

Dialectiques réalistes du discours critique Barkan, Bazin, Desternes

Maria Tortajada

Reçu: 12.09.2014 – Accepté: 27.12.2014

Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Dans les années quarante et cinquante, les discours sur le cinéma s'affrontent sur un plan qui touche à la théorie de la représentation. Les films du néo-réalisme italien ont catalysé les prises de positions dans le débat sur le réalisme. Ils ne sont pourtant pas les seuls à soulever la question du lien entre le film et la réalité. Et si la notion de transparence a pu apparaître comme la clé du discours réaliste, elle n'est certes pas le terme qui permet de « l'expliquer ». A travers trois exemples, il apparaîtra ici que l'intérêt du débat critique et théorique de l'après-guerre en France sur la question du réalisme déploie plusieurs manières de concevoir la réalité, la représentation et la fonction du spectateur. C'est à la théorie de la représentation dans le discours critique que cet article se consacre pour examiner trois modèles, ou « idéologies », représentationnels.

Durante los años cuarenta y cincuenta, los discursos sobre el cine se discutían en un sentido que afectaba a la teoría de la representación. Las películas del neorealismo italiano catalizaron los posicionamientos del debate sobre el realismo. Sin embargo, no fueron las únicas que se plantearon la relación entre cine y realidad. Es más, la noción de transparencia fue la clave para el discurso realista, aunque, ciertamente, no permita « explicarlo ». A través de tres ejemplos, demostraremos aquí que el interés del debate crítico y teórico de la posguerra francesa sobre la cuestión del realismo despliega varias formas de concebir la realidad, la representación y la función del espectador. En este artículo vamos a examinar tres modelos, o « ideologías », representacionales, a partir de la teoría de la representación en el discurso crítico.

During the forties and fifties, discourses about cinema were dealt with in terms of theory of representation. Italian neorealism catalyzed the critical positions within the debate about realism, yet Italian neorealist films were not the only ones to raise the question of the relationship

between film and reality. If the notion of transparency was considered as the key concept within the discourse of realism, it is certainly does not provide an exhaustive explanation of it. By referring to three examples, we show here how the interest of the critical and theoretical debate about realism in post-war France displays various forms to conceive of reality, representation and the role of the spectator. In this article we will examine three models, or 'ideologies', of representation.

Durante gli anni quaranta e cinquanta il dibattito sul cinema sollevava specialmente questioni relative alla teoria della rappresentazione. I film del neorealismo italiano hanno catalizzato la presa di posizione all'interno del dibattito sul realismo. Tuttavia non sono gli unici testi che sollevano la questione del rapporto tra cinema e realtà. E se la nozione di trasparenza è apparsa come la chiave del discorso realista, non è certamente il concetto che permette di « spiegarlo ». Mediante tre esempi dimostreremo che l'interesse del dibattito critico e teorico sulla questione del realismo mette in gioco una pluralità di modi di intendere la realtà, la rappresentazione e la funzione spettatoriale nella Francia del dopoguerra. L'articolo esamina tre modelli, o « ideologie », di rappresentazione.

Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Réalisme, théorie de la représentation, cinéma, Bazin, Barkan, Desternes

Realismo, teoría de la representación, cine, Bazin, Barkan, Desternes

Realism, theory of representation, cinema, Bazin, Barkan, Desternes

Realismo, teoria della rappresentazione, cinema, Bazin, Barkan, Desternes

La question de la définition de la réalité à l'intérieur d'une réflexion sur le « réalisme » implique plusieurs champs de savoir, plusieurs disciplines, relevant des sciences comme des sciences humaines. Cette question se pose de manière prégnante dans le domaine de l'esthétique, qu'elle touche à la littérature, à l'art ou au cinéma. Le XIX^e siècle positiviste a dessiné sa version de la réalité comme donné, comme être-là, accessible à l'expérimentation comme à la représentation. Tout au long du XX^e, les définitions du réalisme se sont confrontées à cette conception de la réalité en la complexifiant, en la modélisant. Elles posent la question proprement esthétique : comment l'art peut-il représenter la « réalité telle qu'elle est », puisqu'il est justement intervention humaine, transformation, transposition, traduction d'un « donné ». Cette interrogation se décline sous différentes variantes en fonction des discours qui la formulent et la déplient à l'envi. Si on tente d'appréhender ces questions à partir d'une théorie de la représentation, on peut s'essayer à une définition de la réalité, non pas tant comme une essence, comme un donné, comme un domaine de l'expérience pure ; non pas non plus comme une production discursive sans ancrage dans le monde de l'expérience, production qui serait démontrée et démontée par les seuls instruments de la logique ; mais comme une construction qui tient à la place que la notion de réalité occupe dans un jeu de rapports conceptuels. La théorie de la représentation permet de définir la réalité dans la relation qui s'instaure entre la représentation et le spectateur dans la construction du discours réaliste.

Cet article ne tentera pas une théorie générale, mais essaiera plutôt d'éprouver certains topoï du réalisme en dégagant des ébauches de théorie de la représentation pour mettre en évidence un argumentaire, situé historiquement, grâce à trois études de cas. Je voudrais partir de quelques textes issus du contexte de la critique de film s'articulant au débat qui se développe après la deuxième guerre mondiale, dans les années quarante, au moment où plusieurs cinématographies nationales sont en prise avec la « représentation de la réalité », le néo-réalisme italien étant le modèle incontournable. Dès cette

époque commence à se dégager une figure qui deviendra une référence dans le milieu cinématographique. Critique aux *Cahiers du cinéma* qu'il dirige durant les années cinquante, André Bazin occupe une place canonique dans l'histoire du cinéma fondée sur ses points de vues critiques et théoriques, sur son investissement dans le cinéma à divers niveaux institutionnels, pédagogique et culturel. Il est le représentant du discours réaliste en France, la référence incontournable du discours cinéphilique et esthétique dès l'après-guerre. Même s'il a été et reste encore au cœur de débats souvent idéologiques sur le statut et la fonction de la représentation réaliste, sa reconnaissance est internationale¹. La sélection de ses textes critiques parue dans les quatre volumes de *Qu'est-ce que le cinéma ?* a contribué à reconstruire la forme théorique de son discours². A tel point que sa figure « d'auteur » et la focalisation sur ses propres positions masque un réseau complexe de discours et d'idées sur la question du réalisme dans la critique cinématographique française issue de la deuxième guerre mondiale³. Or, ce qui est particulièrement intéressant dans le discours réaliste, c'est sa variabilité. Il varie dans l'histoire, qu'on le fasse remonter dans le domaine esthétique à la Renaissance, avec la réflexion sur la représentation perspectiviste en peinture, ou qu'on se réfère au siècle réaliste qu'est le dix-neuvième, ou encore que l'on s'attarde aux différentes écoles réalistes du XX^e, en cinéma, art ou littérature. Il varie bien sûr aussi dans les débats qui animent une époque. Mais le réalisme esthétique, celui qui interroge la représentation dans sa capacité à représenter la réalité au sein d'une problématique artistique, est fondé sur un critère systématiquement repris tout en trouvant des actualisations différentes. C'est que le discours réaliste

¹ Les récentes publications collectives le montrent, *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Dudley Andrew (avec Hervé Joubert-Laurencin) (dir.), 2011. Pour le parcours intellectuel de Bazin et sa place dans la culture française, voir Dudley Andrew, 1983 (1978). Je remercie ici Dudley Andrew et Laurent Le Forestier pour leur amitié et le soutien qu'ils m'ont apporté dans la recherche de sources.

