

# 1895 REVUE D'HISTOIRE DU CINÉMA

n° 80

HIVER 2016

**afrhc**

## SOMMAIRE

### POINT DE VUE

Pour une histoire du cinéma sans noms

**par Leonardo Quaresima**  9

**12 Collages de Karl Waldmann** 33

### ÉTUDES

*Courses de taureaux* Lumière : une vue hors norme en 1898, chaînon essentiel dans la progression narrative du cinéma des premiers temps?  
**par Thierry Lecoïnte** 51

L'organisation de l'écriture scénaristique au sein de la Triangle  
**par Mélissa Gignac** 79

Walter Percy Day (1878-1965), pionnier britannique des effets spéciaux français des années 1920  
**par Susan Day et Réjane Hamus-Vallée** 109

### ARCHIVES

1967 : Un projet de Société d'Histoire du Cinéma (en marge de l'« Affaire Langlois »)  
**par Gaël Péton** 129

1978-1985 : L'échec d'un projet collectif d'« Histoire du cinéma »  
**par Román Gubern** 147

Propositions pour une « Histoire du cinéma vraiment internationale »  
**par Jay Leyda** 163

« Les projets d'ouvrages collectifs... c'est ce que je conteste le plus... »  
**par Jean Mitry** 165

Histoire mondiale du cinéma  
**par Raymond Borde** 168

### CHRONIQUES

« Il Cinema Ritrovato » 30<sup>e</sup> édition – Bologne, 25 juin-2 juillet 2016  
**Jean A. Gili, Lucien Logette, Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Eric Le Roy, Adilson Mendes** 170



## COMPTES RENDUS

*L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*  
par **Laurent Guido** 185

*Plaisirs de mémoire et d'avenir*, n° 5, 2015, *Les Cahiers des Amis d'André Beucler*, « André Beucler et le cinéma » ; *Association des Amis de Jean Proal*, n° 10, 2016, « *Bagarres*, de la page à l'image »  
par **François Albera** 186

Ted Fendt (dir.), *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Writings*, éd. et trad. Sally Shafto, préface de Miguel Abreu  
par **Benoît Turquety** 189

VIENT DE PARAÎTRE : LIVRES, REVUES, DVD 196

## APPEL

« Le Patrimoine cinématographique en danger »  
par **Jeanpaul Goergen, Klaus Kreimeier** 205

## HOMMAGES

Le stylo d'Alexandre Astruc  
par **Laurent Le Forestier** 207

L'aîné disparu, Marcel Martin (1926-2016)  
par **Jean A. Gili** 218

Souvenirs de Marcel Martin  
par **Max Tessier** 220

Pierre Billard (1922-2016) 222

COURRIER, ERRATA ET ADDENDA 224

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 226

AUTEURS 230



La Perle (Henri D'Ursel, 1929).

## Pour une histoire du cinéma sans noms

par Leonardo Quaresima

1.

L'idée est née d'une disproportion. Et de la flagrance d'un paradoxe. Que le cinéma, malgré sa dimension industrielle, les modalités collectives de travail (je simplifie, évidemment...); malgré l'anonymat de la plus grande partie des produits (vus du côté de la consommation, orientée par le domaine des genres, les formules de *storytelling*; par les systèmes rythmiques cristallisés comme de véritables formes métriques; par la typologie physiognomonique des interprètes); malgré l'impulsion donnée par la scène numérique contemporaine (qui pousse les images numériques à « s'émanciper des sources qui les originent »<sup>1</sup>); malgré la situation toujours plus envahissante de la sérialité; malgré la promiscuité des lieux de diffusion (contribution ultérieure à la perte de tout résidu auratique des contenus et à leur institution en tant que produits); le paradoxe, donc, que le cinéma continue à activer une dimension – un système d'attentes, un système d'évaluation – principalement ancrée dans la notion et dans la figure de l'auteur. Et que, par rapport aux phénomènes de relativisation de cette conception et figure dans les autres systèmes expressifs, le cinéma oppose la résistance la plus forte et l'indifférence la plus lourde – en ce qui concerne le discours critique outre celui de la production imaginaire des fans – mais surtout dans le cadre des études sur le cinéma<sup>2</sup>.

Naturellement je ne pourrai procéder ici que par généralisations, des passages entiers de la démarche seront à peine ébauchés ou même omis. Ce qui me tient à cœur, ici, c'est de *raisonner dans une perspective* plutôt que de procéder analytiquement. Si je réussis à préfigurer les caractères d'une autre, possible *tendance*, j'aurais atteint l'objectif visé.

1. Voir Elisa Linseisen (qui, à son tour, fait référence à Hans Ulrich Gumbrecht) : « Quotation Atlas : The Moving Image in Times of Complexity », dans Diego Cavallotti, Federico Giordano, L. Quaresima (dir.), *A History of Cinema without Names*, Milan-Udine, Mimesis International, 2016, p. 165.

2. En ce qui me concerne, l'idée de travailler à la mise en question de la notion d'auteur vient de loin : elle remonte au moins au Colloque d'Udine de 1996. Dans les productions qui en émanent (le volume des Actes : *Prima dell'autore/ Before the Author*, Udine, Forum, 1997, et les numéros de la revue *Fotogenia* n° 2, 1995, « Oltre l'autore/Beyond the Author », n° 3, 1996, « Oltre l'autore/Beyond the Author. II »), on peut trouver une première formulation de quelques-unes des prémisses, y compris méthodologiques, du projet qu'on va exposer ici. Dans le premier des deux dossiers de *Fotogenia*, Gianni Rondolino se posait déjà cette question : « *Una storia del cinema senza autori?* », mais en procédant par accumulation : en reconnaissant la légitimité et l'utilité de plusieurs histoires vouées aux diverses dimensions (industrielle, sociale, etc.) du cinéma, mais en considérant l'histoire des *films* comme incontournable et, à son tour incontournable, la notion d'auteur.

2.

Il serait utile de décomposer la formulation de départ dans ses unités constitutives : « histoire du cinéma », « sans », « noms ». Le premier terme précise que le discours choisit de s'insérer dans une perspective évolutive, diachronique. Il choisit de se situer dans un schéma dynamique et non statique. Et, j'ajoute, dans un cadre dans lequel (comme on le verra plus loin) la référence ne va pas seulement à une histoire interne, mais aussi à ce qui se développe à l'extérieur, indépendamment et en connexion avec elle.

En première approximation, encore, « sans » doit être interprété à tous égards comme un privatif. L'objectif n'est pas de faire glisser l'instance de cohésion et cohérence d'une figure à l'autre : vers le

producteur, le scénariste, ou le directeur de la photographie<sup>3</sup>, plutôt que vers le metteur en scène. Mais de travailler sur l'exclusion/absence d'un principe central et unifiant.

En ce qui concerne le dernier terme, il ne s'agit pas d'aller vers l'attribution d'une valeur spéciale ou même une généralisation de l'*anonymat* constitutif de certains domaines de production : vues des premières années, films de famille, films industriels, etc. (qui sont bien sûr des champs d'investigation importants). Ou vers l'anonymat qui s'est imposé en tant qu'enjeu *idéologique* (critique de l'individualisme associée à un stade précis de développement d'une classe sociale particulière : du projet de Vertov aux pratiques du cinéma militant) ; ou bien en tant que principe esthétique et règle éthique (le manifeste du Dogma<sup>4</sup>). L'enjeu



Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, section Cinéma* (Düsseldorf, Burgplatz 12 ; janvier 1971) (Joaquim Romero Frías / AFORK).

3. Voir dans ce sens, par exemple, la contribution très récente de Christopher Beach, *A Hidden History of Film Style*, Oakland, University of California Press, 2015.

4. Voir, par exemple, Claire Chatelet, « "Dogme 95". Le refus de la notion d'auteur », dans Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou, Myriam Juan (dir.), *L'Auteur du cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, 2013.

n'est même pas celui de la suppression de la subjectivité (que l'on peut retrouver même dans les prises de vue d'un opérateur des Lumières<sup>5</sup>) qui est une composante essentielle de tout acte expressif et de communication. L'enjeu est celui de la mise en question de l'ancrage en terme d'état-civil, si je peux m'exprimer ainsi, de l'instance subjective : une subjectivité sans sujet existe pourtant – comme le cinéma allemand des années 1920 l'a admirablement expérimenté et transformé en bien commun. Plus en profondeur : le but est celui d'une critique du modèle qui voit dans l'auteur l'instance principale d'unification et de cohérence de l'acte expressif et de communication.

### 3.

Commençons par ce point en précisant, à nouveau, qu'on ne pourra pas aller, ici, au-delà d'une incursion très rapide et limitée. Il est à peine nécessaire, en outre, de rappeler la nécessité de distinguer entre auteur empirique et fonction-auteur produite par le texte (l'auteur modèle pour Umberto Eco, l'auteur implicite pour Seymour Chatman). Sauf que pour l'histoire du cinéma la référence naturelle et décisive semble rester justement l'auteur empirique, dans lequel biographisme et investissements de fans se mêlent... La *politique des auteurs* a placé au centre du discours la question du style sans jamais se défaire vraiment de la donnée biographique, dont le schéma de la « conversation avec » a représenté, involontairement, la confirmation la plus transparente. « Hitchcock » n'est pas seulement une fonction-auteur, il a acquis une histoire personnelle et un *visage*. Même en dehors de ce contexte : Antonioni est « le metteur en scène ferrarais », Fellini n'est jamais séparé de son histoire personnelle. Reconduire l'auteur *dans le texte* (que l'on m'excuse ce didactisme structuraliste de salle de classe comme l'a représenté Todorov<sup>6</sup>) se pose comme premier, passage inévitable.

Je viens de m'excuser. Pour les simplifications. Mais – j'ai nommé Todorov – dois-je le faire même pour le renvoi au structuralisme ? Au fond, même dans la polémique de Todorov, au nom d'un accès au sens des œuvres, aux valeurs de l'« humain » (et à « la pensée de l'artiste »... ce n'est pas à proprement parler notre parcours, on le comprend tout de suite), on acceptait finalement une pluralité de voies d'accès. Le problème (et ici on passe à un niveau tout à fait différent de celui abordé par Todorov) semble être représenté avant



Marcel Broodthaers, *Projets*, 1965.

5. Voir, dans *Ibid.*, Magdalena Mazaraki, « L'opérateur de cinématographe : premier auteur du cinéma ? ».

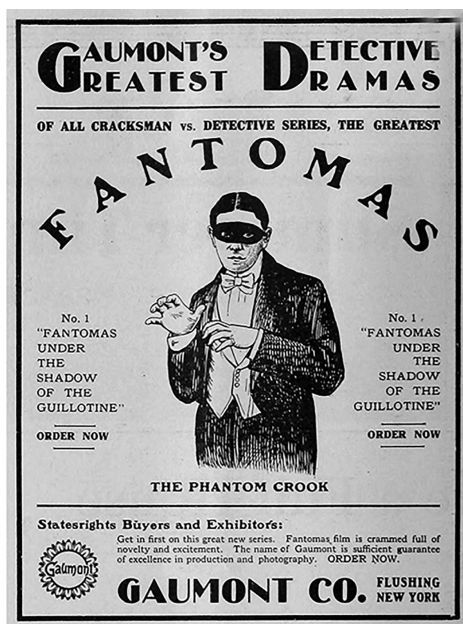
6. Tzvetan Todorov, *la Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

tout par l'idée d'une sorte de destin biologique des modèles théoriques. Vraiment faire référence, aujourd'hui, à quelques principes du structuralisme signifie-t-il se mettre en dehors de la scène de la discussion ? Vraiment les modèles théoriques « vieillissent »-ils ? Dans les faits, la réponse est péremptoirement affirmative. Les interlocuteurs vous collent dessus ces références comme si elles étaient l'étiquette d'un produit périmé. Son utilisation est censée être légitime dans le cadre des activités de formation, mais si l'on veut circuler « dans le monde » (scientifique) on ne peut le faire qu'avec des papiers qui soient à jour.

Le phénomène est inconnu, ou du moins ne se présente pas avec ces caractéristiques dans d'autres domaines disciplinaires : songeons que Nietzsche, Simmel, Bergson, Husserl sont des termes de référence communs dans la discussion philosophique (et pas seulement elle) contemporaine. Qui jugerait leur convocation comme « anachronique » ? Leur opérativité, dérivée d'un cadre historique, bien sûr, peut être mise en discussion, certainement, mais, justement, *faire objet de discussion* et non pas, être ostracisée par rapport à la scène contemporaine. C'est que dans le domaine des études sur le cinéma on en est encore à l'attitude, décrite par Béla Balázs en 1924, de celui qui frappe « aux portes [de la] noble Académie [des] érudits Gardiens de l'esthétique et de l'histoire de l'art [...] et demande à être admis »<sup>7</sup>, mais chez nous si l'on ne s'aligne pas sur l'une ou l'autre des tendances qui exercent leur

hégémonie sur le débat, on est regardé avec suffisance et exclus de la confrontation. Et le « présent », en outre, vieillit vite. Celui qui écrit a traversé, étant jeune, la vague de la sémiologie, celle du tout-Greimas, de la psychanalyse, du tout-Deleuze... jusqu'à aujourd'hui, et s'interroge avec inquiétude sur le destin actuel (« actuel » : jusqu'à quand ?...) des *gender studies*, de la *media archaeology*, des neurosciences... Ce n'est même pas une question de modèle « historiciste » : ici on est proprement, je le répète, dans un modèle biologique. Celui qui écrit revendique la légitimité de lire aujourd'hui encore, en l'occurrence, les textes du structuralisme, non pas comme exercice scolaire, mais pour les mettre à l'épreuve, les faire réagir avec les termes de la discussion contemporaine, et surtout *avec les pratiques contemporaines*.

L'essai de Roland Barthes sur la mort de l'auteur est, à cet égard, on le sait bien, une des références de base<sup>8</sup> : pour le renversement radical entre le rôle, la figure traditionnelle de l'auteur et les processus qui président à la production d'un texte ; pour l'effacement de toute res-



Affiche américaine pour *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913).

7. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], trad. fr. *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval, Circé, 2010, p. 7.
8. « La Mort de l'auteur » [1968] dans *le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.



pensabilité du premier et la centralité assignée par contre aux modalités de l'énonciation ; pour le rôle attribué, enfin, à la pratique de la lecture. « Écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation [...], mais bien ce que les linguistes [...] appellent un performatif ». L'Auteur ne doit pas être cherché dans une entité anthropomorphe, mais dans la pratique de l'écriture. « La "chose" intérieure qu'il a la prétention de "traduire", n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé ». *Peut-on le dire mieux ?* Une telle évaluation apparaît-elle, aujourd'hui, comme une relique de vétérans ou la révélation, foudroyante, des processus en cours ?

L'autre référence clé est naturellement le texte de Michel Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». L'auteur est vu comme « principe d'économie dans la prolifération du sens ». Il « n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne ». La représentation de l'auteur comme « génie », comme « surgissement perpétuel de nouveauté » n'est qu'une tromperie idéologique. « Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours ». Foucault parle justement de « fonction-auteur », « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société ». Où l'auteur « n'est sans doute qu'une des spécifications possibles de la fonction-sujet ».

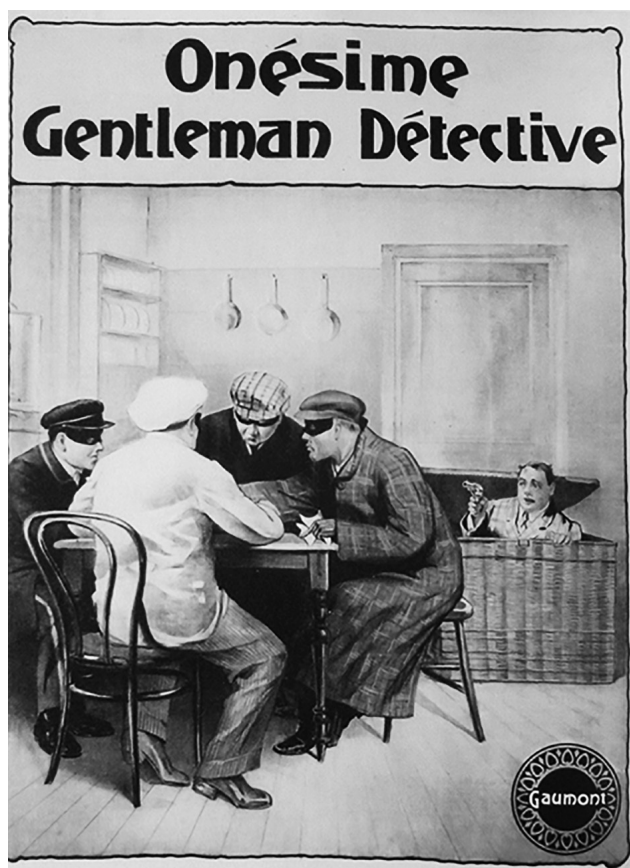
On peut imaginer une culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction-auteur n'apparaisse jamais. Tous les discours, quels que soient leur statut, leur forme, leur valeur, et quel que soit le traitement qu'on leur fait subir, se dérouleraient dans l'anonymat du murmure. On n'entendrait plus les questions si longtemps ressassées : « Qui a réellement parlé ? Est-ce bien lui et nul autre ? Avec quelle authenticité, ou quelle originalité ? Et qu'a-t-il exprimé du plus profond de lui-même dans son discours ? » Mais d'autres comme celles-ci : « Quels sont les modes d'existence de ce discours ? D'où a-t-il été tenu, comment peut-il circuler, et qui peut se l'approprier ? Quels sont les emplacements qui y sont ménagés pour des sujets possibles ? Qui peut remplir ces diverses fonctions de sujet ? » Et, derrière toutes ces questions, on n'entendrait guère que le bruit d'une indifférence : « Qu'importe qui parle. »<sup>9</sup>

Je ne me demande pas : comment peut-on appliquer cette élaboration à l'objet qu'on est en train d'examiner, l'histoire du cinéma. Mais, à l'opposé : comment peut-on sauter ces acquisitions ? Comment en faire abstraction ? Peut-on avec un haussement d'épaules, ennuyé, condescendant, ou paternaliste, les laisser de côté – parce que liées à la « saison » (à propos d'historicisme) du structuralisme, parce que partie, désormais, de l'histoire de la culture, et pour cela sans effet par rapport au présent ?

« L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable »<sup>10</sup>, écrit Foucault. L'« aujourd'hui » de 1969 est exactement celui de 2016. Comment peut-on mieux expliquer l'acharnement avec lequel on essaye de

9. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], dans *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Quarto Gallimard, 2001, pp. 826, 839-840.

10. *Ibid.*, p. 828.



*Onésime Gentleman Détective* de Jean Durand, 1912, affiche (non sign.).

4.

L'éloignement de l'auteur s'est réalisé au profit de l'individuation des principes d'organisation et de cohésion à l'intérieur des processus d'« écriture » et de représentation. L'identification s'est accomplie suivant des modalités différentes. Gabriele Pedullà les a synthétisées en quatre grands domaines possibles<sup>12</sup> : un modèle stylistique ; la méthode iconographique de Warburg ; la ligne de recherche liée à l'histoire des technologies ; et finalement celui fondé sur une histoire du public.

mettre fin au scandale, jugé vraiment insoutenable, de l'insaisissable détenteur physique du pseudonyme d'Elena Ferrante ? Comment expliquer mieux et autrement le dépassement de tout seuil d'analyse du texte, ou même d'étude psychologique, pour aboutir à une enquête sur les revenus financiers et sur les biens immobiliers des personnes physiques<sup>11</sup> ? Comment expliquer mieux et autrement la barbarie, l'infraction à tout code moral (l'enjeu va bien au-delà de la frontière de la confidentialité et du respect de la sphère privée), la chasse aux personnes physiques, aujourd'hui, dans la sphère culturelle de 2016, que cette absence de nom a engendrés ? Seule une terreur profonde peut justifier une situation pareille : l'« écriture » contient en soi un acte de « mise à mort » (unanime est le jugement de Barthes et de Foucault). La société culturelle y réagit, même sans en être pleinement consciente.

11. C'est sur ces bases qu'a été conduite l'enquête de Claudio Gatti, « Ecco la vera identità di Elena Ferrante », publiée par le supplément culturel du quotidien *Il Sole – 24 Ore*, 2 octobre 2016.

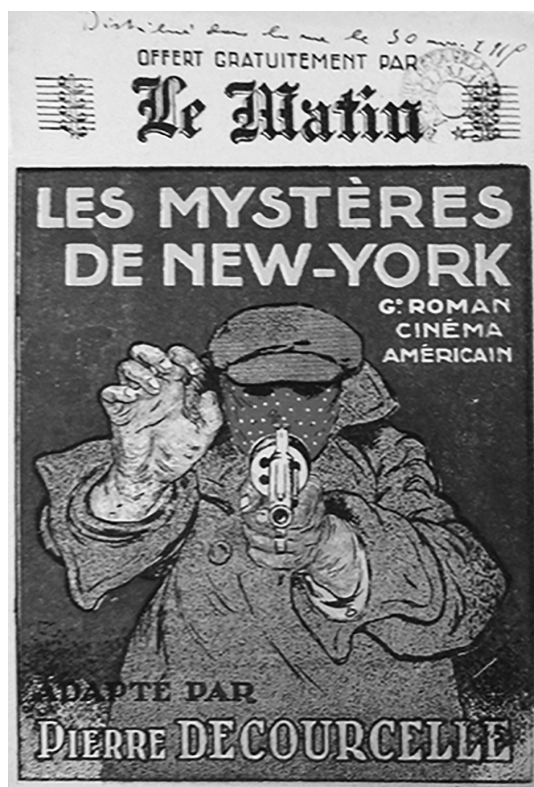
12. Gabriele Pedullà, « Four Models for a Nameless History of the Arts still to Be », dans *A History of Cinema without Names*, op. cit.



Quant à moi, je crois que l'étude des principes de cohérence et d'unification que représente la structure de tout texte peut trouver de précieuses ressources dans les instruments mis à disposition par l'analyse des formes et dans les réflexions sur la notion de style dans le domaine de l'art et de la littérature. Mais en adoptant, en même temps, une perspective « laïque », ouverte à la possibilité de se servir d'instruments appartenant à des modèles différents, dont les contributions soient utilisées comme outils opératifs, séparés du « système » d'origine dans lequel ils ont été formulés et mis à l'épreuve. Moins soucieux de respecter (ou reformuler) un cadre cohérent, de reconstruire un modèle défini dans son ensemble et dans la qualité organique de son cadre conceptuel et plus intéressé, par contre, à avoir à disposition des outils de travail.

