assertion. C'est même la conclusion de l'article qui cite l'Avant-Propos de *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « [...] si l'histoire de la critique est déjà une bien petite chose, celle d'un critique particulier n'intéresse personne [...] ». Pourtant, l'objection selon Le Forestier n'a aucun rapport avec la prudence et la formule de modestie de Bazin car, quoique condamnant la « politique des auteurs » si elle veut dire que l'auteur a toujours raison, Bazin n'aurait jamais cherché à séparer un énoncé de celui qui l'énonce. Objection il y a, mais elle est classique dans tous les domaines sous-investis par l'écriture historique : elle va à l'histoire événementielle bio-chronologique de la critique dont, effectivement, l'historien sérieux n'a que faire. Pourquoi, en revanche, devrait-elle aller à l'histoire « du critique » en général ? Ce serait jeter le bébé avec l'eau du bain.

Ainsi, au moment où Le Forestier s'empare pour la première fois en son nom du mot « transformation », en conclusion de son article, dans son désir de voir « derrière l'auteur les *transformations* qui s'opèrent dans les discours » (*art. cit.*, p. 27), on entend beaucoup plus : « sans l'auteur ». Ici, « transformation » devient un mot mana qui désigne une sorte de machinerie historique non-humaine. Dans son avant-propos, Bazin écrit quant à lui une phrase sans ambiguïté, qui prouve que, malgré sa modestie réelle, il n'a pas peur de la subjectivité :

14. Un livre qui portera ce titre est annoncé, le mot est donc important ; bien entendu, sans rien en préjuger, je ne réponds ici qu'aux affirmations et usages du mot dans l'article de *1895*.

> Dans la mesure, si modeste soit-elle, où un article critique procède d'un certain mouvement de la pensée, ayant son élan, sa dimension et son rythme, il s'apparente aussi à la création littéraire et l'on ne saurait, sans briser le contenu avec la forme, le faire passer par un autre moule[15].

Si, comme le disent Deleuze et Guattari dans leurs « Postulats de la linguistique »[16], il y a toujours beaucoup de voix dans une seule voix, encore faut-il, pour s'en rendre compte, saisir cette voix dans un corps, une langue et une subjectivité.

Autre occurrence finale et conclusive du mot « transformation » dans l'usage personnel de Le Forestier :

> de point de convergence elle [la pensée de Bazin] 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[17].

Ici, l'inconscient, non de Le Forestier mais de son texte, dit clairement que des actualisations historiquement dépassées de la *querelle Bazin* informent une posture involontairement « anti-Bazin ». À l'époque où Bazin écrit – dit en substance la conclusion de l'article –, la critique est en train de passer d'une visée sociale de gauche à une visée formaliste de droite. Et en toutes lettres, après une comparaison entre deux textes sur Wyler, dont le deuxième n'est pas cité, et pour cause, nous pouvons lire : « 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 » (*Ibid.*). Le second texte, non cité, est bien connu car il s'agit du très long essai sur William Wyler qui clôt le premier tome de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, publié en deux parties dans *la Revue du cinéma* (février et mars 1948), dans lequel Bazin évoque la profondeur de champ et le plan-séquence d'une manière bien plus subtile qu'on ne le retient en en lisant des résumés express depuis cinquante ans, et dont la première livraison se termine par un nouvel exemple de l'ironie bazinienne : « La profondeur de champ de William Wyler se veut libérale et démocratique comme la conscience du spectateur américain et les héros du film ! »[18]. Ce texte n'est pas cité, semble-t-il faute de place, par Le Forestier. C'est dommage, car on voudrait bien savoir en quoi les deux textes seraient « très dissemblables » et témoigneraient de « retournements brutaux dans [les] propos [de Bazin] ». J'y lis, pour ma part, strictement les mêmes idées sur *The Best Years of Our Lives* (*les Plus Belles Années de notre vie*), données avec la même pondération. Même les mots cités par Le Forestier, tirés du premier texte d'octobre 1947, censés témoigner de l'hebdomadaire « de gauche », se retrouvent dans l'article de février 1948 dans la revue « formaliste » : « prédilection évidente

15. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1975, p. 8 (édition dite définitive). Par ailleurs, l'Avant-propos a été assez désastreusement modifié en 1975 au moment du passage au volume unique, et l'allusion aux quatre tomes contenait des phrases beaucoup plus affirmatives théoriquement.
16. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
17. *Art. cit.,* p. 27. C'est moi qui souligne.
18. *La Revue du cinéma*, *op. cit.*, p. 47 (et en volume dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma* ?, tome 1 « Ontologie et langage », Paris, Cerf, 1958, p. 160).

pour les scénarios psychologiques sur fond social », « pour l'analyse psychologique et le réalisme social » (p. 38 en revue, pp. 149-150 en volume) ; « un scrupule méticuleux d'exactitude quasi-documentaire » (p. 42 en revue, p. 154 en volume) ; « Faire vrai […] honorable intention […] ne dépasse pas le plan de la morale » (p. 45 en revue, p. 157 en volume). Le tout étant sans doute plus clairement compris par les lecteurs de 1947-1948 que par les lecteurs d'aujourd'hui puisque Bazin avait publié dans *les Lettres françaises* l'été d'avant (n°166 du 25 juillet 1947) un texte assez général sur la question, intitulé sans équivoque : « Tout film est un documentaire social ».