² *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 vol., 1958-1962.

³ Le travail de Laurent Le Forestier tente justement de réinsérer Bazin dans ce réseau de discours. Voir notamment « La transformation Bazin ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895*, 62, décembre 2010, pp. 9-27.

est régi par un noyau paradoxal auquel les créateurs, les théoriciens comme les critiques viennent se confronter en le reformulant à leur manière : c'est ce que j'appelle le paradoxe fondamental du réalisme, qui impose une tension au sein de toute esthétique réaliste : tension entre, d'une part, la volonté de montrer le réel « tel qu'il est », donc en effaçant ou en niant au maximum la réalité formelle et discursive de la mise en représentation, et, d'autre part, la volonté d'art, qui suppose l'intervention créative de l'artiste et donc une médiation qui justement met en question l'idée que la réalité apparaît dans la représentation « telle qu'elle est »⁴.

Mon but ici est donc de confronter trois théories-critiques sans les hiérarchiser – ce qui veut dire sans subordonner au discours bazinien, devenu dominant, les deux autres – pour saisir, à travers ce coup de sonde, certains enjeux théoriques qui relèvent de l'idée même que l'on se fait de la réalité. Il s'agira de montrer que la « réalité », cette notion qui s'impose dans toute réflexion sur le réalisme et qui détermine des positionnements idéologiques ou institutionnels, cette notion est construite diversement dans et par différentes variantes théoriques de la représentation. Une théorie de la représentation est une construction complexe qui peut s'exposer dans de longs traités ; mais elle peut également se déduire de quelques lignes critiques et des présupposés qui les fondent. C'est parfois ainsi qu'elle se donne dans les discours. Les articles choisis pour l'analyse développent néanmoins une réflexion consistante sur les questions représentationnelles. Elles seront abordées ici à partir d'une méthode systématique que je ne présenterai pas au préalable pour entrer dans le vif du sujet de manière empirique.

⁴ Pour des développements concernant les notions de « théorie de la représentation », de « paradoxe fondamental du réalisme » et de « relation ontologique » tels que je les utilise ici, voir mes travaux *Eric Robmer: Le spectateur séduit* suivi de *Le réalisme ontologique*, Paris, Kimé, à paraître automne 2015 ; « Realism and Reality. The Arguments of cinema », *Economics and Other Branches - In the Shade of the Oak Tree: Essays in Honour of Pascal Bridel*, (Roberto Baranzini, François Allison dir., Pickering & Chatto, London, 2014, pp. 383-396), que le présent article précise et développe ; « The ontological relation : the realisms of Kracauer and Bazin », *Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?*, Colloque international, Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 20-23 août 2014, à paraître.

Un idéalisme phénoménologique

La *Revue du cinéma* publie en 1948 un débat sur le réalisme. Jean Desternes⁵ écrit alors une introduction qui explicite directement cette tension en en proposant une interprétation particulière.

En esthétique, le terme de réalisme indique une volonté de transcrire le plus strictement que possible la réalité. Or la transcription directe est impossible, puisqu'il faut traduire cette réalité en mots, en sons, en couleurs, et dans le domaine cinématographique, en images et en séquences ; c'est-à-dire déformer le réel. / J'ai déjà envie d'écrire : première preuve de l'inexistence du réalisme⁶.

La première proposition du paradoxe fondamental du réalisme est, selon Desternes, insoutenable : elle suppose une économie insuffisante à la création artistique, qui irait jusqu'à la négation de l'acte créatif :

Si nous posons l'équation *Réalité + Art = Réalisme*, les termes n'en sont nullement quantitatifs mais – c'est là toute la question – qualitatifs. / Le réalisme conscient tentera de réduire le coefficient Art pour être plus riche de *Réalité*, et il le supprimerait volontiers, s'il ne devait, du même coup, se supprimer. Cruelle faillite : être le greffier du réel, ouvrir le ciné-œil, enregistrer le plus mécaniquement possible la vie toute pure... / Et alors ? il reste à présenter le plus artistiquement possible, ces éléments du réel, ainsi obtenus et se remettre *après* à la falsification artistique qu'on a refusée *avant*⁷.

Il faut assumer l'artisticité de la représentation qui tient en un mot, pour Desternes, le style : élément de définition classique de l'art, qui en passe par la revendication de la marque singulière de l'auteur et la force de sa médiation. D'abord transcrire, ensuite traduire, si ce n'est accepter tout de suite que représenter, c'est déjà reformuler. Avec l'idée de « transcription », le raisonnement en passe par

⁵ Jean Desternes signe plusieurs articles dans la *Revue du cinéma* entre 1946 et 1948. Il participera ponctuellement aux *Cahiers du cinéma* en 1954, pour rendre compte du Festival de Venise (numéros 39 et 40). Antoine de Baecque le classe parmi les « dandys progressistes » dans son tour de table rédactionnel, avec Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Lo Duca, notamment (1991: 295).

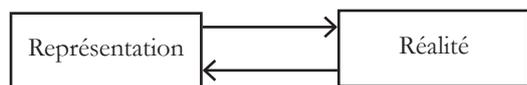
⁶ *Revue du cinéma*, 18, octobre 1948, p. 49.

⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

un argument récurrent dans les discours sur le cinéma depuis les années dix, moment où on débat sur le statut du cinéma comme art. C'est le thème de l'automatisme dans la reproduction de la réalité : comme l'appareil du cinéma est une « machine », il n'y a pas d'intervention humaine dans la constitution de la copie. Or, sans l'homme il n'y a pas d'art. Les mêmes arguments sont avancés dans les années 1880-1890 dans la discussion du statut artistique de la photographie. On constate à quel point le débat sur le réalisme est traversé par des thèmes récurrents, mais aussi à quel point il est chevillé à l'existence même du cinéma comme médium photographique.

Toute la réflexion est centrée sur le rapport entre la représentation et le monde. Pour mieux saisir l'esquisse de théorie de la représentation, il faut se dégager de la formule esthétique « *Réalité + Art = Réalisme* », qui s'apparente à une recette, un minima chimique de mélange esthétique. On peut se centrer sur le schème qui soutient cet argumentaire. Pour définir le réalisme, il faudra pouvoir rendre compte de cela :

Schème 1



Il est donc nécessaire de quitter la métaphore additionnelle pour ce schème, qui suppose de définir à la fois la représentation, la réalité et la relation qui les unit. La relation est au cœur du fonctionnement de la représentation. Ainsi, la mimesis, comme imitation, peut être considérée comme une copie. Ce que la modernité théorique ouvrira à d'autres formulations : la représentation sera alors le « tenant lieu » de la réalité. Elle n'imité pas dans le sens de la ressemblance, mais représente, « est le signe de ». Le réalisme centre le débat sur la « référentialité » de la représentation. Qu'en est-il pour Desternes ?

