

Michele Bertolini

L'IMAGE ENTRE TRACE DE LA PRÉSENCE ET VISION DE L'ABSENCE DANS LA RÉFLEXION D'ANDRÉ BAZIN

La mémoire est le plus fidèle des films, le seul qu'on puisse
impressionner à n'importe quelle altitude et jusqu'à la mort exclusivement.
Mais qui ne voit la différence entre le souvenir
et cette image objective qui l'éternise concrètement !¹

L'affinité entre la nature des images photographiques et les pratiques archaïques de conservation et de reproduction du corps et du visage des morts (momies, moulages) touche l'horizon problématique de l'histoire de la photographie. Cette proximité nous engage à penser à nouveau le rôle exercé par la photographie et le cinéma, en tant que moyens de reproduction mécanique de fragments de la réalité, par rapport à l'histoire de l'art et, en un sens plus large, par rapport à l'histoire des images. Cette double relation sollicite en même temps une réflexion sur les rapports qui s'imposent entre les images photographiques et cinématographiques et la question de la mémoire, des signes et des monuments, de leur conservation ou disparition, en ouvrant un réseau des problèmes à la fois épistémologiques, esthétiques et éthiques. Le rapprochement inédit et foudroyant entre les pratiques d'embaumement et les modernes techniques de reproduction mécanisée, qui reconnaît sous le signe d'une psychologie des arts plastiques un espace ouvert pour l'analyse et l'étude des multiples phénomènes de la culture visuelle, se place au cœur du premier essai théorique édité par André Bazin en 1945 : il s'agit du célèbre essai « Ontologie de l'image photographique », paru dans *Problèmes de la peinture*, un petit texte qui va représenter le fondement de la réflexion théorique sur le

¹ A. Bazin, « Le cinéma et l'exploration », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, p. 54.

cinéma du critique français et l'un des articles les plus analysés par les théories de la photographie et du cinéma, notamment dans le contexte culturel anglo-américain².

La critique a poussé son analyse dans la direction des fondements psychologiques de la photographie, envisagés dans leur relations avec ce que Bazin a appelé le « complexe de la momie », à savoir le besoin psychologique de l'homme, originaire e irrationnel, de se défendre contre la mort en dérobant le corps du défunt au flux du temps, et en sauvegardant ses apparences physiques à travers des processus de conservation et d'embaumement qui touchent avant tout le corps du modèle. En dépit de la place centrale occupée par la figure de la momie, l'essai de Bazin présente une phénoménologie très riche d'images concernant le problème de la conservation de la mémoire du défunt, à partir des pratiques humaines qui s'éloignent peu à peu du corps du cadavre sans se résoudre dans l'art complexe et sophistiqué de l'embaumement. On peut penser notamment aux moulages des parties du corps (masques funèbres), aux empreintes produites par les corps (des empreintes digitales au Saint Suaire), aux objets magiques (les statuettes en terre cuite), objets qui répondent à la logique de la substitution du modèle plutôt que de la simple reproduction de ses apparences, et qui impliquent d'autres fonctions et besoins psychologiques.

Ces pratiques archaïques viennent d'être évoquées dans le discours de Bazin dans la mesure où elles permettent d'élucider la nature de trace de l'image photographique et cinématographique, son appartenance à la logique de l'empreinte ou, pour utiliser la terminologie de Peirce, de l'indice : images qui gardent un rapport de causalité direct avec le modèle extérieur qui les a produites et qui attestent la présence d'un référent extérieur³. De plus, il s'agit d'images qui peuvent se produire d'une manière

² Voir S. Cavell, *The world viewed. Reflections on the ontology of film*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1971 ; K. Walton, « Transparent pictures. On the nature of photographic realism », *Critical Inquiry*, 11, 2, 1984, p. 246-277 ; D. Brubaker, « André Bazin on automatically made images », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 1, 1993, p. 59-67 ; S. Walden, « Objectivity in photography », *The British Journal of Aesthetics*, 45, 3, 2005, p. 258-272 ; J. Friday, « André Bazin's ontology of photographic and film imagery », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 4, 2005, p. 339-350 ; D. Morgan, « Rethinking Bazin : ontology and realist aesthetics », *Critical Inquiry*, 32, 3, 2006, p. 443-481.

³ Voir C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, dir. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 158 : « Un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec le caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec le sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part » ; R. Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, 5-6, 1979, p. 165-175 et Id., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, tr. fr. par M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 13.

automatique, mécanique, à l'aveuglette, en dehors d'une volonté artistique ou culturelle consciente, ou du moins intentionnelle. Dans la production des objets-empreintes la part du réel, à savoir du hasard, ainsi que le rôle de l'automatisme interviennent dans la genèse de l'image, à côté des intentions conscientes du sujet producteur.

Tout en reconnaissant la nature d'index et de trace de l'image photographique, qui « procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse: à un moulage »⁴ dont la genèse est automatique, Bazin d'une part attribue au cinéma, dernier moyen de reproduction mécanisée de la réalité, le rôle d'achever « dans le temps l'objectivité photographique », en tant que « momie du changement »⁵ ; de l'autre part il vise à annexer l'image photographique et l'image cinématographique à l'horizon conceptuel des pratiques humaines propres aux genres plastiques mineurs, plutôt que des beaux-arts. Les masques mortuaires ainsi que les moulages – comme il est remarqué par Bazin dans une note de *Ontologie* – « présentent, eux aussi, un certain automatisme dans la reproduction », au point qu'on peut « considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière »⁶. Si le rapprochement entre les moulages et la photographie avait connu une certaine diffusion dans les milieux artistiques et chez les historiens de l'art (tel que Julius von Schlosser) au début du XX^e siècle⁷, la comparaison ne se limite pas chez Bazin à prendre en considération le caractère mécanique de techniques dont la valeur esthétique était encore contestée, mais elle suggère l'urgence théorique de conduire une enquête sur les fondements psychologiques et subjectifs du pouvoir de croyance provoqué par ces images dans leur existence et leur contenu de réalité. Il s'agit bien évidemment d'une enquête qui déborde les limites d'une esthétique des arts plastiques pour s'engager vers une psychologie des arts⁸, selon le programme amorcé par André Malraux dans les

⁴ A. Bazin, « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, II, Paris, Les Éditions du Cerf, 1959, p. 91.

⁵ Id., « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, p. 16.

Id., « Théâtre et cinéma », *op. cit.*, p. 91: « Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée ».

⁶ Id., « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 14.

⁷ Voir J. Schlosser, *Histoire du portrait en cire* (1911), tr. fr. par É. Pommier, postface de T. Medicus, Paris, Macula, 1997 ; H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, tr. fr. par J. Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 143: « Ce que la figure de cire avait atteint par moulage, la photographie l'obtenait par une empreinte lumineuse où n'intervenait plus aucun intermédiaire humain qui aurait pu falsifier la vérité de l'image corporelle ».

