

## Intensité de l’empreinte. Bazin spectateur

Fernão Pessoa Ramos

Traditionnellement, les critiques de Bazin s’emploient à mettre en avant son réalisme. Cette perspective est incomplète à plusieurs égards. Au coeur de sa conception de l’image, se tient la notion d’ellipse. La pointe extrême du « réalisme » de Bazin coïncide avec la non-image, avec l’image comme coupure. La sensibilité du critique Bazin est toujours accompagnée d’une éthique assez rigoureuse qui borne avec parcimonie ce qui, de l’image, peut être montrée. Ayant à l’horizon les frontières extrêmes du « montrer », les limites sont constituées dans deux directions : limite effective avec ce que Bazin appelle l’*obscénité de l’image*, obscénité relative non au contenu, mais à l’intensité de ce qui est montré : c’est l’*empreinte digitale* ; limite par le vide avec l’*ellipse*, figure de l’impossibilité même de la prise de vue : c’est l’*empreinte négative*.

On trouve dans sa critique des exemples divers d’attirance pour l’image intense de l’extraordinaire et les frontières de sa figuration. Ce sont des textes qui se complètent d’une recension à l’autre, ce qui signale l’importance du thème. Ils sont surtout connus, de façon partielle, par des versions condensées présentées en 1958 par Bazin dans le premier volume (« Ontologie et Langage ») de *Qu’est-ce que le cinéma ?*, mais méritent d’être recherchés au-delà de ce que Bazin en a retenu.

Le chapitre « Le cinéma et l’exploration » constitue une synthèse emblématique de la façon par laquelle Bazin travaille pour composer ses textes dans le premier volume de *Qu’est-ce que le cinéma ?* Il indique lui-même comme origine deux articles de *France-Observateur*<sup>1</sup>, omettant les critiques du film *Kon-tiki* également utilisées. Le premier signalé ne peut être que le texte intitulé : « Annapurna », qu’il a écrit sur le documentaire *Victoire sur l’Annapurna* de Marcel

---

<sup>1</sup> André Bazin, « Le cinéma et l’exploration », *Qu’est-ce que le cinéma ?*, tome 1, Paris, Le Cerf, 1958, p. 45-54 ; édition définitive, Paris, Le Cerf, 1975, p. 25-34. (La note 1, incomplète, précise : « Synthèse de deux articles parus dans *France-Observateur* en avril 1953 et janvier 1954. »)

Ichac<sup>2</sup>, et l'autre : « Iawa de Bertrand Flornoy<sup>3</sup>. » Cependant, d'autres articles, l'un paru dans *France-Observateur*<sup>4</sup>, l'autre dans *Radio-Cinéma-Télévision*<sup>5</sup>, ont été utilisés dans le chapitre de 1958, et on y trouve également des traits de trois autres articles<sup>6</sup>.

Témoignent pareillement de l'attraction du critique pour l'image intense et extraordinaire, « Continent Perdu<sup>7</sup> », « Avec Naufragé Volontaire et Forêt Sacrée le reportage filmé devient une aventure spirituelle<sup>8</sup> », « Forêt Sacrée<sup>9</sup> », « La Forêt Sacrée, un vrai film noir<sup>10</sup> », « Mort du Documentaire Reconstitué. L'aventure sans retour<sup>11</sup> », « L'Évolution du film d'exploration<sup>12</sup> », « Information ou nécrophagie<sup>13</sup> », écrits au cours des années 1950.

Dans deux articles écrits sur le documentaire *Le Monde du Silence*, de Jacques Cousteau et Louis Malle (1956), Bazin développe un aspect délicat de la représentation de l'extraordinaire qui le préoccupe : l'étroit espace entre *tricher* et *truquer* dans l'image qui porte en elle l'intensité de la prise de vue. La critique de ce film reprise en 1958 coïncide presque intégralement avec l'article originel<sup>14</sup>. Il existe cependant une autre version sur le même film avec une rédaction tout à fait différente, publiée dans *Radio-Cinéma-Télévision*<sup>15</sup>.

Avec « Le Paradis des hommes », nous voyons un Bazin militant, extrêmement irrité par la manipulation mal intentionnée de l'image d'un mauvais documentaire. Publié dans « Ontologie et Langage », le texte paraît avoir été sauvé de l'insignifiance à laquelle l'avaient originalement destiné les éditeurs de *France-Observateur*<sup>16</sup> où, composant un article double, il occupait la position de fond de page.

---

<sup>2</sup> André Bazin, « Annapurna », *France-Observateur*, 154, 23 avril 1953.

<sup>3</sup> André Bazin, « Iawa de Bertrand Flornoy », *France-Observateur*, 192, 14 janvier 1954.

<sup>4</sup> André Bazin, « Le Kon-Tiki ou grandeur et servitudes du reportage filmé », *France-Observateur*, 103, 30 avril 1952.

<sup>5</sup> André Bazin, « Kon-Tiki. Le cinéma et l'aventure », *Radio-Cinéma-Télévision*, 120, 4 mai 1952.

<sup>6</sup> André Bazin, « Victoire sur l'Annapurna », *Radio-Cinéma-Télévision*, 170, 19 avril 1953 » ; « Mort du documentaire reconstitué - L'aventure sans retour », *France-Observateur*, 106, 22 mai 1952.

<sup>7</sup> André Bazin, « Continent Perdu », *France-Observateur*, 296, 12 janvier 1956.

<sup>8</sup> André Bazin, « Avec *Naufragé Volontaire* et *Forêt Sacrée* le reportage filmé devient une aventure spirituelle », *Radio-Cinéma-Télévision*, 275, 24 avril 1955.

<sup>9</sup> André Bazin, « Forêt Sacrée », *France-Observateur*, 256, 7 avril 1955.

<sup>10</sup> André Bazin, « La Forêt Sacrée, un vrai film noir », *Le Parisien libéré*, 3288, 7 avril 1955.

<sup>11</sup> André Bazin, « Mort du Documentaire Reconstitué. L'aventure sans retour », *France-Observateur*, 106, mai 1953.

<sup>12</sup> André Bazin, « L'Évolution du film d'exploration », *Le Monde nouveau*, mai 1955.

<sup>13</sup> André Bazin, « Information ou nécrophagie », *Radio-Cinéma-Télévision*, 408, 10 novembre 1957.

<sup>14</sup> André Bazin, « Le Monde du silence », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Tome 1, *op. cit.*, p. 59-64 ; édition définitive, *op. cit.*, p. 35-40 ; *France-Observateur*, 303, 1<sup>er</sup> mars 1956.

<sup>15</sup> André Bazin, « Le Monde du silence. Icare sous-marin », *Radio-Cinéma-Télévision*, 319, 26 février 1956.

<sup>16</sup> André Bazin, « Le Paradis des hommes », 406, *France-Observateur*, 20 février 1958.

Plusieurs articles que Bazin a consacrés aux films tauromachiques sont transformés dans l'article unitaire « Mort tous les après-midi<sup>17</sup> », réunion d'un article homonyme publié dans les *Cahiers du cinéma*<sup>18</sup> et d'un autre, sorti deux ans avant, dans la revue *Esprit*<sup>19</sup>. D'autres textes existent sur la question<sup>20</sup>.