En art, le réalisme consistera donc à *recréer* le réel le plus vraisemblablement possible. Car, ne l'oublions pas, il s'agit de nous

convaincre, et le vrai n'acquiert de crédibilité que dans la mesure où le maquillage de l'art nous le rend vraisemblable⁸.

L'interprétation de cette relation de tenant lieu repose sur deux points : le premier est le retour explicite à une théorie du vraisemblable, de laquelle les théories réalistes, en principe, se démarquent. S'il est cette version de la réalité en laquelle on peut croire (car elle est « possible »), le vraisemblable ne renvoie pas à la réalité dans le sens d'un donné quel qu'il soit, dans le sens d'une positivité extérieure et indifférente à l'évaluation de l'homme, mais à une réalité acceptable, conventionnelle, consensuelle. Le vraisemblable est la valeur du Grand siècle, pierre de touche du classicisme, que les réalismes du dix-neuvième siècle balayent en mettant à la pointe de la visée référentielle la « réalité même ». Nous touchons donc là à une proposition limite dans le contexte des théories réalistes qui, à certains égards, échappe au réalisme⁹. Le vraisemblable est donc réintroduit avec cette corollaire : la représentation doit *recréer* le réel. Pas de copie, mais bien un acte presque demiurgique de fabrication de la réalité : c'est une conception qui rapproche l'artiste du divin. Mais c'est surtout une manière de préciser la relation entre représentation et réalité tout en l'affaiblissant.

Donc, en art, rien n'est vrai, ou plutôt tout est vrai. Car dès l'instant que cette réalité est traduite en mots, en images, c'est son expression qui existe indubitablement aussi fautive (réalistiquement parlant), aussi chimérique, aussi funambulesque soit-elle. Et cette *réalité à la seconde puissance* devient alors plus vraie que la réalité première puisque, en la « fixant » sur le support artistique choisi, l'artiste lui donne une chance de durer. Ainsi la Joconde : quelques grammes de couleur appliqués sur la une toile par un quinquagénaire fort peu réaliste, constituent *une réalité plus solide* que le sourire de Mona Lisa depuis longtemps poussière. Ainsi la révolte du cuirassé Potemkine : en quoi Eisenstein a-t-il besoins du cachet « ressemblance garantie » ?¹⁰

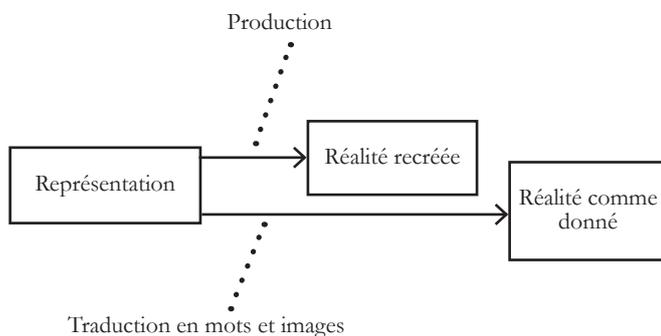
⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ Il n'est pas rare cependant de retrouver le terme de « vraisemblable » dans l'espace du discours sur le réalisme, mais il importe ici de tracer la limite historique du concept.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 50 (je souligne).

La ressemblance est secondaire, l'imitation, comme copie de la réalité, s'en trouve mise à mal. Ce qui compte, c'est la réalité recrée, réalité « à la seconde puissance » « fixée » sur le support de la représentation, qui vient exister à côté de l'autre, mieux que l'autre, que ce « donné » soumis au temps et à la mort. L'art met la réalité du côté de l'éternité. La réalité des choses est en elle-même bien peu définie dans ce texte de critique-théorique : c'est un sourire, une révolte, ce peut être tout ; mais ce qui compte, c'est d'en évacuer la prégnance. L'essentiel est cette nouvelle réalité, qui définit bien la représentation elle-même. Il reste pourtant l'idée de « traduire » la réalité du donné en mots et en images. La réalité positive résiste à son éviction et est maintenue dans le système. On parvient alors à une première ébauche de théorie de la représentation :

Schème 2



Nous balançons entre un idéalisme et une phénoménologie. La sensation, la perception du créateur relativisent le retour aux valeurs classiques :

Dans la simple opération qui consiste à redire ce qu'on croit avoir entendu, de *montrer ce qu'on pense avoir vu, de reconstituer ce qu'on imagine être le réel*, il entre de multiples facteurs d'illusion. Mais lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art, la matière du « témoignage » devant être élaborée (ne serait-ce que par le montage, ne serait-ce que par l'écriture), il n'y a que la foi qui sauve (...).¹¹

Cette réalité en laquelle « on peut croire » est tout de même dépendante de la relativité du point

¹¹ *Ibid.*, pp. 50-51 (je souligne).

de vue ou d'écoute, des « illusions » qui interfèrent dans l'acte perceptif de l'artiste. L'article y vient par la bande, mais c'est là un point essentiel qui resitue ce discours dans le débat réaliste de la positivité : la réalité n'existe (pour nous) qu'en tant qu'elle est vue. Kracauer faisait de cette définition le propre des discours réalistes du vingtième siècle, mais elle est intrinsèquement liée au questionnement réaliste face à la réalité comme donné¹².

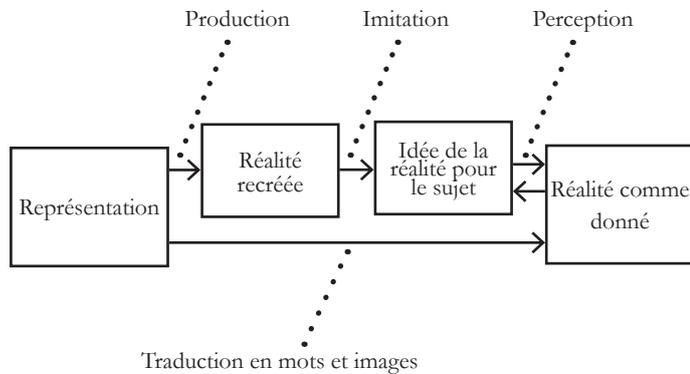
Que représente finalement la réalité recrée ? Si on minimise l'imitation directe et ressemblante de la réalité tout en maintenant la valorisation du processus de perception de cette réalité comme donné, on ouvre à une vraie interrogation sur le statut représentationnel de la perception ou de la place de « l'image » dans la perception – image mentale ou image-matière à la manière de Bergson par exemple. Vaste sujet que le bref texte de Desternes ne permet pas d'esquisser au-delà de la simple mention du problème¹³. Celui-ci reste cependant présumé dans une telle ébauche théorique, car, produire la réalité recrée à partir de multiples « illusions » perceptives, de perceptions brouillées par les sens, c'est impliquer une relation représentationnelle dans l'acte créatif : une imitation du perçu, où le lien entre l'idée que l'on s'est faite de la réalité et la réalité comme donné est fonction des aléas de la perception. On pourrait dire alors avec Jacques Derrida que produire la réalité recrée, c'est imiter l'idée « qui est en moi ». Cela revient à la confirmation d'une forme d'idéalisme¹⁴. Mais pour Desternes, le sujet est phénoménologique et non pas cartésien : l'idée que l'artiste imite est construite en lui par sa perception.