Je me rattache à la direction que j'avais esquissée il y a quelques années dans le cadre d'une redéfinition de la notion de style menée à partir d'un cycle d'interventions pour le séminaire de la chaire Roger Odin de l'École doctorale de Paris 3 « Arts du Spectacle, Sciences de l'Information et de la Communication » et qui avait trouvée une brève synthèse dans un texte publié dans les Actes de la Conférence d'Udine sur le style<sup>13</sup>.

L'idée était de travailler au dessin d'une nouvelle topographie, constituée par des éléments de base, communs aux auteurs et aux genres aussi, mais qui trouvent des formes d'unification diverses et indépendantes de ces deux principes. Ces agents d'agrégation (qui ne sont pas séparés, mais se croisent et s'intègrent mutuellement) *semblent* être fondés par des principes essentialistes, mais ils ne sont justement que des « systèmes », dont la physionomie n'est que celle issue de la modalité des rapports qui s'établissent, dans une situation déterminée, entre les unités qui les constituent. Je suggérais, pour ces éléments, la définition d'« unités de style », éléments qui peuvent appartenir à l'ordre thématique-narratif, ou linguistico-énonciatif, ou technico-expressif, doués d'une autonomie



*Les Mystères de New-York* de Pierre Decourcelle, 1914, affiche du roman-cinéma (sign. Ch. Tichon).

13. Leonardo Quaresima, « Postfazione » dans Enrico Biasin, Giulio Bursi, Quaresima (dir.), *Lo stile cinematografico/Film Style*, Udine, Forum, 2007. Je reprends ci-après quelques considérations exposées dans ce texte.

très forte (et qui croisent les systèmes des auteurs et des genres, au sens traditionnel, si l'on veut vraiment continuer à se servir de ces notions).

Ce modèle s'intègre parfaitement dans le projet que je propose ici. Deux des points de référence que j'avais adoptés et que je relance (puisque j'anticipais) : le domaine des théories de l'art, d'une part ; celui des théories de la littérature de l'autre.

Le premier nous permet de tirer beaucoup d'une théorie des formes (Wölfflin, Riegl, Focillon), de l'idée d'une autonomie des formes, qui peuvent subir transformations, métamorphoses (et même retours et « résurgences »). Et de la méthode de Warburg avec l'opportunité de pouvoir relier les formes à un ancrage culturel et, plus globalement, anthropologique. D'autres impulsions peuvent nous venir du projet de « musée imaginaire » de Malraux (deux entreprises qui ont été au centre des relectures récentes et vivifiantes de Georges Didi-Huberman<sup>14</sup>). En tirant des enseignements de l'apport des élaborations warburgiennes, surtout, chez plusieurs chercheurs contemporains dans le cadre des *visual studies*.

En ce qui concerne la théorie de la littérature, c'est la tradition de la stylistique qui nous offre des instruments utiles, mais surtout les recherches menées sur le terrain des études formalistes puis structuralistes et post-structuralistes : dans les travaux, par exemple, de Gérard Genette (à partir du texte « Poétique et histoire » [1969], dans *Figures III*<sup>15</sup>), Antoine Compagnon<sup>16</sup>, Franco Moretti (en particulier pour son modèle du *distant reading*<sup>17</sup>), Gabriele Pedullà (avec l'entreprise de l'*Atlante della letteratura italiana*<sup>18</sup>), Pierre Bayard (avec ses propositions – formulées à travers le filtre d'une « fiction théorique »<sup>19</sup> – qui nous invitent à lire les textes *contre* leurs auteurs ; à prendre en considération une histoire de la littérature non-linéaire ; enfin, directement, à détacher les traits d'une œuvre de la garantie d'une incarnation biographique)<sup>20</sup>.

Ou dans l'œuvre d'un philosophe comme Nelson Goodman (d'ailleurs convoqué à plusieurs reprises par Genette et Compagnon). C'est justement Goodman qui nous mène vers la notion de « trait de style » ci-dessus mentionnée :

Un trait de style, à mon sens, est un trait exemplifié par l'œuvre et qui contribue à la situer dans un ensemble parmi certains ensembles significatifs d'œuvres. *Les traits caractéristiques de tels ensembles d'œuvres – non les traits d'un artiste ou de sa personnalité, ou d'un lieu ou d'une période ou de leur caractère – constituent le style*<sup>21</sup>.

14. Georges Didi-Huberman, *l'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002 ; *l'Album de l'art*, Paris, Hazan, 2013.

15. Gérard Genette, « Poétique et histoire » [1969], *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

16. Voir le chapitre « Le Style » dans *le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

17. Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Turin, Einaudi, 2005.

18. Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, (dir.), *Atlante della letteratura italiana*, 3 vol., Turin, Einaudi, 2010-2012.

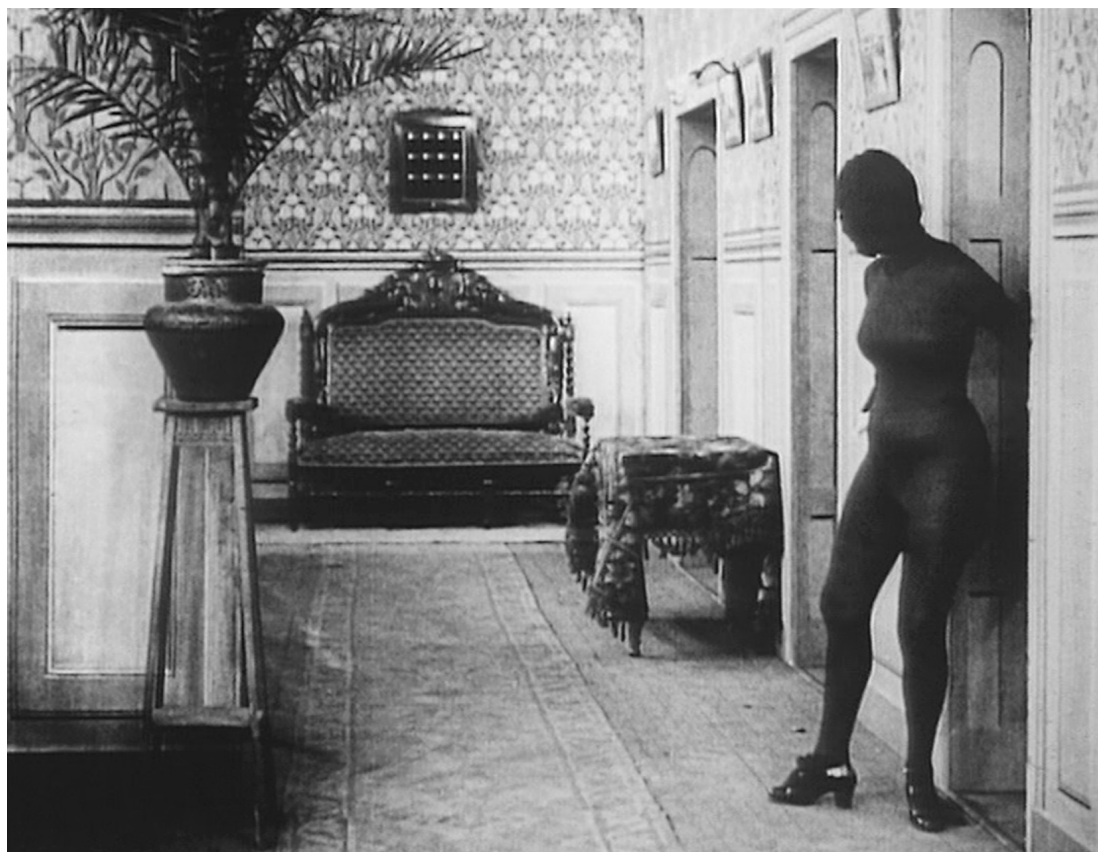
19. Pour cette définition, voir : « L'Ouvroir de Théorie Potentielle. Entretien avec Pierre Bayard », *Vacarme*, n° 58, hiver 2012.

20. *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008 ; *le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009 ; *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, Paris 2010.

21. *Of Mind and Others Matters* [1984], cité par Compagnon, *op. cit.*, p. 203. C'est moi qui souligne.

Compagnon, pour sa part, arrive à cette définition :

Les généralités, comme la langue ou les genres, doivent-elles être conçues comme des agrégats momentanés, des standards qui naissent de la transaction, et non comme des normes ou des étalons qui pourraient lui préexister. [...] Ce qu'on appelle un invariant, une norme, un code, voire un universel, ce n'est jamais qu'une stase provisoire et révisable<sup>22</sup>.



*Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915).

22. *Le Démon de la théorie, op. cit.*, p. 207.

Dans les cas où la notion de style a été au centre de l'attention (avec des résultats remarquables : je pense au travail de David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, à celui de Barry Salt, avec le résultat, justement, dans les deux contextes, d'une marginalisation explicite de la notion d'auteur) ; dans ces cas la notion restreinte utilisée, la coïncidence du style avec la dimension technique (Salt) ; ou avec une dimension technico-linguistique (Bordwell<sup>23</sup>), laquelle mène, essentiellement, à faire coïncider les éléments du style cinématographique avec les unités, les composantes du langage cinématographique ; dans ces cas l'étude du style coïncide avec la sociologie des styles nationaux (Salt), ou bien avec la construction d'une nouvelle esthétique du cinéma (laquelle en effet absorbe et met en valeur les esthétiques classiques du cinéma), où l'histoire du style n'est que l'histoire du langage cinématographique. C'est cet aspect qui rend ce modèle très différent de celui que j'ai essayé d'esquisser.

##### 5.

La notion d'« unité de style » s'insère très aisément dans la direction de recherche que je suggère. À partir de la perspective ouverte de la formulation déjà mentionnée, sorte d'« union » (au sens de la théorie des ensembles) de modèles même différents, sans le souci de construire un système conceptuellement organique et fermé.

L'avantage est que d'autres niveaux de pertinence peuvent être constamment subsumés et isolés. En ce qui concerne, par exemple, les modalités d'inscription de l'instance spectatorielle à l'intérieur des textes, en suivant les parcours proposés par le livre plus récent de Victor Stoichita<sup>24</sup>. En attirant l'attention, donc, sur des modalités de représentation comme celle du regard d'un personnage au-delà de l'espace de l'image ; sur la présence, dans l'image, de « figures-écho » du spectateur ; ou de « figures-filtre » ; ou de figures de la séparation, ou d'« entraves » à la vision. Il s'agit d'une perspective d'étude stimulante et originale. On reste d'autant plus surpris qu'elle mène le chercheur à une orientation la plus traditionnellement auteuriste dans les applications cinématographiques, qu'on peut inscrire dans le sillage du travail de Dominique Païni, qui a rendu flagrant, par la prolifération des références cultivées, associées à l'œuvre d'un cinéaste (et justement Hitchcock, une des figures emblématiques de la politique des auteurs le point de saturation et de « déflagration » du modèle auteuriste. Dans l'analyse par Stoichita de *Blow up*, la perspective oscille au moins entre orientation « d'auteur » et analyse de l'évolution des formes et des dispositifs (renvoyant à l'individuation du « détail signifiant minimum »). Par contre l'*attributionnisme* de sources cultivées à Hitchcock (*Rear Window* et *The Lady Vanishes*) dérape vers des acquisitions plus prévisibles et surtout inefficaces. (Modeste proposition : peut-on instaurer un moratoire, s'il vous plaît, sur les lectures cultivées et méta-narratives de *Rear Window*? Qu'on s'accorde pour destiner un pourcentage au moins de ces énergies à d'autres œuvres de l'histoire du cinéma, totalement négligées?). La circonstance n'est pas accidentelle. Elle nous offre la preuve la plus éclatante et la plus paradoxale que même la perspective la

23. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge/Mass.-Londres, Harvard University Press, 1997.

24. Victor Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes*, Paris, Hazan, 2015.



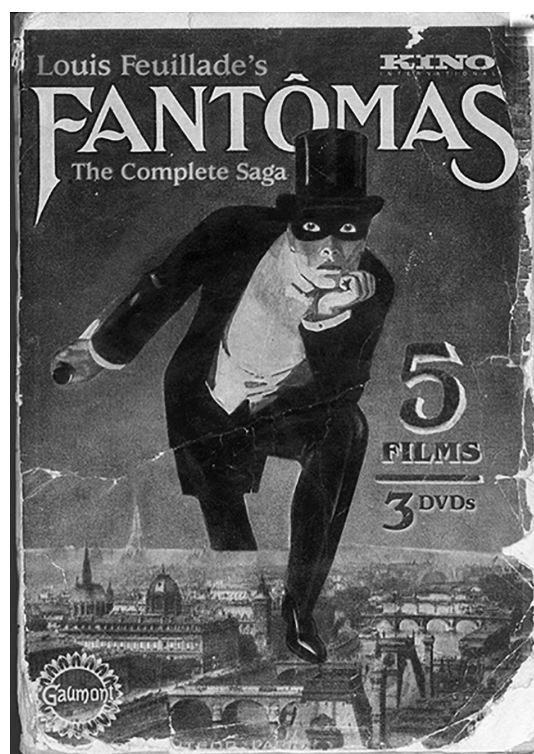
plus transversale et novatrice (au niveau de l'analyse de textes figuratifs) peut se référer sur elle-même et se faire conventionnelle une fois qu'elle est transférée dans le domaine du cinéma.

Une recherche basée sur la notion d'« unité de style », en outre, est en mesure de révéler des phénomènes qui mettent en question de manière opérationnelle (et pas seulement au niveau de l'analyse théorique et historiographique) le modèle auteuriste. Du « travail » de ces figures les textes reçoivent des impulsions très fortes à *générer d'autres textes*; c'est en examinant le *travail* de ces formes qu'on peut saisir et mieux apprécier les processus de *multiplication* (qui concernent plusieurs niveaux médiatiques) dans lesquels beaucoup de textes sont impliqués. Il s'agit d'un phénomène que j'ai essayé d'étudier en ayant recours à la notion de « texte multiple ». Les constellations qui se forment à la suite de procédures de « transposition » (d'un niveau médiatique à l'autre), novellisation, et d'une très vaste gamme de pratiques d'adaptation – en embrassant tout le champ de l'hypertextualité (dans le sens de Genette) en sont les protagonistes. Récemment j'ai eu l'occasion d'étudier le cas de *Menschen im Hotel* (deux versions du roman de Vicki Baum, *Grand Hôtel*, 1929), avec les versions théâtrales et cinématographiques allemandes et américaines<sup>25</sup>. L'écrivaine y est toujours impliquée. Apparemment, et malgré tout, le modèle auteuriste semble « tenir ». Mais la prolifération va bien au-delà de l'activisme d'auteur et de ses garanties : elle reçoit son impulsion de la réactivité d'une série de schémas, qui, comme plus d'un l'a remarqué, sont devenus les schémas de base de la sérialité contemporaine. Avant tout : la prolifération produit des « organismes » qui n'ont rien à voir avec le modèle traditionnel d'œuvre.



Couverture du roman de H. J. Magog (Henri-Georges Jeanne), *le Masque aux yeux rouges* (paru dans *Lectures pour tous*, novembre 1920, sign. Armand Rapeno). Bibliothèque des littératures policières.

25. « Menschen im Hotel. Ein multipler Text » dans Swenja Schiemann, Erika Wottrich (dir.), *Film Bühne Hotel*, München, text + kritik, 2016.



La couverture de la série romanesque de Pierre Souvestre et Marcel Allain (Gino Starace) et sa déclinaison ultérieure d'après l'affiche du film de Feuillade, inspirée par cette couverture.

6.

On revient à la formulation de départ. Le but est de situer la mise en question de l'attribution d'auteur dans une perspective *historique*. Ce qui ne veut pas dire, toutefois, rester dans un schéma historiciste. Pierre Bayard, on l'a déjà évoqué, nous a signalé la possibilité de sortir d'un ordre chronologique linéaire et – fût-ce sous forme d'un paradoxe – de donner une légitimité à l'anachronisme. Didi-Huberman a exploré de la plus fascinante manière, la diffusion et même le caractère constitutif de l'anachronisme dans les pratiques de l'histoire de l'art<sup>26</sup>. Judith Schlanger a attiré l'attention sur les textes pour lesquels la temporalité ne coïncide pas ni se réduit à un ordre chronologique. Systèmes narratifs fondés sur un traitement du temps dans lequel il n'y a pas succession et continuité ; pour lesquels « il n'y a pas non plus de chaîne où l'antérieur engendre des conséquences pour la suite » ; dans lesquels « le régime de causalité ne peut pas se déployer dans la durée » ; où cette

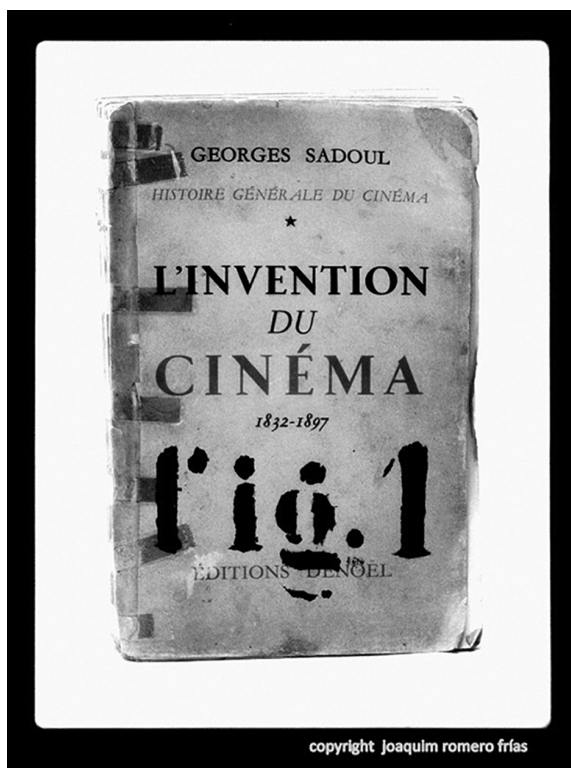
26. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

dernière « sans suivi et sans connexion reste cumulative ou même itérative »<sup>27</sup>. Il s'agit de modèles, je le répète, saisis à l'intérieur de textes narratifs, autobiographiques, dont l'extension, pourtant, à un paradigme plus général apparaît plus qu'une suggestion. L'idée, en bref, est que le temps puisse être considéré autrement qu'un « vecteur ». Gabriele Pedullà, à son tour, en dirigeant l'entreprise de *l'Atlante della letteratura italiana*, part de la constatation d'un modèle discontinu, d'une différence des temps, faits d'« accélération et d'immobilité », dans lesquels « de longues périodes de stase » vivent avec « des floraisons inattendues [unexpected flourishings] ». Et il s'appuie sur le modèle d'un « équilibre ponctué [punctuated equilibrium] » suggéré par Niles Eldredge et Stephen Jay Gould<sup>28</sup>.

Une histoire du cinéma peut donc fonctionner de manière intermittente, discontinue, se replier sur elle-même, faire des sauts. L'histoire des formes, l'évolution des unités de style, à leur tour, nous demandent ce type de schémas, cette liberté.

7.

La suppression des instances centrales d'unification et de cohérence peut se traduire, une fois de plus, en une conception essentialiste. Ce qui renverserait la construction fondée jusqu'ici sur la figure de l'auteur, mais n'en modifierait pas la conception. La mise à zéro constitutive de l'auteur aurait besoin du même système de pensée qui l'a situé, jusqu'ici, au centre de la scène. Il y a plusieurs voies praticables pour se soustraire à cette impasse : prolonger l'élaboration de Barthes et Foucault dans le but de la transférer dans le domaine du cinéma ; adopter la perspective de la « fiction théorique » pratiquée par Bayard, en oscillant entre le modèle conventionnel et la subversion la plus paradoxale du même modèle, en utilisant un « dispositif à l'intérieur duquel [...] défendre simultanément les deux propositions »<sup>29</sup>.



Joaquim Romero Frías / AFORK.

27. Judith Schlanger, *La lectrice est mortelle*, Belval, Circé, 2013, pp. 70-71.

28. Gabriele Pedullà, « Four Models for a Nameless History of the Arts still to Be », *op. cit.* ; Niles Eldredge (dir.), *Time Frames: The Evolution of Punctuated Equilibria*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

29. « L'Ouvroir de Théorie Potentielle. Entretien avec Pierre Bayard », art. cit.

Ou bien, et c'est ma proposition, pratiquer la formule de la simulation, agir « comme si ».

Avec cette solution, la voie n'est pas d'insister sur la disparition historique ou sur la mort constitutive de l'auteur mais de prendre acte de l'enracinement de ce modèle dans la culture cinématographique, à partir des années 1910 (le mot d'ordre sur lequel la cinématographie nationale allemande a été fondée est l'*Autorenfilm*, le « cinéma d'auteur »), et construire un monde (et une histoire) parallèle, une sorte de « monde possible ». Au lieu de consacrer nos énergies à démontrer que les idoles sont creuses, la suggestion est d'agir avec sagesse tactique et montrer quels scénarios se dessineraient (et à quels résultats il serait possible de parvenir), si les idoles étaient vaines et illusoires. Agir comme si l'identité des œuvres, dans quelque effondrement de la mémoire, avait disparu, que l'étiquetage d'auteur se soit décoloré.

Je ne dessine pas un scénario de science-fiction et je ne propose pas un jeu de société excentrique. N'est-ce pas à une telle situation que l'on en vient à faire face dans le cas de l'Antiquité, d'une bonne partie de la période classique et du Moyen Âge ? Le paradoxe est que dans ces cas, même en absence de toute trace documentaire, je résous le problème en dessinant quand même un profil, en attribuant quand même une identité, fût-elle celle du Maître du retable de je ne sais quelle petite église, ou du Maître de l'amphore retrouvé dans je ne sais quelle fouille. Dans notre cas (le cinéma), simplement, l'anonymat est une option de travail, non une nécessité.

La proposition n'est donc pas de s'interroger sur la « nature intrinsèque » du cinéma et sur les fondements de l'instance auteuriste (laquelle ?, lesquels ?). La proposition est, je le répète, d'essayer de raisonner, *comme si* on pouvait mettre de côté les théories auteuristes, les poétiques d'auteur, les systèmes de cohérence liés à ces modèles, pour essayer de *regarder* (avant que d'analyser) les films en les mettant en relation avec les autres phénomènes de la culture et avec le contexte historique, en faisant abstraction des *règles d'appartenance* qu'on vient de rappeler. C'est une invitation à explorer un *mode possible de manifestation* du cinéma, non pas à participer à une nouvelle entreprise de *fondation du cinéma*.