⁸ Voir A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 12.

articles publiés chez *Verve* et accompli avec les volumes de sa *Psychologie de l'Art*⁹, qui rapproche les techniques de reproduction du corps et du visage humain anciennes, ensevelies dans la mémoire des civilisations, et les moyens de reproduction mécanisés contemporains.

La nature d'empreinte par le truchement de la lumière de la photographie est *mémoire* d'une manière double : elle est témoignage de ce qui a été une fois, face à l'objectif du photographe, en tant que « présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin »¹⁰ ; elle est mémoire d'un dispositif technologique qui actualise les phantasmes de pratiques mnésiques anciennes, qui bouleversent et renversent la chronologie linéaire de l'histoire de l'art, grâce à leur pouvoir archéologique et anachronique.

Ce pouvoir d'empreinte a rendu possible au cours du XIX siècle l'utilisation du portrait photographique funèbre¹¹ en tant que substitution de la pratique, encore répandue, des masques funèbres, en marquant la continuité entre l'automatisme du moulage et la capture des spectres de lumière par l'objectif photographique. Si le dispositif photographique fonctionne chez Bazin à la manière de l'*analogon* de la perception dont parle Sartre dans *L'imaginaire*, en tant que support-matière qui rend présent une absence, c'est qu'il s'agit d'un « contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de *représentant analogique* de l'objet visé »¹². Tout en reconnaissant dans le concept d'*analogon* ou de *représentant analogique* le véritable pivot théorique de *L'imaginaire*, tel qu'il est confirmé par un manuscrit découvert par Dudley Andrew dans les pages d'une copie bazinienne du texte de Sartre¹³, Bazin

⁹ André Malraux a publié entre 1937 et 1939 quatre essais sur la revue *Verve* qui représentent la première formulation de son projet d'une psychologie de l'art, qui aboutira avec les trois volumes de *La Psychologie de l'Art*, éditée en première édition chez Skira entre 1947 et 1949 (I. *Le Musée imaginaire* ; II. *La création artistique* ; III. *La monnaie de l'absolu*). Bazin cite le dernier essai de Malraux, dédié au cinéma (qui deviendra *l'Esquisse d'une psychologie du cinéma*), mais il semble avoir bien à l'esprit le contenu des autres textes. Voir A. Malraux, *Écrits sur l'art*, dans *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 2004, p. 911-940. Sur les rapports théoriques entre Malraux et Bazin, voir D. Andrew, *André Bazin*, tr. fr. par S. Grünberg, Paris, Éditions de l'Étoile/Les Cahiers du Cinéma, 1983, p. 74-85 et J. Ungaro, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 59-82.

¹⁰ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Félix Nadar, d'ailleurs contraire à la pratique du portrait photographique des morts, a réalisé un célèbre portrait de Victor Hugo sur son lit de mort : voir R. Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 31.

¹² J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, 1986, p. 46.

¹³ Cf. D. Andrew, « The Ontology of a Fetish », *Film Quarterly*, 61, 4, 2008, p. 62-66. La page dactylographiée de Bazin, traduite par Andrew, a pour titre : *Photography: Représentant analogique*,

accentue la dimension de présence magique et l'horizon de pouvoir irrationnel de l'objet dans l'image, le lien d'émanation qui se pose entre le modèle et l'image¹⁴, ainsi que l'épaisseur, l'ambiguïté, la densité de cet *analogon*. De plus, le fondateur des *Cahiers du cinéma* saisit l'horizon médiologique qui soutient la classification de Sartre de la famille des images, en interprétant l'*analogon*, le support physique comme un véritable médium capable de restituer la présence de l'objet réel ou de l'événement capturé selon des degrés différents d'expression, en suivant la distinction entre photographie, cinéma et télévision¹⁵.

L'entrelacement de présence et d'absence, de plénitude et de vide qui parcourt la réception de l'image photographique se redouble au niveau du rapport qui s'institue entre la photographie et l'histoire des arts plastiques. Le dispositif de reproduction mécanisée renvoie, à côté de l'absence du référent, à une absence de l'histoire de l'art, dans la mesure où il nous invite à penser à nouveau l'histoire de l'art et l'histoire des images à la lumière de la présence actuelle de la photographie. A l'instar du moulage, la photographie fait éclater « le conflit du style et de la ressemblance », du réalisme esthétique et du réalisme mécanique, de la volonté de transfiguration du monde en style et du « désir tout psychologique de remplacer le monde extérieur par son double »¹⁶ ; ce même conflit que le développement de la peinture occidentale a cherché de synthétiser dans l'illusionnisme de l'art de la Renaissance et du Baroque. L'image produite par le dispositif photographique semble ainsi restituer une double mémoire : une mémoire volontaire qui appartient à l'objet ou à la scène reproduite ainsi qu'au regard du reporter (sa valeur de *témoignage* consciente d'un fait, son pouvoir de *document*) et une mémoire automatique, non chronologique, révélée par l'objectif photographique. Cette

Analogon (Sartre).

¹⁴ Voir J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, op. cit., p. 53 : « Le rapport que la conscience pose dans l'attitude imageante, entre le portrait et l'original, est proprement magique. [...] Le premier lien posé entre l'image et modèle est un lien d'émanation. L'original a la primauté ontologique. Mais il s'incarne, il descend dans l'image ».

¹⁵ Voir D. Andrew, « The Ontology of a Fetish », op. cit. La conscience des conséquences médiologiques du discours de Sartre est témoignée par les interventions théoriques de Bazin sur les nouvelles techniques de représentation (Cinémascopie) et les possibilités esthétiques de la télévision : voir M. Cramer, « Television and the Auteur in the Late '50s », dans *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*, dir. D. Andrew et H. Joubert-Laurencin, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 268-274.

¹⁶ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », op. cit., p. 13-14. Sur le rapport entre histoire de l'art et mémoire anachronique du moulage voir G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008. La notion de « présence du réel » stimulée à la fois par le moulage, par la photographie et par l'art contemporain est mise en rapport par Krauss avec une volonté propre à l'index de court-circuiter toute question de style : voir R. Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », op. cit.

mémoire automatique surprend l'observateur « par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu », en tant que mémoire objective des choses, *trace* descellée « d'un monde que nous ne savions ou ne pouvions voir »¹⁷.

La valeur de trace et d'empreinte qui se transfère sur l'impression photographique est garante de son statut de document véritable¹⁸ : le primat ontologique de l'empreinte dans le geste photographique permet de reconnaître la photographie en tant que médium du corps, avant même que médium du regard. L'image photographique rend présent un moulage du visible, le tracé d'un objet ou d'un événement par un procédé aveugle qui dépasse d'ailleurs sa dimension documentaire, en véhiculant directement au spectateur une émotion bouleversante et troublante proportionnée à la décharge d'énergie libérée.