¹² Pensons au travail de Flaubert dans *Madame Bovary* par exemple où la problématisation de qui voit, qui sait, qui parle est centrale. Voir Siegfried Kracauer, 2010 [1960].

¹³ Pour laisser ouvertes les possibilités, j'inscris une double flèche dans le schéma ci-dessous.

¹⁴ Jacques Derrida dans *La dissémination* : « (...) c'est, disons de manière post-cartésienne, la copie en moi, la représentation pensée de la chose, l'idéalité de l'étant pour un sujet ». Dans ce cas, précise Derrida, « le rapport d'imitation et la valeur d'adéquation [entre imitant et imité] restent intacts puisqu'il faudrait encore imiter, représenter, "illustrer" l'idée » (1972, pp. 220-221).

Schème 3



Ce qui frappe néanmoins dans le discours de Desternes, c'est l'insistance sur la coprésence des deux réalités. La représentation devient une nouvelle réalité, différente de la première, « plus vraie » du fait même de n'être plus soumise aux aléas du temps. Dans l'ordre des valeurs, elle se substitue à elle étant une réalité paradoxalement « plus solide ». De là, il n'y a qu'un pas à faire vers la représentation considérée dans sa matérialité, comme élément de la réalité même. L'auteur ne le franchit pas : faire de la représentation un objet du monde, ce serait aller trop franchement vers une revalorisation de la réalité positive pour en attribuer la nature et la valeur à la représentation : le discours serait trop « frontalement » réaliste. Nous restons dans une théorie idéaliste de la création artistique attachée au vraisemblable avec une forme de phénoménologisation de l'idée.

Bien que cette théorie soit abordée sous l'angle de la création, la question du spectateur sans laquelle une théorie de la représentation ne fonctionne qu'à moitié est posée. Le spectateur doit être saisi dans la relation qu'il entretient avec cet ensemble : avec la réalité, avec la représentation ou avec les deux à la fois. Devant tant d'incertitudes, d'illusions perceptives dans la médiation du créateur, il faut s'en remettre à la « foi », écrit Desternes. La relation avancée ici est celle de la confiance en ce monde recréé, fruit d'illusions perceptives, de la croyance dans le « témoignage »¹⁵, qui ne peut être écrit

¹⁵ Voir citation de la 11.

qu'entre guillemets une fois que l'on met à distance la réalité comme donné. Le terme est essentiel dans les discours du réalisme, car il pose la question du document, ou dans le contexte du cinéma, du « documentaire » comme genre. C'est un point sur lequel les critiques de film divergent : soit on le rejette comme n'étant pas suffisamment artistique, comme un matériau brut pour lequel la question du réalisme ne se pose pas – car ne se pose pas celle de l'acte créateur¹⁶ ; soit on le pose comme exemple même de la démarche réaliste, rejoignant sur ce point la tradition du naturalisme dont Zola est le représentant historique. Desternes ici avance le terme en en marquant les limites.

Réalisme d'engagement : réalité entre reflet et analyse

Au sein des approches explicitement représentationnelles du réalisme, on trouve une autre version qui propose de la réalité comme « donné » une image plus nourrie. Raymond Barkan écrit en 1949 dans la revue *Europe* une critique du film de Louis Daquin, *Le point du jour*, avec un scénario de Vladimir Pozner, qui raconte l'histoire des mineurs du coron¹⁷. Barkan élève collectivement les deux hommes au titre d'auteurs. Le film montre le monde du travail, des ouvriers de la mine, et est hautement défendu par Barkan qui s'inscrit dans le contexte d'une critique marxiste. A partir de la fin des années 40, les critiques s'opposent sur des questions liées à la représentation de la réalité à partir de positions idéologiques marquées par la polarisation internationale que va cristalliser la guerre froide. Le choix d'une définition de la réalité est en retour déterminant pour situer la place de chaque discours dans l'éventail idéologique. Pour

¹⁶ C'est le cas, par exemple, de Jacques Doniol-Valcroze qui lui substitue la notion de « film témoin » (« Le film témoin », *La revue du cinéma*, 4, janvier 1947, pp. 58-65).

¹⁷ Barkan écrit régulièrement sur le cinéma dans la revue *Europe*, mais aussi à *L'écran français* (il s'exprime dans la rubrique « Images de la vie ») ou dans *Action* notamment. Outre son activité de critique de cinéma, il sera l'auteur de plusieurs romans. Voir la rubrique qui lui est consacrée dans Michel Ciment et Jacques Zimmer, 1997, p. 283.

Barkan, ce qui fait la qualité du film, c'est qu'il va particulièrement loin dans « l'analyse du monde réel » :

Partis de l'existence des travailleurs du sous-sol et de leurs familles, les auteurs se sont attachés à mettre à nu avec leur caméra tous les éléments qui façonnent cette existence. C'est ainsi que *Le point du jour*, hormis probablement certaines réalisations soviétiques et italiennes, est le premier film qui nous restitue cet aspect kaléidoscopique qu'a la réalité. Mais ces éléments ne sont pas isolés, autonomes. Ils se recourent. Ils réagissent les uns sur les autres¹⁸.

La réalité relève du « donné », mais contrairement à la proposition de Desterne, elle est directement spécifiée : réalité plurielle, composée et composite, elle s'organise comme une image kaléidoscopique. Le détail de la présentation du film rendra ainsi compte du devenir de différents personnages dont les destins s'entrecroisent, et décrit des situations particulières qui n'ont rien à voir avec le héros type du drame filmique, mais témoignent d'un problème social qui les dépasse. La terminologie marxiste permet d'articuler la forme de cette réalité où le collectif est la raison d'être :

Leurs drames n'ont aucune allure exceptionnelle. Mais ils n'en possèdent pas moins une contagieuse résonance émotive et une lourde valeur de signification. Parce que sous les sensibilités différentes, chacun de ces drames dépasse de loin l'individu, réfléchit une vaste portion des contradictions de la réalité¹⁹.

Dans *Le point du jour*, le mineur n'est pas simplement un ouvrier qui s'exténue à arracher du charbon, qui dort comme une brute, se lève à l'aube pour recommencer les mêmes gestes que la veille, avec pour seul délasserment, les verres d'alcool consommés le dimanche à l'estaminet. Il n'est plus cet esclave à la psychologie sommaire du naturalisme et du populisme. Le mineur est un ouvrier qui a une conscience, une conscience vivante modelée par une réalité vivante. Certains de ses problèmes surgissent de son métier. D'autres sont liés à son appartenance à une collectivité familiale, à une collectivité minière, à une collectivité prolétarienne, à une collectivité nationale²⁰.

Contradictions de la réalité kaléidoscopique, problèmes liés à des aspects concrets du travail, où l'individu

¹⁸ Raymond Barkan, « Chronique du cinéma. L'exemple du *Point du jour* », *Europe*, 27 : 43, juillet 1949, p. 133.

¹⁹ *Ibid.*, p. 136.

²⁰ *Ibid.*, p. 133.

est compris à partir de sa relation au collectif : c'est ce que la représentation retient.