### L'image ordinaire

Le concept d'*ontologie de l'image* dans la pensée de Bazin a deux pôles : l'un, plus connu, œuvre explicite du Bazin théoricien, et l'autre plus caché, correspondant au Bazin spectateur.

Le côté plus connu nous amène directement au monde de la prise de vue (perçu par le sujet en scène et par le spectateur, que cette présence au monde inaugure), vu en tant qu'image d'une action (ou « affection ») *ordinaire*. L'image ordinaire c'est l'image de la machine-caméra en tant qu'elle adhère, qu'elle colle à la façon ordinaire, quotidienne, qu'a le monde de durer. Le monde, dans sa durée ordinaire, est valorisé par Bazin comme représentation constituée par une position de recul. Recul qui peut donner lieu à ce degré zéro de la stylistique cinématographique, tenue pour le summum du travail de l'auteur. C'est le cas du William Wyler de *La vipère* (*The Little Foxes*, 1941) et des *Plus belles années de notre vie* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), chez qui Bazin trouve une stylistique pudique et ascétique, qualifiée de « janséniste », et qu'il définit comme une « sommation constante de l'événement dans l'image<sup>21</sup> ». Sommation de l'événement-action qui atteint la « neutralité la plus parfaite<sup>22</sup> ».

Dans ce sens sont analysées le De Sica d'*Umberto D* (« cette mise en scène qui a précisément pour objet de se nier elle-même<sup>23</sup> »), ou le Rossellini du néoréalisme tardif de *Voyage en Italie*, chez qui la « révélation » advient dans « un univers d'actes purs, insignifiants en eux-mêmes<sup>24</sup> » parvenu à ce que Bazin appelle la « mise en scène des événements », lieu « d'une structure esthétique plus dure [...] dans laquelle il soit moins possible de discerner autre

---

<sup>17</sup> André Bazin, « Mort tous les après-midi », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, *op. cit.*, p. 65-70, repris dans Id., *Le cinéma de la Libération à la Nouvelle Vague* (anthologie établie par Jean Narboni), éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1983, réédition en poche chez le même éditeur, 1998.

<sup>18</sup> André Bazin, « Mort tous les après-midi », *Cahiers du cinéma*, 7, décembre 1951.

<sup>19</sup> André Bazin, *Esprit*, « La mort à l'écran », 159, septembre 1949.

<sup>20</sup> Par exemple « Toro », *France-Observateur*, 391, 7 juillet 1957 et « Toro. Une révolution dans le réalisme », *Radio-Cinéma-Télévision*, 408, 10 novembre 1957. Voir aussi, dans ces pages, la contribution d'Ivone Margulies.

<sup>21</sup> Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Tome 1, *op. cit.*, « William Wyler ou le janséniste de la mise-en-scène », p. 160.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> « De Sica Metteur en Scène » (1953), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, *op. cit.*, p. 318.

<sup>24</sup> « Défense de Rossellini » (1955), *ibid.*, p. 355.

chose que l'événement même<sup>25</sup> ». Cette esthétique de l'emboîtement en abyme de l'événement, jusqu'à la limite de l'extension ordinaire de la durée, avancera vers la plus petite particule d'action, toujours mesurée par le sujet spectateur dans l'intervalle de sa signification. L'attrance de Bazin pour l'action ordinaire a pour exemple connu la scène décrite dans son article « Une grande œuvre : Umberto D.<sup>26</sup> » où, « jusqu'à la limite de notre sensibilité à la durée<sup>27</sup> », une « suite d'événements plus petits » se substitue à l'unité du récit, en tendant vers le « rêve de Zavattini de faire un film continu avec quatre-vingt-dix minutes de la vie d'un homme à qui il n'arriverait rien<sup>28</sup> ». L'« inondation » des fourmis et les actes (les événements) de plus en plus petits et insignifiantes de la bonne qui se réveille, apparaissent alors comme le paradigme de cette action ordinaire, image encore inédite dans l'histoire du cinéma au début des années 1950<sup>29</sup>. C'est vers elle que l'œil du Bazin spectateur se tourne pour affirmer la singularité stylistique du nouveau cinéma qu'il voit apparaître.

### **L'image intense et sa circonstance**

Le regard tourné vers l'action ordinaire, vers l'adhérence « ontologique » de l'image-caméra au monde soutenue par un sujet dans la prise de vue, compose le côté le plus connu de la sensibilité bazinienne. Il existe cependant un autre versant de cette image dans sa façon de « coller » au monde qui s'écoule. C'est le côté marqué par la figuration de l'empreinte, dans son intensité d'action vécue dans la prise de vue. Le spectateur Bazin se tourne vers cette image avec avidité et même une certaine angoisse. Ici, ce n'est plus la représentation inédite de l'empreinte de l'ordinaire dans l'histoire de l'art qui séduit le critique, mais l'image ouverte à une situation de prise de vue qui se caractérise par une singularité extrême. À l'image intense, Bazin dédie un ensemble d'articles significatif, placé par le critique lui-même au cœur du premier tome de *Qu'est-ce que le cinéma ?* Successivement : « À propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents et actualités » ; « À la Recherche du temps perdu. *Paris 1900* » ; « Le cinéma et l'exploration » ; « *Le paradis des hommes* » ; « *Le monde du silence* » ; « Montage interdit » ; « Mort tous les après-midi ». Les textes de Bazin sur ce sujet sont par ailleurs beaucoup plus nombreux, comme on l'a déjà dit. Ils occupent notamment

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 355-356.

<sup>26</sup> « Une Grande Œuvre : Umberto D. » (1952), *ibid.*, p. 331-335.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 333-335.

<sup>29</sup> Voir aussi, dans ces pages, la contribution de Jean-François Chevrier sur « les fourmis du néoréalisme ».

une place particulière dans sa critique de télévision, ensemble assez vaste et encore peu connu.

Ce que Bazin appelle la dimension « ontologique » de l'image est possible grâce à un savoir antérieur du sujet spectateur, un savoir social sur les potentialités indicelles de la caméra par rapport au type d'empreinte que le monde laisse sur son support pelliculaire (aujourd'hui numérique). C'est l'expérience de ce savoir que Bazin appelle « ontologie ». Et c'est lui qui peut, d'une façon implicite et référentielle, déterminer la jouissance du spectateur comme tendue vers le lieu imaginaire de la prise de vue. Ce mouvement vers la prise de vue est au centre de la sensibilité bazinienne envers l'image intense.

Bazin est assez systématique dans l'usage conceptuel de certains mots. Ceux-ci finissent par prendre une valeur assez particulière dans sa pensée, une valeur clairement structurale. « Empreinte » est un de ces concepts-clefs de la pensée bazinienne, essentiel pour analyser les différentes modalités de l'image intense. La capacité de la circonstance de la prise de vue (et par là de la « mise-en-scène ») de laisser son « empreinte », subjective, sur la machine caméra et sur la perception du ou des sujets qui la soutiennent, est ainsi au cœur du concept d'« ontologie de l'image ».