Comment procéder à cette simulation ? Quels instruments utiliser ? De la façon la plus laïque, disait-on. Sans exclusion de se servir d'instruments mis au point dans le cadre des théories de l'auteur, mais en les libérant des implications qui le nouent à ces modèles, en prenant la liberté d'en disposer, s'il le faut, contre les modèles d'origine eux-mêmes.

L'entreprise apparaîtra moins extravagante et velléitaire qu'on puisse imaginer si on la confronte avec des entreprises similaires dans le domaine de l'histoire de l'art. Du moins en ce qui concerne les critères de présentation et d'aménagement des œuvres. Nous constatons tous la diffusion toujours plus grande d'une tendance qui adopte des critères d'émancipation du modèle chronologique linéaire – jusqu'à se donner la liberté de l'anachronisme ; à proposer un affranchissement par rapport au « nom de l'auteur » ; à se laisser guider par des principes de correspondance fondés sur des critères formels ou sémantiques « simples, ne faisant pas appel à des connaissances savantes »<sup>30</sup> ; à considérer le spectateur

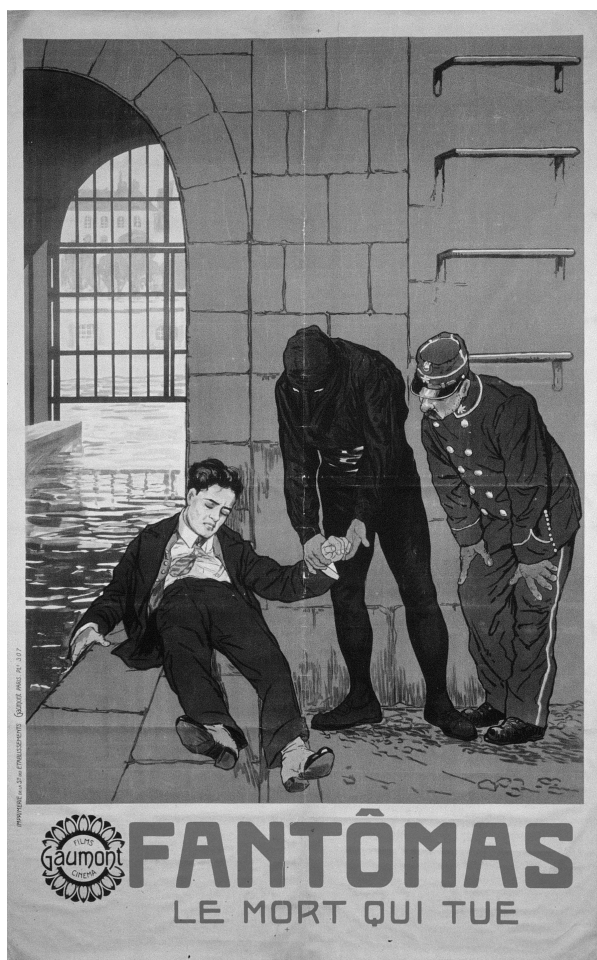
30. Jean-Hubert Martin, « Beautés dés-ordonnées & décloisonnement » dans J.-H. Martin (dir.), *Carambolages*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2016, p. 30.



comme principe d'organisation. L'exposition *Carambolage*, qui s'est tenue au Grand Palais du 2 mars au 4 juillet 2016, en représente l'exemple le plus éclatant (et une sorte de manifeste aussi). L'exposition *Accrochage*, organisée à la Punta della Dogana à Venise (17 avril-20 novembre 2016), à partir d'une série d'œuvres appartenant à la collection François Pinault, reste fondamentalement dans les canons traditionnels, mais lorsqu'elle déclare (dans les communiqués de presse) qu'elle veut placer le regard libre du visiteur au centre de l'expérience et (dans le catalogue) construit la présentation des œuvres en faisant recours à une connexion systématique avec des brefs textes théoriques, littéraires (et de poétique) – savants, donc, dans ce cas – montre de toute façon la pression en faveur de points de référence différents.

*Carambolage* organise les œuvres exposées en plusieurs « séries » présentées sans recourir à aucune référence informative (les « étiquettes », les didascalies, sont recueillies dans des dispositifs cumulatifs, séparés de l'espace dans lequel les œuvres sont exposées) ; chaque « chaîne » est organisée sur la base de principes formels ou thématiques ; la sélection est effectuée en associant des artefacts dont la collocation chronologique et spatiale est la plus variée, et en se déplaçant avec la plus grande liberté entre la sphère de l'esthétique, celle des arts appliqués et celle du patrimoine ethnographique. Les références de l'opération, d'ailleurs, vont directement à Warburg, Malraux, Bayard.

Peut-on prendre un tel modèle comme référence pour le cinéma ? On fait bien sûr référence à des critères d'exposition, le but de *Carambolage* est de refonder les modalités de présentation, non de réécrire l'histoire de l'art – même si les répercussions à ce niveau semblent être tout sauf secondaires et cachées. En acceptant cette délimitation dans le domaine du cinéma, il ne manque pas d'initiatives de présentation du type « Histoire permanente du cinéma », promues dans les universités ou par les cinémathèques, les salles spécialisées, municipales, etc. Mais je ne connais pas d'exemples structurés



*Fantômas, Le Mort qui tue*, affiche du film de Louis Feuillade, 1913 (Gaumont, non sign.).

sur la base de ces mêmes critères. La numérisation et le « multiplex céleste »<sup>31</sup> représenté par le web rendent possible, avec la plus grande facilité et le plus grand « naturel », ce type de programmes d'exposition. L'Eye Film Museum d'Amsterdam est peut-être l'institution qui est allée le plus loin dans cette direction (et même dans l'intégration des deux niveaux dont il était question : les modèles de présentation et de conception d'une histoire du cinéma). Mais c'est l'internet qui semble le faire déjà (non seulement le permettre) spontanément, justement en raison de ses propres caractéristiques, non seulement en mettant à disposition de l'utilisateur un nombre presque incalculable de titres, mais surtout en faisant exploser (exception faite pour les espaces organisés par la nouvelle cinéphilie *fandom*) les principes communs de regroupement, non seulement auteuristes, ou liés aux genres, mais chronologiques ; en créant des liens (les *links*) à partir de bases formelles et thématiques, justement ; en confiant



*Les Mystères de New-York* (photographie illustrant le roman-cinéma, 1914). Bibliothèque des littératures policières.

31. L'expression, utilisée pour indiquer une possibilité illusoire, à son avis, est de Kristin Thompson. Voir : Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horvath, Michael Loebenstein, (dir.), *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*, Vienne, Österreichisches Filmmuseum/Synema, 2008.

à qui « surfe » la responsabilité finale d'organiser l'offre. (À tel point que c'est à se demander si une entreprise comme *Carambolage* n'a pas simulé sur des artefacts matériels les principes qui gèrent l'exposition dans le réseau des manifestations numériques). Mais au fond la télévision (même quand elle est ancrée dans les cycles dévolus aux cinéastes, ou dans les anthologies centrées sur les genres) fait éclater complètement l'ordre chronologique, en reconduisant *au présent* la contextualisation de tout film diffusé, tant il est vrai que la correspondance entre le ruban de ses émissions et celui des faits divers est très étroit et que toute émission au présent est mise en rapport et en confrontation<sup>32</sup>.

Dans le texte publié dans le catalogue de l'exposition Pierre Bayard, en soulignant les liens de l'opération avec le modèle de Warburg, on appréciera les critères des associations instituées entre les œuvres et les « correspondances surprenantes » auxquelles ils donnent lieu ; on appréciera la réussite de l'opération de « décontextualisation », mieux de « changement de contexte » et de mise en relation avec « le monde contemporain et [...] notre espace de pensée » ; et en particulier l'appel fait à la « pensée visuelle » (Jean-Hubert Martin) du spectateur, qui, à partir des œuvres peut effectuer des opérations d'*addition*, de *soustraction*, de *déplacement*, de *condensation*, d'*intersion*<sup>33</sup>. Ce qui nous amène à nous demander à nouveau quel rôle on peut confier au spectateur dans notre projet d'une histoire du cinéma sans noms.

J'aborderai la question dans le cadre de la perspective historique qu'on a accepté d'adopter. Au système des relations du public avec les films il faut accorder une importance équivalente à celle accordée aux relations établies entre les formes, ou les « unités de style ». Mais en tenant compte du caractère pionnier de l'exploration, en faisant référence, dans ce cas, avant tout, à l'ordre historique. Avant de mélanger les cartes, de dissoudre de ce côté aussi la linéarité chronologique, avant de s'occuper de la relation des films avec le spectateur contemporain (ce que toute vision à la télévi-



*Le Masque aux dents blanches*, affiche du film (Pathé) (sig. HP) (1916).

32. J'ai développé cet aspect dans « Du cimetière des éléphants au parc thématique ? L'archive à l'époque de la numérisation », dans Giusy Pisano (dir.), *L'Archive-forme. Création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014.

33. Pierre Bayard, « Pour une exposition mobile », *Carambolage*, op. cit., pp. 35-38.

sion, je répète, fait systématiquement), un passage nécessaire me semble être de reconstituer une *histoire* du spectateur.

Cet aspect de la recherche peut permettre de récupérer des passages et fonctions de première importance, marginalisées ou tout à fait effacées par le modèle « de l'auteur ». *Restituer* à l'histoire du cinéma, en vertu de l'action exercée sur leurs spectateurs, les œuvres jugées « mineures » ou même sorties de son horizon. *Reconsidérer* la position de films dont la portée semble au contraire justifiée seulement par l'intégralité des filmographies d'auteur. *Déplacer* un film d'un ensemble à un autre (courant, tendance, genre) avant tout (si l'on ne veut pas aller au bout du paradoxe : *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*).

8.

Le projet dont je parle est-il vraiment « inouï », jamais entendu jusque-là ?

Il se peut que ce ne soit pas exactement le cas. Hervé Joubert-Laurencin a, à plusieurs reprises, attiré l'attention sur les positions d'André Bazin dans le cadre de la *politique des auteurs* et sur la théorisation d'un véritable « évanouissement de l'auteur » lié et issu du système de pensée fondé sur l'idée d'un réalisme ontologique du cinéma. Bazin, selon lui, « est une Madame de la Fayette du cinéma », « qui écrivit sans le signer ce qu'il est convenu d'appeler le premier roman français. [...] La chute nécessaire de la figure de l'« Auteur » au moment même de son invention, se donne comme un dépassement de l'aristocratie de l'écriture, au sens où la notion d'Auteur représente la possession abusive de l'œuvre ».

Pour cela Bazin a besoin, dans sa mise en mots du cinéma, d'une part, de tout l'appareil contextuel des films (de même, le roman de Madame de Lafayette est paradoxalement à la fois un bel objet abstrait et un vrai roman historique), d'autre part, de la théorie du « réalisme ontologique » pour construire l'évanouissement de l'auteur afin de rejoindre cet espace sans espace situé entre le cas et la catégorie, là où réside l'invention de l'écriture critique mais aussi là où se trouve le cinéma, collé par le ventre à son étrange relation, non domesticable, à la vie réelle<sup>34</sup>.

François de la Bretèque a montré à son tour combien Jean Mitry se montre sensible à une histoire des formes (selon le modèle de Henri Focillon) : « il sent bien [...] que l'évolution du cinéma transcende une simple liste de styles d'auteurs et des influences des uns sur les autres ». Certes, Mitry « pense à établir une généalogie des œuvres, sinon des formes. Il reste encore prisonnier de la notion classique d'influence, mais il ne la range pas toujours ni forcément sous la rubrique de l'influence de personne à personne »<sup>35</sup>.

34. Hervé Joubert-Laurencin, « Bazin contre la politique des auteurs », dans *L'Auteur du cinéma*, op. cit., pp. 56-57.

35. François de la Bretèque, « Histoire des styles ou histoire des formes ? », dans *Lo stile cinematografico/Film Style*, op. cit., pp. 108-109.



Si on lit attentivement *De Caligari à Hitler*, on découvre combien est importante l'évolution des formes et figures dans le programme de Kracauer.

Et ce ne sont que quelques exemples.

9.

Un projet tel que celui qu'on vient d'esquisser a besoin d'un travail d'équipe et, en effet, un groupe de chercheurs, depuis deux ans, avec le Colloque d'Udine comme point d'appui, a commencé à travailler dans cette direction, tout d'abord à un niveau principalement méthodologique, identifiant ensuite des domaines spécifiques et concrets d'intervention. Le champ de l'analyse quantitative ; un domaine qu'on peut rattacher à une histoire des technologies ; les secteurs explicitement liés à l'anonymat des instances réalisatrices (film de famille, film industriel, etc.) ; une perspective inspirée par l'histoire des formes ; une autre qui identifie dans l'expression du corps et du geste les principes de référence et de responsabilité ; quelques pratiques liées au cinéma des premiers temps : voici les axes



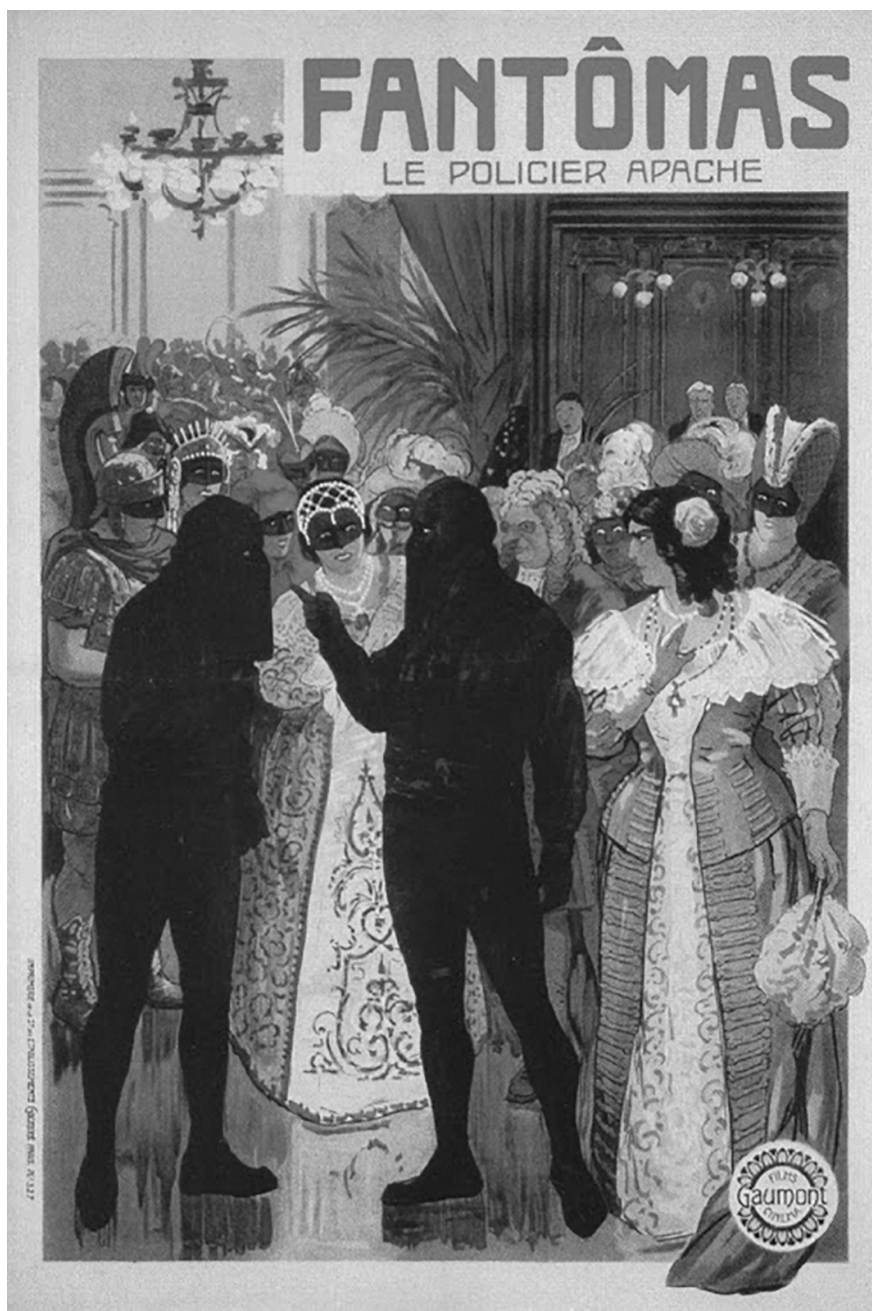
Affiche des *Vampires* de Louis Feuillade, 1915 (sign. Harford).

principaux de la recherche<sup>36</sup>. Personnellement je crois que le moment est venu de mesurer l'efficacité du projet sur des phases spécifiques de l'histoire du cinéma. Prenons, par exemple, le cinéma italien des années 1950. Quelles sont les lignes de travail envisageables ? Aux principes de cohérence représentés par les auteurs, d'autres se substitueraient. Différents seraient les critères de mise en relation. Différente l'importance donnée à la « pensée visuelle » du spectateur : je ne répète pas ce que j'ai essayé d'esquisser jusqu'ici. Les films qui représentent le corpus canonisé maintiendraient certainement leur position. D'autres, pourtant, sortiraient de l'ombre de l'« œuvre mineure », de dérivation, ou excentrique par rapport aux grandes tendances fixées par les histoires du cinéma institutionnalisées. En outre, les rapports réciproques entre les œuvres changeraient.

Si aujourd'hui, disons, *Cronaca di un amore*, *Il bandito*, *Riso amaro* (les titres n'ont qu'une valeur d'exemples) nous apparaissent radicalement distants, même situés en regard d'autant de points de fuite, très différents, du néo-réalisme, cela découle moins des caractéristiques intrinsèques des films que de la diversité des traits et de l'œuvre des auteurs impliqués. Si l'on compare les films, en faisant abstraction du réseau des références dues à la poétique et à la garantie « d'auteur » de leurs metteurs en scène, une série étroite, inattendue de correspondances se révèle – originale par rapport à celle que, néanmoins, malgré les différences évoquées, on est habitué à activer par rapport à la matrice néo-réaliste : la centralité du registre mélodramatique et des schémas et motifs du film noir ; le relief du plan-séquence en tant qu'élément de structuration au niveau de la dramaturgie ; le lien avec les « types » et les situations du cinéma français des années 1930... Ce qui nous mène non seulement à une évaluation tout à fait différente et originale de ces films, mais aussi à une évaluation tout à fait différente du rôle joué par les schémas et les formes mentionnées dans le contexte du cinéma italien de cette phase.

Dès lors qu'on se concentre sur quelques « figures » dans lesquelles les aspects thématiques et formels nous apparaissent étroitement liés, le tracé de leur présence et de leur évolution (on fait toujours référence au cinéma italien des années 1950) nous mènerait à des acquisitions non moins inédites et révélatrices. Qu'on prenne comme exemple la situation qui voit deux amants protagonistes d'une scène d'amour, étendus par terre, à l'extérieur, dans un décor qui n'active aucune signification liée à une condition d'harmonie, d'idylle, mais de signe exactement opposé : les mouvements sont débraillés, inharmonieux ; le cadre est hostile, le terrain est dépouillé, fait de boue, de cailloux, de broussailles. Il s'agit d'une scène qui a une valeur symbolique très marquée (qui démentit de la façon la plus forte toute possibilité d'avenir pour ces élans). On est habitués à la considérer comme une des scènes clé dans le chapitre final d'*Ossessione* (c'est la scène qui sanctionne la réconciliation entre Gino et Giovanna et active leur naïf, impossible, projet de fuite et de bonheur). La scène réapparaît instantanément et avec la même valeur symbolique dans des films d'Antonioni (*Le amiche*, *Il grido*), Lattuada (*La Lupa*), mais aussi dans des films « de genre » (*Sensualità*, Clemente Fracassi, 1952). La productivité d'une telle manière de procéder ne réside pas dans l'extension du réseau des influences, des dérivations,

36. Dont deux volumes sont issus à ce jour : *A History of Cinema without Names*, op. cit. et *A History of Cinema without Names II* (à paraître).



Affiche de *Fantômas contre Fantômas* ou *le Policier apache* (Louis Feuillade, 1914).



Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, section Cinéma (Düsseldorf, Burgplatz 12; janvier 1971) (Joaquim Romero Frías / AFORK).





ou, si l'on veut, des anticipations. Elle réside justement dans la rupture, nette, avec ce type de schémas : c'est la force d'une *figure* (qui se structure sur la base d'une série de corrélation culturelles, littéraires et figuratives, bien sûr) qui imprime son signe sur un certain nombre d'œuvres de la période. C'est la figure, le principe auquel faire référence : son opérativité, sa mobilité. Ce ne sont pas d'autres instances, à l'intérieur desquelles la figure éventuellement *travaille*.

Pour rester dans le même cadre historique et culturel, on peut penser au motif iconographique de la plaine du Pô marquée par la présence d'une aire de service. Le film inaugural semble être, cette fois encore, *Osessione* (mais est-ce vraiment comme ça ? D'où la nécessité et l'urgence d'une vision différente des films de l'époque). Le motif revient, et toujours avec un rôle central, dans *Il grido* et il affleure à nouveau (une indexation des fréquences reste à faire) dans un des films clé du soi-disant « Nouveau Cinéma Italien » des années 1990 : *Notte italiana* (Carlo Mazzacurati, 1987). Son origine littéraire semble aussi certifiable : *le Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain (mais est-ce vraiment ça ?... La question se repose). Et déjà la capacité d'une telle figure à se transformer et se réadapter jusqu'à passer d'un lieu indissolublement lié à l'iconographie et à l'imaginaire de la province (littéraire, figurative, cinématographique) américaine à l'emblème de la plaine du Pô fait sauter tous les schémas traditionnels d'une traditionnelle histoire du cinéma. À cause de cette origine (la genèse transalpine d'*Osessione*) elle avait pu s'implanter, en outre, dans l'imaginaire de la province française aussi et interagir avec des figurations homologues (mais je suis ma mémoire, ici aussi – me trompé-je ? – une vraie recherche manque...). C'est le schéma des influences, je le répète, des filiations qui saute intégralement quand on se met dans une telle perspective. C'est la vitalité d'une figure qui s'impose et justifie la capacité de s'adapter, se reproduire, se métamorphoser dans les contextes les plus divers.

Oui, ne fût-ce qu'une théorie (et une histoire) des « formes » cinématographiques nous manque...



*Le Journal de Gloumov* (Sergueï Eisenstein, 1923).