La réalité n'est donc pas abordée dans sa nature phénoménologique mais dans sa dimension sociale. Peu importe le sourire d'un personnage tel que le présentait Desternes – il s'agissait de la Joconde, et non des mineurs du coron – s'il n'est pas inséré dans un réseau de relations entre des éléments capables de rendre compte de l'ancrage social des personnages. Barkan peut ainsi rejeter au second plan des arguments types du discours critique réaliste qui fondent l'authenticité du film sur le respect des lieux mêmes de l'action : « Le décor naturel est un moyen, non la condition du réalisme »²¹. C'est que le réalisme est fondamentalement politique affirme Barkan, faisant écho ainsi aux propositions avancées dans le débat des années trente.

Pour décrire « ce que fait » la représentation, deux manières, qui à certains égards s'opposent, sont articulées ensemble dans les extraits mentionnés ci-dessus : soit la représentation *reflète*, soit elle *analyse*. Avec la première, récurrente dans les discours sur le réalisme socialiste, nous sommes du côté de la métaphore historique du miroir que l'artiste présente à la réalité, métaphore qui renvoie par ailleurs aux techniques de la perspective comme à celles du roman du dix-neuvième siècle. La réalité est donnée, elle se peint elle-même sur la représentation : c'est l'idéal que cultive le mythe de la représentation « transparente », rendre « la réalité telle qu'elle est »²². C'est dans ce sens que la caméra doit témoigner, et la représentation a fonction de document²³.

²¹ *Ibid.*, p. 134.

²² On peut ajouter la métaphore de la vitre : « Tout en recréant superbement les extérieurs et les intérieurs, la photographie exceptionnellement talentueuse d'André Bac nous donne l'impression d'une vitre derrière laquelle on voit couler les faits et gestes du coron », *ibid.*, p. 138. Cette analyse du reflet ne rend pas compte des différentes approches représentationnelles développées en relation avec la théorie marxiste. La « démonstration » brechtienne ou la proposition d'Althusser pour un « théâtre matérialiste » s'opposent à l'idée de la représentation comme reflet (Bertolt Brecht, notamment, 1972, pp. 477-625 et Louis Althusser, 1996 [1965], pp. 29-52).

²³ « Cependant, combien il est important que la caméra se mue en témoin de ce phénomène émouvant qu'est l'émergence d'une nation en plein vingtième siècle. » La citation est tirée de « Chronique du cinéma. L'arme du réalisme dans le combat pour le progrès », *Europe*, 27 : 40, avril 1949, p. 136.

La seconde implique un acte organisateur de la réalité. Si Barkan s'oppose à un réalisme formel, purement esthétique, en soulignant l'importance du sujet traité, porteur du poids de la réalité²⁴, la théorie du reflet est tempérée par le processus de composition mis en acte.

C'est le découpage de Daquin qui a permis pratiquement à l'image d'explorer la mine comme l'eût fait la plume d'un écrivain. Les destins se frôlent, s'entrecroisent, se rejoignent en une mosaïque de séquences méticuleusement préméditées. Et de leur juxtaposition se dégage une vue synthétique où chaque élément est à sa place²⁵.

La mosaïque est la forme qui répond à la qualité kaïléidoscopique de la réalité. Le principe de composition est celui de la juxtaposition des destins, des histoires individuelles. Ce passage de l'imitation à la reformulation par la représentation apparaît clairement dans un autre article de la chronique du cinéma que tient Barkan pour Europe :

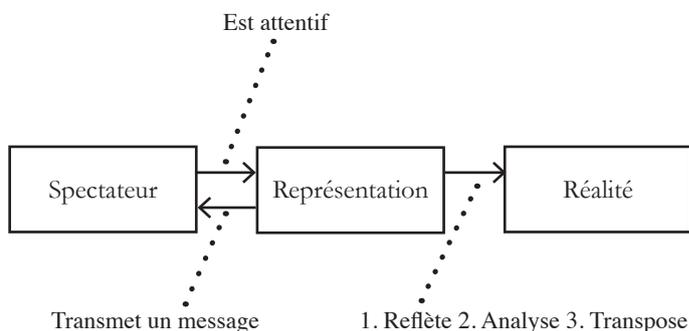
Certains voient dans notre aspiration à ces thèmes essentiels pris dans la vie courante l'acheminement vers je ne sais quel cinéma élémentaire, excluant l'analyse des comportement individuels, des hauts problèmes éthiques et interdisant toute subtilité dans le style. Il est vrai que ces gens identifient instinctivement la qualité en art avec le raffinement esthétique et le byzantinisme intellectuel. Alors que le réalisme, c'est au contraire la projection des multiples facettes de la vie, le mouvement analysé dans ses foisonnantes intrusions, les nuances des êtres et des choses transposées dans leur entière finesse²⁶.

Comme le montre ici l'avancée de la phrase, on part de l'idée d'une « projection » de la réalité dans la représentation – ce qu'il faut entendre comme synonyme de reflet²⁷ –, pour en arriver à « l'analyse » opérée

par la représentation, qui est elle-même « transposition ».

La position représentationnelle est bien soulignée ici ; mais c'est à partir d'une valorisation extrême de la réalité qui fait tout l'intérêt de l'article de Barkan : en somme, la représentation est cet objet apparemment contradictoire, un *reflet réorganisé*. Cette mise en forme porte sur le sujet, sur les thèmes, le travail de création consistant à organiser le contenu imité de la réalité. Dans une formulation sémiologique empruntée à Hjelslev, on peut parler d'un travail sur « la forme du contenu »²⁸. Le spectateur quant à lui sera du côté de la raison, de la compréhension : « spectateur attentif », destinataire d'un « message »²⁹, il saura voir cette réalité dans ses contradictions. Sa position est impliquée par ce réalisme revendiqué. La relation sera communicationnelle au service de l'engagement.

Schème 4



Un réalisme ontologique

« L'esthétique cinématographique sera sociale ou le cinéma se passera d'esthétique » écrit Bazin en 1943³⁰.

à l'analyse qu'en propose Sarah Kofman (1973: 17) à propos de Karl Marx, de l'idéologie et de la question du reflet.

²⁸ Louis Hjelslev, 1971 (1966).

²⁹ « Chronique du cinéma. L'exemple du *Point du jour* », *op.cit.*, p. 138.

³⁰ Ce qu'il faut entendre ainsi : le cinéma ne doit pas être abordé sur le modèle des autres arts, comme la peinture, la poésie, la musique, « soucieuses d'éliminer tout élément extrinsèque pour trouver en leur seule matière les lois de leur forme. Nous disons seulement que prétendre à construire une esthétique du cinéma selon la même dialectique est le type même du faux

²⁴ « Plus qu'aucun autre art, le cinéma a besoin, sous peine de s'étioler, de puiser ses thèmes dans cette prodigieuse matière en perpétuelle éruption qu'est la réalité » (« Chronique du cinéma. L'arme du réalisme dans le combat pour le progrès », *ibid.*, p. 137).

²⁵ « Chronique du cinéma. L'exemple du *Point du jour* », *op.cit.*, p. 136.

²⁶ « Chronique du cinéma. L'arme du réalisme dans le combat pour le progrès », *Europe*, 27 :40, avril 1949, p. 137.