Trace du monde extérieur et présence muette d'une altérité, l'image photographique appelle, pour être reçue et interprétée en tant qu'image photographique, un savoir implicite apparenté avec la vision physiologique, qui se pose en deçà de l'opération de lecture d'un code, du déchiffrement analytique d'une langue. Bazin thématise avant Jean-Marie Schaeffer ce savoir de l'*arché*, par lequel « une photographie fonctionne comme image indicielle à condition qu'on sache qu'il s'agit d'une photographie et ce que ce fait implique »¹⁹. De plus, il reconnaît le pouvoir presque magique de crédibilité de la photographie qui ne dépend pas de sa ressemblance analogique avec son modèle ou de la médiation d'un code culturel et linguistique, mais plutôt de son origine mécanique : « l'image peut être floue, déformée, décolorée, *sans valeur documentaire*, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. (...) Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, *presque illisibles*, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée... »²⁰. L'image photographique substitue à l'analyse des ressemblances des effets entre la copie et l'original, une continuité dans la genèse entre le modèle et son impression qui apparaît comme un « transfert de réalité de la chose sur sa reproduction »²¹ aux résonances magiques.

La valeur de trace déclenche, par-dessous la reconnaissance formelle de l'image-

¹⁷ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 14 et p. 18.

¹⁸ Voir R. Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *op. cit.*

¹⁹ J.-M. Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 41. Sur l'ontologie de la photographie et le *savoir de l'arché* à partir de Bazin, voir M. Bertoni, *Teorie del realismo in André Bazin*, Milano, LED, 2009, p. 64-89.

²⁰ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*

composition, par-dessous sa mise en forme comme *Gestalt*, l'émergence inattendue et instantanée d'une décharge, d'un défolement souterrain que Bazin exemplifie à travers l'image d'un potentiel électrique prêt à se dégager sur le spectateur, à la manière d'une charge survoltée : l'image-trace, ainsi que le *punctum* de Barthes, nous touche comme une torpille dans la mer²². La nature du *défolement* que la photographie met en jeu correspond au désir irrationnel de l'homme de posséder le monde, la nature, par son double, à travers une duplication de son identité. De ce point de vue, le rôle historique de l'apparition de la photographie s'avère à la fois comme une délivrance et un accomplissement du désir humain de vaincre le temps, en réduisant le discours institutionnel de l'histoire de l'art au lieu symbolique d'un refoulement, à la fonction d'un *ersatz* de ce même désir.

L'efficacité et l'envoûtement de l'image photographique dépendent de l'entrelacement entre un savoir et une croyance, qui se redoublent et se renforcent mutuellement : le savoir sur la nature d'index de l'image nourrit et intensifie la croyance mythique du sujet, qui se projette à nouveau sur l'image. L'investissement réciproque entre savoir et croyance n'est pas sans rapport avec la dialectique affective décrite par Sartre dans la quatrième partie de *L'imaginaire* entre le savoir constitutif de l'image et les réactions affectives à l'image, dans la mesure où le passage par le stade imageant modifie le désir : « en s'organisant avec un savoir dans une forme imageante, le désir se précise et se concentre. Eclairé par le savoir, il projette hors de lui son objet »²³. Tandis que Sartre réduit l'image à simple *reflet* du sentiment et le désir de la conscience à une participation au *vide* de l'objet auquel elle s'adresse (ce qui fait de l'image un *miroir* où s'alimente sans cesse et à *vide* la conscience imageante), Bazin pense plutôt que « la connaissance du spectateur de la façon dont une image photographique ou filmique a été produite croise des investissements d'une nature différente. Le désir subjectif du complexe de la momie découvre dans l'objet capturé par l'image-indice un objectif privilégié. Il trouve un médium dans lequel il peut croire

²² En analysant l'effet bouleversant de la dernière séquence du documentaire sur André Gide de Marc Allégret, Bazin souligne l'accumulation du temps, qui ne coule pas, dans l'image. Cette capacité du film de capturer la durée pure dans l'image découle directement de sa valeur de représentation brute : « Le temps s'accumule dans l'image jusqu'à la charge d'un formidable potentiel dont nous attendons presque avec angoisse la décharge » (A. Bazin, « André Gide », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, *op. cit.*, p. 74). Sur la notion de *punctum* chez Barthes, voir R. Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

²³ J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 267 (Il s'agit du deuxième chapitre « Les conduites en face de l'irréel » de « La vie imaginaire »).

plus qu'aux autres »²⁴. Bazin manifeste une conscience du médium en tant que grille qui définit et infléchit notre rapport aux images. Il interprète le rapport entre le sujet et l'image photographique comme une relation-écran, dans laquelle l'image renvoie au sujet la lumière que le sentiment lui dispense²⁵ ; en même temps l'image dégage une puissance ultérieure, inconnue, automatique, étant donné qu'elle est produite par un dispositif mécanique.

En dépit de la valeur de présence, la trace ou l'empreinte, ainsi que les images spéculaires, gardent une structure de renvoi : elles appellent l'attention sur un événement extérieur à l'image même, qui en est la cause et qui ne peut pas être saisi par une simple analyse de la dimension phénoménologique de la représentation, par une reconnaissance de l'image en tant qu'image²⁶. Ce savoir qui nous permet d'aller au-delà de l'image, vers l'origine absente qui a produit ces vestiges, relance le désir du sujet et approfondit le pouvoir de mémoire, la valeur de rappel de la trace. Tout en re-présentant son objet, l'empreinte nous restitue l'objet sous l'aspect d'un indice, d'une épave dont la cause n'est plus présente dans le signe donné²⁷. L'image photographique nous renvoie sans cesse *ailleurs*, elle invite le regard à se déplacer de l'ombre présente vers un autre espace et un autre temps : la distance, autant physique que temporelle, mise en place par la trace, ouvre l'horizon mnésique de l'image, qui ne peut pas s'épuiser dans le visible. Le déplacement du regard engagé par la trace, renforcé par la croyance au réel qui se rend présent dans l'image, à la base de la nature documentaire de la photographie, s'apparente à l'effort du rappel, au travail du souvenir.

A partir de la base technique de la reproduction photographique, l'élaboration esthétique du langage artistique de la photographie et du cinéma va répliquer sur un autre niveau de complexité le rapport fondamental, ontologique et psychologique, qui unit l'index à la croyance. Sur le plan du style, à savoir au niveau du développement conscient du langage artistique, le rapport se pose entre le langage cinématographique et la question de la fidélité de l'adaptation, du respect de la source (le texte, les images),

²⁴ P. Rosen, « Belief in Bazin », dans *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*, op. cit., p. 110.