Dans sa modalité intense (non « ordinaire »), l'*empreinte* de la scène peut varier dans deux sens : elle peut être *éthique* ou, au contraire, *obscène*. Ces deux pôles sont toujours pensés par rapport à l'intensité de la présence en scène, et à la façon dont cette présence pour la caméra reçoit le regard (et le corps) du sujet spectateur. D'un côté, se trouve le monde dans la scène intense de la prise de vue, qui nous arrive en tant qu'*empreinte digitale* de la présence (nommée « momie du changement<sup>30</sup> » quand elle est pensée selon l'axe temporel de la durée). Accentuée dans son intensité, cette image devient *obscène*. De l'autre côté, se trouve l'image éthique, image-caméra qui respecte les limites à l'intérieur desquelles la circonstance intense de la prise de vue peut être représentée. Ces limites sont claires pour Bazin ; elles réclament, dans certains cas, une *empreinte négative* pour pouvoir représenter l'intensité de l'image dans son moment le plus fort.

Bazin, comme son plus proche disciple, Éric Rohmer, est avant tout un moraliste. S'il est loin d'être un défenseur enragé de la censure, on le sent s'en rapprocher lorsqu'il critique l'intensité obscène de *Paradis des hommes*, dans son exploitation vulgaire de l'exotisme. Dans cet article, écrit pour *France-Observateur* la dernière année de sa vie, il définit les réalisateurs

---

<sup>30</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, *op.cit.*, p. 14.

du documentaire comme « des pilliers d'épaves, des trafiquants d'esclaves, des pirates de l'image qui volent au monde ses derniers mystères et les jettent sur le marché<sup>31</sup> ». Ces violeurs montrent d'une façon obscène, excessivement explicite et vulgaire, ce qui doit être préservé enveloppé d'ambiguïté et de mystère. Ils empêchent que les beautés que leurs caméras ont découvertes soient « révélées » sous la forme de « l'amour d'un cinéaste honnête et respectueux des mystères de l'homme et du monde ». Les « documents qu'ils ramènent dans leurs filets » ont ainsi « l'impudence [qui] conduit à l'impudeur et l'impudeur à l'impudicité<sup>32</sup> ». On voit ici un Bazin enragé, utilisant une tonalité agressive peu commune dans ses critiques. Et que demande Bazin dans cet article ? Que la représentation du sensualisme et de l'exotisme de ces tribus éloignées de Tahiti ne soit pas faite d'une façon explicite, mais soit enveloppée par le « mystère » et la « révélation ». L'intensité de l'image dans sa forme « explicite » comme on la trouve dans *Paradis des hommes* est « impudique » et doit laisser lieu à l'émergence de ce « mystère de l'homme et du monde », demandé à l'image éthique intense.

### **Empreinte négative et empreinte digitale**

Dans son article « En Marge de *L'Érotisme au cinéma* », publié dans les *Cahiers du cinéma* d'avril 1957 et reproduit dans le troisième volume de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, commentaire d'un livre de Lo Duca<sup>33</sup>, Bazin nous dit de façon claire que « le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer.<sup>34</sup> » Les frontières du montrer sont bien moins reculées que celles du dire et Bazin ne cache pas une pointe de jalousie envers la littérature. Lui-même reconnaît qu'« accorder au roman le privilège de tout évoquer et refuser au cinéma, qui en est si proche, le droit de tout montrer, est une contradiction critique que je constate sans la surmonter... Je laisserai au lecteur le soin d'y parvenir.<sup>35</sup> » Contradiction perçue avec raison comme insurmontable puisque, au moment même où Bazin établit de cette façon le champ de ce que l'image peut montrer au cinéma, il fait l'éloge d'un réalisateur comme Stroheim,

---

<sup>31</sup> André Bazin, « Le paradis des hommes », *France Observateur*, 406, 20 février 1958, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Tome 1, *op. cit.*, p. 57.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> [Joseph-Marie, Giuseppe Maria] Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1957.

<sup>34</sup> André Bazin, « En Marge de *L'Érotisme au cinéma* », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 3, « Cinéma et Sociologie », Paris, Le Cerf, 1961, p. 74.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 75.

louant son habileté stylistique à faire triompher l'évidence au cinéma, sur les cendres de l'ellipse et du symbole.<sup>36</sup>

Dans son texte sur l'érotisme, où il aborde les limites de la représentation du sexe, Bazin parle aussi d'une obscénité majeure, qu'il nomme « une pornographie ontologique ». Il s'agit d'une exécution, en pleine rue d'espions communistes par des officiers de Tchang Kaï-Chek. Se rappelant des images qui l'ont impressionné particulièrement, il écrit avoir observé que « l'obscénité de l'image était du même ordre que celui d'une bande pornographique. Une pornographie ontologique », et conclut avec une idée qui lui sera chère et sur laquelle il reviendra encore dans d'autres articles : « la mort est ici l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle, laquelle n'est pas pour rien qualifiée de « petite mort »<sup>37</sup> ». Dans « Information ou nécrophagie », petit texte publié dans *Radio Cinéma Télévision*<sup>38</sup>, nous trouvons établies de façon très nette les limites entre pulsion de voir et conscience éthique, déterminant la nécessité de la dimension imaginaire et de la frange du trucage. L'article renvoie à une image proche de la sensibilité du Bazin spectateur, cet amateur d'images intenses. Le critique décrit des prises de vues sous-marines dans un fossé d'eau glaciale où des Japonais se jetaient en cherchant à se suicider. La caméra et son sujet pénètrent dans ce cimetière sous-marin et se confrontent avec la scène qui choque Bazin : les restes mortels « d'un avion, récemment coulé, avec le pilote à son poste, noyé, les yeux entrouverts » ; aggravation extrême de la situation : « la caméra s'attarde complaisamment sur cette vision impressionnante ». Le critique se questionne ici sur la nécessité de censurer de telles images, vues à la télévision. Ce qui rend cette représentation de la mort plus grave est sa gratuité, son absence d'éthique : la mort devenue spectacle. Ce qu'il condamne, c'est surtout cette « gratuité et la désinvolture [qui] font seules son indécence. » L'intensité du moment éprouvé comme singulier (la singularité absolue de la mort est clairement à l'horizon) est très forte et acquiert une densité suffisante pour pouvoir recevoir la qualification d'*obscène*.

Bazin réclame une sorte de cérémonie cinématographique, une strate stylistique qui pourrait empêcher que la reproduction de la singularité intense de la mort soit recouverte par la banalité du mécanisme automatique de reproduction de l'image-caméra. On trouve chez Bazin une hantise d'une certaine « désinvolture » mécanique de l'image-caméra qui

---

<sup>36</sup> Voir André Bazin, « Eric von Stroheim : la forme, l'uniforme et la cruauté », *Ciné-club*, 7-2, avril 1949. Truffaut connaît bien cette contradiction, ayant vécu des années proche de Bazin, mais l'efface (il veut, peut-être, révéler un Bazin proche d'un contexte idéologique qui n'est pas le sien). Dans l'introduction du *Cinéma de la cruauté*, il montre un goût de Bazin pour l'explicite stroheimien qu'il nomme « cruauté ». Voir André Bazin, *Le cinéma de la cruauté*, Préface de François Truffaut, Paris, Flammarion, 1975.