²⁷ On pensera aussi à l'autre type de projection, celui de la *camera obscura*, et

Cette assertion catégorique, qui peut expliquer en partie toute l'énergie que Bazin consacra au cinéma néo-réaliste italien, ne sera pas ce que l'histoire de la critique retient en priorité de la position bazinienne. Sans doute, parce que, en matière de critique sociale, son approche ancrée dans la gauche catholique, restait politiquement en deçà des positions prises durant les années cinquante par la revue *Positif* ou par le critique italien Guido Aristarco, qui dirige la revue *Cinema nuovo*, et avec lequel Bazin était lui-même en débat³¹. Sans doute aussi parce que l'acte éditorial de Bazin en 1958, ouvrant le premier volume de *Qu'est-ce que le cinéma ?* avec « Ontologie de l'image photographique » et « Le mythe du cinéma total », fonde ce qui apparaît alors comme le moment théorique premier de la définition du réalisme bazinien. Or, ces articles ne visent pas la réalité sous l'angle de la vérité sociale, mais l'impliquent comme un alliage phénoménologique et bergsonien. C'est ce sens que précise aussi « A propos du réalisme » publié en 1944³².

Différentes définitions du réalisme se glissent sous la plume de Bazin tout au long de sa carrière de critique et dans des emplois qu'il tient parfois à opposer³³. Dans « Le mythe du cinéma total », le réalisme est pour Bazin l'idée que l'humanité partage depuis son origine, depuis qu'elle se voue à la représentation, de sa formulation

problème, parce que ce cinéma n'existera jamais. Celui qui continuerait sans nous le ferait selon la composante des forces sociologiques, économiques et techniques qui le déterminent » (André Bazin, « Pour une esthétique réaliste », *Information universitaire*, 6 novembre 1943, dans Bazin, 1975, pp. 50-51). La notion de « social » peut avoir d'autres acceptions lorsqu'il s'agit de qualifier l'approche bazinienne, comme le montre le volume posthume de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, intitulé « Cinéma et sociologie », où le social apparaît alors sous l'angle des mythologies sociales. Je renverrai aux éditions originales des articles auxquels j'ai pu avoir accès, avec la référence de la réédition, en mentionnant entre / / les modifications apportées par l'édition ultérieure à l'édition originale.

³¹ La définition du néo-réalisme italien a suscité des controverses qui opposaient, pour le dire schématiquement, les tenants d'une définition « stylistique » à ceux qui abordaient les films en fonction du discours de critique sociale et engagée. Pour la relation avec Aristarco, voir Delphine Wehrli, « Bazin/Aristarco. Une relation en montage alterné », *1895*, 67, été 2012, pp. 63-93.

³² Repris dans Bazin, 1975, pp. 90-92 (*L'information universitaire*, 15 avril 1944).

³³ Sur la pluralité des définitions chez Bazin, voir Marco Bertocini, 2009 et Guido Kirsten, 2013.

religieuse et première à sa version moderne et artistique. L'humain est tenté par la copie du réel, il est mené par le désir de parfaire cette imitation. Ce postulat psychologique détermine la réécriture bazinienne de l'histoire de l'art qui intègre les moyens de reproduction mécanique. Après la photographie, le cinéma est l'accomplissement de cette tendance. Il est mu lui-même par ce « mythe directeur » qui, selon Bazin, conditionne son invention aussi bien que les futures améliorations de sa technique (couleur, relief, etc). En 1946, Bazin écrit dans la revue *Critique* :

Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIXe siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait plus / pas / l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps³⁴.

Le paradoxe fondamental du réalisme s'exprime ici. Le cinéma serait libéré du poids de la marque de l'artiste, de la création, et libre pour une représentation directe de la réalité. Cette version bazinienne se fonde sur un argumentaire lié au médium photographique et cinématographique :

Aussi bien, le phénomène essentiel dans le passage de la peinture baroque à la photographie ne réside-t-il pas dans le simple perfectionnement matériel (...) mais dans un fait psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat mais dans la genèse³⁵.

³⁴ « Le mythe du cinéma total », *Critique*, 6, novembre 1946, tome 1, p. 556 (*Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Paris, Cerf, 1958, p. 25).

³⁵ « Ontologie de l'image photographique », *Les problèmes de la peinture*, Gaston Diehl (dir.), Bordeaux, Confluences, 1945, p. 408 (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 14). Si le texte cité est le même dans les deux éditions, il est immédiatement suivi, en 1958, de la note 1 portant sur le moulage des masques mortuaires avec un ajout significatif soulignant la notion « d'empreinte de l'objet ». Dans la version de 1945, cette note suit le terme d'« ontologie » dans la phrase : « Cette genèse automatique de la photographie a bouleversé radicalement la psychologie de l'image ou plus précisément son ontologie ». Voir ci-dessous notes 39 et 40.

L'explication ne relève pas du débat esthétique mais de la fabrication de l'image matérielle, sa « genèse », et donc de ce qui détermine le médium avant même toute mise en forme artistique³⁶. Le premier argument tient à l'automatisme du phénomène technique du cinéma. Même si cela est traditionnellement contesté par la mise en avant des choix de cadrage ou par l'écriture impliquée dans le montage, la « machine » cinématographique exclut l'acte créatif. Nous retrouvons donc un thème rencontré dans le texte de Desternes. L'utilisation que Bazin en fait est néanmoins très différente : s'il s'intéresse dans nombre d'articles au style et à l'acte créateur, Bazin ne développe pas moins un *idéal du réalisme* qui joue sur la figure mécanique d'où l'action humaine est exclue. A propos de la photographie :

La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; seule la photographie tire son efficacité de son absence / dans la seule photographie nous jouissons de son absence/³⁷

L'argument complémentaire de la mécanicité est celui de l'indicialité de l'image photographique : trace produite par la lumière sur l'émulsion sensible qui recouvre le film, l'image photographique est déterminée par son mode de fabrication qui en construit l'imaginaire. Bazin procède par comparaisons. Il fait référence au Saint Suaire de Turin, qui « réalise la synthèse de la relique et de la photographie »³⁸. Pour expliquer la psychologie, c'est-à-dire « l'ontologie » et donc la genèse de l'image photographique, il ajoute une note renvoyant aux « moulages de masques mortuaires qui présentent, eux aussi, un

certain automatisme dans la reproduction »³⁹. Il ajoutera en 1958 :

/En ce sens on pouvait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière/⁴⁰.

La comparaison à l'empreinte, absente du texte de 1945, apparaît encore une fois :

L'existence de l'objet photographié participe au contraire de l'existence du modèle /comme une empreinte digitale/⁴¹.

Si cette comparaison est devenue particulièrement représentative de l'indicialité bazinienne, celle-ci n'est pas moins une des caractéristiques récurrentes des exemples choisis par Bazin pour faire comprendre l'ontologie de l'image photographique en 1945. Dès cette époque d'ailleurs, lorsqu'il s'agit du cinéma, le moulage devient un moulage du temps. C'est dire que la réalité se définit par la durée, par la continuité du flux temporel. Cette réalité, il faudra en rendre compte en respectant son essence, il faudra donc éviter un certain montage⁴². Mais cette considération relève du deuxième niveau du réalisme. Restons à la question de la genèse de l'image. Au Saint-Suaire et au moulage, il faut ajouter les références à la momie et au fossile. Nous sommes au cœur des notions et comparaisons déterminantes de l'ontologie bazinienne :

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objet, étroite photographie /l'objectivité photographique/. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme *la momie du changement*⁴³.