Ici, c'est donc Bazin lui-même qui se trouve en fin de compte « transformé ». J'en tire deux conclusions, je garde la seconde pour la fin et pour conclure en généralisant mon propos.

Vraie ou fausse (juste ou approximative, belle ou banale), cette écriture de l'histoire est, dans tous les cas, elle-même informée involontairement par la querelle Bazin qui a eu lieu dans l'histoire de la critique de cinéma en France. Il semble encore difficile de décrire Bazin sans être pour ou contre. Voilà une disparition qui a du mal à disparaître. Seconde conclusion sur laquelle je vais revenir : c'est au prix d'une lecture de vérification sur les textes que je peux contester une affirmation d'historien, non pas fausse en soi, mais injustifiée précisément au point de son articulation, lorsqu'elle s'appuie sur un critique de cinéma.

Tous les textes

Qu'il soit clair que je ne conteste pas les présupposés de Le Forestier parce que je serais dans un autre camp et que je préfèrerais me situer dans les pro-Bazin. Je crois, au contraire, que, sans méconnaître l'importance et le plaisir des bagarres dans cette histoire, on peut en faire un objet d'histoire et passer à une autre étape. Plus précisément, nous devons vérifier nous-mêmes en permanence, dans nos travaux que nous sommes bien en train de passer, pour les études sur Bazin, à une autre époque et c'est paradoxalement en donnant à connaître le détail de l'héritage français sur un mode critique et historien que nous quitterons les rivages rances de la Franco-France, ce à quoi, je le crois, doivent travailler les intellectuels français, pas à pas sur leur sujet, le plus petit soit-il, afin de sortir de ces années saumâtres de la guerre de tous contre tous, notamment mémorielle, orchestrée de surcroît, depuis quelques années, par le régime sarkozyste, avatar français provisoire du plus large « capitalisme culturel ». Que l'on doit, par exemple, comme le propose Foucault dans la discussion après sa conférence sur Cuvier, distinguer soigneusement « l'erreur-Cuvier » (« l'erreur-Bazin ») de la « transformation-Cuvier » (de l'importance historique de Bazin). C'est ce que j'essaye souvent de faire en étudiant Bazin. C'est ce que j'ai voulu montrer à partir de l'« erreur » de visionnement de *Crin blanc* (Albert Lamorisse, France, 1953) au moment crucial que discute le fameux article « Montage interdit »[19].

19. Pour situer l'ensemble « Montage interdit » (quatre textes et non un seul), voir H. Joubert-Laurencin, *la Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 15-34. Pour l'« erreur » dans *Crin blanc*, H. Joubert-Laurencin, « Re-Writing the Image: Two effects of the Future-Perfect in André Bazin », [« La réécriture sur image. Deux effets de futur antérieur dans l'écriture d'André Bazin »], dans D. Andrew, H. Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin*, *op. cit.*, pp. 200-212.

Ainsi (et ce sera ma dernière réponse à la polémique), je suis contraint de préciser que je ne me situe aucunement dans une posture arrogante, considérant que personne ne travaille sur Bazin dans l'université sauf moi, comme le prétend une note de Le Forestier qui me cite à mauvais escient (*op. cit.,* p. 10, note 7) : « 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). » Le Forestier vient de citer des travaux parfaitement estimables et importants s'échelonnant de 2004 à 2009, et mentionne une partie de mon travail d'habilitation qui évoque les années, toutes différentes, de ma formation universitaire, soit 1978-1985 comme il est précisé dans mon texte, pendant lesquelles, oui, je persiste, le cas de Bazin avait majoritairement et sévèrement été réglé. Certes, le rapport à Bazin a bien changé, je ne saurais dire depuis quand exactement sans m'engager dans une étude plus longue, sans doute par étapes successives dans les années 1990 puis 2000 ; un étudiant de cinéma d'aujourd'hui n'est plus obligé de découvrir Bazin par hasard et comme par effraction, comme ce fut mon cas, j'en suis heureux ; j'accompagne cette transformation-là, j'en suis joyeux.