<sup>37</sup> « En marge de *L'Érotisme au cinéma* », *op. cit.*, p. 73.

<sup>38</sup> André Bazin, « Information ou nécrophagie », *Radio Cinéma Télévision*, 408, 10 novembre 1957, les citations qui suivent en sont tirées.

rendrait ordinaire la gravité de l'instant singulier de la mort. La jouissance de l'intensité de cette image attire le critique qui essaye de développer un cadre de justifications pour pouvoir la regarder (et en jouir) sans culpabilité : « ce qui est condamnable ce n'est pas la cruauté ou l'horreur objective du document [...] mais l'absence de justification morale ou esthétique faute de quoi l'image nous transforme en simples nécrophages.<sup>39</sup> » On peut trouver dans d'autres exemples de sa critique des images intenses la demande d'une couverture morale, d'une justification de cette gourmandise cachée de la position spectatorielle.

En ce sens, face à l'image de l'extraordinaire, l'empreinte du monde dans la circonstance de la prise de vue peut devenir négative. Pour être éthique, elle peut se nier elle-même, en tant que figure dans l'image. L'*empreinte digitale* que le monde laisse dans le support de la caméra, en s'ouvrant à la perception du sujet qui est derrière cette caméra se transforme alors en *empreinte négative*. Dans l'analyse des films comme *Victoire sur l'Annapurna* ou *Kon-tiki*, la position de Bazin en faveur de la non-image, de l'empreinte négative, est claire, même si on peut deviner une certaine pulsion de voir, soigneusement refoulée, au-delà de l'ellipse et de la disparition de la figure. Dans ces deux films, auxquels Bazin revient dans plusieurs articles, la principale image, l'image du danger, nous est niée sans que la dimension ontologique de l'empreinte et son effet sur la jouissance spectatorielle soit abandonnée. L'« empreinte digitale » transformée en « empreinte négative » nous permet de savourer l'intensité sans commettre le péché de la jouissance spectatorielle obscène, comme dans le cas de la posture « nécrophage », par exemple.

*Victoire sur l'Annapurna* est un documentaire de Marcel Ichac, sur la difficile conquête du mont Annapurna par les alpinistes Louis Herzog, Robert Lachenal et Lionel Terray. À cause des conditions très précaires de l'expédition, Ichac a filmé des images de l'escalade sans pouvoir amener la caméra au sommet. De ce fait, il n'existe pas d'images de la circonstance intense qui a précédé, ou suivi, l'assaut final au sommet. En même temps, cette image manquante de la figure des alpinistes en action au sommet, finit par remplir, dans sa propre absence, une demande éthique en faveur de l'empreinte négative qui évite le surcroît obscène de l'image intense.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 4.



Dans « Annapurna », article publié dans *France-Observateur*, en 1953<sup>40</sup>, Bazin décrit combien sont « plus émouvantes, ces épaves arrachées à la tempête, que le récit sans défaillance et sans lacunes du reportage organisé ». Et en détaillant ce qu'il définit comme la dimension négative (l'empreinte négative) des caractéristiques ontologiques de l'image, il démontre son attirance de la trace indicielle du danger comme non-image : « Le film n'est pas constitué seulement par ce qu'on voit, mais plus encore par ce qu'on ne voit pas. Ses imperfections mêmes témoignent de son authenticité, elles sont l'empreinte négative de l'aventure, l'événement intégré à la matière même du film.<sup>41</sup> » L'« empreinte négative » devient proprement l'indice de l'escalade dans la mesure où, à l'augmentation de la hauteur et des difficultés de la montée, correspond une progressive raréfaction des images : « au fur et à mesure de l'altitude nous « voyons » les documents se raréfier comme l'oxygène.<sup>42</sup> » L'« empreinte négative » s'impose de plus en plus jusqu'aux limites où « seuls les yeux des hommes ont pu rapporter l'image. Et encore à quel prix ! » La rétine, en guise de réceptacle pour le registre de l'extraordinaire, partage alors la même impossibilité de registre que la caméra. En réalité, l'ellipse est instaurée au niveau de la chair, dans la prise de vue, et dans l'image, en tant que non-image : l'un des alpinistes revient de l'aventure aveuglé par l'intensité de l'éclat de la neige. Dans l'imaginaire de Bazin, l'indice de suspension de la prise de vue acquiert alors la couleur blanche (« la blancheur de la neige engloutit celle de l'écran »), trace positive de la neige, pas seulement en tant qu'indication d'une impossibilité, mais symbole, sous la forme explicite d'une ellipse.

De la même façon, dans *L'éternel silence*, Ponting « ne suivit pas Scott dans sa longue marche vers le Pôle. » Ce qui va donner, dans ce cas, la densité ontologique des images par rapport à ses prises-de-vues est de savoir qu'« il eut les mains gelées en rechargeant son appareil par - 30° et sans gants<sup>43</sup>. » Le critique voit cependant bien le danger de cette voie : dans un des articles qui ouvrent le premier volume de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Bazin appelle ce goût pour l'image intense explicite le « complexe de Néron<sup>44</sup> ». Le « complexe » est au centre de sa pensée, de même qu'il fut bien entendu par Serge Daney, disciple qui navigue à volonté dans ces eaux troubles de l'éthique bazinienne. En fait, Bazin spectateur a peur d'être attiré par ce moment tabou où, dans la voie « impudente du spectaculaire et du sensationnel »

---

<sup>40</sup> André Bazin, « Annapurna », *France-Observateur*, 154, 23 avril 1953.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> André Bazin, « Victoire sur l'Annapurna », *Radio-Cinéma-Télévision*, *op. cit.*

<sup>43</sup> « Le cinéma et l'exploration », *op. cit.*, tome 1, p. 49.

<sup>44</sup> André Bazin, « À propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents et actualités », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, *op. cit.*, p. 32.

(évitée lorsqu'on « voit » la vision aveugle d'Herzog ou qu'on « sent » les mains gelées de Ponting) : « Il ne suffit plus de chasser le lion, s'il ne mange les porteurs<sup>45</sup>».

Dans l'article « Victoire sur l'Annapurna », l'œil gourmand du critique ne se satisfait plus de l'empreinte négative et du blanc symbolique. Le Bazin janséniste paraît vouloir apprécier les plaisirs d'une image grosse d'intensité et de figures : « il me semble aussi qu'on aurait pu utiliser pour combler les « blancs » du film les photographies en couleur prises d'autre part par l'expédition. » Il y a donc un dilemme entre l'ascèse propre à l'adhésion du sujet à la prise de vue de la circonstance du péril et le truquage, la frange du trucage, permis dans l'espace éthique du « mieux voir ». Ce dilemme se répète dans la comparaison que le critique établit entre *Le Monde du silence* et *Kon-Tiki*<sup>46</sup>.