²⁵ Sartre reconnaît l'opacité et la densité de l'écran dans la relation que la perception institue avec la chose réelle (voir J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, op. cit., p. 267-268).

²⁶ Le lien causal entre l'image et son origine, qui touche directement les images spéculaires, les photographies et les empreintes, dépasse au sens strict le concept de figuration, en stimulant une réflexion sur l'usage et sur la fonction des images : voir P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

²⁷ Voir R. Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », op. cit.

du document historique ou littéraire qui est à l'origine du film.

En ce qui concerne le pouvoir de mémoire de la photographie-document et du cinéma-documentaire, une question est bien posée, qui travaille la réflexion de Bazin : si l'image photographique ou cinématographique a un pouvoir d'information qui reste inférieur par rapport au tableau ou au dessin, d'où vient l'efficacité documentaire et le pouvoir de témoignage des médias de reproduction ?

Les analyses développées sur le cinéma documentaire révèlent un intérêt précis de Bazin face à un genre cinématographique qui à ses yeux connaissait une renaissance dans les années de l'après-guerre, une reprise stimulée par la conscience critique du public sorti de la tragédie de la guerre mondiale et impatient de croire à l'authenticité des faits représentés, à l'objectivité des témoignages, à la capacité de l'image de montrer, attentif à la description des choses plutôt qu'au discours sur les images. Ce souci documentaire répondait aux désirs du public, se propageant aussi sur les nouvelles formes du roman européen et américain, inspirées d'ailleurs à la neutre objectivité du compte rendu. Tout en reconnaissant la puissance de crédibilité de l'image filmique, Bazin n'accuse point le public moderne d'ingénuité ; au contraire, il aperçoit la condition inter-médiale contemporaine : « le public exige aujourd'hui de croire à ce qu'il voit et sa confiance est contrôlée par les autres moyens d'information dont il dispose, la radio, le livre et la presse » puisque « le film n'est plus le seul ni même sans doute le principal document témoignant pour le public des réalités de l'expédition »²⁸.

Le documentaire qui ne *trompe* pas le spectateur (même *en trichant* sur le plan technique ou visuel) établit une relation authentique et sincère entre le regard, le point de vue du reporter ou du narrateur et celui du public, en créant une dialectique latérale, ouverte entre la parole et l'image, la présence vocale du témoin et la réalité visible représentée²⁹. L'enjeu du cinéma documentaire ne regarde pas simplement la réalité de ce qui est représenté dans l'image, mais l'attitude et la position du reporter face à l'événement filmé et au spectateur. La position de ce *regard* sur les faits, le « point de vue documenté »³⁰ déplacent la question de l'image documentaire de sa valeur

²⁸ A. Bazin, « Le cinéma et l'exploration », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, p. 47.

²⁹ Voir S. Ungar, « Radical Ambitions in Postwar French Documentary », dans *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*, op. cit., p. 254-261.

³⁰ L'expression de Jean Vigo, qui se réfère à son projet d'un cinéma social à partir de *A propos de Nice*, est reprise par Bazin dans son commentaire de *Dimanche à Pékin* et *Lettre de Sibérie* de Chris Marker.

esthétique vers une valeur éthique qui fait des images le lieu de la rencontre de deux subjectivités, le relais de deux regards, celui du témoin qui a repris l'événement et celui du spectateur qui le voit et qui le reconnaît³¹. Constatation d'un fait, le documentaire est aussi la reconstruction d'un témoignage, un sujet de mémoire, dans la mesure où il reproduit une présence « à la manière d'un miroir au reflet différé, dont le tain retiendrait l'image »³². L'absence et la distance temporelle traversent l'inscription de la trace sur la pellicule et sa reproduction en image, en faisant du cinéma le miroir du temps, une quasi-présence travaillée par le vide.

Cette attention pour un « cinéma impur », dépourvu parfois d'intentions esthétiques, se partage entre le documentaire scientifique (les films de science de Jean Painlevé aimés par les surréalistes, au croisement de la vérité scientifique et de l'imaginaire mythologique [ill. 1]), le document historique sur un passé révolu (*Paris 1900* de Nicole Vedrès, avec la collaboration de Alain Resnais), les documentaires de propagande de guerre (la série américaine *Why we fight*), le cinéma d'exploration ou ethnographique (reportage de voyage : de l'expédition du Capitaine Scott vers le Pôle Sud à *Kon-Tiki* de Thor Heyerdahl ou au *Monde du silence* de Jacques Cousteau et Louis Malle, jusqu'à *Lettre de Sibérie* de Chris Marker³³), l'autobiographie filmée (*André Gide* de Marc Allégret), le film d'art et son évolution (de *Van Gogh* d'Alain Resnais à *Le mystère Picasso* de Georges Clouzot)³⁴. Tous ces films font éclater le croisement inextricable du réel et de l'imaginaire, de la vérité nue du document et de la beauté surprenante de la fiction, de l'image et du discours, dont la sur-ontologie du cinéma est témoin. L'imaginaire et le fantastique qui se dégagent des images des documentaires

³¹ Sur le témoignage oculaire en tant que fondement de la vérité de l'image et signe indiciel de l'auteur dans l'image, voir F. Jost, *L'empire du Loft*, Paris, La Dispute, 2002.

³² A. Bazin, « Théâtre et cinéma », *op. cit.*, p. 92. Sur la nature testimoniale du cinéma, l'entrelacement entre document et récit et l'exercice de reconnaissance confié au public, voir F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 123-127.

³³ Entre 1954 et 1958 Bazin publie des commentaires critiques très intéressants sur les nouvelles formes documentaires proposées par Alain Resnais, Chris Marker (*Les statues meurent aussi*, 1953, avec Alain Resnais, *Dimanche à Pékin*, 1956, *Lettre de Sibérie*, 1958), Jean Rouch (*Les Maîtres fous*, 1955) : ces textes sont recueillis dans A. Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, dir. J. Narboni, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1983.

³⁴ Voir Id., « A propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents et actualité », « A propos de Jean Painlevé », « A la recherche du temps perdu : *Paris 1900* », « Le cinéma et l'exploration », « *Le Paradis des hommes* », « *Le Monde du silence* », « André Gide », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, p. 31-74 ; « Peinture et cinéma », « Un film bergsonien : *Le Mystère Picasso* », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, II, p. 127-142.

scientifiques ou historiques, à la manière de « l'hallucination vraie »³⁵ des photographies surréalistes, en remontant d'un univers caché par sa distance spatiale ou temporelle, ne s'opposent pas au réel, puisque ils en représentent l'accomplissement et l'achèvement.