## 12 Collages de Karl Waldmann

Notre « Cahier couleur » propose douze collages signés Karl Waldmann se référant à des degrés divers au monde du cinéma. Bien qu'ils utilisent des matériaux de presse et de publicité des années 1920 à 1950, ces collages ne sont pas datés. Depuis 2001 où cette œuvre a été découverte par hasard par un journaliste, sur un marché aux puces de Berlin (« le marché polonais »), il existe un « mystère » Waldmann qui a même abouti, l'an dernier, à l'annulation d'une exposition à Berlin pour suspicion de falsification (plainte déposée auprès de la police criminelle de Saxe) après une série d'articles de Thomas Steinfeld dans le *Süddeutsche Zeitung* d'août 2015 en réaction à la présence de collages de Waldmann au Kunsthaus de Dresde dans l'exposition « Artificial Facts/Boundary Objects » (après Salzbourg, St Gallen, Gand, Rotterdam, Hornu et l'Espace d'art Concret en France). *Le Quotidien de l'art* de juin dernier a pris le relais des journaux allemands pour instruire un procès en faux après la foire de Bâle.

On est donc en présence d'un intéressant problème d'histoire de l'art « avec noms » où la nomination et l'authentification de l'auteur prime sur tout autre considération. Puisqu'on ne sait pas qui est Karl Waldmann (dont on ne retrouve pas de traces dans l'état-civil de Dresde où il est censé être né<sup>1</sup>) le milieu de l'art (critiques, historiens, conservateurs, marchands, experts) se refuse à envisager l'œuvre<sup>2</sup>. La citation de Lessing qui figure (en anglais) sur l'un des collages de K.W. : « Un artiste est vraiment valorisé par nous quand nous l'oublions dans son travail » [*An Artist Is Only Then Truly Praised By Us When We Forget Him In His Work / Wenn wir uber das Kunstwerk den Künstler vergessen können, damit ist dieser am feinsten gelobt*] vient donc, de l'intérieur même de l'œuvre, percuter un certain nombre de préceptes et de garanties en usage chez les commentateurs en dépit de l'ironie amère de son inscription sur un bâtiment des JO de Berlin de 1936. Car Karl Waldmann (1900?-1958?) n'a peut être jamais existé mais il existe pourtant une œuvre qui comporte aujourd'hui 1233 numéros de photomontages, collages et peintures signés *Karl Waldmann*.


On ne saurait, quoi qu'il en soit, parler de « faux » en l'espèce puisque ces œuvres n'usurpent aucune identité (comme il a pu arriver avec de faux Larionov ou de faux Alexandra Exter – parmi tant d'autres – qui ont défrayé le monde des musées, des galeries et des marchands). La « falsification », si falsification il y a, ne peut guère porter sur l'adoption d'un pseudonyme par un artiste inconnu – jeu à somme nulle puisqu'il est difficile à un inconnu de dissimuler une identité que tout le monde ignore (a contrario on connaît la boutade d'Alphonse Allais concernant Shakespeare) –, ni même sur l'époque où ces œuvres ont été réalisées puisque aucune n'est datée (à une exception près : 1942). On ne peut

1. Il existe et a existé évidemment beaucoup de Karl Waldmann en Allemagne y compris un politicien nazi (1889-1969) ; mais aucun qui paraissant correspondre à l'artiste en question.

2. Il est presque rassérénant de voir le collage, dont Aragon disait qu'il n'était rien moins qu'« une mise en question de la personnalité, du talent et de la propriété artistique » (*les Collages*, Hermann, 1980 [1931], p. 44), exercer, quarante-vingt-dix ans plus tard ses « ravages » dans l'institution artistique.

donc que soupçonner l'implicite d'une appartenance des œuvres aux époques de leurs matériaux (journaux, enveloppes, réclames, tickets, photographies, slogans, etc.) si tant est que ce soit là répréhensible. L'iconographie mobilisée est, en effet, celle des médias et matériels de propagande soviétiques et allemands des années 1920-1940, puis américains, soviétiques et allemands de l'Est des années 1950), mais le travail d'un artiste n'est pas forcément contemporain des matériaux et de l'iconographie qu'il utilise, il peut l'effectuer ultérieurement à partir d'une documentation d'archives ou de sources qu'il récolte au gré de trouvailles (Ernst ne travaillait-il pas à partir de gravures du XIX<sup>e</sup> siècle?).

C'est peut-être au plan de sa démarche esthétique que le « mystère » Waldmann est le plus consistant. Elle correspond à ce qu'on pourrait appeler une « stylistique constructiviste » – si toutefois il ne s'agit pas là d'un oxymore. En admettant que l'artiste ait réalisé ces collages et photomontages dans les époques concernées par les matériaux de presse utilisés et non *après-coup*, le fait est qu'ils n'ont pas eu de destination publique, qu'ils ne sont pas intervenus dans l'actualité dont ils traitent, qu'ils ont été conçus et confectionnés « pour le tiroir » sans qu'on puisse pour autant parler de censure. C'est une particularité par rapport aux « courants » auxquels on peut les rattacher. S'il était un contemporain de John Heartfield, Hannah Höch, Raoul Haussman ou Kurt Schwitters – pour l'Allemagne –, ou Gustav Klutsis, Alexandre Rodtchenko, El Lissitzky – pour l'URSS – ou encore (plus tard) de Josep Renau (auquel font songer les photomontages tirés de *Life* et dénonçant l'*American Way of Life*) – pour l'Espagne et la RDA –, Waldmann (ou son double) a « renoncé » au caractère d'art d'intervention de son médium qui lui est pourtant attaché – comme Aragon l'avait montré dans son texte de 1930 (« La peinture au défi »). Il a œuvré, en somme, comme certains artistes d'art brut, comme Lobanov ou Wölfli. Ou, dans une perspective « post-moderne », il développe ou a développé « un projet artistique contemporain utilisant des stratégies fictionnelles » (selon les mots de la direction du Kunsthaus de Dresde lors de « l'attaque » en falsification du *Süddeutsche Zeitung*). Bien que le premier vendeur de 2001 l'ait traité de « fou », on ne reconnaît pourtant en rien chez KW ce caractère obsessionnel et cette technique du remplissage de la feuille des artistes bruts, au contraire, la disposition des éléments qu'il assemble est le plus souvent « aérée », les éléments peu nombreux et distants les uns des autres. On ne vise pas, dans ce travail, à produire une image globale mais bien à laisser les constituants interagir entre eux, s'entrechoquer sur la feuille envisagée comme espace du conflit. Quant à la deuxième hypothèse, celle d'un « projet contemporain » elle pourrait être étayée par les « hommages » ou « références » qu'on pourrait trouver entre certains collages de KW et d'autres appartenant à la « tradition » (qui vont de Höch à Richard Hamilton<sup>3</sup>). Elle encourrait alors le grief de « plagiat », mais ce serait réduire ce corpus important à ces quelques cas de proximités repérables tandis que la grande majorité ne fait que partager des procédés – qui sont, somme toute, à tout le monde et dont l'histoire du collage jusqu'à nos jours est prolixe (Jiří Kolář, Adolf Hoffmeister). On pourrait d'ailleurs relever, s'il fallait trouver quelque unité stylistique propre l'ensemble, un trait formel récurrent dans cette œuvre, que l'on pourra repérer dans les collages que nous présentons, avec ces découpures en gerbe, en courbes, en éventail (sortes de

3. Vladimir Alexeiev, de l'université de Francfort et membre de la British Kurt Schwitters Society  est employé à repérer ces références sur son blog (culturmag.de).

coiffes, de plumes ou de palmes) dont Garbo et Katharine Hepburn sont dotées ou accompagnées, et qui contraste avec la « tradition » constructiviste plus orthogonale, encore que Hannah Höch – dont KW est souvent le plus proche – use volontiers de la découpe en courbe – et que Jiří Kolář fera de même.

La signification de cette œuvre est à la fois très marquée par des enjeux idéologiques et politiques datés et en même temps inscrits dans une vision très actuelle de ceux-ci : la charge critique visant aussi bien la nébuleuse « communiste » (monde soviétique aussi bien que communiste allemand de Weimar) que la nazie, puis la société de consommation, le dressage sportif, la déshumanisation industrielle, etc. cadrent parfaitement avec un certain nombre de « valeurs » contemporaines qui voient le jour après la période de l'affrontement du fascisme et de l'antifascisme, voire après celle de la « guerre froide ». C'est sans doute, pour une part, ce qui peut faire le succès de Waldmann chez ceux qui se sont risqués à le commenter ou à le promouvoir : contrairement à Heartfield ou Klutis, n'étant finalement engagé nulle part et renvoyant dos à dos les adversaires des années 1930-1950, il peut paraître plus « acceptable » de nos jours dans la perspective de l'anarchisme orwellien qui prévaut volontiers.

Depuis sa découverte, les plus de 1 000 pièces des œuvres de KW ont été accueillies par le galeriste bruxellois Pascal Polar et ont été réunies dans une Fondation Waldmann ([www.karlwaldmannmuseum.com](http://www.karlwaldmannmuseum.com)). Un volume lui a été consacré en 2011 sous la direction de Jean-Philippe Cazier : *Les collages de Karl Waldmann* (Dijon, Presses du Réel). (F.A.)

*Nous remercions chaleureusement le Musée Waldmann de nous avoir autorisé gracieusement à reproduire ces quelques collages de sa collection.*







K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (29,1 × 21, 5 cm). © Karl Waldmann Museum.





K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (43 × 33 cm). © Karl Waldmann Museum.





K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (32,1 × 22, 9 cm). © Karl Waldmann Museum.





K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (40,5 × 34 cm). © Karl Waldmann Museum.





K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (31 × 21, 5 cm). © Karl Waldmann Museum.





K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (68,5 × 43, 5 cm). © Karl Waldmann Museum.



K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (51,2 × 38, 8 cm). © Karl Waldmann Museum.





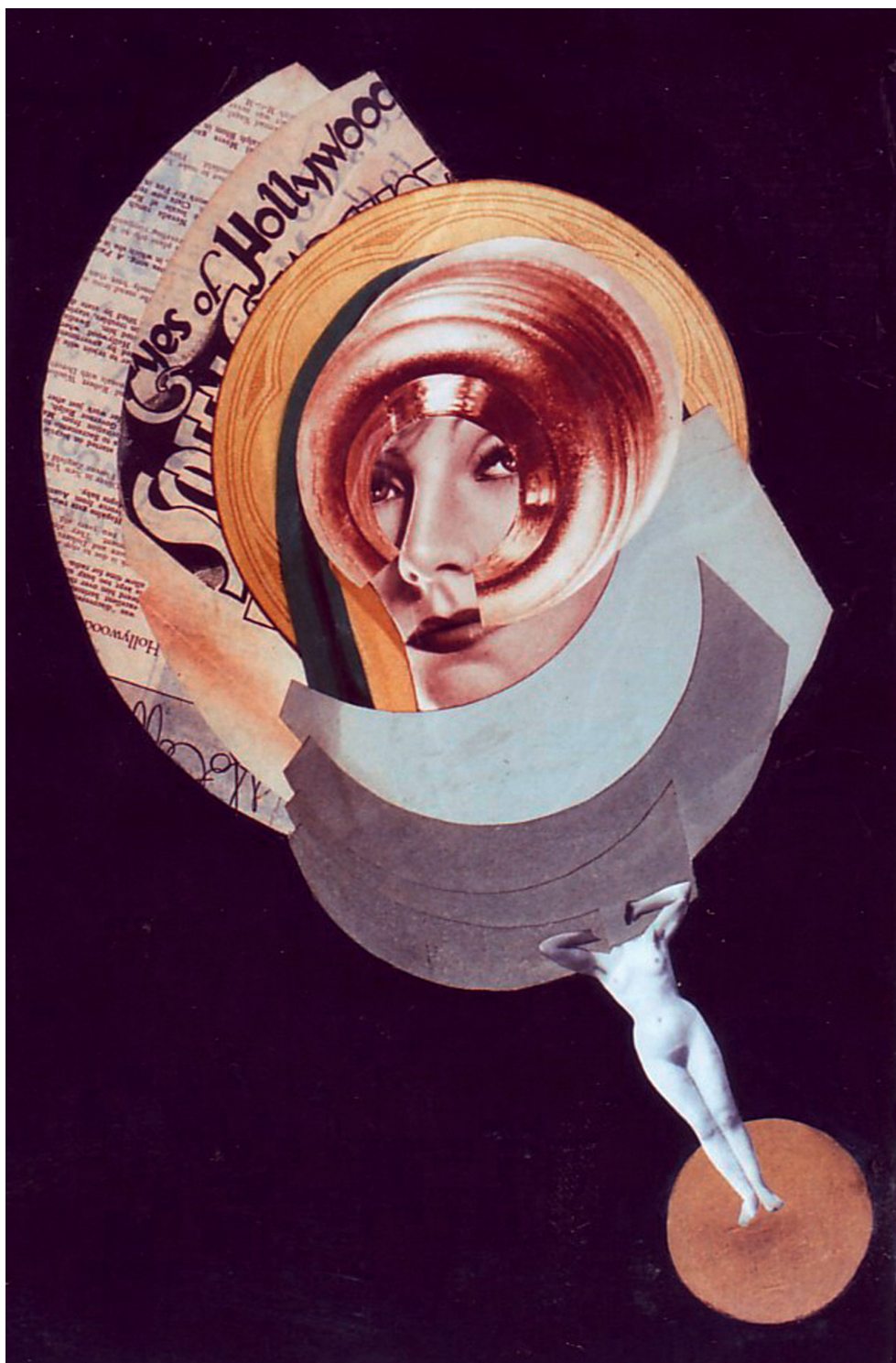
K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (40,5 × 30 cm). © Karl Waldmann Museum.





K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (38 × 27 cm). © Karl Waldmann Museum.





K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (52 × 39, 5 cm). © Karl Waldmann Museum.



K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (36,5 × 28, 5 cm). © Karl Waldmann Museum.



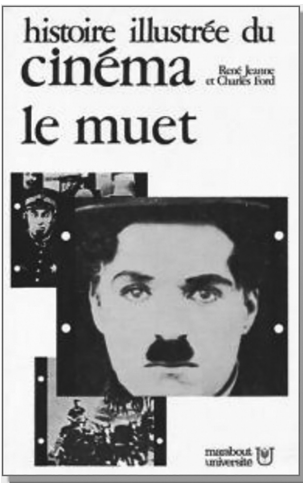
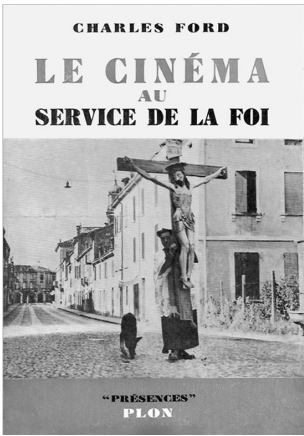
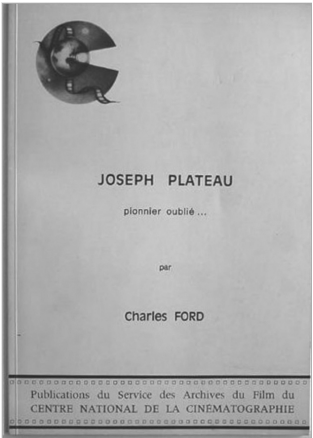
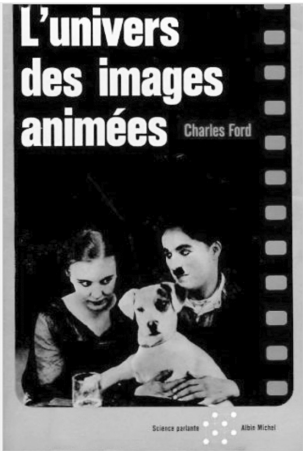


K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier (23 × 13 cm). © Karl Waldmann Museum.



K.W., [sans titre], [sans date], collage sur papier, avec la phrase de Lessing (en anglais) :  
« Un artiste est vraiment valorisé par nous quand nous l'oublions dans son travail. » © Karl Waldmann Museum.







## 1967 : Un projet de Société d'Histoire du Cinéma (en marge de l'« Affaire Langlois »)

par Gaël Péton

Jusqu'à la création en 1984 de l'Association française d'histoire du cinéma par Jean A. Gili, Jean-Pierre Jeancolas et Vincent Pinel, sous le parrainage de Jean Mitry, les initiatives françaises en matière d'histoire du cinéma seront restées majoritairement des entreprises individuelles. Plusieurs expériences avaient pourtant suscité des rapprochements inédits en ce sens, notamment autour de la Cinémathèque française avec l'existence de la Commission de recherches historiques (CRH) de 1943 jusqu'au début des années 1960<sup>1</sup> ou encore celle, dépassant le cadre strictement français, du Bureau international de recherche en histoire du cinéma (BIRHC) engagée en 1952 mais dont la pérennité ne fut pas plus assurée<sup>2</sup>. Une autre initiative méconnue – qui ne verra par contre jamais le jour – vient réinterroger cette question de la mobilisation collective en histoire du cinéma sous l'angle de l'engagement de l'État mais aussi, à nouveau, quoique de manière indirecte cette fois, de la Cinémathèque française. Découverte parmi un versement du Centre national de la cinématographie (CNC) aux Archives nationales, une série de documents révèle l'existence d'un projet de création d'une société d'histoire du cinéma en 1967 sous l'impulsion, semble-t-il, de Charles Ford<sup>3</sup>. Les documents reproduits dans les pages qui suivent illustrent combien les rapports tendus entre les pouvoirs publics et Henri Langlois, contemporains à ce projet, ont entravé la demande de « haut patronage » – entendre demande de subvention – soumise à André Malraux.

Dans une lettre du 16 mai 1967 adressée au ministre des Affaires culturelles, Ford fait part d'un ambitieux projet de création d'une association de type loi 1901 dénommée « Société d'histoire du cinéma ». Les buts avancés à l'instauration d'une telle société sont « de donner à la recherche historique dans le domaine du cinéma un essor nouveau et de contribuer à éclaircir de nombreux points d'histoire demeurés obscurs ». La correspondance n'en fait pas état mais on imagine aussi qu'il s'agit, à un moment où l'histoire du cinéma connaît une production relativement abondante, d'éviter les méfaits d'une trop grande dispersion des travaux, de partager des instruments de travail comme de confronter des méthodes. L'époque semble en tout cas plutôt propice aux mouvements de regroupement. Auteur de la notice « Organisation collective de la recherche historique » pour le compte de la Pléiade en 1961, le médiéviste Michel François souligne ainsi que « [s]olidaires par nécessité, les historiens ne se sont en fait jamais ignorés les uns les autres, mais cette mise en commun des efforts et des moyens n'a peut-

1. Voir Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, pp. 114-116.

2. *Ibid.*, pp. 251-255.

3. Archives nationales (AN), 19900289/87.

être jamais été ressentie aussi nécessaire et indispensable que de nos jours»<sup>4</sup>. Pour réaliser les objectifs qu'ont lui prête, la société comprendrait dans ses activités la divulgation d'une publication intitulée « Revue Française d'Histoire du Cinéma » et envisagée comme trimestrielle. Cette idée est loin d'être anodine puisque, à ce moment, aucune revue française n'est spécifiquement dédiée à ce type de travaux, bien que de nombreuses publications liées à l'éducation populaire puissent œuvrer fortement en ce sens (ne serait-ce que *Cinéma*, la revue éditée par la Fédération française des ciné-clubs). À vrai dire, l'émergence d'une telle configuration est redevable, à en croire les lignes écrites par l'écrivain Gilbert Sigaux à André Malraux afin de soutenir amicalement le projet, au modèle de la Société d'histoire du théâtre créée en 1936 autour notamment de Léon Chancerel et Jacques Doucet et qui publia sa propre revue dès 1948 [document n° 5].

### Un étonnant portrait de groupe

La principale singularité de ce projet tient au fait qu'il fédère des personnalités aux profils extrêmement variés. Si la présence de René Jeanne au sein du comité provisoire n'est guère étonnante au regard de sa collaboration au long cours avec Charles Ford (leur histoire encyclopédique ainsi que leur histoire illustrée éditées en plusieurs tomes, *le Cinéma et la presse 1895-1960*, etc.), celles de Marcel L'Herbier et d'André Veinstein sont quant à elles plus originales et mettent en exergue l'idée de partenariat institutionnel sous-tendant fortement ce projet. L'Herbier, en tant que président de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), et Veinstein, en tant que relais de la Bibliothèque nationale mais aussi du CNRS, confèrent à eux deux, au moins sur le papier, une légitimité indéniable au projet (sans compter le rôle de témoin du premier). On peut d'ailleurs lire sous la plume de Ford que « la Société fera appel à toutes les personnalités qui, à un titre quelconque, s'occupent *professionnellement* de l'histoire du cinéma »<sup>5</sup>. Les conditions de cette « professionnalisation » ne sont donc pas associées uniquement à la publication d'ouvrages sur le sujet mais sont tout aussi bien envisagées en lien avec les formations pédagogiques, les institutions patrimoniales ainsi même que les associations de critiques que Ford et Jeanne représentent dans ce comité provisoire. C'est là, en quelque sorte, privilégier une définition large de l'historien du cinéma telle qu'elle pouvait d'ailleurs prévaloir à l'époque<sup>6</sup>.

4. Michel François, « Organisation collective de la recherche historique », *l'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 1454-1464.

5. C'est moi qui souligne.

6. Dans le cadre de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958, le BIRHC avaient sélectionné des « historiens du cinéma » de nombreux pays dans l'optique de dresser la liste des meilleurs films de tous les temps. Parmi la délégation française, on trouvait ainsi, pêle-mêle, Henri Agel, André Bazin, Maurice Bessy, Lotte Eisner, Henri Fescourt, Charles Ford, Pierre Henry, René Jeanne, Ado Kyrrou, Henri Langlois, Pierre Leprohon, Lo Duca, Jean Mitry et Georges Sadoul (voir Paul Davay, *Confrontation des meilleurs films de tous les temps*, Bruxelles, Cinémathèque de Belgique, 1958).