L'analyse de *Kon-Tiki* revient sur la fascination de l'ellipse en tant qu'empreinte négative, ici envisagée d'une façon encore plus radicale que dans l'article « Victoire sur l'Annapurna ». Le film entier est vu comme une grande ellipse dont la qualité principale est celle de ne pas exister : « Kon-Tiki est le plus beau des films. Il n'a le tort que de ne pas exister.<sup>47</sup> » La genèse de l'image comme noyau de la dimension « ontologique » se pose ici dans toute son évidence. Les images précaires de *Kon-Tiki*, prises par des amateurs embarqués sur un très fragile radeau au milieu de l'océan Pacifique, ne peuvent pas être évaluées en elles-mêmes pour leur qualité d'image. On sent ici que l'ombre du *cinéma vérité* et de sa stylistique n'est pas encore apparu à l'horizon. Dans sa jouissance spectatorielle, Bazin peut dire que ces images, avec l'intensité accidentelle et indéterminée de l'action libre dans la prise de vue, n'existent pas en tant que cinéma. Elles apparaissent plutôt en leur pureté d'indice de la présence de la caméra (donc de l'extraordinaire effectivement vécu), dans des circonstances exceptionnelles :

« ce requin-baleine entrevu dans les reflets de l'eau nous intéresse-t-il par la rareté de l'animal et du spectacle - mais on le distingue à peine - ou plutôt parce que l'image a été prise dans le même temps où un caprice du monstre pouvait anéantir le navire et envoyer la caméra et l'opérateur par 7.000 ou 8.000 mètres de fond ? La réponse est facile : ce n'est pas tant la photographie du requin que celle du danger.<sup>48</sup> »

L'image tremblée, salie, floue, a donc comme qualité centrale de maintenir sa capacité à montrer du doigt, en tant qu'empreinte négative, ici presque sans figure, la circonstance

---

<sup>45</sup> « Le cinéma et l'exploration », *op. cit.*, tome 1, p. 47.

<sup>46</sup> André Bazin, « Le monde du silence », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, et édition définitive, *op. cit.*

<sup>47</sup> André Bazin, « Le Kon-Tiki ou grandeur et servitudes du reportage filmé », *France-Observateur*, 120, 30 avril 1952.

<sup>48</sup> André Bazin, « Kon-Tiki, le cinéma et l'aventure », *Radio, Cinéma, Télévision*, 120, 4 avril 1952.

exceptionnelle de sa genèse. L’empreinte négative montre, par son envers, le caractère structural de la dimension ontologique de l’image dans la pensée bazinienne. Aspect qui devient clair si on comprend cette dimension non en sa dimension figurale, réaliste, mais en tant que trace (flou, trou noir ou blanc, image absente du récit), qui soutient cet élan vers la circonstance de la prise de vue, que la présence de la caméra et son sujet ouvrent pour le spectateur.

### **Perversion, pornographie, obscénité**

La singularité et l’unicité de l’empreinte attirent le spectateur Bazin dans la mesure même où l’intensité de cette trace réduit les possibilités de reproduction et de manipulation stylistiques de l’image. C’est autour de cette réduction prohibitive que Bazin constitue un des noyaux de son éthique de l’image. Si nous avons analysé jusqu’ici les limites de la figuration de l’empreinte dans les frontières de « l’empreinte négative » et de « l’imaginaire », la reproduction de l’intensité indicielle a aussi des paramètres très clairs qui composent la frontière de l’*obscénité*. Le paradigme de la frontière obscène serait l’image de la mort et de son équivalent (appelé « petite mort »), le sexe. L’obscène bazinien est déterminé par l’éclosion de l’unicité de l’action dans la circonstance du monde. Si toute action ou expression est perçue comme singulière dans sa durée, l’action intense a pour caractéristique cette singularité d’expérimenter d’une façon absolue, qui nie sa multiplication ordinaire. La superposition apparente entre la dimension séquentielle de l’action ordinaire quotidienne et l’unicité de l’expérience du présent par le sujet, devient insupportable lorsque la singularité de cette circonstance, génératrice de l’empreinte du trait indiciel, est surchargée par l’intensité. Autrement dit, l’intensité accentue l’unicité de la genèse de l’image et de sa circonstance, s’établissant en forte contradiction (ontologique, nous dira Bazin) avec les infinies possibilités de multiplication de l’image technique.

Dans « Mort tous les après-midi<sup>49</sup> », le critique s’interroge sur cette contradiction à partir de l’image intense de la mort dans les corridas filmées. Dans le titre même de l’article est affirmée la contradiction « ontologique » qui conduit à l’obscénité. Contrairement à la simple représentation de la mort réelle, où « l’absence de justification morale ou esthétique nous transforme en purs nécrophiles<sup>50</sup> », ici le spectacle rituel qui environne le risque de mort « relève du théâtre par la mise en scène et la participation active du public, la structure

---

<sup>49</sup> André Bazin, « Mort tous les après-midi », *Qu’est-ce que le cinéma ?*, tome 1, *op. cit.*

<sup>50</sup> « Information ou nécrophagie », *op. cit.*

tragique du cérémonial et surtout l'interprétation du matador.<sup>51</sup> » Cependant, même si l'épaisseur du spectacle l'atténue, l'image de la mort maintient son obscénité et gêne le Bazin spectateur. Dans « Mort tous les après-midi », ce dilemme entre attraction et répulsion par l'image intense est travaillé en profondeur. Bazin signale la capacité du spectacle cinématographique de restituer, dans la mesure de son intensité originale dans l'arène, « le noyau métaphysique » de ce « triangle mystique entre la bête, l'homme et la foule » : la mort. Cette capacité du récit cinématographique de travailler sur ce que Bazin voit comme une sorte de métaphysique de la prise de vue, lui permet de reproduire, sans atteindre l'obscénité, l'essence d'un spectacle qui a la mort, la singularité absolue de la mort, dans son axe. C'est dans ce sens qu'on doit comprendre sa phrase que « la mort est un des rares événements qui justifie le terme, cher à Claude Mauriac, de spécificité cinématographique<sup>52</sup>. »

Cette essence se constitue dans la représentation de celui qui, entre tous les événements de la vie (dans la mesure où il l'achève), survient dans une unicité et une singularité absolues : « on ne meurt qu'une fois », nous dit Bazin. Même si l'expérience subjective du monde, dans sa constitution temporelle, possède cette caractéristique d'unicité, la mort (et son revers, le sexe) amplifie tellement l'unicité par l'intensité que celle-ci se met à avoir une incidence « ontologique » non plus exclusivement sur la genèse de l'image, mais aussi sur sa reproduction. L'unicité absolue de la mort comme expérience dans la durée présente doit, pour Bazin, maintenir son caractère de non-reproductibilité au moment de la reproduction de l'image mécanique. Elle doit maintenir son « aura » - si on peut utiliser ici un concept benjaminien pensé dans un autre contexte mais qui se réfère lui aussi aux paradoxes introduits par la reproduction mécanique de la prise de vue cinématographique<sup>53</sup>. Ou bien elle doit être reproduite entourée de conditions stylistiques assez particulières. C'est dans ce sens qu'une mort tous les après-midi, qu'une mort *vue* tous les après-midi, est « ontologiquement obscène ».