Ill. 1. Jean Painlevé, *La Pieuvre*, 1928

Dans le cas du reportage de voyage *Kon-Tiki* [ill. 2], la relation de présence/absence qui travaille de l'intérieur l'image photographique dès son origine, pénètre le documentaire dont l'intérêt apparaît justement en tant que témoignage d'une absence, preuve de l'impuissance de l'opérateur occasionnel dans le contrôle des événements, attestation admirable et fidèle de la contingence et de l'imprécision des prises de vue. Face aux images, d'amateur presque, du voyage des savants norvégiens et suédois du Pérou aux atolls de la Polynésie, Bazin vit l'expérience bouleversante d'un film qui n'existe pas, constitué par des ruines qui annoncent une œuvre absente : « Comme des ruines dont quelques pierres émoussées suffisent à faire lever les architectures et les sculptures disparues, les images qu'on nous propose sont le vestige d'une œuvre

³⁵ Id., « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 18.

virtuelle dont on ose à peine rêver ». Dans ce cas-là la fidélité s'annonce par un film dont « la réalisation s'identifie absolument avec l'action qu'il relate si imparfaitement »³⁶, par la proximité du reportage à l'expérience originale. Loin de se dérouler à la manière d'un conte sans défaillances, l'émotion des images d'une épave portée par le courant marin découle de sa qualité de fragment d'un témoignage cinématographique qui « est ce que l'homme a pu arracher à l'événement qui requérait dans le même temps sa participation »³⁷. La valeur de mémoire du documentaire d'exploration s'enracine dans les trous et les vides qui le traversent : la dialectique constante entre le visible et l'invisible parcourt un événement qui se soustrait toujours à la volonté de capture du regard. La vérité du document réside dans la restitution d'une expérience des sujets (le danger, la présence virtuelle de la mort) et des conditions de l'expérience qui transforme le voyage en enquête ethnographique de l'explorateur plutôt qu'en illustration des objets et des lieux.



Ill. 2 Thor Heyerdahl, *Kon-Tiki*, 1951

L'aventure, le risque nous sont donnés en creux, dans la mesure où « les documents absents sont l'empreinte négative de l'aventure »³⁸ et la présence de l'homme se rend visible aux bords d'une image vide. À côté du regard empathique de la caméra de *Kon-Tiki*, qui, au ras de l'eau des événements, fait corps avec le bras de l'opérateur, le regard

³⁶ Id., « Le cinéma et l'exploration », *op. cit.*, p. 51-52.

³⁷ *Ibid.* p. 54.

³⁸ *Ibid.*

documentaire peut assumer au contraire une distance optique « qui consiste à disposer d'un lieu d'observation exhaustif qui ne modifie pas l'aspect et la signification de l'objet observé »³⁹ en suivant un imaginaire qui nous rappelle le « Nautilus » et l'idéal panoptique des hublots, dispositifs de contrôle à distance de ce qui se donne à voir.

L'éclatante proximité du témoignage par rapport à l'expérience représentée peut se renverser dans la distance du documentaire historique *Paris 1900* de Nicole Vedrès (1947) [ill. 3] qui nous offre une série de documents originaux sur Paris à travers leur lacunaire étrangeté. « La joie esthétique naît d'un déchirement, car ces 'souvenirs' ne nous appartiennent pas » écrit Bazin, qui admire dans le cinéma, pendant renversé de *La Recherche* proustienne, une machine de la mémoire objective, capable de nous rappeler la double perte du passé, en faisant remonter d'un monde révolu les fragments et les lambeaux d'une mémoire impersonnelle, renfermée dans les objets et dans le médium, des fragments qui nous interrogent par leur étrangeté, semblables à des fossiles durcis par l'orthochromatique. La rencontre avec cette « mémoire extérieure à notre conscience »⁴⁰ permet de reconnaître le lien qui unit la nature d'index de l'image à une structure de croyance, à une dimension ultérieure par rapport à l'image même. Le rapport au réel qui structure l'ouverture du cinéma au monde se réalise à travers une confrontation avec le passé, avec une mémoire pure, qui dépasse l'horizon psychologique et subjectif du souvenir.



³⁹ Id., « Le monde du silence », *op. cit.*, p. 64.

⁴⁰ Id., « A la recherche du temps perdu : *Paris 1900* », *op. cit.*, p. 41.

La présence dont il est question dans *La course de taureaux*, documentaire de montage réalisé par Pierre Braunberger et Myriam, analysé par Bazin dans son célèbre article *Mort tous les après-midi*, est le fait ontologique essentiel qui parcourt le spectacle tragique de la tauromachie, à savoir la mort, un néant, un vide métaphysique, « une virtualité permanente (mort de la bête et de l'homme) » autour de la quelle « se construit le ballet tragique de la course »⁴¹. Cette présence absente, l'invisible qui définit à rebours le sens du spectacle de la corrida, sont évoqués par le cinéma par le biais d'une répétition mécanique qui apparaît à la fois comme une violence, une profanation obscène du *passage* vécu, qualitatif, de la vie à la mort et comme une restitution émouvante et intensifiée de cet instant réel. Le travail du cinéma se rapproche dans ce cas-là à un effort de *monumentalisation* qui passe par la multiplication et la répétition d'un instant de durée irréductible et unique et qui met l'accent encore une fois sur le réservoir de mémoire dont dispose le dispositif de la caméra : « la représentation sur l'écran de la mise à mort d'un taureau (qui suppose le risque de mort de l'homme) [...] lui confère une solennité supplémentaire. Le cinéma a donné à la mort de Manolete une éternité matérielle. Sur l'écran, le torero meurt tous les après-midi »⁴². Plutôt que suivre Benjamin dans son analyse de la perte de l'*aura* de la mort à cause de sa reproduction mécanisée, Bazin, qui cherche de penser à la fois l'unicité du moment vécu et sa répétition mécanique virtuellement infinie, apparaît dans ce passage plus proche de Malraux, dont l'*Esquisse d'une psychologie du cinéma* ainsi que *Le Musée imaginaire* s'efforcent de souligner la valorisation du sens culturel et historique engendrée par la duplication photographique des objets du passé, des œuvres d'art, leur inclusion dans l'archive monumental de la mémoire objective⁴³.

⁴¹ A. Bazin, « Mort tous les après-midi », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, *op. cit.*, p. 68.

⁴² *Ibid.* p. 70. Il est utile de rappeler l'importance du montage, souligné par Bazin, dans la construction de *Paris 1900* et *Course de taureaux*, documentaires composés à partir des matériaux d'archive selon une technique et une pratique qui semblent anticiper le genre du *found-footage* (Nicole Vedrès d'ailleurs avait travaillé comme archiviste). Il s'agit du néo-montage, selon la définition de Bazin, bien distingué du montage soviétique, très proche des principes de la caméra-stylo de Astruc, qui cherche de faire naître le sens à partir de la dialectique entre le texte ou le commentaire verbal et les images, sans dissimuler la distance spatiale et temporelle entre les deux bandes (son et image). Voir M. Dall'Asta, « Beyond the Image in Benjamin and Bazin : The Aura of the Event », *Opening Bazin. Postwar Film Theory and its Afterlife*, *op. cit.*, p. 62-63.