La collaboration envisagée par cette société d'histoire du cinéma avec une institution patrimoniale par le truchement de Veinstein, intéressé par le cinéma notamment pour sa valeur d'enregistrement et de témoignage<sup>7</sup>, est due là encore au modèle de la Société d'histoire du théâtre. Ce dernier est en effet désigné en tant qu'« archiviste-adjoint » dans le comité directeur de cette association. Mais cette inclinaison pour un partenariat avec un organisme possédant des archives à même de renouveler l'histoire du cinéma est, à n'en pas douter, également suscitée par les travaux de Jacques Deslandes qui figure lui aussi au sein du comité provisoire. Ce dernier a en effet consulté de nombreux documents provenant de la Bibliothèque de l'Arsenal, le lieu de travail de Veinstein, pour son premier travail historique sur le cinéma, *le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, publié quatre ans plus tôt, tout en multipliant par ailleurs ses investigations dans des lieux peu fréquentés par les historiens du cinéma (Archives de la ville de Paris, Institut de psychologie de la Sorbonne, Archives de la préfecture de police). Historien d'art de formation, actuellement en fonction à la BBC, comme nous l'indique sa présentation dans la lettre de Ford, Deslandes représente, pratiquement à lui seul, une nouvelle génération davantage soucieuse de l'interprétation des sources mais aussi de leur visibilité – reproduisant ainsi dans leur entièreté, dès le premier tome de son *Histoire comparée du cinéma* en 1966, des documents émanant de ses recherches. Tant et si bien que son effort peut être perçu par certains contemporains, tel François Chevassu, animateur du mouvement ciné-club de l'Ufoleis, comme « la première histoire du cinéma abordée dans un esprit... historique »<sup>8</sup>.

De ce point de vue, le rapprochement de la figure de Deslandes avec les personnalités de Ford et Jeanne sur le portrait de groupe de ce comité provisoire peut sembler surprenant tant au regard des caractéristiques méthodologiques des écrits de ces derniers (peu de référence des sources, naturalisation de l'écriture) que des critiques dépréciatives qu'ils obtiennent dans les années 1960. À ce moment, la réception de leurs ouvrages les présente le plus souvent comme des figures de la recherche historique très largement passées de mode. Michel Ciment évoque, par exemple, les volumes de leur histoire encyclopédique comme des « compilations insensées qui font paraître profonds les ouvrages de Sadoul »<sup>9</sup>. Toutefois, l'esprit de synthèse à la base de leurs travaux n'est pas sans avoir son utilité pour un mouvement comme celui des ciné-clubs. Ainsi, leur *Histoire illustrée du cinéma* en Marabout-poche peut apparaître comme « un condensé très agréablement illustré de la monumentale "Histoire encyclopédique du cinéma" »<sup>10</sup> tandis que cette dernière publication se retrouve – bien qu'ouvertement critiquée – dans la liste des ouvrages de la bibliothèque des ciné-clubs établie par Vincent Pinel en 1964<sup>11</sup>. Malgré son caractère un peu forcé, cette alliance des contraires n'en comporte pourtant pas

7. André Veinstein, « Intérêt documentaire des films sur le théâtre et l'art du mime », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 58, 2ème trimestre 1963, pp. 149-156.

8. François Chevassu, « Histoire comparée du cinéma, tome 2 », *Image et Son – la Revue du Cinéma*, n° 229, juin 1969, p. 156.

9. Michel Ciment, « Sjoström, par René Jeanne et Charles Ford (Éd. Universitaires). Gance, par René Jeanne et Charles Ford, (P. Seghers) », *Positif*, n° 64-65, septembre 1964, p. 152.

10. « Histoire illustrée du cinéma (Ford – Jeanne) », *Cinéma*, n° 110, novembre 1966, p. 57.

11. Vincent Pinel, *Introduction au ciné-club. Histoire, théorie et pratique du ciné-club en France*, Paris, Éditions ouvrières, 1964, p. 184.

moins un enjeu historiographique de première importance pour qui connaît la suite de l'histoire. Un récent questionnement collectif a en effet mis en doute l'intérêt du découpage « histoire classique / nouvelle histoire du cinéma », tel qu'il s'est généralisé durant les décennies suivantes, en proposant désormais de privilégier un « retour au présent de l'historien » afin d'éviter les lectures téléologiques dévaluant les histoires dites générales du cinéma sur la base de critères exogènes à leur production<sup>12</sup>. À cet égard, une proximité éditoriale entre les recherches de Deslandes – dont on peut estimer qu'elles constituent les premières manifestations françaises de ce que Philippe Gauthier a nommé « histoire universitaire du cinéma »<sup>13</sup> – et celles d'historiens comme Charles Ford, René Jeanne, Jean Mitry, voire Georges Sadoul (non convoqué ici en raison sûrement de son appartenance politique qui n'était pas pour plaire à Ford... mais aussi au gouvernement<sup>14</sup>) aurait pu ainsi éviter, sinon atténuer, le schéma d'opposition adopté fréquemment par la suite. D'autant que plusieurs protagonistes témoignent implicitement en vérité de la relative indépendance de l'écriture de l'histoire du cinéma, telle qu'elle s'est pratiquée jusqu'ici, par rapport aux requisits de la discipline historique et, partant de là, de l'impossibilité pratique d'une comparaison entre l'une et l'autre. Lorsqu'il évoque une « première histoire du cinéma abordée dans un esprit... historique », François Chevassu n'est pas sans véhiculer l'idée – les points de suspension pouvant être compris comme l'étonnement même de l'auteur devant une telle assertion – que le registre d'intelligibilité propre au travail de Deslandes relève d'une certaine externalité par rapport aux précédents travaux historiques. De même, en évaluant, en 1958, les histoires du cinéma comme « trop nombreuses et anecdotiques, *de faible utilité pour nous* », Robert Mandrou laissait déjà entendre que de tels écrits poursuivaient des objectifs peut-être tout à fait valables pour d'autres mais qui restaient en tout cas étrangers à ceux d'un historien universitaire<sup>15</sup>.

Un entretien que donne Jean Mitry en 1966 dans le cadre d'une réflexion sur l'enseignement professionnel dans le domaine du cinéma est, à ce titre, pour le moins instructif tant son discours tend à exclure toute idée de rupture. Mitry a ceci d'intéressant que, contrairement à Ford, Jeanne et Sadoul, il n'a pas encore débuté, à cette date, la publication de son *Histoire du cinéma*, laquelle, en gestation depuis des décennies, emprunte forcément au modèle de plus en plus disqualifié. Sentant sûrement le vent tourner, il est plus à même d'être tiraillé dans sa façon de faire de l'histoire. Son propos va alors consister à garantir une meilleure compréhension de l'histoire du cinéma produite jusqu'ici, tout en

12. Cf. Laurent Le Forestier (dir.), « Des procédures historiographiques en cinéma », *Cinémas*, vol. 21, n°s 2-3, printemps 2011.

13. Philippe Gauthier, « L'histoire amateur et l'histoire universitaire : paradigmes de l'historiographie du cinéma », *ibid.*, pp. 87-105.

14. Au moment de l'unique congrès du BIRHC en 1957, Charles Ford s'insurgea ainsi de n'avoir été invité qu'en dernier ressort, les faveurs de cette manifestation « d'inspiration marxiste » allant davantage, selon lui, à Georges Sadoul, « fêté dans tous les milieux rouges pensants, comme une sorte de "sputnik" honoris causa de l'histoire du cinéma » (Charles Ford, « En marge à un congrès-fantôme. Quand l'histoire du cinéma s'écrit à l'encre rouge », *Combat*, 11 novembre 1957 [article découpé et non paginé figurant dans le fonds Georges Sadoul, 720-B50, Cinémathèque française]).

15. Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1958, vol. 13, n° 1, pp. 140-149. C'est moi qui souligne.

proposant un prolongement plus adapté aux besoins de l'époque. Pour ce faire, celui qui est professeur à l'IDHEC depuis la guerre associe « les différentes méthodes d'enseignement » aux « différentes façons d'appréhender l'histoire du cinéma », comme si les deux pratiques recouvraient une même réalité<sup>16</sup>. Cette indistinction est sans doute en partie alimentée par le contexte de production de son discours, mais elle est probablement aussi une manière d'infléchir le malentendu à la base de la dépréciation de l'article de Mandrou (dont Mitry a forcément eu connaissance) en montrant que les objectifs des historiens du cinéma de sa génération, loin d'être seulement conditionnés par une posture critique sinon cinéphilique, étaient en réalité également déterminés par un souci pédagogique. Selon lui, l'histoire du cinéma n'a en fait prétendu jusque-là qu'à un enseignement au premier degré – une « histoire descriptive » nécessaire en vue de vérifier des dates et des faits et établir ainsi une chronologie fiable – et au second degré – un effort « essentiellement analytique et critique » visant à étudier les œuvres et les écoles (une dernière finalité à laquelle se rattacheraient manifestement les tomes à paraître de son *Histoire du cinéma*)<sup>17</sup>.

Mitry va cependant plus loin dans cette graduation en préconisant ensuite un enseignement au troisième degré correspondant à « faire de l'histoire au sens réel et profond du mot »<sup>18</sup>. Cette orientation de recherche, qui reste encore à réaliser, consisterait en une sorte de « philosophie de l'histoire » dont l'objectif serait de « justifier des structures du film en justifiant de son infrastructure (historique, géographique, économique, sociale, morale et politique) »<sup>19</sup>. Même si elle reste centrée sur l'œuvre cinématographique, une telle prétention ne transmet cependant plus une image des films comme éléments autonomes dominant leur substrat culturel mais, au contraire, encourage une plus grande prise en compte d'un mode de production en interaction constante avec l'ensemble des paramètres de la société – ce qui, ce faisant, est en mesure de répondre, partiellement tout du moins, au vœu de Mandrou d'« une reconnaissance des croisements de ces multiples forces au travail, de l'économique au spirituel »<sup>20</sup>. Au-delà de la prise en compte d'une incrimination préexistante, l'annonce d'un programme si ouvert est également susceptible alors de neutraliser le clivage entre une histoire essentiellement cinéphilique centrée sur l'évolution d'un art, et une histoire plus attentive à replacer le fait cinématographique dans son contexte de production au sens large ; une précaution qui, bien que confidentielle en raison de son lieu d'énonciation, comporte de sacrés atouts en matière de coopération, ceci peu de temps avant l'apparition d'un projet de société d'histoire du cinéma.

16. Rapport de Rémy Tessonneau, *le Jeune Cinéma à l'école. Essai sur l'organisation des écoles supérieures de cinéma et de télévision et sur leur collaboration avec les universités pour une éducation audiovisuelle*, Table ronde de l'Unesco et XIII<sup>e</sup> Congrès du Centre international de liaison des écoles de cinéma et de télévision, Rome et Prague, avril et septembre 1966, pp. 94-96.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », art. cit.



## L'inévitable rencontre avec les enjeux de l'action publique

Toujours est-il que ce ne sont pas des aspects d'ordre méthodologique ou théorique qui ont empêché, en tout cas pas en premier lieu, la mise en place de cette société d'histoire du cinéma. Comme l'indiquent les échanges entre André Holleaux, directeur général du CNC, et André Parent, son directeur adjoint, ce projet s'est avant tout heurté à la prudence de l'administration publique du cinéma dans la gestion d'un dossier éminemment sensible, celui de la Cinémathèque française [document n° 3]. Surtout connue pour ses étapes les plus spectaculaires, l'« Affaire Langlois » ne naît pas spontanément sur l'année 1968 mais est la conséquence d'une longue période de tension entre les pouvoirs publics et le secrétaire général de la Cinémathèque française. Depuis l'instauration du ministère des Affaires culturelles en 1959, cette dernière est néanmoins logée à bon enseigne car elle est liée étroitement, par la richesse de ses collections, à la politique de diffusion des classiques de l'écran à travers les maisons de la culture. Des crédits budgétaires sont mis à sa disposition pour le tirage des copies et un nouvel aménagement du Palais de Chaillot lui permet de disposer de nouveaux locaux sans commune mesure avec la discrétion et la vétusté des précédents – tout ceci grâce à l'appui de Malraux et de son administration lors des sollicitations du IV<sup>e</sup> Plan d'équipement. Mais, en réponse à ces faveurs, les contreparties demandées à Henri Langlois ne rencontrent pas chez ce dernier le même empressement : ni l'adoption d'un régime juridique plus ou moins proche de celui d'un établissement public, ni même l'inventaire des films détenus par l'association ne trouvent de matérialisation. Le secrétaire général de la Cinémathèque française use constamment en vérité de stratagèmes pour neutraliser toute intervention accrue de l'État dans l'organisme patrimonial dont il a la charge. Pour la plupart des acteurs qui participent de près ou de loin à ce spectacle, l'année 1967 marque alors un point de non retour. En témoigne l'agacement perceptible chez le président même de l'institution, Léon Mathot, qui fait part, à la direction du CNC, de sa crainte de « l'éclatement public du scandale que constituerait la mise à disposition permanente d'une seule personne, sans contrôle réel, de fonds publics »<sup>21</sup>.

À cet égard, la participation de Marcel L'Herbier au comité provisoire de la société d'histoire du cinéma n'est pas sans mettre la direction du CNC encore plus dans l'embarras. Un triple contentieux envenime en effet les rapports du président du conseil d'administration de l'IDHEC avec Henri Langlois. Au moment de l'Occupation, L'Herbier, alors président de la Cinémathèque française, s'était montré « un peu trop dirigiste » aux yeux de Langlois, notamment en renforçant les conditions de contrôle de l'institution par l'État<sup>22</sup>. À cette première opposition s'ajoute celle qui, peu de temps plus tard, déboucha en février 1944 sur la démission de L'Herbier, excédé par les manigances de Langlois : cumulant les fonctions de président de l'institution patrimoniale et de dirigeant de l'IDHEC, L'Herbier aurait souhaité que les collections filmiques de l'organisme en charge du patrimoine puissent servir

21. Lettre de Léon Mathot, président de la Cinémathèque française, à André Holleaux, directeur général du CNC, 18 janvier 1967, AN, 19900289/91.

22. Laurent Mannoni, *op. cit.*, pp. 113-118.

à l'action pédagogique et culturelle de l'école, mais c'était sans compter sur l'appréhension décidément déjà tenace de Langlois qui y voyait surtout une tentative d'absorption institutionnelle<sup>23</sup>. Enfin, dernière étape de l'animosité entre les deux hommes, certaines copies originales des films de L'Herbier que ce dernier a confié à la Cinémathèque française ne peuvent plus être consultées durant les années 1950 pour des raisons qui restent mystérieuses (sinon que la copie de *L'Inhumaine* aurait été gracieusement prêtée à la Cinémathèque de São Paulo) ; cette situation débouchant alors inévitablement sur l'ouverture d'un épisode judiciaire<sup>24</sup>.

Ce climat généralisé de discorde aurait pu n'avoir aucune incidence sur le projet de société d'histoire du cinéma si l'institution n'était pas par ailleurs associée à l'élaboration de l'histoire du cinéma. Fort des expériences de la CRH et du BIRHC comme de son compagnonnage avec Georges Sadoul, le secrétaire général de la Cinémathèque française peut en effet se targuer de détenir un rôle de premier plan en la matière. Et l'État n'est pas le dernier acteur à en attester puisque, au cours d'une manœuvre visant à faciliter en 1968 la reprise en main des destinées de l'association loi 1901, il tentera en quelque sorte d'appâter Langlois avec un projet de création d'une association baptisée « Centre de recherche d'étude et de prospection cinématographique » comportant les missions de recherche des films, de documentation à des fins pédagogiques mais aussi de conception d'études sur l'histoire du cinéma<sup>25</sup>. Assez logiquement, l'idée d'un désagrément de plus dans cette longue série ne suscite pas d'intérêt immédiat à accueillir favorablement ce projet de société d'histoire du cinéma du côté de la puissance publique – les agents du CNC étant par ailleurs bien au fait des risques à départir Henri Langlois de ce qu'il estime être ses prérogatives.

En date du 26 juin 1967, soit un peu plus d'un mois après la demande initiale, André Holleaux notifie ainsi à Charles Ford un refus de patronage de la part d'André Malraux – sans que ce dernier ait eu connaissance de la requête – sous le prétexte que « [l]e Ministre estime préférable de laisser les initiatives privées faire leurs preuves et d'intervenir ultérieurement, au vu d'un premier bilan de l'association demanderesse ». Sauf que de bilan il n'en sera jamais question, tant l'existence de cette société d'histoire du cinéma semblait dépendre avant toute chose de l'obtention d'une subvention ministérielle. Un an après avoir essuyé ce refus, une lettre adressée par Marcel L'Herbier à Jacques Deslandes évoque pourtant toujours ledit projet mais sans que l'on sache vraiment, faute de détails, si celui-ci est resté jusque-là à l'arrêt, ou si des formes de collaboration ont été engagées entretemps. Dans cette correspondance, L'Herbier invoque le besoin de « régulariser le fonctionnement de notre Société d'Histoire du Cinématographe » tout en qualifiant Deslandes de « secrétaire général » – fonction qui pourrait être la sienne dans ce comité provisoire et qui attesterait alors d'un rôle de premier plan<sup>26</sup>. Sur cette question de la représentativité, l'absence de toute référence à Charles Ford entre les deux hommes pourrait d'ailleurs suggérer que ce dernier s'est mis en retrait du projet, ou bien alors qu'il servait

23. *Ibid.*, pp. 125-126.

24. *Ibid.*, p. 283.

25. Rapport relatif à la réorganisation de la Cinémathèque française, 18 février 1968, AN, 19900289/83.

26. Lettre de Marcel L'Herbier à Jacques Deslandes, 10 juin 1968, fonds Marcel L'Herbier, 18-B6 Cinémathèque française.

surtout d'intermédiaire auprès des pouvoirs publics<sup>27</sup>. Les événements de mai 1968 et les perspectives électorales qui en résultent commandent en tout cas d'attendre une situation plus propice pour reformuler une demande, d'autant plus en l'absence également, à ce moment, de clarification dans les relations entre l'État et l'association en charge du patrimoine cinématographique. Car la poursuite du projet de société d'histoire du cinéma est tout de même liée au devenir de la Cinémathèque française puisque, selon l'aveu même de L'Herbier, cette dernière « aurait dû être, dans d'autres conditions, la partenaire désignée de notre Société »<sup>28</sup>.

### La dissolution d'une ambition de regroupement

Une fois le retour à la normale, ce projet de société d'histoire du cinéma n'est toutefois jamais réapparu du côté de l'administration publique du cinéma. Est-ce que cela signifie que les motivations des différentes personnalités à l'origine du comité provisoire n'étaient pas assez fortes ? Ou, plutôt, que les liens qui les unissaient les uns aux autres, plus ou moins faibles selon les cas, avaient finalement peu de chance de primer sur leurs ambitions personnelles respectives ? En effet, l'auteur de la notice de la Pléiade n'était pas sans souligner aussi que « la vocation d'historien, qui suppose une adhésion librement consentie, [...] s'accommode souvent d'un individualisme farouche que rien ne saurait entamer »<sup>29</sup>. Au bout du compte, il n'y a en tout cas plus que Jacques Deslandes – celui qui possède le moins d'assises institutionnelles en France – pour persister à croire en un pareil projet. Il l'invoque lors d'un numéro spécial des *Cahiers de la Cinémathèque* de l'hiver 1973 consacré aux débuts du spectacle cinématographique à Perpignan. Choisi comme préfacier, Deslandes a le sentiment d'avoir trouvé en René Noell, l'auteur de la recherche qui forme l'ensemble de ce numéro, un collaborateur « pour ce travail en commun que doit être l'élaboration d'une histoire scientifique du cinéma »<sup>30</sup>.

En dépit de cette louable intention, un article de Jean Mitry, publié dans cette même revue, vient jouer un rôle de trouble-fête à peine quelques mois plus tard. À partir de considérations méthodologiques, celui qui en est maintenant à la livraison du troisième tome de son *Histoire du cinéma* n'épargne guère les postulats de la jeune génération. S'il prend soin de signaler certaines contributions de celle-ci, il reste tout de même cantonné à une posture surplombante tenant beaucoup à son ancienneté, soulignant significativement l'importance selon lui « d'avoir vécu cette évolution [du

27. Une hypothèse qu'il faudrait vérifier à partir de nouvelles sources mais qui pourrait tout à fait se révéler exacte puisque, comme on le sait, Charles Ford avait par ailleurs été choisi par le CNC, en tant qu'historien du cinéma, en 1965, pour superviser les travaux de la commission en charge de préparer le plan de conservation des films détenus par la Cinémathèque française. Sa proximité avec l'administration publique aurait alors été mise à contribution pour la bonne marche de ce projet auquel il ne pouvait lui-même qu'adhérer.

28. Lettre de Marcel L'Herbier à Jacques Deslandes, doc. cit.

29. Michel François, « Organisation collective de la recherche historique », art. cit.

30. Jacques Deslandes, « Bande-annonce en guise de préface », *les Cahiers de la Cinémathèque*, numéro spécial, hiver 1973, p. 1.

cinéma], d'y avoir participé» pour écrire son histoire<sup>31</sup>. Dès lors, le travail de Deslandes, bien que qualifié de « remarquable », est désigné du reste comme « un travail d'archiviste bien plutôt que comme un travail d'historien », cette dernière activité devant privilégier « un sens plus précis donné aux choses et aux circonstances et pas seulement une inscription nouvelle sur un calendrier »<sup>32</sup>. Il est vrai aussi que, comme le souligne à juste titre Mitry, Deslandes tout comme Jean-Louis Comolli, auteur de la série réflexive « Technique et idéologie » dans les *Cahiers du Cinéma* et tout aussi critiqué dans ces pages, n'avaient pas ménagé leurs reproches à l'encontre de leurs prédécesseurs (si tant est qu'on puisse les nommer ainsi, étant donné leurs conceptions divergentes de la recherche historique) dans leurs propres écrits<sup>33</sup>.

Les effets de l'infirmité propre à l'exercice critique, qu'ils soient doublés ou non d'une lecture fortement politisée, ne sont ainsi pas sans créer des obstacles contre lesquels butte la relance d'un dessein collectif en histoire du cinéma. Telle qu'elle se donne à lire sous la plume de Mitry, la confrontation de travaux de portées fondamentalement différentes ne peut déboucher en réalité que sur une forme de repli, dont on se doute qu'elle doit être réciproque chez chacune des personnalités évoquées dans le texte en question à la lecture de celui-ci. Est-ce que la création d'une société d'histoire du cinéma quelques années auparavant aurait pu encourager un débat de ce type sur des bases plus salutaires ? S'il est pour le moins difficile de le certifier en l'absence de toute concrétisation, au moins est-il permis d'imaginer que l'appartenance à une communauté de chercheurs aurait pu être un facteur décisif d'intégration ou, plus modestement, de prise en compte effective des apports des travaux des uns et des autres. D'autant plus que cette situation conflictuelle n'est pas sans être paradoxale tant le discours de Mitry en appelle par ailleurs, en un sens, à la nécessité d'une collaboration, notamment lorsqu'il énonce qu'« il est impossible d'étudier tout à la fois et d'une façon suivie l'histoire des structures et celle des infrastructures, plus encore celle de leurs interactions »<sup>34</sup> – soit un programme faisant explicitement référence à cette « philosophie de l'histoire » qui constituait déjà pour lui un aboutissement dans son propos de 1966 et qui, toujours inexplorée sept ans plus tard, aurait pu former la trame de départ d'un effort à produire collectivement.