Même si « les instants peuvent se ressembler comme les feuilles d'un arbre<sup>54</sup> » - et Bazin affirme que « leur répétition cinématographique [est] plus paradoxale en théorie qu'en

---

<sup>51</sup> André Bazin, « Toro », *France Observateur*, 391, 7 novembre 1957.

<sup>52</sup> « Mort tous les après midi », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, *op.cit.*, p. 68.

<sup>53</sup> Sur la relation Bazin-Benjamin, voir Philip Rosen, « History of Image, Image of History : Subject and Ontology in Bazin », *Wide Angle*, 9-4, 1987; Miriam Hansen, « Benjamin, Cinema, and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology" », *New German Critique*, 40, 1987 ; voir aussi, dans ces pages, les contributions de Monica Dall'Asta et de Bruno Tackels.

<sup>54</sup> « Mort tous les après midi », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, *op.cit.*, p. 68-69.

pratique<sup>55</sup>» - , l'instant quelconque peut devenir bien singulier dans la prise de vue. Quand il atteint les sommets du sexe et de la mort, ce « paradoxe » se dilate pour devenir réel, en théorie comme en pratique. Il atteint alors son expression pleine, sous la forme d'une « obscénité ». Les « feuilles de l'arbre », instants ordinaires, ne se ressemblent plus et la reproduction machinique du vécu, maintenant absolument singulière, devient insupportable.

L'exemple que donne Bazin d'un érotisme « ontologiquement pornographique », serait celui de la reproduction des images où Marilyn Monroe pose nue pour un calendrier. Le bon érotisme, celui que Bazin approuve, est subtil et échappe à l'intensité explicite. C'est le résultat « d'un raffinement extraordinaire de l'imagination » et l'exemple paradigmatique de cet exercice de « l'imaginaire » érotique est « la fameuse scène de *Sept ans de réflexion*, où elle [Marilyn] se fait souffler sous les jupes par le métro<sup>56</sup>. » Le vent sous la jupe est l'ellipse, la dimension imaginaire de la pénétration, en opposition à l'empreinte explicite, obscène (puisqu'elle est singulière), des calendriers. Les termes de l'équation bazinienne (l'imaginaire-ellipse *versus* l'empreinte-intensité), qu'on a déjà vu jouer sur l'image « impudique » et « explicite » de *Paradis Perdu*, apparaissent à nouveau dans l'horizon éthique qu'il réclame ici au spectateur. C'est la même dimension imaginaire provoquée par l'empreinte négative que dépose l'action de Maurice Herzog sur la prise de vue de Marcel In hac, dans sa descente du sommet de l'Annapurna. Si, dans *Victoire sur l'Annapurna*, le blanc de la neige engloutit le blanc de l'écran, dans *Sept ans de réflexion* le vent sous la jupe engloutit la grande image explicite de la pénétration, derrière le souffle. Épouvantail de ce qui est explicite, l'ordinaire tourné en singularité intense doit être couvert par l'imaginaire, ou l'empreinte négative, s'il ne veut pas atteindre le niveau d'intensité appelée « pornographique ». L'intensité, dans le système bazinien, accentue alors l'unicité entre image et circonstance de la prise de vue, noyau de l'ontologie, établissant des limites étroites pour la reproductibilité technique.

Mais Bazin, dans ses fantasmes de spectateur, va encore au-delà de la « pornographie ontologique », imaginant une suprême « perversion cinématographique », une pornographie ontologique au carré. La « perversion cinématographique » (autre expression inventée par le critique) a comme définition la manipulation stylistique, ou simplement machinique, de la singularité ontologique, dans le moment où l'intensité fait que « les feuilles de l'arbre » de la durée ne se ressemblent plus. Si la reproduction

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>56</sup> « En marge de *L'érotisme au cinéma* », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 3, *op. cit.*, p. 71.

machinique de la prise de vue du moment singulier extrême peut être déjà obscène, la manipulation de cette reproduction, sa multiplication au carré par le style, est *perverse*. C'est en ce sens que la reproductibilité infinie et manipulée (pour cela obscène) d'une action intense, qui devrait être préservée dans son cocon d'unicité est imaginée comme perverse : « j'imagine la suprême perversion cinématographique comme étant la projection d'une exécution à l'envers, ainsi que dans ces actualités burlesques où l'on voit le plongeur jaillir de l'eau vers son tremplin<sup>57</sup>. » Plus encore que la manipulation technique de la singularité intense (par l'appareil de prise de vue, ou dans la reproduction mécanique – accéléré, ralenti, retour en arrière, etc.), la virtuosité stylistique est aussi considérée comme obscène dans ce moment délicat. L'horizon d'interdiction du « travelling de *Kapò* » rivettien<sup>58</sup> est ici très proche. La « perversion cinématographique » se projette alors comme une procédure de second degré sur la « pornographique ontologique », portant la position spectatorielle éthique à un degré insupportable. En réalité, la position spectatorielle en soi finit par être niée dans l'image perverse bazinienne. L'intensité de l'explicite, manipulé en tant que durée ordinaire, fait éclater la distance nécessaire à la projection spectatorielle. Dans son cas extrême, l'intensité de la prise de vue tombe en tant que telle sur les genoux du spectateur (comme dans l'assassinat de Lee Harvey Oswald filmé en direct, par exemple), brisant toute distance spectatorielle. La reproduction mécanique de l'image singulière intense de la mort et du sexe demande alors une image sobre, à la limite de l'ellipse, ou de l'imaginaire. Aussi, à travers la notion d'empreinte négative, Bazin peut récupérer l'intensité de l'image qui s'ouvre directement sur la prise de vue, sans médiation de la dimension figurale.

Le « montage interdit », le « truquer sans tricher », l'« ellipse », l'« imaginaire », l'« empreinte négative », l'idée que « le maximum de coefficient cinématographique coïncide paradoxalement avec le minimum de mise en scène possible<sup>59</sup> », sont des concepts et des idées baziniennes créés par des demandes éthiques établies d'après ce grand fantôme de sa pensée qui est l'image explicite. Fantôme qui trouvera sa raison d'être dans la relation entre ce qui est explicite dans l'image et la dimension ontologique de la prise de vue. C'est autour de ces dilemmes « ontologiques » que sont nées les restrictions éthiques de Rivette envers le « travelling de *Kapò* », la réponse godardienne sur ce qu'est une « image juste », les questions morales du premier Rohmer, le « complexe de Néron » qui hante l'éthique de l'image de Daney, la cruauté de l'explicite que Truffaut trouve chez Stroheim, etc. Même un auteur

---

<sup>57</sup> « Mort tous les après midi », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, *op. cit.*, p. 70.

<sup>58</sup> Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, 120, juin 1961, p. 54-55.