³⁹ *Ibid.*, p. 408 (*ibid.*, 1958, p.14). Voir note 35.

⁴⁰ *Ibid.* Comme indiqué plus haut note 35, cette phrase complète en 1958 la note telle qu'elle figure dans la version de 1945.

⁴¹ *Ibid.*, p. 410 (*ibid.*, 1958, p. 18).

⁴² Ainsi l'explicite « Montage interdit », *Cahiers du cinéma*, 65, décembre 1956 (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*).

⁴³ « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 409 (*op. cit.*, 1958, p. 16), je souligne. La version de 1958 diffère ponctuellement ici. La formulation de 1945 « objet, étroite photographie » insiste particulièrement sur l'objectivation de l'image, rendant compte d'une dimension importante du réalisme ontologique bazinien en relation avec son bergsonisme. Comme le montrent les pages qui suivent, la valorisation de l'image-objet est essen-

³⁶ C'est ce que Bazin appelle le « réalisme » technique : « Distinguons tout de suite cependant le « réalisme » technique de l'image du « réalisme » de son contenu plastique ou dramatique. C'est ainsi que *Les visiteurs du soir* ne sont pas moins « réalistes » au premier sens du mot que *Le Corbeau*, puisque ces deux œuvres sont coulées dans l'objectivité de la matière photographique, mais que le merveilleux et le fantastique du film de Carné s'oppose [sic] à l'observation « réaliste » de Clouzot » (« A propos du réalisme », *op. cit.*, p. 90).

³⁷ « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 408 (*op. cit.*, 1958, p. 15).

³⁸ *Ibid.*, p. 409 (*ibid.*, 1958, p. 16).

Et dans l'article de Bazin de 1944 :

Le film au contraire reste par sa nature même ancré à la durée de sa naissance. Dans la couche de gélatine ne se conserve que du temps fossile⁴⁴.

Pourtant, Bazin n'en passe pas à proprement parler par la sémiologie (l'indice) pour décrire ce qui se joue entre la réalité et la représentation. Il adopte ici une position bergsonienne adaptée à une définition phénoménologique de la réalité⁴⁵. C'est que ce rapport est, selon lui, immédiat. Bazin envisage une sorte de corps à corps. La représentation attire en elle-même une part de la réalité. Le processus est décrit comme un « transfert de réalité de la chose sur sa reproduction »⁴⁶ prenant implicitement pour modèle la théorie des images de Bergson qui pense la représentation comme un morceau de matière. A propos de la photographie :

L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « dé-fouler », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet *mieux qu'un décalque approximatif* ; cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire ; elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; *elle est le modèle*⁴⁷.

La relation s'annule dans la copule, dans l'identité radicale entre modèle et représentation. S'il y a bien révélation du réel, c'est par sa présentification. Il n'est plus question de copie, d'imitation, car peu importe la ressemblance mise à mal par d'éventuelles déformations de l'image. Au moment de la formulation ontologique, nous sommes loin de l'idéal de transparence impliqué par la métaphore de la vitre, parente de celle du miroir, et qui figure deux modes de la relation représentationnelle,

tielle en 1945 comme en 1958. La modification apportée ne change pas les relations impliquées dans le réalisme ontologique de Bazin comme théorie de la représentation. Sur les implications de cette modification, voir Hervé Joubert-Laurencin, 2014.

⁴⁴ « A propos de réalisme », *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵ Voir Eric Rohmer. *Le spectateur séduit* suivi par *Le réalisme ontologique*, *op. cit.* 46 « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, 409 (*op. cit.*, 1958, p. 16).

⁴⁷ « Ontologie de l'image photographique », *ibid.*, p. 409, (*ibid.*, 1958, p. 16, avec des différences de ponctuation non significatives), je souligne.

deux formes d'illusion : soit le verre s'efface totalement se faisant oublier, c'est alors l'illusion complète dont il s'agit, impliquant un masquage de la relation représentationnelle d'imitation ; soit la transparence de la vitre est une qualité exhibée en même temps que le monde observé : l'illusion est alors mixte, car elle souligne à la fois l'accès à la réalité telle qu'elle est et la médiation qu'opère la vitre. Ni l'un ni l'autre ne sont valables dans le modèle que produit Bazin. Ce qu'il vise, c'est la « re-présentation » de l'objet du monde, son être-là dans la représentation. Ceci distingue sa position de celle de Desternes, qui invoquait une réalité recréée. Pour Bazin, la représentation est la réalité même. Le schéma s'écrit alors :

Représentation = réalité

De ce fait, la représentation est un objet du monde : « Toute image doit être sentie comme objet et tout objet comme image »⁴⁸. Ou encore cette phrase déjà citée : « Par là, [l'existence de l'objet photographié] s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre »⁴⁹. Et à travers le registre de la nature :

Elle [la photographie] agit sur nous en tant que phénomène *naturel*, comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques⁵⁰.

Ce que Desternes n'impliquait pas, Bazin le pose comme le fondement de l'ontologie réaliste : *l'annulation du rapport structurel de la mimesis entre représentation et réalité*. Il ne s'agit pas d'une idéalisation de la réalité, ni de la représentation elle-même comme recreation, mais bien de l'idéalisation de la relation mimétique comme immédiate. La fonction documentaire s'en trouve élevée à une puissance supérieure. L'ontologie ainsi formulée offre une justification à la défense d'un réalisme fondé sur la notion de document, de décor

⁴⁸ *Ibid.*, p. 410 (*ibid.*, 1858, p. 18). C'est la « participation à l'existence » de la réalité que relève Francesco Casetti, 1999 (1993), p. 37.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 410 (*ibid.*, 1858, p. 18).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 408, (*ibid.*, 1958, p. 15, A. Bazin souligne avec des guillemets).

naturel, d'acteurs non professionnels, etc. Bazin en toute logique, et contrairement à Desternes ou Doniol-Valcroze, en fait un élément déterminant de ses choix esthétiques.

Mais qu'en est-il du spectateur dans cette théorie de la représentation ? Force est de constater que la représentation-réalité nécessite la croyance du spectateur : non en une imitation « parfaite », mais en un événement qui relève de la foi :

Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, / effectivement re-présenté, / c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace⁵¹.

L'idéal du réalisme est bien d'atteindre cette limite où **réalité et représentation font corps**, où la médiatisation du donné ne pose plus problème, car elle a été évacuée, la question étant résolue par la justification mécanique et génétique de la fabrication de l'image. Mais cet idéal nécessite la croyance sous la forme de la foi : ce dont il s'agit c'est d'une « incarnation »⁵². Cette théorie de la représentation est adossée à une conception chrétienne qui structure la position théorique de Bazin comme ses prises de position critiques. Le réalisme est une voie vers le salut⁵³. La croyance n'aura rien affaire avec la question de l'illusion car celle-ci trouve son fonctionnement dans le leurre ou dans le jeu ambigu du lien représentationnel. Cette foi à laquelle le spectateur est convié par Bazin est une croyance où l'illusion n'est pas le ressort, car l'ontologie est donnée comme vraie. Non par naïveté, mais par un défi lancé

⁵¹ *Ibid.*, p. 409 (*ibid.*, 1958, p. 15-16).