À considérer l'ensemble des facteurs ayant contrarié l'instauration d'une société d'histoire du cinéma, il ne fait pas de doute que le projet était pratiquement voué à l'échec dès sa formulation. Les ruptures pour le moins vives du débat intellectuel, le climat institutionnel chancelant du secteur cinématographique, l'éloignement de l'État vis-à-vis de la Cinémathèque française ainsi que l'isolement dans lequel se complaisait la plupart des personnalités s'intéressant à l'histoire du cinéma auront formé des complications de toutes parts et, qui plus est, sans cesse renouvelées à mesure que les années

31. Jean Mitry, « De quelques problèmes d'esthétique et d'histoire du cinéma », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 10-11, été 1973, pp. 112-133, 135-141.

32. *Ibid.*

33. Il n'est pas inutile de noter que cette situation est d'ailleurs tout à fait aux antipodes de la réception des écrits de Mitry consacrés à l'esthétique du cinéma, comme en témoigne l'élogieuse recension du tome 1 d'*Esthétique et psychologie du cinéma* par Christian Metz dans la revue *Communications* (vol. 5, n° 1, 1965, pp. 142-145).

34. *Ibid.*

passaient. Malgré tout, un échéancier quelque peu différent aurait pu modifier considérablement les choses : la réunion d'un plus grand nombre d'acteurs autour d'une telle société à travers l'appui et le dynamisme que lui auraient donné les études universitaires aurait été tout à fait envisageable si les deux initiatives n'avaient pas été séparées par une poignée d'années ; la trace du projet de société d'histoire du cinéma ayant d'ailleurs été retrouvée, il n'est pas inutile de le préciser, dans un dossier consacré par le CNC à l'épisodique Centre d'études cinématographiques de Nice que dirigea Charles Ford et au sein duquel certains cours furent dispensés par Jean Mitry mais également par Jean A. Gili... [Document n° 6]<sup>35</sup>.

Document n° 1 : Lettre de Charles Ford à André Holleaux, le 16 mai 1967

Monsieur André Holleaux  
Directeur général du Centre national de la cinématographie

Monsieur le Directeur général,

Je prends la liberté de vous envoyer la lettre destinée à Monsieur le Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles concernant le haut patronage sollicité par la Société d'Histoire du Cinéma, en espérant que vous voudrez bien la lui remettre avec un avis favorable, comme vous avez bien voulu me le laisser entendre lors de notre entrevue à ce sujet.

Je vous remercie très sincèrement de l'aide que vous voulez bien nous apporter et je vous prie de croire, Monsieur le Directeur général, en l'assurance de mes sentiments les plus fidèlement dévoués.

Charles Ford

35. L'assistance de ce cursus de courte durée était essentiellement composée d'étudiants de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice même si, pour des raisons évidentes de reconnaissance du diplôme délivré, Charles Ford avait mis en avant, auprès du CNC, les mérites du Centre d'études cinématographiques pour la formation des exploitants de salles de la région. AN, 19900289/87.



Paris, le 16 mai 1967

Monsieur André MALRAUX  
Ministre d'Etat chargé des  
Affaires culturelles  
-----

Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur de solliciter de votre bienveillance le haut patronage de votre ministère pour la Société d'Histoire du Cinéma actuellement en formation. L'initiative de cette Société a été prise par les personnalités suivantes:

M. Marcel L'Herbier, président de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques,  
M. René Jeanne, président d'honneur et ancien président de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,  
M. Charles Ford, président de l'Union Internationale de la Critique de Cinéma, vice-président de la Société des Ecrivains de Cinéma et de Télévision,  
M. André Veinstein, de la Recherche scientifique et de la Bibliothèque de l'Arsenal,  
M. Jacques Deslandes, attaché à la B.B.C., historien d'art.

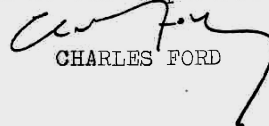
La Société d'Histoire du Cinéma se propose de donner à la recherche historique dans le domaine du cinéma un essor nouveau et de contribuer à éclaircir de nombreux points d'histoire demeurés obscurs. Elle envisage également la publication d'une revue trimestrielle, la Revue Française d'Histoire du Cinéma.

Pour mener à bien son activité, la Société fera appel à toutes les personnalités qui, à un titre quelconque, s'occupent professionnellement de l'histoire du cinéma (historiens, professeurs, directeurs et animateurs de cinémathèques, etc.) et accueillera également comme membres toutes les personnes s'intéressant à cette matière.

En nous accordant votre haut patronage, vous nous apporteriez, Monsieur le Ministre, le plus précieux des encouragements et je vous remercie sincèrement d'avance pour la réponse que vous voudrez bien donner à notre requête.

Je vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de ma haute considération et l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Pour le comité provisoire:

  
CHARLES FORD

71 bis, rue de Vaugirard  
Paris (6e)

Document n° 2 : Lettre datée du 16 mai 1967 par Charles Ford adressée à André Malraux et confiée pour avis à André Holleaux

Monsieur André Malraux  
Ministre d'État chargé des Affaires culturelles

Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur de solliciter de votre bienveillance le haut patronage de votre ministère pour la Société d'Histoire du Cinéma actuellement en formation. L'initiative de cette société a été prise par les personnalités suivantes :

M. Marcel L'Herbier, président de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques,  
M. René Jeanne, président d'honneur et ancien président de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision,  
M. Charles Ford, président de l'Union Internationale de la Critique de Cinéma, vice-président de la Société des Écrivains de Cinéma et de Télévision,  
M. André Veinstein, de la Recherche scientifique et de la Bibliothèque de l'Arsenal,  
M. Jacques Deslandes, attaché à la BBC, historien d'art.

La Société d'Histoire du Cinéma se propose de donner à la recherche historique dans le domaine du cinéma un essor nouveau et de contribuer à éclaircir de nombreux points d'histoire demeurés obscurs. Elle envisage également la publication d'une revue trimestrielle, la Revue Française d'Histoire du Cinéma.

Pour mener à bien son activité, la Société fera appel à toutes les personnalités qui, à un titre quelconque, s'occupent professionnellement de l'histoire du cinéma (historiens, professeurs, directeurs et animateurs de cinémathèques, etc.) et accueillir également comme membres toutes les personnes s'intéressant à cette matière.

En nous accordant votre haut patronage, vous nous apporteriez, Monsieur le Ministre, le plus précieux des encouragements et je vous remercie sincèrement d'avance pour la réponse que vous voudrez bien donner à notre requête.

Je vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de ma haute considération et l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Pour le comité provisoire :  
Charles Ford

Document n° 3 : Note manuscrite avec diverses inscriptions témoignant des échanges entre André Holleaux, directeur général du Centre national de la cinématographie, et André Parent, directeur adjoint

16.5

M. Parent

Pour avis sur l'opportunité d'adresser avec avis favorable cette requête au Ministre  
M. Charles Ford m'en avait entretenu oralement  
N'y a-t-il pas un problème – de susceptibilité – vis-à-vis de la Cinémathèque ?

[André Holleaux]

Il y a effectivement des questions de susceptibilité  
notamment en raison de la présence de L'Herbier  
dans le comité de création  
Dans le climat actuel voter [mot biffé] avis favorable  
serait interprété Dieu sait comment

[André Parent]

M.M. Blanc et Chevasson<sup>36</sup> sont opposés à  
tout patronage du Ministre : dans ces conditions  
doit-on transmettre cependant la lettre de Ford ?

[André Parent]

Non  
préparer un projet de réponse à Ford

[André Holleaux]

36. Philippe Blanc et Louis Chevasson sont respectivement directeur adjoint du cabinet d'André Malraux et conseiller technique en charge, de manière intermittente, des questions relatives au secteur cinématographique.

Document n° 4: Lettre de André Holleaux à Charles Ford le 26 juin 1967

Cher Monsieur,

Le 16 mai dernier vous avez bien voulu me transmettre une lettre destinée à M. André MALRAUX, Ministre d'État chargé des Affaires culturelles, sollicitant son patronage en faveur de la Société d'Histoire du Cinéma, actuellement en formation.

Vous me demandiez de lui présenter cette lettre accompagnée de son avis favorable, ce que j'ai fait.

M. André MALRAUX m'a fait observer qu'il s'était imposé comme règle de ne jamais accordé son patronage à une association ou un organisme en formation. Le Ministre estime préférable de laisser les initiatives privées faire leurs preuves et d'intervenir ultérieurement, au vu d'un premier bilan de l'association demanderesse.

Cette ligne de conduite est devenue pour le Ministère des Affaires Culturelles une véritable jurisprudence.

Votre demande pourrait donc être présentée à nouveau au Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles quand la Société d'Histoire du Cinéma aura exercé son activité pendant un certain temps.

Je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués

André Holleaux

Document n° 5: Extrait d'une lettre de Gilbert Sigaux au Ministre d'État chargé des Affaires culturelles écrite le 8 juillet 1967 et transmise pour avis à la direction du CNC par le conseiller technique Louis Chevasson

« Holleaux a reçu une demande pour que vous patroniez la très sérieuse Société d'Histoire du Cinéma que René Jeanne, Ford, etc. voudraient bâtir sur le modèle de la Société d'Histoire du théâtre. (De Jouvet, Copeau etc. celle qui a son siège rue St-Dominique et publie la Revue d'Histoire du Théâtre) – René Jeanne, vieux puits de science un peu intimidé par vous, me dit que “si jamais je vous voyais, etc.” C'est fait. Peut-être de votre côté aussi? »

26 JUIN 1967

9135

ah/ml

Cher Monsieur,

Le 16 Mai dernier vous avez bien voulu me transmettre une lettre destinée à M. André MALRAUX, Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles, sollicitant son patronage en faveur de la Société d'Histoire du Cinéma, actuellement en formation.

Vous me demandiez de lui présenter cette lettre accompagnée de mon avis favorable, ce que j'ai fait.

M. André MALRAUX m'a fait observer qu'il s'était imposé comme règle de ne jamais accorder son patronage à une association ou un organisme en formation. Le Ministre estime préférable de laisser les initiatives privées faire leurs preuves et d'intervenir ultérieurement, au vu d'un premier bilan d'activité de l'association demanderesse.

Cette ligne de conduite est devenue pour le Ministère des Affaires Culturelles une véritable jurisprudence.

Votre demande pourrait donc être présentée à nouveau au Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles quand la Société d'Histoire du Cinéma aura exercé son activité pendant un certain temps.

Je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

André HOLLEAUX

Monsieur Charles FORD  
71 bis, rue de Vaugirard,  
75 - PARIS. 6°



Document n° 6 : Programme du Centre d'études cinématographiques de Nice de septembre à octobre 1966

CENTRE D'ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES DE NICE  
sous le patronage de la Faculté des Lettres et Sciences humaines  
Direction : Charles Ford

Cycle de cours et conférences au  
CENTRE UNIVERSITAIRE MÉDITERRANÉEN  
(26 septembre – 14 octobre 1966)

PROGRAMME

Lundi 26 septembre, à 16h30  
Histoire du cinéma par M. Charles FORD  
Comment le cinéma est devenu un art.

Mardi 27 septembre, à 16h30 et à 18h  
Technique du cinéma par M. Jacques DANIEL-NORMAN  
Le scénario : synopsis, traitement, découpage.

Sociologie du cinéma par M. Jean A. GILI  
Les thèmes du néo-réalisme italien.

Mercredi 28 septembre, à 16h30 et à 18h  
Histoire du cinéma par M. Charles FORD  
60 ans de réalisme dans le cinéma français.

Technique du cinéma par M. Jacques DANIEL-NORMAN  
Cinéma et droit d'auteur.

Jeudi 29 septembre, à 16h30 et à 18h  
Technique du cinéma par M. Jacques DANIEL-NORMAN  
Le réalisateur devant le sujet.

Esthétique du cinéma par M. Jean MITRY  
L'image et les structures spatiales.

Vendredi 30 septembre, à 16h30 et à 18h  
Esthétique du cinéma par M. Jean MITRY  
Le montage et les éléments du rythme.

Mission de l'exploitation par M. Ludovic VACCON  
Le rôle social du directeur de salle.

Lundi 3 octobre, à 16h30  
Technique du cinéma par M. Jacques DANIEL-NORMAN  
Le décor de cinéma et sa technique.

Mardi 4 octobre, à 16h30 et à 18h  
Technique du cinéma par M. Jacques DANIEL-NORMAN  
Technique de la production.

Esthétique du cinéma par M. Jean MITRY  
Le rythme et les structures temporelles.

Mercredi 5 octobre, à 16h30 et à 18h  
Sociologie du cinéma par M. Jean A. GILI  
Les prolongements actuels du néo-réalisme.

Esthétique du cinéma par M. Jean MITRY  
Le temps et l'espace du drame.

Jeudi 6 octobre, à 16h30 et à 18h  
Esthétique du cinéma par M. Jean MITRY  
Considérations techniques sur la psychologie.

Histoire du cinéma par M. Charles FORD  
Les premiers maîtres du cinéma américain.

Vendredi 7 octobre, à 16h30 et à 18h  
Industrie du cinéma par M. Jean NERY  
Les méthodes de la production.

Mission de l'exploitation par M. Ludovic VACCON  
Aspects multiples de la programmation.

Lundi 10 octobre, à 16h30  
Industrie du cinéma par M. Jean NERY  
Le rôle de la distribution.

Mardi 11 octobre, à 16h30 et à 18h  
Industrie du cinéma par M. Jean NERY  
Les problèmes de l'exportation.

Sociologie du cinéma par M. Jean A. GILI  
Le western et l'épopée américaine.

Mercredi 12 octobre, à 16h30 et à 18h  
Histoire du cinéma par M. Charles FORD  
L'école poétique suédoise.

Industrie du cinéma par M. Jean NERY  
Propagande et publicité.

Jeudi 13 octobre, à 16h30 et à 18h  
Sociologie du cinéma par M. Jean A. GILI  
Les mythes du western.

Histoire du cinéma par M. Charles FORD  
Les grandes heures du cinéma allemand.

Vendredi 14 octobre, à 16h30 et à 18h  
Histoire du cinéma par M. Charles FORD  
Cinéma russe et cinéma soviétique.

Mission de l'exploitation par M. Ludovic VACCON  
Les responsabilités du directeur de salle.

Samedi 15 octobre à 10h  
Examens et délivrance des certificats.

## 1978-1985 : L'échec d'un projet collectif d'« Histoire du cinéma »

par Román Gubern

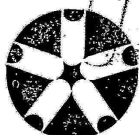
Entre 1978 et 1985, le projet d'une histoire du cinéma, aujourd'hui oublié, vit le jour ; il était probablement utopique et même mégalomane mais, en même temps, il fut précurseur des histoires du cinéma actuelles nées de collaborations collectives d'envergure. Le promoteur de ce projet était l'Italien Guido Aristarco (1918-1996), critique qui avait évolué de sa jeunesse fasciste à un marxisme lukácsien et qui fonda, en 1952, l'influente revue *Cinema Nuovo* qui défendit avec force la cause du cinéma néo-réaliste. En 1977, à l'occasion d'une rencontre d'écrivains de cinéma qui se tenait à Varna en Bulgarie, il lança la proposition d'une histoire du cinéma écrite par des équipes nationales qui serait publiée en français, en anglais et en russe<sup>1</sup>. En juin de l'année suivante, lors d'une nouvelle réunion de ce séminaire, la proposition fut acceptée et on décida de mettre en place un comité international d'une vingtaine d'experts pour coordonner le projet. C'est ainsi que je fus invité à participer à cette entreprise par une lettre envoyée de Turin en date du 30 juin 1978. À cette lettre Aristarco avait joint un aperçu du projet, intitulé « Histoire Générale du Cinéma », rédigé en français par Todor Andreykov, directeur de la Cinémathèque de Sofia. Dans ce document, étaient envisagés l'adoption de principes méthodologiques communs, la question de l'autonomie des équipes nationales, le cas des pays qui refuseraient de participer, la création d'un Secrétariat international pour le projet, la collaboration avec la FIAF et l'UNESCO, etc. Il était évident que pour un petit pays de l'Europe communiste, avec une cinématographie très modeste, cette collaboration scientifique était très tentante.

Par conséquent du 7 au 11 octobre 1978, à Varna, se tint la première réunion d'un groupe d'historiens, baptisé Comité directeur, dirigé par Aristarco et formé (par ordre alphabétique) de Barthélemy Amengual (France), Todor Andreykov (Bulgarie), Roy Armes (Grande-Bretagne), Robert Daudelin (FIAF), Serguei Drobachenko (URSS), Manuel González Casanova (Mexique), Román Gubern (Espagne), Bob Summers (États-Unis), Paulin Vieyra (Sénégal) et Kazuo Yamada (Japon). Le nord-Américain Jay Leyda s'excusa de ne pouvoir participer à la réunion mais envoya une lettre très intéressante où il proposait d'élaborer une histoire comparée année par année, afin d'établir les priorités chronologiques des innovations techniques et esthétiques et les influences transnationales qui en découlaient<sup>2</sup>.

Lors de cette première réunion, l'ère des « Histoires du cinéma » nées d'une initiative individuelle (Georges Sadoul, Jean Mitry – l'auteur d'une *Histoire du Cinéma* engagée en 1967 soutenait le projet –,

1. Sur ce projet, voir les deux lettres de Jean Mitry présentées par Barthélemy Amengual dans 1895 n° 40, 2003, pp. 59-64.

2. Voir le texte de cette lettre plus loin.



**GENERAL HISTORY OF THE CINEMA**  
**ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ КИНО**  
**HISTOIRE GENERALE DU CINEMA**

INTERNATIONAL  
 SECRETARIAT  
 UL. GOURKO 36  
 1000 SOFIA  
 BULGARIA  
 TEL. 88-46-37

**INITIATING COMMITTEE**

**PRESIDENT:**  
 GUIDO ARISTARCO  
 Italy

**VICE PRESIDENTS:**  
 ROMAN GUBERN  
 Spain  
 SERGUEY DROBASHENCO  
 USSR  
 MANUEL GONZALEZ  
 CASANOVA  
 Mexico

**SECRETARY GENERAL:**  
 TODOR ANDREYKOV  
 Bulgaria

**MEMBERS:**  
 BARTHELEMY AMENGUAL  
 France

ROY ARMES  
 Great Britain

SATISH BAHADUR  
 India

FERID BOUGHEDIR  
 Tunisia

LOTTE EISNER  
 France

SAMIR FARID  
 Egypt

ULRICH GREGOR  
 German Federal Republic

RODOLFO IZAGUIRRE  
 Venezuela

LEWIS JACOBS  
 USA

JAY LEYDA  
 USA

JEAN MITRY  
 France

IVOR MONTAGU  
 Great Britain

VICTOR SHKLOVSKI  
 USSR

PAULIN VIEYRA  
 Senegal

KAZUO YAMADA  
 Japan

Official  
 Representatives  
 of the  
 International Federation  
 of Film Archives / FIAF /

ROBERT DAUDELIN  
 Quebec / Canada

FREDDY BUACHE  
 Switzerland

Adressé aux membres du Secrétariat  
 International

le 24 mars 1981,  
 Sofia

Chers amis,

Il m'est indispensable d'entendre votre opinion

sur les problèmes suivants, ce qui me permettrait d'entreprendre par la suite des travaux de préparation pour la réunion du Comité d'initiative:

1/ Je n'ai pas reçu jusqu'à présent des jugements au sujet de la proposition de notre collègue Casanova, lancée dans sa lettre du 11.II. a.c. Il est possible que chacun d'entre vous lui a répondu dûment, mais nous n'avons reçu aucune lettre au Secrétariat à Sofia qui puisse nous informer de vos opinions. Ainsi, je ne puis pas lui adresser une lettre, avant de connaître vos idées à ce sujet. Moi personnellement, je suis d'accord pour organiser une rencontre du Secrétariat - cela enfin ne me coûterait rien -, mais ce qui me paraît inopportun, c'est le fait que cette rencontre précéderait de 20 jours seulement notre réunion du Comité d'initiative en Bulgarie.

2/ Conformément à mon rapport sur le voyage de mission au Siège de l'UNESCO: faut-il inviter M. Foulquinioni et M-lle Wagner dès l'ouverture du Festival, ou bien nous réserver deux jours pour échanger librement d'opinions sans la participation des fonctionnaires de l'UNESCO, et leur adresser des invitations à partir de 6 juin.

3/ Conformément à mon rapport sur le voyage de mission à Ouagadougou, que vous avez ci-joint, et plus spécialement conformément au point 3: est-ce que vous êtes d'accord d'envoyer au nom du Comité d'initiative une lettre adressée à AGECCOOP / Agence de Coopération Culturelle et Technique / à Paris en sollicitant sa partici-



2.

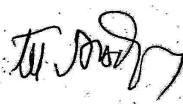
pation financière au séminaire imminent en hiver de l'année courante, et des lettres aux directeurs des équipes nationales des pays africains pour les inciter de solliciter auprès de leurs gouvernements une aide financière.

4/ J'attends jusqu'à la fin d'avril au plus tard des propositions au sujet d'ordre du jour pour la réunion du Comité d'initiative en juin a.c.

5/ Je vous fais savoir /je souligne cela au paragraphe final de mon rapport/ que l'organisation du projet à l'intérieur du pays n'a pas avancée nullement et la situation est pareille à celle du juin et d'octobre de l'année passée. Je pense que vous pourriez entreprendre quelque démarche dans ce sens.

Roman Gubern  
C/ Hurtado 32  
Barcelona 22  
Espagne

Sincèrement votre:

  
/T.Andreykov /

Carl Vincent, Paul Rotha, Jacques Deslandes) fut proclamée close ; on ne pouvait être à la fois spécialiste du cinéma canadien, chinois, égyptien, belge, argentin, etc. ; désormais des travaux collectifs transnationaux coordonnés s'imposaient ; il était nécessaire de prêter attention aux cinémas des pays du Tiers-Monde et des pays isolés comme la Chine ; il fallait inclure le cinéma industriel et les branches marginales (les cinémas amateur, *underground*, militant, pornographique, publicitaire, et la télévision) et détrôner le rôle dominant des concepts d'*auteurs* et de *tendances* (collectives). Dans une large mesure, l'ombre de Mai 68 et ses conséquences idéologiques se projetaient sur certains des discours.