⁴³ Le rapport entre Bazin et Benjamin constitue un problème historique et critique ouvert. Bazin, dont certaines positions apparaissent en relation dialectique, à la fois de convergence et de divergence, avec

La dialectique de présence et d'absence ne travaille pas seulement le cinéma documentaire ou les films de reportage. Elle s'inscrit aussi au cœur de la création des films de fiction, dans la mesure où le réalisateur de l'œuvre apparaît comme une présence absente, engagé dans un jeu perpétuel avec les possibilités de création du médium et de la nature : la relation d'absence n'intéresse pas simplement le référent de l'image, mais elle investit aussi le réalisateur de l'image, le sujet de la création. La fondation d'un discours nouvel sur la création artistique trouve son ancrage dans les pages de « Ontologie de l'image photographique », où Bazin reconnaît le pouvoir spécifique du dispositif photographique et cinématographique : « tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence »⁴⁴.

Cette affirmation apparemment paradoxale, qui d'ailleurs n'oublie pas la dimension du choix du cadrage et des conditions de la pose, doit être comprise à la lumière de la notion-limite d'une duplication magique et intégrale du monde et du corps de l'homme, que Bazin va appeler le mythe du cinéma total⁴⁵ ; ce mythe trouve son modèle dans la nature, dans la création naturelle comme artiste originaire. Le mirage d'une création naturelle qui puisse se prolonger dans l'empreinte photographique, par une genèse automatique dont l'homme est exclu, incarne le désir irrationnel d'une duplication du monde, de cette deuxième création dont le sujet ne peut être qu'observateur et spectateur. Elle ressuscite l'idéal de l'icône *acheropita* qui a connu au cours du XX^e siècle plusieurs reprises artistiques : Friedrich Monroe, le metteur en scène disparu de *Lisbon Story* de Wim Wenders, poursuit cet idéal à travers son obsession pour l'archive des images photographiques pures, produites à l'aveuglette, pas encore abimées par le regard de l'homme et pour cela destinées aux générations futures⁴⁶. Si le mythe du

celles de Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, qui parut en 1936 dans sa version en langue française, ne se réfère pas directement à Benjamin. Par contre, Malraux cite le texte de Benjamin dans *l'Esquisse sur une psychologie du cinéma* : on connaît l'importance de l'essai de Malraux pour la composition de *Ontologie de l'image photographique* de Bazin. Sur la reprise chez Bazin du thème benjaminien de l'*aura* à travers le problème de la *trace* et la capture de la singularité de l'événement, voir M. Dall'Asta, « Beyond the Image in Benjamin and Bazin », *op. cit.*, p. 57-65 et Id., « Benjamin/Bazin: dall'aura dell'immagine all'aura dell'evento », *Benjamin, il cinema, i media*, a cura di R. De Gaetano, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007, p. 187-230 ; D. Andrew, S. Ungar, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 370-378.

⁴⁴ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Voir A. Bazin, « Le mythe du cinéma total », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, *op. cit.*, p. 21-26.

⁴⁶ Voir W. Wenders, *Lisbon Story*, Allemagne/Portugal, 1995 ; M.-C. Poirée, *L'empreinte au XX^e siècle : de la Véronique au Verre ironique*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997 et B. Le Maître, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, PUV, 2004.

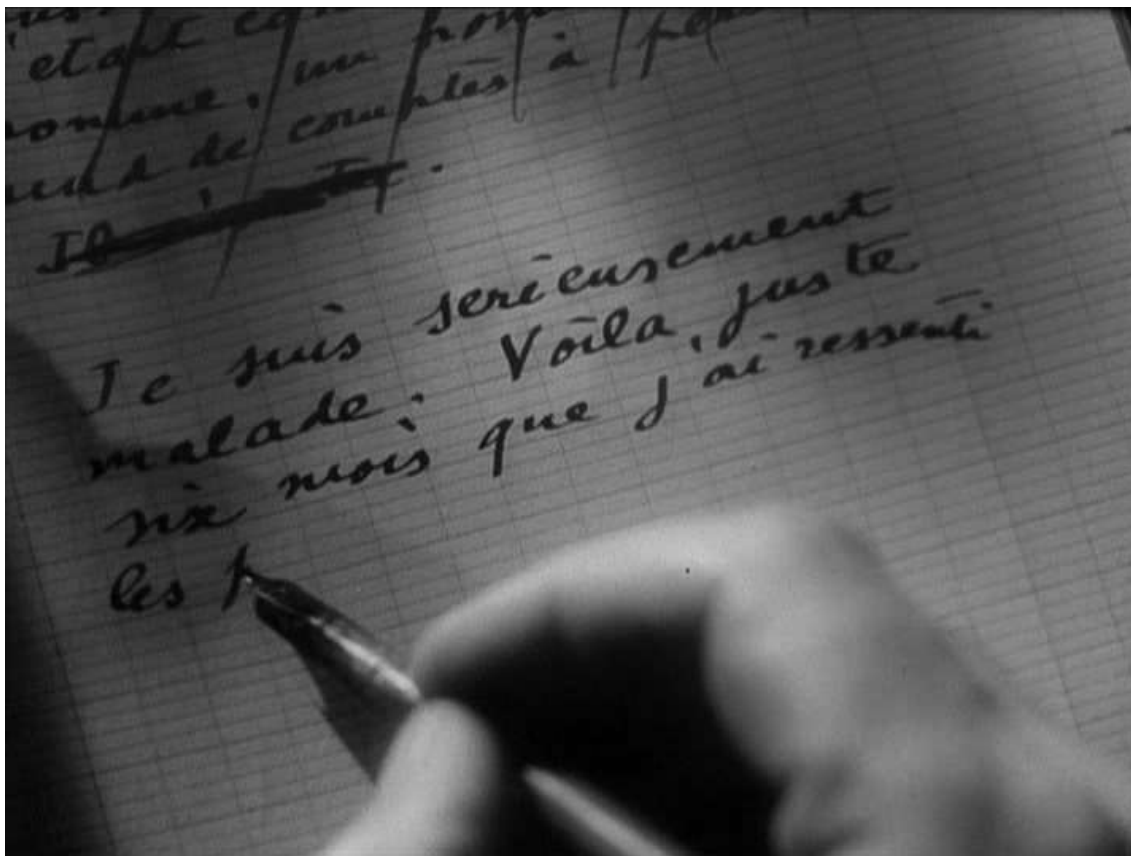
cinéma total, le désir d'une restitution sans reste de la présence absente, et par là aussi d'une mémoire intégrale, ne peuvent que s'alimenter dans l'horizon imaginaire du désir, en tant qu'expressions du besoin humain inépuisable qui précède et qui suit la naissance historique du cinéma, l'apparition historique du cinéma se pose au croisement des découvertes techniques et scientifiques et d'une imagination qui a inventée l'idée cinématographique avant sa réalisation.