Je reviens au deuxième point de ma conclusion, afin de sortir de toute polémique et du seul Bazin. C'est au prix d'une lecture complète et détaillée de tous les textes mis en jeu, de comparaisons entre différents textes de la même époque ou sur le même sujet, de la prise en compte du degré polémique ou ironique de certaines phrases, et à l'aide d'une approche stylistique qui vise à faire entrer dans le sens du texte les images mises en jeu (images métaphoriques qui, souvent, recoupent de près ou de loin les images du film étudié) que peut être modifiée une affirmation d'historien du cinéma se justifiant du texte d'un critique de cinéma. C'est dire le risque d'une lecture rapide (et, en l'occurrence, Le Forestier, qui se trouve ici l'objet de la polémique en vertu de la circonstance, n'est vraiment pas l'historien le plus blâmable) de ces objets délicats que sont les écrits, plus ou moins littéraires, suscités par le cinéma. Ils ne peuvent être étudiés par les historiens du cinéma au même titre que les autres matériaux « non-film ». Cette évidence n'est pas une banalité dans les faits, voilà ce que le « non-historien » que je suis selon les normes académiques peut dire aux « historiens ». On laisse aux « esthéticiens », aux « théoriciens » le soin de comprendre les écrits visant, volontairement ou pas, à la théorie ; longtemps, ils ont pensé avoir dépassé, dans plusieurs sens du terme, Bazin, et ne l'ont plus lu. Les historiens, de leur côté, ne sauraient en rester, pour de bonnes raisons, aux « sources écrites » de la critique de cinéma, informatives certes, mais limitées en informations fiables et complètes ; longtemps, ils n'ont pas eu de raison de se « centrer » sur Bazin, donc de travailler sur ses textes. La *disparition Bazin* des études françaises s'explique peut-être parce qu'il est apparu, pendant au moins quarante ans, trop vieux aux esthéticiens, et pas assez vieux aux historiens. Mais alors, au-delà du cas Bazin (exemplaire, paradigmatique, mais seulement un cas parmi beaucoup), à qui revient institutionnellement le travail *philologique*, en France, dans les études cinématographiques ? À bien peu ! À un chercheur isolé comme moi, qui a appris à lire des textes de grande valeur littéraire, à les traduire et à les éditer parce que j'ai travaillé sur un écrivain (Pier Paolo Pasolini) qui fut aussi cinéaste. À quelques autres, j'en connais certains, j'en imagine d'autres, mais dispersés.

Je crois que, depuis que j'ai commencé à lire la littérature des études cinématographiques, j'y ai trouvé des protestations sur cet absurde clivage histoire-théorie (ou histoire-esthétique). Il s'agit, paradoxalement, d'un « lieu commun ». Cette protestation, ce regret est notre lieu commun : alors

retournons-le en acte. Faisons travailler l'opposition, probablement nécessaire en termes de spécialisation et d'efficacité, et construisons délibérément des points de rencontre qui permettent d'additionner les efforts : lisons-nous, continuons à nous critiquer, cessons le système de la disparition, de l'autre cette fois-ci, par l'absence de citation des chercheurs du champ opposé. Les études cinématographiques ne sont pas un domaine assez immense pour cela[20]. Il me semble que le CHAC (Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique) tel que l'avait conçu et dirigé Jacques Aumont à la Cinémathèque française, a donné un exemple de rassemblement des forces. Mais qu'est-ce qui le remplace aujourd'hui ? L'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), aurait pu être un lieu de croisement des méthodes pour étudier l'art, ou devrait l'être idéalement. Mais, le cinéma, déjà parent pauvre de cette institution depuis le début, a désormais tout à fait disparu de ses programmes transversaux propres ? Qu'a proposé, en vingt ans d'existence, la Bifi, bibliothèque du film aujourd'hui réintégrée à la Cinémathèque française pour réunir, autour des textes archivés, les spécialistes du sens et du déchiffrement et les spécialistes des traces et du contexte ? Pour ainsi dire : rien, en termes de dynamique de recherche, rien qui puisse égaler son travail d'archivage et de consultation. Certes, les rencontres se font dans les centres et les programmes de recherche, mais la concertation et l'élan collectif font largement défaut. Il faudrait songer à y remédier, par une action sur les institutions, mais aussi par les choix des travaux.

La possibilité d'une histoire des énoncés, à laquelle se réfère Le Forestier, est ouverte. C'est l'un des points de rencontre possibles que je peux imaginer.

Qu'est-ce que l'art abstrait ? demande Georges Roque, dans une étude exemplaire, qui ne préjuge jamais de la réponse, mais la déroule, notamment dans un tableau récapitulatif de 1860 à 1949 dans quatre langues européennes *à partir des énoncés*[21]. C'est de ce type d'étude que l'on pourrait s'inspirer pour le cinéma.