Il reste que certains des problèmes retenus étaient bien réels. La Chine, dans le sillage de la Révolution culturelle, était un géant isolé. Finalement, pour briser sa méfiance et obtenir sa collaboration au projet, il fallut recourir aux bons offices de Joris Ivens, qui avait voyagé avec Marceline Loridan entre 1971 et 1975 dans le pays et tourné plusieurs documentaires enthousiastes sur la Révolution culturelle et ses conséquences<sup>3</sup>. La Corée du Nord ne voulait pas collaborer au projet avec la Corée du Sud, mais plus tard cependant, on obtint la présence de deux responsables nord-coréens en uniforme mais muets, accompagnés de deux interprètes de leur pays. On essaya de faire l'impasse sur les problèmes politiques mais ils surgirent pourtant inévitablement.

Après de longues discussions au sujet du nombre de pages allouées à chaque pays (le Bangladesh demandait le même nombre de pages que la Pologne), il fut décidé que les États-Unis et l'URSS auraient le même nombre de pages, un millier chacun : un équilibre qui tenait plus de la « guerre froide » que de l'objectivité scientifique. Et c'est sur la base de ce module que les autres pays se verraient attribuer leur nombre de pages.

En décembre 1978, huit pays (Bulgarie, Algérie, Togo, Portugal, Cuba, Sénégal, Inde et Pologne) soumièrent une demande de subvention financière au projet à la Conférence générale de l'UNESCO, qui fut adoptée pour les exercices 1979-1980 et 1981-1982. Puis, à Sofia, la composition de l'équipe directrice fut formalisée sous le nom de Comité d'initiative, avec Guido Aristarco comme président et, comme vice-présidents (dans cet ordre), Román Gubern, Serguei Drobachenko, Manuel González Casanova et Todor Andreykov. La présence du Soviétique Drobachenko (spécialiste de Dziga Vertov) était inévitable dans ce contexte politique, bien que ses déclarations fussent toujours très discrètes ; et Manuel González Casanova, professeur à l'Université nationale autonome du Mexique, représentait le continent latino-américain. Le Comité d'initiative décida de déléguer le pouvoir exécutif à un petit groupe pour obtenir plus d'efficacité. L'habitude s'institua de déjeuner régulièrement avec le vice-ministre bulgare de la Culture, Nenov, et d'échanger des vues sur l'évolution du projet. L'aide financière de l'UNESCO servit entre autres à payer de nombreux voyages, comme j'en fis moi-même dans les cinémathèques de Bogotá, Caracas, Buenos Aires et Montevideo – deux capitales soumises à de brutales dictatures militaires –, et à essayer d'organiser, sans grand succès, des équipes de collaborateurs locaux.

3. Joris Ivens, Marceline Loridan, *Comment Yukong déplaça les montagnes* (Capi films, France, 12 parties, 763 min., 1976).

Il fut rapidement décidé que cette édition comporterait vingt volumes (avec des dactylogrammes originaux de mille pages par volume, de 30 lignes de 60 signes par page), en français, en anglais et en russe, avec 250 illustrations par volume. L'année 1979 fut importante car durant l'hiver Aristarco, Andreykov et moi-même, réunis à la cinémathèque bulgare, rédigeâmes le document théorique directeur du projet, dans un style fortement contaminé par la rhétorique ampoulée de l'idéologisme post-68. Le document disait ceci :

[I.] « FONDEMENTS MÉTHODOLOGIQUES DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DU CINÉMA<sup>4</sup>

1. *L'Histoire Générale du Cinéma* aura comme commun dénominateur une approche idéologique et culturelle partagée par tous et que l'on peut qualifier de progressiste. Elle admettra l'expression dialectique de points de vue pluralistes sur les œuvres, les auteurs, les tendances artistiques, les époques, etc. En conséquence elle ne devra tolérer aucune manifestation de chauvinisme.

2. Tout phénomène cinématographique doit s'examiner à la lumière des tendances et structures politiques, économiques, sociales et esthétiques propres à l'histoire nationale de chaque pays. On devra donc mettre en corrélation les uns avec les autres tous ces différents aspects.

3. Cette histoire du cinéma concerne non seulement la production professionnelle des cinématographies nationales, mais aussi ce domaine important qu'est le cinéma clandestin, marginal, expérimental, indépendant, etc. On approchera cette histoire à travers les composantes suivantes :

a) Les thématiques

b) Le langage

c) Les dimensions sociologiques

d) La poétique (une véritable histoire du cinéma doit forcément être une histoire des différentes poétiques, celle des auteurs et des œuvres, des courants et des écoles artistiques, des époques ou des périodes). On doit concevoir la poétique comme le rapport dialectique entre la pensée, le langage et la réalité historique, autrement dit comme une sorte de pont entre les univers éthique, historique, politique et artistique. Car il est bien entendu qu'on ne peut séparer la forme du contenu soit en analysant la première en soi, soit en étudiant le second sans lien avec la façon dont il est exprimé<sup>5</sup>.

e) La critique

f) La théorie

g) La situation économique, industrielle et juridique du cinéma : la production, la distribution, l'exploitation, la censure, etc.

4. Le document fut rédigé en français. On respecte ici son expression à l'exception des fautes de frappes ou d'orthographe.

5. Tout ce paragraphe sur la poétique fut entièrement rédigé par Aristarco.

h) Les activités ou les institutions de culture cinématographique : ciné-clubs, écoles du cinéma, cinémathèques, etc.

i) Les influences réciproques entre les différentes cinématographies et les arts en général (la littérature, les beaux-arts, les mass média, la télévision, les bandes dessinées, etc.).

4. Les films dont l'appartenance nationale pose problème en raison de la provenance de son réalisateur, de ses sources de financement, de son lieu de tournage, etc. devront être étudiés par les différents équipes nationales concernées qui, en raison de leur perspective propre, jetteront sur l'œuvre un éclairage complémentaire. Par exemple, les historiens italiens pourront étudier *Zabriskie Point* en tant que film d'Antonioni, tandis que les Américains l'aborderont comme produit de la MGM. De même pour *Que viva Mexico!* qui intéresse les Soviétiques en tant que film d'Eisenstein et les Mexicains pour sa signification et son influence sur la culture de leurs pays.

5. L'*Histoire Générale du Cinéma* partira d'une analyse des tendances (courants, écoles, genres) tout en approfondissant les recherches sur les auteurs plus ou moins importants sans négliger, bien sûr, les cinéastes dignes d'intérêt qui ont créé leurs œuvres à l'écart des tendances dominantes.

6. L'*Histoire Générale du Cinéma* se propose de revêtir l'esprit critique d'une histoire comparative du cinéma mondial sans exclure les pays qui ne sont ou n'ont pas été des producteurs, car ils sont ou ont été néanmoins des consommateurs.

7. À l'intérieur même d'une méthodologie que nous tenons pour progressiste au sens où le directeur et les membres de l'équipe nationale partagent les mêmes opinions culturelles et progressistes, il faut tenir compte des faits suivants :

a) malgré la corrélation évidente entre les processus sociaux et artistiques, il n'existe aucun rapport automatique, immédiat et direct entre l'évolution et l'involution politique et l'évolution et l'involution du cinéma.

b) il est impossible d'établir des relations automatiques d'équivalence entre l'histoire générale et celle de l'art et de la littérature ;

c) dans une œuvre on doit s'attacher à tout ce qui est valable du point de vue artistique même si les thèmes ou les idées qu'on y retrouve ne peuvent être qualifiés de progressistes ;

d) il est nécessaire d'opérer une nette distinction entre la critique artistique et la critique politique. Il ne faut écarter aucune forme particulière de critique, par exemple : la critique SOCIOLOGIQUE, SÉMANTIQUE, STYLISTIQUE, PSYCHANALYTIQUE, SÉMIOLOGIQUE, FORMALISTE et STRUCTURALISTE : toutes ces méthodes sont des approches qui, dans un ensemble, ne s'additionnent pas de manière arithmétique, mais entretiennent entre elles des relations d'interdépendance et d'intégration, constituent cette notion complexe et pluridimensionnelle qu'est la critique.

## II. RECOMMANDATIONS MÉTHODOLOGIQUES RELATIVES AU FONCTIONNEMENT DES ÉQUIPES NATIONALES.

1. Chaque directeur national aura la responsabilité de constituer son équipe.

Le nombre de membres formant une équipe nationale pourra varier, c-à-d. que le directeur national devra, après avoir évalué les exigences concrètes de la situation de son pays, déterminer le nombre des spécialistes, permettant d'examiner l'histoire cinématographique nationale sous tous ses aspects.

Chaque équipe nationale ne dépassera pas 5 à 6 personnes, nombre optimal, assurant les meilleures conditions pour des discussions exhaustives. À l'exception du directeur qui remplira ses fonctions jusqu'à l'achèvement de l'ouvrage, des changements pourront être effectués au sein des équipes nationales, vu les particularités de chaque période étudiée. Pour certains aspects du travail présentant des caractéristiques spécifiques, l'équipe pourra s'adresser à des collaborateurs, spécialistes extérieurs, ceux-ci ne participeront pas à l'équipe nationale, mais leurs noms figureront dans la liste des auteurs en tant que collaborateurs.

Le Comité d'Initiative remercie la Commission de Documentation de la FIAF de sa proposition et recommande à chaque équipe nationale qu'elle soit ou non membre de la FIAF<sup>6</sup>.

2. Nous sommes d'avis que le travail collectif convient, au plus grand degré, à l'esprit de notre entreprise, c-à-d. que les prises de position sur les tendances, les auteurs, les œuvres, etc., de même que la sélection des films et leur évaluation, devraient être justifiées et approuvées après avoir été débattues au sein de l'équipe nationale. De cette manière on supprimera le danger que le travail isolé représente pour une histoire du cinéma.

L'*Histoire Générale du Cinéma* évitera de se référer à des opinions et à des informations déjà formulées, on devra donc consulter les sources mêmes (films et toute autre documentation) ; de cette manière les données présentement admises seront vérifiées, confirmées ou rejetées.

3. L'approbation des textes, prêts pour l'impression, suivra les étapes suivantes :

a) Le texte sera proposé par l'équipe nationale dans sa version finie après délibération et adoption par tous ses membres.

b) Le texte, approuvé par l'équipe nationale sera examiné par une commission, composé de membres du Comité de Direction International. Pour faciliter l'accomplissement de ces tâches concernant la rédaction et l'approbation des textes, le Comité de Direction International se subdivisera en plusieurs commissions, chacune ayant à s'occuper d'un nombre limité de cinématographies nationales. Il n'est pas obligatoire que ces commissions aient des membres permanents ; selon l'avis de des membres du Comité de Direction International, ils pourront participer à plusieurs commissions à la fois ;

6. Référence à une lettre de soutien et de coopération au projet par la FIAF, représentée par le Canadien (Québec) Robert Daudelin.



DISTRIBUTION OF PAGES FOR THE FIRST  
AND SECOND VOLUMES OF THE GENERAL  
HISTORY OF CINEMA (1895-1918).

I. MAJOR CINEMAS:

✓ USA	200	
✓ FRANCE	150	
✓ RUSSIA	150	
✓ DENMARK	100	
✓ ITALY	100	
✓ SWEDEN	100	
✓ GREAT BRITAIN	80	Total: 880

II. MEDIUM AND MINOR EUROPEAN CINEMAS:

Germany	50	<i>Dr Hermann Hertwighaus</i>
✓ Austria	30	<i>Ulrich Bayer</i>
✓ Hungary	30	
✓ Spain	25	
✓ Belgium	20	
✓ Poland	20	
✓ Bulgaria	15	
✓ Czechoslovakia	15	
✓ Finland	15	
✓ Greece	15	
✓ Netherlands	15	
✓ Norway	15	
Portugal	15	<i>Luís de Lima</i>
✓ Roumania	15	
Switzerland	15	<i>Freddy Buache</i>
✓ Yougoslavia	15	

2.

✓ Vatican	10	
✓ Luxembourg	5	<i>Rad Jurek</i> Total: 340 / 1220

III. AMERICA (without USA):

✓ Argentina	20	
✓ Brasil	20	
✓ Mexico	20	
○ Central America and the Caribbean region	15	
✓ Chile	13	
✓ Canada	10	
✓ Columbia	10	
✓ Cuba	10	
✓ Peru	10	<i>Miguel Inyeb Santillano</i>
✓ Uruguay	10	
✓ Venezuela	10	<i>Indolfo Trappier</i>
✓ Bolivia	5	
✓ Ecuador	5	<i>Alises Estrella</i>
✓ Paraguay	5	
✓ Puerto Rico	5	Total: 168 / 1338

IV. ASIA:

✓ Japan	40	
✓ India	35	
✓ China	30	
○ The Middle East (Afghani- stan, Iran and the Persi- an Gulf countries)	20	
✓ French Indochina	15	
✓ Korea	15	<i>Kim Byong Bong</i>

c) Le texte sera considéré [comme] "prêt pour l'impression" au moment où la commission responsable l'approuve[ra] à l'unanimité. Dans ce cas, le texte ne sera plus soumis à l'attention du Comité de Direction International. Seuls les textes prêtant à divergences seront examinés par tous les membres du Comité de Direction International.

Chaque texte (chapitre) envoyé par l'équipe nationale au Secrétariat à Sofia sera traduit (en anglais, français, russe) et photocopié pour être envoyé aux autres équipes nationales.

4. Une Commission de rédaction, élue par l'Assemblée Générale, rédigera les textes qui devraient unir les différents chapitres ainsi que les périodes analysées. De cette manière l'unité organique de notre ouvrage sera assurée.

5. L'histoire du cinéma mondial s'articulera selon une périodisation générale; en voici les étapes fondamentales:

a) De la naissance du cinéma jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale: vol. I et II.

3.

The Near East (Lebanon, <del>Syria</del> , Jordan, Iraq)	15	
Southeast Asia (Burma, <del>Malaya</del> , Singapore)	15	
✓ Philippines	15	
✓ Dutch India (Indonesia)	10	
✓ Thailand	7	
? Hong Kong	5	
? Nepal	5	Total: 242 / 1580
 <u>V. AFRICA:</u>		
French speaking Black Africa	35	
The Magreb countries ( <del>Algeria</del> , <del>Tunisia</del> , <del>Morocco</del> )	30	Tunisia - Ferid Boughezi
✓ Egypt	25	
? German Africa	15	
✓ Portuguese Africa ?	15	
? South Africa and the British colonies	10	
? Ethiopia	5	Total: 135 / 1715
 <u>VI. AUSTRALIA AND OCEANIA:</u>		
? Australia	20	
? Oceania	10	
? New Zealand	5	Total: 35 / 1750
 <u>VII. PREFACES, METHODOLOGY, INDEXES ETC.:</u>		
		Total: 70 / 1820
 <u>VIII. RESERVES:</u>		
		Total: 100 / 2000. 120

b) De la fin de la Première Guerre mondiale à la fin du cinéma muet (1929) – vol. III et IV.

c) Des origines du cinéma sonore au début de la Deuxième Guerre mondiale (1929-1939-1941) – vol. V, VI et VII.

d) De la Deuxième Guerre mondiale (jusqu'à l'année 1945) – vol. VIII et IX.

e) De 1945 jusqu'à la fin des années 1950 – vol. X, XI, XII et XIII.

f) Du début des années 1960 jusqu'à 1980 – vol. XIV, XV, XVI, XVII, XVIII et XIX.

g) Index – vol. XX.

Dans le cadre de ces périodes principales, chaque équipe nationale sera autorisée à opérer d'une façon autonome et souple une sous-périodisation interne, correspondant mieux au développement et aux caractéristiques spécifiques de sa cinématographie nationale.

6. *L'Histoire Générale du Cinéma* devra s'appuyer sur la méthode chronologique sans écarter pourtant la méthode monographique.

La méthode chronologique permettra une approche comparative de l'évolution du cinéma dans le sens où certains caractères spécifiques des œuvres étudiées, des auteurs et des tendances seront mis en valeur : ces caractères spécifiques observés à travers les différentes périodes inciteront les spécialistes à concevoir les œuvres, les auteurs et les tendances auxquels ceux-ci appartiennent dans leur totalité.

La méthode chronologique entraînera des recherches précises dans le domaine des influences réciproques non seulement au niveau économique (l'importation et l'exportation de films par exemple), mais également au niveau des auteurs.

7. Le dernier volume de l'édition sera une filmographie sélective rédigée à partir des films mentionnés par chaque équipe nationale.

8. Chaque chapitre doit être complété par une bibliographie essentielle.

### III. QUELQUES PROBLÈMES D'ORDRE ORGANISATIONNEL, CONCERNANT LA PRÉPARATION ET LA PUBLICATION DE L'*HISTOIRE GÉNÉRALE DU CINÉMA*

Il faut adopter l'ordre suivant dans la préparation des volumes – la rédaction et la publication des volumes, consacrés au cinéma muet, selon l'ordre chronologique, seront faites en même temps que celle des volumes consacrés au cinéma qui suit la Deuxième Guerre mondiale. De cette façon les lecteurs auront les volumes consacrés au cinéma contemporain, en particulier celui des pays en voie de développement, aussitôt après la publication des premiers volumes.

Le nombre des pages à accorder à chaque cinématographie nationale sera déterminé par le Comité d'Initiative.

Les équipes nationales qui sont déjà constituées doivent envoyer au Secrétariat un plan concis de l'histoire du cinéma de leur pays (en 3 pages environ) avec une indication de la périodisation et de l'espace pour chaque partie de l'histoire et cela pour la fin du mois d'octobre. Les autres équipes nationales devront présenter au Secrétariat des plans analogues pour la fin du mois de février 1980.

Dans l'accomplissement de cette tâche le Comité d'Initiative, tout comme les équipes nationales, devront tenir compte des critères suivants :

- 1) le début de la production et de l'exploitation cinématographique dans chaque pays.
- 2) le volume de la production de films pour chaque pays.
- 3) la valeur de la production nationale ; sont considérés comme "films de valeur" les films marquant une date dans l'histoire du cinéma du pays.

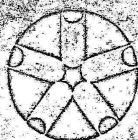
Le Comité d'Initiative devra délimiter le nombre des pages accordées à chaque pays en les distribuant selon des pourcentages. Tous les membres du Comité d'Initiative devront tenir compte des renseignements et des propositions fournies par les équipes nationales ».

Ce document fut distribué à tous les représentants des équipes nationales, qui étaient invitées à présenter des suggestions ou des commentaires critiques. La section II était la plus problématique, par ses règlements sévères du fonctionnement de chaque équipe, si méticuleux, qui ressemblait à une caricature de ce que Gramsci appelait l'« intellectuel collectif ». Une réunion à Sofia en juin 1979 fut convoquée et, après les débats, on offrit des réponses à des questions ou des critiques dans un document rédigé en novembre de cette année à Turin (lors de sa première réunion tenue à l'extérieur de la Bulgarie) proposant arguments et aspects intéressants :

« PRÉCISIONS POUR CLARIFIER CERTAINS POINTS DU DOCUMENT MÉTHODOLOGIQUE APPROUVÉ À SOFIA AU MOIS DE JUIN DE 19797.

1) Pour clarifier les points I, 6) et II, 4) et 6), il faut rappeler que notre histoire est fondamentalement une "histoire comparée du cinéma". Pour cette raison, et d'accord avec l'esprit du paragraphe II, 4), la Commission de rédaction élue par l'Assemblée Générale pourra décider un

7. Texte rédigé en français.



GENERAL HISTORY OF THE CINEMA  
ОБЩЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ КИНО  
HISTOIRE GENERALE DU CINEMA

INTERNATIONAL  
SECRETARIAT  
UL. GOURKO 36  
1000 SOFIA  
BULGARIA  
TEL. 89-48-37

INITIATING COMMITTEE

PRESIDENT:  
GUIDO ARISTARCO  
Italy  
VICE PRESIDENTS:  
ROMAN GUBERN  
Spain  
SERGUEY DROBASHENCO  
USSR  
MANUEL GONZALEZ  
CASANOVA  
Mexico  
SECRETARY GENERAL:  
TODOR ANDREYKOV  
Bulgaria

MEMBERS:  
BARTHELEMY AMENGUAL  
France

ROY ARMES  
Great Britain

SATISH BAHADUR  
India

FERID BOUGHEDIR  
Tunisia

LOTTE EISNER  
France

SAMIR FARID  
Egypt

ULRICH GREGOR  
German Federal Republic

RODOLFO IZAGUIRRE  
Venezuela

LEWIS JACOBS  
USA

JAY LEYDA  
USA

JEAN MITRY  
France

IVOR MONTAGU  
Great Britain

VICTOR SHKLOVSKI  
USSR

PAULIN VIEYRA  
Senegal

KAZUO YAMADA  
Japan

Official  
Representatives  
of the  
International Federation  
of Film Archives / FIAPF /

ROBERT DAUDELIN  
Quebec / Canada

FREDDY BUACHE  
Switzerland

Précisions pour clarifier certains points  
du document méthodologique approuvé à  
Sofia au mois de juin de 1979.

- 1) Pour clarifier les points I, 6) et II, 4) et 6), il faut rappeler que notre histoire est fondamentalement une "histoire comparée du cinéma". Par cette raison, et d'accord avec l'esprit du paragraphe II, 4), la Commission de rédaction élue par l'Assemblée Générale pourra décider un montage ou "collage" fonctionnel de textes provenant des différents pays, avec l'objet de mieux mettre en relief les aspects comparatifs synchroniques des histoires des différents cinémas nationaux.
- 2) <sup>En</sup> accord avec les points II, 1) et 2) du même document, il faut insister dans la nécessité d'une collaboration collective des textes, après une réflexion et délibération des différents membres responsables de chaque chapitre ou sous-chapitre.
- 3) En accord avec le point II, 6) du même document, il faut rappeler que notre histoire est une histoire "chronologique" plutôt qu'une histoire "monographique", et en conséquence il faut éviter que notre ouvrage soit une simple accumulation d'études monographiques sur certains genres ou auteurs.

le Secrétaire



montage ou “collage” fonctionnel de textes provenant des différents pays, avec l’objectif de mieux mettre en relief les aspects comparatifs synchroniques des histoires des différents cinémas nationaux.

2) En accord avec les points II, 1) et 2) du même document, il faut insister sur la nécessité d’une élaboration collective des textes, après une réflexion et délibération collective des différents membres responsables de chaque chapitre ou sous-chapitre.