<sup>59</sup> André Bazin, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, p. 154.

moderne comme Georges Didi-Huberman dialogue avec ce passé bazinien dans sa critique des interdits de l'image soutenus par Claude Lanzmann<sup>60</sup>. Lanzmann lui-même, par ailleurs, est un auteur qui a vécu de très près le contexte idéologique des années 1950 dans lequel Bazin a trouvé l'inspiration pour la négation de l'image explicite et la défense de l'empreinte négative.

L'éthique de l'image intense bazienne laisse alors des racines très claires dans le cinéma français qui précède l'assomption de la contre-culture des années soixante-dix. Plus précisément, elle constitue une sorte de mauvaise conscience dans l'horizon de la libération des mœurs et de la représentation directe, libérée des allusions, du nouveau cinéma. La conscience des cinéastes français modernes balança encore pendant bien des années entre la scatologie explicite goûtée par le spectateur « artaudien » et les interdits de Bazin.

### **La mort en scène**

L'aboutissement de cette dimension éthique-ontologique de l'image prend forme par la récurrence du sujet de la mort dans la critique bazinienne. Dans l'article « *Limelight* ou la mort de Molière<sup>61</sup> » et dans « Grandeur de *Limelight*<sup>62</sup> », Bazin rapporte la présence physique de Charles Spencer Chaplin lors de l'avant-première parisienne du film *Limelight* (*Les feux de la rampe*, 1952). Présence qui, en raison d'une conjonction fortuite de circonstances, émut le critique au plus haut point.

Moment-clé dans la carrière de Chaplin, la première de *Limelight* possède, dans son horizon, la réalité de l'épuisement du mythe de Charlot et une interrogation sur la viabilité de l'affirmation du Chaplin artiste, au-delà du mythe. La présence concrète de Chaplin dans l'assistance, la réaction du public, la proximité entre l'univers fictif représenté et la figure physique de l'acteur, produit, dit Bazin, une « conjonction merveilleusement efficace<sup>63</sup>. » « Conjonction » entre le mythe-Charlot et la dimension ontologique de l'image qui se manifeste dans la présence physique de la matière, du sujet Charles Chaplin dans la salle de projection. En plus, ce sujet Chaplin, en chair et en os aux côtés de Bazin, est en train de se montrer, à l'écran, un personnage qui n'est plus l'incarnation évidente de la coïncidence

---

<sup>60</sup>La polémique entre Claude Lanzmann et Georges Didi-Huberman sur la dimension éthique de l'image explicite de l'horreur nazie ce trouve bien résumée (selon le point de vue de Didi-Huberman, mais avec recul) dans : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003). Sur l'empreinte, analysée dans une visée tout à fait contemporaine, voir aussi, du même auteur : *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008 (1<sup>ère</sup> édition : *L'empreinte*, catalogue d'exposition, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1997).

<sup>61</sup> André Bazin, « *Limelight* ou la mort de Molière », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 3, *op. cit.*, p. 114.

<sup>62</sup> André Bazin, « Grandeur de *Limelight* », *id.*, p. 119.

<sup>63</sup> « *Limelight* ou la mort de Molière », *op. cit.*, p. 117.

(ontologique) entre le sujet Chaplin dans la prise-de-vue et l'image-caméra du personnage Charlot.

En exposant la proximité entre film et vie, Bazin dit alors ne pas vouloir faire une psychanalyse de *Limelight*, qui deviendrait une « psychanalyse » de l'acteur Charles Chaplin : « la psychanalyse de *Limelight* n'ajouterait rien à sa valeur. Il importe seulement qu'elle révèle l'intime dépendance de l'œuvre par rapport à son auteur. Dépendance du reste non pas tant psychologique que, devrait-on dire, ontologique. [...] Le vrai sujet du film reste : « Charlot peut-il mourir ? », « Chaplin peut-il vieillir<sup>64</sup> ? » »

Et c'est au tour de la mort de Chaplin, non de celle de Charlot, que Bazin, à notre étonnement, développe ses deux articles sur *Limelight*. Le récit de la séance qu'il appelle « historique », récit présent dans les deux articles, nous dit explicitement que « le spectacle auquel nous assistions était pour moitié dans la salle<sup>65</sup>. » La mort, avec ce poids que seule la dimension ontologique de l'image cinématographique concède, se cristallise dans l'écran ayant pris gravité par la présence de Chaplin, en sa « chair » même, aux côtés de Bazin. Le Chaplin que Bazin, grâce à cette dimension ontologique de l'image, voit mourir à l'écran dans la mort du personnage Calvero, survit dans le monde présent. Bazin compare la mort fictive de Calvero en scène à la réalité de la présence d'un Chaplin spectateur, et à la mort réelle de Molière (voir le titre même de l'article : « *Limelight* ou la mort de Molière »), mourant en scène lors de la représentation de sa dernière pièce *Le Malade imaginaire*. Cette mort de Molière « en scène » revient comme exemple dans plusieurs articles de Bazin et constitue, pour le critique, une sorte de paradigme de la possibilité idéale (mythique) d'une promiscuité ontologique pleine entre l'expérience de l'action-expression intense dans le monde de la prise de vue et l'image-caméra vers laquelle tend le spectateur.

Molière meurt sur la scène comme meurent aussi les toreros que Bazin aime tant. La mort diégétique acquiert une densité ontologique qui la rapproche de celle de Molière qui réalise elle-même la coïncidence historique miraculeuse tant recherchée par Bazin entre le mort et le spectacle éthique. La possibilité de voir et d'expérimenter cette mort en tant que spectateur de cinéma est ainsi saluée : « béni soit le cinéma qui dispense notre Molière de mourir pour faire de sa mort le plus beau de ses films<sup>66</sup>. » C'est là que le critique trouve la « grandeur » et « l'essence » du cinéma, essence définie comme étant l'« abstraction par

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 118.



l'incarnation<sup>67</sup>. » *Incarnation* puisqu'il y a empreinte de l'image, digitale ou négative ; et *abstraction* dans la mesure où l'image n'est plus celle « de l'acteur (et quel acteur !), mais [celle] d'un homme<sup>68</sup>. » C'est ainsi que l'image du trajet de Charlot à Calvero acquiert une densité ontologique pour s'ouvrir sur la chair du monde : Chaplin vieillissant à côté de Bazin spectateur. Chaplin est alors transformé en « un visage qui [nous] parle personnellement face à face dans le secret des cœurs et de l'obscurité [de la salle de cinéma<sup>69</sup>]. »