L'oscillation entre présence et absence s'inscrit dans le travail du metteur en scène tout d'abord en fonction de l'organisation du hasard et de la contingence à l'intérieur des prises de vues et du montage cinématographique, véritable créateur invisible du film. L'activité artistique du réalisateur dépend d'une confrontation constante avec ses limites, du jeu entre sa volonté, ses intentions et l'irruption automatique du hasard et de la contingence dans le set, se déployant comme une ressource inédite du langage photographique et cinématographique et comme la garantie d'une beauté ultérieure qui « se développe par surcroît comme une grâce surnaturelle »⁴⁷.

La dialectique de la présence et de l'absence de l'auteur se révèle aussi par rapport à la question de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire ou théâtral précédent, qui est à la fois une source historique et une œuvre d'art, une trace et l'expression d'un point de vue sur la réalité. Le problème de la *fidélité* s'avère, en consonance avec la métamorphose et le conflit des formes qui représente la racine de l'évolution créatrice de l'art chez Malraux, comme « la forme la plus insidieuse, la plus pénétrante de la liberté créatrice »⁴⁸. En s'approchant du problème de l'adaptation à partir de la différence insurpassable entre le médium expressif de l'image filmique et du texte littéraire, Bazin développe l'une de ses plus riches analyses dans son commentaire du film de Robert Bresson *Le Journal d'un curé de campagne* [ill. 4], tiré du roman de Georges Bernanos.

⁴⁷ A. Bazin, « A propos de Jean Painlevé », *op. cit.*, p. 37. Cette *grâce* apparaît littéralement dans l'irruption d'une mouche sur le visage en larmes de René Falconetti pendant le tournage de la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, irruption d'un événement qui va marquer à jamais cette séquence du film par le choix de Karl Theodor Dreyer de ne pas interrompre les prises de vue : sur ces thèmes, voir M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Milano, Jaca Book, 2007.

⁴⁸ A. Bazin, « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, II, *op. cit.*, p. 34. Dans son article « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », Bazin inscrit le problème de l'adaptation cinématographique à l'intérieur de la question plus large de l'influence réciproque entre les arts, qui est une constante de l'histoire de l'art. Son point de repère au début de l'essai est l'idée de Malraux du pastiche et des influences entre les arts : voir A. Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, II, p. 10.



Ill. 4. Robert Bresson, *Le Journal d'un curé de campagne*, 1950

Le problème de la fidélité à la source littéraire, – le roman de Bernanos est écrit sous la forme d'un *journal* intime, qui assume à la fois la valeur de témoignage social, éthique et historique et l'éclat du martyre, du témoignage de la foi chrétienne –, selon Bazin ne peut s'articuler qu'à partir de la distance, de l'absence du texte dans l'image. Bresson peut tracer l'évocation d'une présence en passant par cette absence initiale du journal dont les lignes, en partie cachées et effacées, dépassent les limites du cadrage. Le texte *repris* par le cinéma, est absorbé par le metteur en scène comme une réalité brute, le fragment prélevé d'une totalité plus vaste. Il assume d'abord la valeur de preuve et d'essai d'une existence individuelle, plutôt que celui d'une œuvre d'art reconnue. En réduisant le texte à une série de fragments originaux, à la manière des débris des sculptures, Bresson ne prétend pas épuiser la totalité du roman dans les filets du cinéma⁴⁹. Il ordonne, comme il fera avec le journal du voleur de *Pickpocket*, et il

⁴⁹ Id., « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *op. cit.*, p. 45 : « Bresson supprime, il ne condense jamais, car ce qui reste d'un texte coupé est encore un fragment original ; comme le bloc de marbre procède de la carrière, les paroles prononcées dans le film continuent d'être du

dispose ces fragments de réalité littéraire ainsi que les débris d'une statue absente ou les moules vides d'une forme à remplir. Le journal du curé s'institue à partir de ses lacunes, de ses ratures, des interstices du texte et de la mémoire personnelle, d'une négation du signe qui devient, dans l'image, grille révélatrice du texte.

Si Bresson retient du roman son moulage, en dépassant tout problème d'adaptation et d'appropriation d'une structure littéraire par la structure filmique, il accompagne grâce à cette opération d'évidement l'itinéraire spirituel du jeune curé qui découvre son identité, dans une séquence décisive, dans le geste du don de ses mains vides : pour le curé ainsi que pour Bresson, on ne peut donner justement que le vide.

L'absence du sujet (le jeu de cache-cache du metteur en scène Bresson derrière le texte de Bernanos, du curé plongé jusqu'à la mort dans l'écoute des autres, du texte original dans les images du film) se renverse dans l'affirmation d'une présence. En présentant le style du roman de Bernanos vidé de sa richesse et presque purifié, le film témoigne la subjectivité du style de Bresson justement à travers son effort de restitution des pages de Bernanos. Dans la dernière séquence les pages, hétérogènes par rapport aux images, sont citées, indiquées et montrées par la main invisible du réalisateur. Le film procède ainsi par ellipse et métonymie, en élaguant autour de l'essentiel : « Bresson ne cesse » en montrant les personnages, « de les soustraire à nos regards. A la puissance d'évocation concrète du romancier, le film substitue l'incessante pauvreté d'une image qui se dérobe par le simple fait qu'elle ne se développe pas »⁵⁰. Et si l'ellipse est « cette figure de rhétorique que constitue le passage d'un terme à un autre terme en sautant l'intermédiaire, qui exprime à la fois un saut et une continuité dans l'action », Bazin semble se souvenir dans sa lecture du film de Bresson de l'enseignement de Roger Leenhardt qui voyait dans l'ellipse « la base du rythme et l'essence du cinéma »⁵¹, une essence que le cinéma partage avec le reportage, en « remplaçant cet art de la métaphore qu'est la littérature »⁵².

roman ».

⁵⁰ *Ibid.* p. 36.

⁵¹ R. Leenhardt, « La petite école du spectateur » (1936), dans *Chroniques de cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1986, p. 42. Dans les textes de Leenhardt on retrouve une dialectique entre le découpage, point de continuité entre l'esprit et la matière s'exerçant *a priori* dans le cerveau de l'auteur de cinéma, et le montage, application *a posteriori* sur la pellicule filmée dans le détail, qui sera décisive pour la formation de Bazin.

⁵² Id., « Malraux et le cinéma » (1945), dans *Chroniques de cinéma*, *op. cit.*, p. 96.