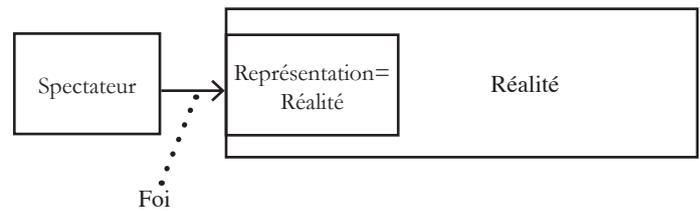
⁵² C'est une formulation qui correspond au réalisme bazinien d'Eric Rohmer, tel que ses films en proposent la « théorie ». Voir à ce sujet l'analyse du *Rayon vert* comme modèle représentationnel du réalisme ontologique dans Maria Tortajada, 1999, pp. 208-231 ainsi que la réédition en 2015. Pour la question de la croyance, voir Philip Rosen, « Belief in Bazin », *Opening Bazin*, *op. cit.*, pp. 107-126.

⁵³ Parlant des œuvres de Murnau (*Tabou*) et de Max Linder : « L'une et l'autre se sont sauvées par leur soumission au réalisme. Le cinéma ne peut s'évader de son essence. Il n'accède à l'éternel qu'en acceptant sans réserve de le chercher dans l'exactitude de l'instant » (« A propos du réalisme », *op. cit.*, p. 92). C'est une forme de rédemption chrétienne transposée dans l'économie de la représentation.

à l'ordre représentationnel de la *mimesis*. Quitte aux incroyants, comme les théoriciens que nous sommes, de la resituer dans le cadre du jeu de variantes de la relation mimétique.

Le schème, bien différent de ceux que nous avons explicité jusqu'ici, peut se résumer ainsi :

Schème 5



La force de la proposition de Bazin est sa radicalité dans l'annulation de la relation représentationnelle, dans la définition de l'ontologie comme identité entre la représentation et la réalité, ce que Bazin pose clairement dans les années 1944-1945 et réaffirme en 1958. Mais comme on le constate, il n'est pas le seul à esquisser une théorie réaliste fortement articulée durant les années quarante dans le champ de la critique cinématographique. Comme d'autres, il s'exprime sur des questions brûlantes touchant à la représentation de la réalité. J'ai voulu prendre au sérieux ici plusieurs de ces discours contemporains de la théorisation de Bazin, avant qu'il ne soit devenu le représentant élu de la pensée du réalisme ontologique du cinéma en France. Au total, des textes de trois auteurs seulement ici, dont l'envergure théorique est parfois limitée par la place matérielle de la critique de film ou du débat qu'ils encadrent au sein d'une revue, mais dont les propositions sont cohérentes et éclairent de manière diversifiée la réflexion sur le réalisme au cinéma dans l'après-guerre. Car de fait, ces propositions donnent à penser. Au sein du discours du réalisme, plusieurs modes de fonctionnement des relations représentationnelles sont mises en avant. Les définitions de la réalité sont d'abord explicites : réalité comme donné, réalité sociale kaléidoscopique et plurielle, réalité recréée ou représentation-réalité. Il ne suffit pourtant pas de juxtaposer ces définitions.

Chacune d'elles ne se comprend que saisie dans les relations qui l'impliquent au sein d'une théorie de la représentation. En somme, pour savoir ce qu'est la réalité il faut savoir ce que « fait » la représentation avec elle.

Certes, la méthode est ici empirique et laisse de côté des aspects essentiels de la théorie de la représentation : la part du code et de la tradition esthétique dans la définition de la réalité, que l'approche de E.H. Gombrich sur l'illusion ou celle de Roman Jakobson sur l'historicisation des discours réalistes permettraient de relativiser⁵⁴. J'ai choisi de m'en tenir aux termes des critiques et de ne pas développer ici des points qui demandent à être complétés. Il s'est agi de montrer que la théorie de la représentation se joue au quotidien de la pratique journalistique, qu'elle structure aussi bien les positionnements idéologiques que les choix esthétiques et que, par conséquent, il importe d'en saisir la nature si l'on veut comprendre les enjeux du champ du cinéma autour de la question réaliste. Une histoire de la critique de cinéma va de pair avec une analyse de la théorisation que produit cette critique, par la voix de ses « auteurs » compte tenu des lieux de discours que sont les revues.

Références

- ALTHUSSER, Louis (1996) [1965], « *Le Piccolo*, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Paris: La Découverte, pp. 29-52.
- ANDREW, Dudley (1983) [1978], *André Bazin*, Paris: Éditions de l'Étoile.
- ANDREW, Dudley (with Hervé Joubert-Laurencin) (dir.) (2011), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York: Oxford University Press [ed. fr., *Ouvrir Bazin*, Montreuil: Les éditions de l'œil].
- CASETTI, Francesco (1999) [1993], *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris: Nathan.
- BAZIN, André (1958-1962), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 vol., Paris: Cerf.
- (1975), *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris: UGE.
- CIMENT, Michel & ZIMMER, Jacques (1997) (dirs.), *La critique de cinéma en France. Histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris: Ramsay.
- DE BAECQUE, Antoine (1991), *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, vol.1, 1951-1959*, Paris: Cahiers du cinéma.
- BERTONCINI, Marco (2009), *Teorie del realismo in André Bazin*, Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- BRECHT, Bertolt (1972), *L'Age du cuivre, Ecrits sur le théâtre, I*, Paris: L'Arche.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris: Seuil (Tel Quel).
- GOMBRICH, E.H. (1987) [1960], *L'art et l'illusion. Psychologie de la présentation picturale*, Paris: Gallimard.
- HJELMSLEV, Louis (1971) [1966], *Prolegomènes à une théorie du langage*, Paris: Minuit.
- JAKOBSON, Roman (1921) [1965] « Du réalisme artistique », *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, pp. 98-107.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (2014), *Le sommeil paradoxal. Ecrits sur André Bazin*, Montreuil: Éditions de l'œil.
- KIRSTEN, Guido (2013), *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren.
- KOFMAN, Sarah (1973), *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris: Galilée.
- KRACAUER, Siegfried (2010) [1960], *Théorie du film. La redemption de la réalité matérielle*, Paris: Flammarion.
- LE FORESTIER, Laurent (2010), « La transformation Bazin ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895*, 62, pp. 9-27 [http://1895.revues.org/3777].
- ROSEN, Philip (2011), « Belief in Bazin », Dudley Andrew (with Hervé Joubert-Laurencin) (dir.), *Opening Bazin*, New York: Oxford University Press, pp. 107-118.
- TORTAJADA, Maria (2014), « Realism and Reality. The Arguments of Cinema », Roberto Baranzini & François Allisson (dirs.), *Economics and Other Branches – In the Shade of the Oak Tree: Essays in Honour of Pascal Bridel*, London: Pickering & Chatto, pp. 383-396.
- (2015) [1999] *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*, Paris: Éditions Kimé.

⁵⁴ Précisément, E.H. Gombrich, 1987 (1960), Roman Jakobson, 1965 (1921), pp. 98-107.