### La scène animalière

La caractérisation de la position du spectateur bazinien comme étant tournée vers les dilemmes éthiques produits par le goût de l'intensité de l'empreinte nous permet aussi de mieux comprendre l'attraction de Bazin pour une autre de ses images préférées : celle des animaux. On connaît bien la proximité de Bazin avec ce sujet et son amour pour les bêtes les plus exotiques. Une de ses articles les plus amusants<sup>70</sup> nous décrit les péripéties pour amener de São Paulo à Paris, son cher perroquet Coco qui l'accompagnera (pour sa frustration sans jamais dire un mot) jusqu'à la fin de ses jours. Mais c'est sur les procédures nécessaires pour une prise de vue « éthique » de l'image de la vie animale que Bazin critique et spectateur va se pencher avec soin. Les règles qu'il établit, dans plusieurs de ses articles, pour les prises de vues de la vie animale, sont restrictives. On trouve là, clairement, une matière qui lui est chère<sup>71</sup>. Ici tout montage qui touche la présence, ou la position, du sujet qui soutient la caméra au moment de la prise de vue est soumis à des règles strictes. Il est significatif que « Montage interdit<sup>72</sup> », article-clé pour comprendre la constitution de la nouvelle stylistique du cinéma moderne proposée et découverte par Bazin, soit développé à travers des exemples où se trouvent des animaux (*Crin Blanc*, *Quand les vautours ne voleront plus*, *Louisiana Story*, *Nanouk*). La fameuse définition de l'axiome, que Bazin appelle « loi esthétique », du montage interdit (« quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit<sup>73</sup> ») est

---

<sup>67</sup> « Grandeur de *Limelight* », *op. cit.*, p. 131.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> « De la difficulté d'être coco », publié originalement dans la revue *Carrefour*, 17 mars 1954, et repris en hommage posthume en janvier 1959 dans le numéro 91 des *Cahiers du cinéma*.

<sup>71</sup> Voir aussi, dans ces pages, la contribution de Seung-hoon Jeong. [Sur Bazin et les animaux, voir encore les développements de Raymond Bellour en \*Le Corps du Cinéma. Hypnoses, émotions, animalités\* \(Paris, P.O.L., 2009\), particulièrement pg 537/562.](#)

<sup>72</sup> André Bazin, « Montage Interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?* tome 1, *op. cit.* et édition définitive, *op. cit.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, (édition définitive), p. 59.

établie d'après des demandes esthétiques et éthiques provoquées par la représentation de la vie animale dans la prise de vue.

L'image des animaux est une image qui, avant toute autre, éveille l'œil de Bazin dans sa position de spectateur. On connaît sa description d'une séance où il voyait, presque en s'endormant, un « film anglais très mauvais », *Quand les vautours ne voleront plus* (*Where No Vultures Fly*, en réalité une œuvre réalisée en 1951 par Harry Watt, figure centrale du documentarisme anglais des années 1930). Le commentaire (repris en note dans « Montage interdit »), est une description des particularités des prises de vues avec les animaux, originellement publiée dans l'article « Les films d'animaux nous révèlent le cinéma<sup>74</sup> ». Bazin spectateur se réveille soudainement en percevant (ou en imaginant percevoir, ce qui est encore plus significatif), l'empreinte digitale vécue de l'image intense, signe de la percée ontologique, figurée par la présence simultanée, dans le même espace du plan, d'une lionne et d'un petit garçon. On voit clairement, dans ce réveil soudain, ce que cherche dans l'image l'œil de Bazin spectateur et aussi où se situe son goût cinématographique.

C'est en ce sens, qu'il nous parle encore avec enthousiasme, dans « Les films d'animaux nous révèlent le cinéma », du travail d'Arne Sucksdorff et de sa capacité à saisir le monde animal en captant l'indétermination et l'altérité subjective grâce à une prise de vue en absolu recul quant à la genèse de l'image :

« comme il ne peut évidemment s'agir pour autant de dressage (tout au plus, d'une familiarisation des bêtes sauvages) l'obtention d'un tel résultat suppose un travail de prise de vue d'une incroyable patience [...] prendre par exemple une loutre sortant de l'eau serait pour tout le monde bien difficile, mais obtenir un plan de l'animal émergeant à l'instant et à l'endroit voulu pour que l'image s'insère avec précision dans une séquence dramatique voilà ce qui donne, quand j'y pense, un véritable prestige<sup>75</sup>. »

Que ce soit avec le crocodile de *Louisiana Story*, les chevaux de *Crin Blanc*, les baleines de *Kon-tiki*, le phoque de *Nanouk* ou Chaplin dans la cage aux lions, la radicale altérité de la vie animale a le pouvoir de réveiller, chez le Bazin spectateur, cette sensibilité et ce goût pour l'exhibition du pouvoir du monde en tant qu'ambiguïté affirmée dans l'indétermination absolue de la durée, soit l'opposé exact de la fermeture langagière d'une forme filmique construite comme un récit.

La raison du goût accentué de Bazin pour ce genre d'images, va dans le même sens que son goût pour l'image intense. La prise de vue de la vie animale met en jeu à son plus haut

---

<sup>74</sup> André Bazin, « Les films d'animaux nous révèlent le cinéma », *Radio-Cinéma-Télévision*, 285, 3 juillet 1955.

<sup>75</sup> *Ibid.*

niveau les mystères le plus cachés et les demandes éthiques les plus absolues de l'ancrage ontologique de l'image. C'est dans la vie animale que Bazin va trouver l'altérité la plus radicale et la nécessité d'un recul absolu du sujet que soutient la caméra dans la prise de vue. Les conditions technologiques de son époque font que les prises de vues désirées, et aimées par Bazin, soit assez rares et difficiles à exécuter. La prise de vue d'un crocodile attaquant un oiseau, ou d'une loutre sortant de l'eau dans le champ de l'image, sont des produits encore uniques (des « prodiges ») qui mettent en relief ces caractéristiques du rapport entre monde et image-caméra cinématographique qu'il appelle « ontologique ». Lieu où le monde se ferme en lui-même, comme une coquille, dans une coïncidence idéale, mythique, avec la position spectatorielle.

Dans la mesure où l'altérité de l'animal est radicale (ce qui veut dire dénuée de « tricherie »), la fermeture absolue de la subjectivité animale sur elle-même possède le pouvoir d'interagir avec la présence de la caméra, constituant cette espèce de perception métaphysique qui coïncide avec le machinisme de la caméra. Bazin aime sentir l'expérience de la perception machinique absolue de la caméra, en plein recul, fermée en soi-même et lancée vers la sensation animale du monde. Elle serait, idéalement, l'équivalent de la perception de la vie animale en soi, ce côté de l'autre qu'on ne saura jamais percevoir, dans l'impossibilité de jamais vraiment être là, de l'autre côté de la porte. Le machinisme de la caméra, confondue avec la subjectivité qui, derrière elle, la soutient, peut provoquer chez le spectateur cette sorte de perception absolue du monde, de durée en soi, au-delà de toute subjectivité. Expérience qui peut être vécue, en tant qu'expérience spectatorielle, à travers l'image en recul du monde animal. Sur cette sorte de cocon subjectif, de coquille fermée sur elle-même, l'image-caméra cinématographique acquiert alors le pouvoir de s'ouvrir à soi-même, dans un simulacre perceptif. Bazin définit bien cette sensation, voyant là les « pouvoirs extrêmes » du cinéma : « plus encore que les films d'enfants, les films d'animaux ont entre autres mérites celui de nous faire toucher les pouvoirs extrêmes du cinéma et ses limites<sup>76</sup>. »

---

<sup>76</sup> *Ibid.*