A travers son abandon au style du texte, au point de vue sur le monde que le roman exprime, la subjectivité du metteur en scène se révèle aux bords de l'image comme une vision de l'absence. A la fin du film, au moment où la *passion* du curé s'accomplit dans la mort, « l'image se retire de l'écran », le spectacle aboutit « à cette nuit des sens dont la seule expression possible est la lumière sur l'écran blanc », où l'image volatilisée peut « céder la place au seul texte du roman »⁵³.

Bazin trace les lignes générales d'une esthétique cinématographique du document, dans la mesure où le cinéma (documentaire ou de fiction) s'adresse à des réalités culturelles préexistantes, aux documents qui sont déjà faits (pièces de théâtre, romans, peinture, images de répertoire) et qui sont chargés d'une mémoire, qui sont aussi les expressions d'une prise de position envers la réalité⁵⁴. Le dispositif cinématographique se charge de confirmer dans leur nature ces archipels de mémoire par la médiation de son objectif. A travers le geste de cette mise en abyme de la représentation, le signe propre au cinéma se dévoile par la page blanche de la pellicule, la continuité d'un espacement qui 'fait espace' à l'inscription de la trace, à l'émergence d'une différence qui vient d'ailleurs et qui offre un jalon pour le travail de reconstitution, de remplissage du vide qui appartient au regard du spectateur. La pellicule garantit ainsi une matrice sur laquelle vont se déposer les fragments de sens de l'histoire, qui sont ordonnés en fonction du découpage rythmique, notion qui de Leenhardt rejoint Bazin et qui implique à la fois la continuité et le vide, l'absence et la liaison. Grâce à l'ellipse, qu'on ne peut pas réduire au travail *a posteriori* du montage, « les auteurs créent l'illusion de la signification et de la présence à travers le vide entre et autour leurs matériaux »⁵⁵.

Le geste de re-cadrage opéré par le cinéma n'est pas sans effet : l'idée d'un cinéma monumental chez Bazin s'explique peut-être dans le sens d'un cinéma de la mémoire à la deuxième puissance, d'une mémoire des documents multipliée par la médiation du cinéma, ainsi que le *Journal* de Bresson est « comme le roman multiplié par le cinéma », à savoir « un être esthétique nouveau »⁵⁶. Ce rapport de médiation face aux

⁵³ A. Bazin, « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴ Voir G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.

⁵⁵ D. Andrew, *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*, Malden-Oxford-Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 34.

⁵⁶ A. Bazin, « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *op. cit.*, p. 52. Un rapport analogue à celui qui s'établit entre le film de Bresson et le roman de Bernanos, apparaît dans le film *Henry V* de Laurence Olivier qui se présente tout d'abord comme un « film historique sur le théâtre élisabéthain : [...] ce n'est pas *Henry V* qui est immédiatement et directement le film, c'est la

réalités de deuxième degré s'opère aussi à travers la relation que le cinéma entretient avec la peinture dans les films d'art (*Van Gogh* d'Alain Resnais, *Le mystère Picasso* de Clouzot⁵⁷) ou dans les films de fiction tels que *French Cancan* de Jean Renoir. Le point de départ du travail du metteur en scène est en effet la réalité seconde du tableau, la représentation historique et sociale d'une culture vue à travers le regard, chargé de mémoire, des peintres (Lautrec, Degas, Renoir), que la caméra intériorise pour le restituer « au changement et à la durée, (...) afin de lui rendre la vie »⁵⁸. La mise en abyme cinématographique du *regard* porté sur l'histoire et le temps dont tous les documents sont porteurs, attribue au cinéma une charge de conservation et de déplacement de la mémoire objective renfermée dans ses sources : le cinéma fait signe au public, en attendant sa contribution, son travail pour la construction de l'édifice de la mémoire.

La charge du cinéma dans la théorie de Bazin s'avère dans la nécessité de produire des images avec les moulages de la réalité historique, en conduisant le spectateur jusqu'au bord d'une vision de l'absence, à une sismographie de l'invisible et du vide. L'itinéraire de la protagoniste de *Voyage en Italie* de Rossellini [ill. 5] se déroule à travers la descente vers les forces souterraines d'une ville invisible qui se donne à voir à travers ses traces et ses signes visibles, descente parallèle à la régression des formes claires des statues classiques du Musée de Capodimonte vers le négatif des moulages de Pompei, en passant par les catacombes et les reliques. Parcouru par des images-indices, *Voyage en Italie* dans son trajet semble dessiner une direction analogue à la visée théorique du premier essai de Bazin, une histoire de la sculpture à rebours, qui retrouve la plaque photographique à côté des moulages et qui substitue à la plénitude de l'œuvre d'art le vide d'une empreinte. La réalité saisie par le film n'est rien d'autre que ce qui n'est pas visible dans les images, dans la mesure où « certains films sont définis par le

représentation d'*Henry V* » (Id., « Théâtre et cinéma », *op. cit.*, p. 81).

⁵⁷ Dans *Le mystère Picasso* de Clouzot, l'opération de la mise en scène ne se borne pas à enregistrer et à reproduire le travail de Picasso dans le présent des prises de vue, mais elle révèle la durée picturale, la temporalité de la *peinture* par delà la fixité du *tableau*, la mémoire artistique qui permet de montrer les tableaux qui sont sous les tableaux dans un jeu de métamorphoses, de destruction et création des formes. L'application et l'identification de l'*écran* avec la *toile* sur laquelle travaille Picasso dans le film de Clouzot font ressortir la durée propre à toute création artistique, la nature temporelle originaire à la fois de la conscience, du travail artistique et de la reproduction cinématographique. Voir Id. « Un film bergsonien : *Le mystère Picasso* », *op. cit.*, p. 133-142.

⁵⁸ Id., *Jean Renoir*, Paris, Ivrea, 2005, p. 126. En vertu de cette absorption du regard et de la vision de la peinture par le cinéma, qui dépasse toute reconstitution des tableaux de l'extérieur, Bazin peut juger certains films de Jean Renoir comme « l'impressionnisme multiplié par le cinéma » (*ibid.* p. 128).

vide dans leur centre, [...] le centre vide de la représentation visuelle étant, selon Bazin, l'âme enfuie de la momie »⁵⁹. L'axiome des *Cahiers du Cinéma*, postulé par Serge Daney, trouve son ancrage paternelle justement dans la réflexion de Bazin : « c'est que le cinéma a rapport au réel et que le réel n'est pas le représenté – et basta »⁶⁰.

Si les images prennent position face à la réalité, elles engagent un regard conscient de la part du spectateur face aux images et à la réalité : un regard, celui de André Bazin, qui n'était pas du tout « blasé de ces moissons d'images inconnues »⁶¹ que le cinéma lui confiait.



Ill. 5. Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia*, 1953

⁵⁹ D. Andrew, *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*, op. cit., p. 10.

⁶⁰ S. Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 301.

⁶¹ A. Bazin, « *Le Monde du silence* », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, I, p. 61.