Nous n'avons, par exemple, jamais réglé la question des mots : « néo-réalisme » (avec ou sans tirets, en français ou en italien), « expressionisme », « documentaire », « cinéma d'animation » (j'ai tenté de décrire autrefois le problème historique de cette expression dans ma thèse de doctorat, et repris le travail récemment sur un mode plus historien, notamment dans *1895* à propos d'Émile Cohl). Or, lorsque l'on fait vraiment la théorie de ces énoncés problématiques, on fait de l'histoire, et si l'on en fait vraiment l'histoire, on théorise.

La première thèse qui fait usage – et bon usage – de mon moteur de recherche « Baz-in » et des idées de travail qu'il implique, et qui pourrait entrer, avec certains de mes travaux sur Bazin, que je souhaite publier prochainement en un ouvrage « centré » sur Bazin et le décentrant de l'intérieur, dans une histoire des énoncés, est italienne. Son auteur, Marco Grosoli, définit mon approche de Bazin et situe la sienne de la manière suivante :

> La stratégie que l'on adoptera dans le présent travail diverge en partie de celle d'Hervé Joubert-Laurencin, dont le rapport de récupération de Bazin […] consiste plutôt à valoriser le développement

20. Et n'attendons de tomber dans l'excès inverse en vertu des injonctions d'une absurde évaluation chiffrée des citations des uns par les autres, le « facteur Q », qui ne manquera pas d'arriver au train où vont les choses dans l'université française.
21. Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, « Folio essais », Paris, Gallimard, 2003, pp. 280-285 pour le tableau.

> autonome de l'écriture comme antidote immédiat aux cristallisations dogmatiques de la pensée bazinienne, celles qui en ont limité la portée au cours des dernières décennies. Dans notre cas, au contraire, on tentera d'embrasser précisément l'idéalisme apparemment le plus négatif pour mieux recueillir la déflagration de ses contradictions[22].

L'apport nouveau des systèmes automatisés de recherche des textes, et à l'intérieur des textes, modifiera inéluctablement, dans les années à venir, nos approches, et on aura tout intérêt à savoir lire, à savoir repérer ce que dit vraiment, et le plus souvent sous-entend un texte, comment se répondent les mots, les idées et les images formées à l'intérieur de celui-ci, et à l'extérieur dans sa relation avec des ensembles logiques de textes.

Le programme du groupe de recherches que j'ai contribué à créer (*Declic* : acronyme pour « Discours et écrits de cinéma : littérature, interprétation, critique », amorcé à Paris Diderot et à l'INHA, aujourd'hui actif à l'université de Picardie) se donne pour programme l'observation, l'étude et la valorisation des discours et écrits, non pas « sur le cinéma », mais *suscités par le cinéma*. Par un renversement non des objets d'études mais du point de vue porté sur ces objets, la critique de cinéma, la théorie du cinéma, les livres de cinéma et toute production discursive concernant cet art sont considérés non comme des discours *sur* le cinéma, dont le caractère serait d'emblée fixé et connu, mais comme des créations et des formes de pensée spécifiques *suscitées par le cinéma*, et le faisant exister réellement en retour. Ce changement de perspective ne cherche ni à anoblir des objets dénigrés ou secondaires, à donner par exemple un statut plus glorieux à la critique de cinéma, ni à minimiser l'importance de l'étude des films eux-mêmes, des cinéastes ou des conditions historiques et économiques de production. Il tend au contraire à objectiver la démarche de création dans ce domaine singulièrement collectif que constitue le cinéma et à rendre au film sa qualité de sujet actif : social, voire anthropologique. Le postulat initial du programme de recherche consiste en effet à affirmer que le cinéma produit des objets de pensée et des formes de vie qui n'existaient pas avant lui. Sans doute ce programme de travail tend-il à rendre à la définition de l'œuvre cinématographique sa dimension spectatorielle (le spectateur comme « producteur », « réalisateur » et « acteur »), mais alors en dehors du champ classique des études de réception, à quoi il s'oppose délibérément, du moins de toutes celles qui supposent le film comme un « objet naturel » leur préexistant. Si des relevés documentaires classificateurs concernant les écrits suscités par le cinéma se systématisent, autrement dit si les études cinématographiques se réapproprient la somme des écrits déjà existant, l'histoire ne s'écrira plus exactement avec les mêmes mots, et l'esthétique pourra difficilement se passer de son histoire.

22. Marco Grosoli, « La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus », [« La toile de la thomise. André Bazin relu à travers l'intégralité du corpus »], Dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, Alma Matter Studiorum-Università di Bologna, sous la direction de Monica Dall'Asta, 2010, p. 16. Bibliographie complète des articles tirée de « Baz-in » pp. 476-570.