3) En accord avec le point II, 6) du même document, il faut rappeler que notre histoire est une histoire “chronologique” plutôt qu’une histoire “monographique”, et en conséquence il faut éviter que notre ouvrage soit une simple accumulation d’études monographiques sur certains genres ou auteurs. »

Cette dernière observation était intéressante car elle révélait des tensions au sein du projet dans l’articulation de l’histoire diachronique, au détriment de l’analyse textuelle clairement sous-estimée. Ou, si l’on veut, la primauté de l’histoire de l’évolution sur l’exégèse des discours. La déclaration contredisait également le point méthodologique I.5 du document, qui favorisait l’« analyse des tendances (courants, écoles, genres) », mais « sans négliger les cinéastes dignes d’intérêt qui ont créé leurs œuvres à l’écart des tendances dominantes » et, par conséquent, peuvent être évalués pour leurs écarts textuels par rapport à la production *mainstream*. Cette approche ignorait le fait que l’histoire du cinéma avait progressé notamment grâce aux grands transgresseurs du canon (« tendances dominantes »), comme Stroheim, Browning, Buñuel, Vertov ou Vigo.

On rappela encore que les équipes nationales devaient soumettre leurs plans avant février 1980, car il était prévu qu’en juin de cette même année se tienne en Bulgarie une assemblée générale, à laquelle participeraient, pour la première fois, les représentants de la maison d’édition d’État bulgare.

En novembre 1979, la liste des collaborateurs du Comité d’initiative était formée d’Aristarco (président), Gubern, Drobachenko, González Casanova (vice-présidents), Andreykov (secrétaire général) et Barthélemy Amengual (France), Roy Armes (GB) Satish Bahadur (Inde), Ferid Boughedir (Tunisie), Lotte Eisner (France), Samir Farid (Égypte), Ulrich Gregor (RFA), Rodolfo Izaguirre (Venezuela), Lewis Jacobs (E-U), Jay Leyda (E-U) Jean Mitry (France), Ivor Montagu (GB), Viktor Chklovski (URSS), Paulin Vieyra (Sénégal), Kazuo Yamada (Japon) et les membres de la FIAF, Robert Daudelin (Canada) et Freddy Buache (Suisse). Dans tout le processus de gestation du projet ce fut, sur le papier à lettres de l’organisation, la liste rendue publique la plus vaste.

Mais les mois passèrent et fort peu d’équipes nationales soumièrent leurs plans de travail. C’est pourquoi après la troisième réunion du Comité d’initiative à Sofia, Aristarco envoya le 8 juin 1981, une lettre au Secrétaire général de l’UNESCO, Amadou Makhtar M’Bow, expliquant l’évolution du projet, avec cent vingt-trois pays concernés et dont le résultat serait publié par l’édition bulgare Naouka et Iskousstvo, demandant à cet effet une subvention annuelle supplémentaire de cinq cent mille dollars, livrée en tranches, compte tenu de l’insuffisance des aides déjà approuvées précédemment.

Il faut probablement relier le chavirement du projet à l’organisation par la Biennale de Venise d’un symposium intitulé « Il film come bene culturale » [le film comme bien culturel] (Venise, 25-29 mars 1981), visant à attirer publiquement l’attention sur l’état esthétique et culturel du cinéma et sur les difficultés à préserver son fragile patrimoine, au seuil de l’ère numérique. Participèrent avec des



communications Guido Aristarco et Jean Mitry (outre G. Giulio Argan, Marc Ferro, Carlo Lizzani, Pierre Sorlin, Gian Piero Brunetta, Mino Argentieri, Michel Ciment, Edoardo Bruno, Bernard Eisenschitz, Alberto Farassino, Adriano Aprà, etc.) ; mon intervention s'intitulait « Méthodologie pour l'étude des textes » et mettait l'accent sur la pluralité des points de vue et des lectures critiques des textes filmiques, par rapport à la teinture dogmatique qui sous-tendait, à mon avis, le projet bulgare d'origine<sup>8</sup>. En outre, le 19 octobre de cette même année, Wolfgang Klaue, président de la FIAF, et Robert Daudelin, son secrétaire général, envoyèrent au vice-ministre de la Culture bulgare, Nenov, une lettre depuis Lausanne, disant :

(...) Or, à l'occasion de la récente réunion de notre Comité directeur, le développement de ce projet a été examiné avec un fonctionnaire de l'Unesco spécialement venu à Lausanne pour nous consulter à ce propos.

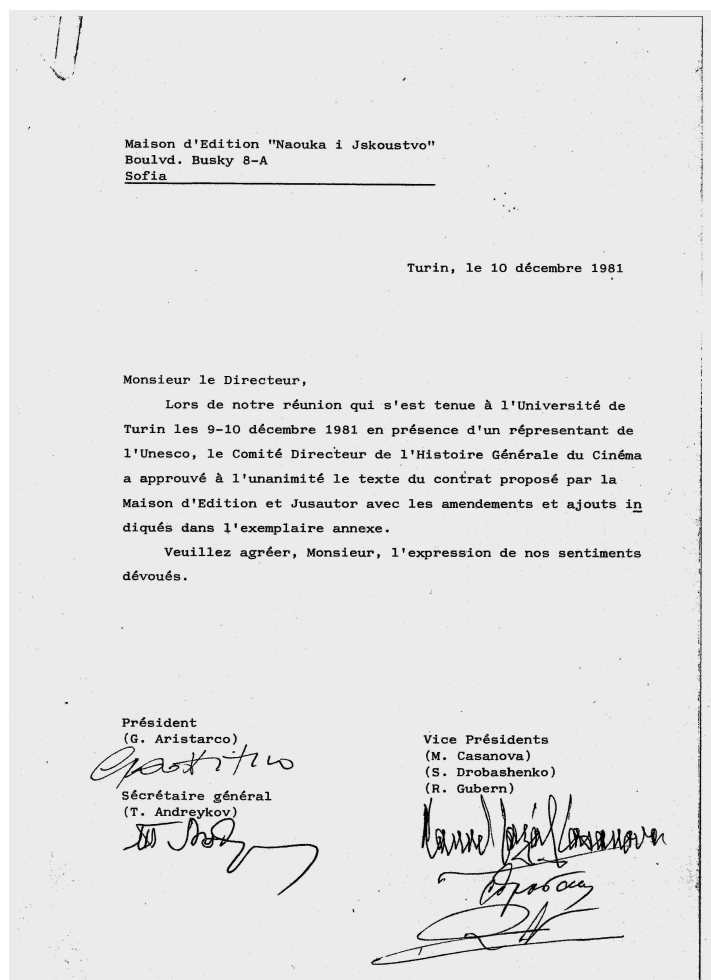
Un projet d'une telle envergure est évidemment une entreprise de longue haleine et seuls l'acharnement, la patience et la passion peuvent le mener à terme. Néanmoins nous nous inquiétons des lenteurs administratives qui semblent actuellement accompagner le projet.

Nous croyons qu'il faut de toute urgence normaliser la situation du projet « Histoire Générale du Cinéma » vis-à-vis de l'Unesco et rétablir le climat de confiance et l'enthousiasme qui ont présidé à sa naissance (...) <sup>9</sup>.

L'avertissement était grave. Mais le 10 décembre 1981, le Comité directeur envoya une lettre à tous les membres en expliquant que l'État bulgare avait écrit, le 20 novembre 1981, au Secrétaire général de l'UNESCO pour l'informer de la prise en charge des frais du projet par le biais son éditeur, qui avait déjà mis au point un modèle de contrat pour les auteurs. En fait, ce contrat type fut approuvé plus tard par l'édition bulgare Naouka i Iskousstvo, nouvelle qu'Aristarco communiqua depuis Turin par une lettre du 10 décembre 1981, signée par tous les membres du Comité directeur. Ces contradictions révélaient que les responsables du ministère de la Culture, ou le gouvernement bulgare lui-même, avaient de sérieux doutes quant à l'avenir du projet. Ce que confirma une lettre d'Aristarco, envoyée de Turin le 21 mars 1983, qui rapportait que le Comité directeur réuni à Sofia avec M. Milen Marinov (vice-président bulgare de la Commission pour la culture) et Edouard Safirov (secrétaire de la commission bulgare à l'UNESCO), s'était vu déclarer que l'Etat bulgare ne pouvait prendre en charge le montant en dollars demandé par Todor Andreykov pour mener à bien le projet, mais que pourraient être explorées des possibilités de co-éditions avec des maisons d'édition anglophones ou francophones. Par conséquent, il y avait encore un peu d'espoir. Dans une réunion que j'eus à Vienne, à cette époque, avec Antonio Pasquali, haut fonctionnaire à l'UNESCO, la solution proposée fut la publication de textes sur chaque cinéma de façon individuelle et indépendante, une fois sa rédaction achevée.

8. « Metodologie per lo studio dei testi », dans *Il film come bene culturale*, Venise, Biennale de Venezia, 1982, pp. 79-80.

9. Texte rédigé en français.



Mais la réalité était qu'aucun pays n'avait encore livré ses textes dans le cadre de ce projet engagé en 1978. En septembre 1984, Pasquali proposa formellement cette formule à Aristarco, mais celui-ci la rejeta catégoriquement car elle démembrait l'architecture du projet original; cette décision fut communiquée par Aristarco aux membres du Comité de Direction dans une lettre envoyée de Rome le 8 octobre 1984.

Cette même année, Aristarco passa de l'Université de Turin à celle de Rome et, en 1985, il reçut, en ma présence, la visite d'une fonctionnaire de l'UNESCO qui, après avoir enquêté en détail sur l'état du projet, pratiquement paralysé à ce stade, lui communiqua le retrait définitif du soutien de son institution, précipitant sa chute.

L'utopie d'une Histoire du cinéma mondial de genèse universelle, voulant combiner l'autoritarisme du sommet et la démocratie de la base productive, avait coulé. Mais de nombreux enseignements scientifiques pourraient être tirées de ses erreurs.

Traduction de l'espagnol par François Albera revue par l'auteur



# COPY FOR INFORMATION

united nations educational, scientific and cultural organization  
organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture

7, place de Fontenoy, 75700 PARIS

téléphone : national (1) 577 16 10  
international + 33 1 577 16 10  
télégrammes : Unesco Paris  
téléc : 204461 Paris

référence : COM/DCS/043/37

Le 21 septembre 1984

Cher Ami,

Je me réfère à votre télex du 28 août dernier faisant mention de votre lettre du 25 avril adressée à mon prédécesseur, M. Bolla, lettre qui malheureusement ne nous est jamais parvenue.

Je me réjouis du fait que vous portiez encore un vif intérêt au projet d'une histoire mondiale du cinéma, tel qu'il est désormais conçu à la suite de la décision de la Conférence générale de l'Unesco à sa vingt-deuxième session.

Pour l'essentiel, les changements intervenus sont ceux reflétés dans la lettre DADG/COM/84/028 du 5 mars 1984, dont vous trouverez ci-joint une copie. Je joins également copie des lettres adressées par M. Gonzalez Casanova, de l'UNAM, à M. R. Gubern et à moi-même.

D'après les conversations informelles que j'ai eues pendant et après la réunion de Vienne avec M. Gubern et d'autres personnes intéressées par le projet, il semble qu'au moins deux monographies nationales de pays hispanophones seraient prêtes à être publiées conformément à la décision adoptée par la Conférence générale, ce qui permettrait de débloquer avant la fin de l'année la somme de US \$5,000 allouée à ce projet.

Je dois d'autre part vous informer que ceux de vos collaborateurs que j'ai pu contacter ont exprimé le souhait de pouvoir continuer à travailler à ce projet sous votre direction, tout en reconnaissant que le projet lui-même doit être réduit à de plus modestes proportions et qu'une décision s'impose avant la fin de 1984 afin de ne pas perdre la somme, même modeste, qui lui a été allouée.

Il serait donc très souhaitable que le comité placé sous votre présidence puisse parvenir à une décision en ce sens dans les meilleurs délais et qu'une requête formelle nous soit adressée en cas de décision affirmative afin de pouvoir engager la somme en question. Seule la mise en route du projet en 1984 nous permettrait de soumettre à la prochaine conférence générale, à l'automne de 1985, une nouvelle requête d'assistance financière.

Dans l'attente de votre réponse, je vous prie de croire, cher ami, à l'assurance de mes sentiments les plus cordiaux.

*Antonio Pasquali*

Antonio Pasquali  
Sous-Directeur général a.i.  
Secteur de la communication

Monsieur Guido ARISTARCO  
Président du Comité international  
pour l'histoire mondiale du cinéma  
Via Giacinta Pezzana 110  
00197 ROME  
Italie



## Propositions pour une « Histoire du cinéma vraiment internationale »

par Jay Leyda

À mes collègues,

J'aurais préféré venir en personne présenter mon point de vue et mes suggestions, mais un empêchement m'interdit de me joindre à vous et je me bornerai à cette brève déclaration écrite.

Tout d'abord, je tiens à exprimer mon contentement et mon accord avec l'excellente proposition rédigée par MM. Andreykov et Aristarco. Je voudrais seulement ajouter quelques suggestions dont j'ai déjà parlé aux deux auteurs de la proposition de base.

J'espère voir une « Histoire du cinéma » véritablement internationale qui ne couvre pas seulement les gloires cinématographiques de chaque pays, chapitre par chapitre, mais qui révèle les incitations internationales au développement de l'art du cinéma en suivant tous les fils nationaux, aussi simultanément et physiquement que possible, à travers une chronologie qui se déroule d'année en année – un peu comme un véhicule spatial faisant le tour du globe en une année, rapportant tous les événements cinématographiques importants et pertinents, où qu'ils se déroulent.

Cette structure année par année pourrait commencer en 1893 et 1894, afin de cerner avec précision tous les dispositifs les plus précoces d'exposition publique d'images en mouvement, à côté de l'œuvre pionnière et bien connue de Lumière et Edison. Chaque équipe nationale présentera son rapport, année après année, qui sera joint à tous les rapports annuels de chaque année successive.

Ces rapports seront plus à même de retracer le développement total s'il n'y a pas de divisions en différentes catégories de films : tous les genres et types de films, y compris les actualités et le cinéma d'animation, doivent être inclus dans chaque rapport annuel cyclique.

Cette structure fait venir à l'esprit la question de l'utilisation des documents et des passages tirés de travaux historiques existants, quelle que soit la première apparition éditoriale de ces passages. Chaque passage cité (après une vérification précise) à partir d'une source antérieure pour l'écriture de notre nouvelle histoire, serait attribué à son auteur.

Je crois que cette méthode de montage simplifiera le choix et la collecte d'informations. On mettra moins de temps à obtenir l'autorisation d'utiliser des matériaux déjà publiés que de ré-écrire mécaniquement des sources qui sont souvent déjà adaptées à notre but.

L'apport le plus important de notre nouvelle histoire sera peut-être de définir les connexions internationales de l'art dont nous voulons faire la chronique. Dès le début un mouvement international plus rapide que pour les autres arts s'est enclenché, combiné à un besoin de rendements financiers immédiats qui encouragèrent l'imitation de chaque succès, partout : c'est, semble-t-il, un facteur essentiel à garder à l'esprit quand on observe le passage d'une conception du cinéma d'un pays à un



autre et d'un studio à un autre. C'est pourquoi je propose que dans chaque équipe quelqu'un soit chargé de surveiller plus particulièrement les exportations et les importations de films, les conceptions du cinéma et les dispositifs cinématographiques. Si l'on admet que c'est là la tâche la plus difficile pour la recherche en cinéma, cela ne doit pas nous décourager d'éclairer une composante essentielle de l'histoire du cinéma qui est restée dans l'obscurité pendant presque tout son premier siècle. Trop de connexions ont été découvertes par hasard – cela devrait maintenant faire l'objet d'intenses recherches. Si l'on peut établir maintenant qu'une « étape importante » dans l'œuvre de D.W. Griffith comme *The Lonely Villa* (1909) était basée sur un film de Pathé Frères de 1908 montré aux États-Unis sous le titre *A Narrow Escape*<sup>1</sup>, ou si le succès à Tokyo de *Liebelei* de Max Ophuls en 1932 a pu déterminer deux stratégies cinématographiques dont, par la suite, a dépendu le reste de la carrière d'Ozu, comment de tels liens internationaux pourraient être ignorés par une moderne histoire du cinéma ?

J'attends avec impatience les résultats des débats de Varna, et qu'on me dise comment je peux aider les prochaines étapes de votre important projet.

Jay Leyda

Gottzman Professeur d'Études cinématographiques à la New York University

Traduction de l'anglais par François Albera

1. *Le Médecin du château* (Pathé, 1908), auparavant Lucien Nonguet avait réalisé *Terrible Angoisse* (Pathé, 1906), tous deux inspiré par la pièce du Grand Guignol d'André de Lorde, *Au téléphone...* (1901) (NdE).

## « Les projets d'ouvrages collectifs... c'est ce que je conteste le plus... »

par Jean Mitry

1.

*Jean Mitry a exposé régulièrement sa méthode et ses principes historiographiques ainsi que certains de ses résultats dans les colonnes des Cahiers de la cinémathèque (notamment dans le n° 10-11) puis dans celles de Cinématographe. L'histoire de l'histoire du cinéma aura à repasser par ces interventions dont plusieurs étant polémiques se confrontaient à d'autres démarches. On en retiendra ici deux exemples où Mitry s'explique sur sa conception de l'histoire du cinéma. En 1976 il se confronte à Jacques Deslandes (présenté par les Cahiers de la cinémathèque comme « chroniqueur cinématographique de la revue d'extrême-droite Initiative nouvelle ») qui s'était beaucoup « amusé » à la lecture du numéro 17 consacré à Griffith et adresse trois courriers (des 17 et 31 janvier 1976) à Marcel Oms et Jean Mitry où il met en question ces derniers, Eileen Bowser, Lewis Jacobs, Kemp R. Niver, Barthélemy Amengual et Román Gubern – plusieurs protagonistes du projet collectif dont parle Gubern ci-dessus. La réponse de Mitry à Deslandes témoigne d'un certain état du débat dans les années 1970-1980 en France qui tourne autour des dates et des noms (attribution des films à un auteur) mais aussi d'un départ délibéré entre le factuel et l'interprétatif dans le travail de l'historien ainsi que sur la légitimité de se dire historien : Deslandes trace ici une ligne de démarcation entre « universitaires » et « amateurs » pour reprendre une distinction entre deux « paradigmes » qu'a voulu faire Philippe Gauthier dans son article de Cinémas (vol. 21, n° 2-3, 2011, « Des procédures historiographiques en cinéma » [Laurent Le Forestier, dir.]). Dans le même numéro des Cahiers de la cinémathèque, Victor Bachy propose une réflexion méthodologique intitulée « Critique historique et cinéma » fondée sur l'enseignement d'un historien de l'Université de Liège, Paul Harsin.*

*Les sources*

Cher Deslandes,

Comme toujours pour établir votre argumentation vous vous référez à des articles de journaux et *uniquement* à des articles de journaux. Or ce n'est jamais une preuve et vos affirmations elles-mêmes le démontrent.

La publicité du *New York Dramatic Mirror* donne le 17 juin 1912 comme date de sortie de *Lena and the Geese* quand je donne le 16 ainsi que Robert M. Henderson. Le même journal donne le 19 juin pour *A Temporary Truce* quand je donne le 10.

Or vous n'ignorez pas qu'à cette époque les films de la MPPC (Trust Edison dont faisait partie la Biograph) étaient distribués à travers les agences de la General Film Co ; qu'il y avait à peu près autant d'agences que d'États et que, d'un État à l'autre, les changements de programme ne se faisaient pas

nécessairement le même jour. Il ne faut donc pas confondre la date de *mise en distribution* donnée par les *Biograph Bulletins* (seule valable) et les dates de *mise en exploitation* données par la presse locale qui peuvent varier de plusieurs jours selon les villes et les États. Consultez donc le *San Francisco Examiner* et le *Chicago Tribune* et voyez s'ils donnent les mêmes dates que le *Dramatic Mirror*, avant d'affirmer péremptoirement une chose qui dépend de la distribution régionale et non de la sortie du film sur le marché mondial.

[...]

Cela vous fera-t-il comprendre une bonne fois pour toutes que les références auxquelles vous avez recours sont *toujours sujettes à caution*, car rien n'est moins « scientifique » qu'un compte rendu ou qu'une annonce publicitaire [...]. Mais vous voulez démontrer à tous crins que Sadoul (ce minable), Eileen Bowser (la pauvre) et Mitry, Henderson, Jacob, Stern, sont des incapables : que vous seul avez raison comme étant seul capable d'établir scientifiquement une histoire scientifique du cinéma<sup>1</sup>. L'intention est louable. Mais il vous faudra, mon cher ami, chercher votre science ailleurs que dans la paperasse journalistique !

[...]

#### *Calendrier, catalogue et histoire de l'art*

La seule contestation possible concerne les films « attribués à Griffith ». Henderson donne comme étant de lui des films tels que *The Stuff Heros are made of*, *The Baby and the Stork*, *A Sister's Love*, etc. qui sont manifestement de Frank Powell comme le furent tous ceux dont Jack Pickford fut la vedette. Il donne également *A Chance Deception*, *Heaven's Avenges*, *My Hero* qui sont désignés par d'autres comme étant de Christy Cabanne ou de Tony O'Sullivan. [...] On sait que depuis le départ en 1908 des Mac Cutcheon père et fils et de Harry Salter, toute la production Biograph fut, jusqu'en 1910, le fait du seul Griffith. Mais vers la fin de 1909 il constitua deux unités secondaires. L'une dirigée par Frank Powell (assisté de Wilfred Lucas) fut consacrée aux comédies de Jack Pickford, Dorothy Bernard, etc. L'autre dirigée par Mack Sennett (assisté de Dell Henderson et Eddie Dillon), aux comédies burlesques. Secondé par Christy Cabanne et Donald Crisp, Griffith supervisait le tout. À partir de 1912, Wilfred Lucas, Tony O'Sullivan, Christy Cabanne assurèrent la réalisation d'un certain nombre de films, mais jusque-là ils ne travaillèrent qu'en sous-main. [...]

Tout ceci pour répondre à vos objections, car pour moi l'Histoire – je l'ai déjà dit – n'est ni un calendrier, ni un catalogue. S'il est utile, nécessaire même, de donner des dates précises – aussi précises que possible –, c'est à la seule fin d'établir des jugements valables sur des faits exacts. Et nullement pour le plaisir de collectionner ces dates d'une façon obsessionnelle comme si c'était la finalité de toute recherche historique quand ce n'est jamais qu'un point de départ. Que *Lena and the Geese* soit sorti en public le 16 ou le 17 juin 1912, *A Temporary Truce* le 10 ou le 19 juin ne change rien à rien.

1. Deslandes achève l'une de ses lettres à Oms par ces mots : « Il est vrai que je ne suis ni “critique catalan” (Román Gubern), ni “instituteur critique” (B. Amengual), mais historien de formation universitaire et de métier et que j'ai donc l'esprit critique vis-à-vis de tous les documents et tous les conformismes. » [NdR].

L'erreur serait de les donner pour des films de 1911 ou de 1913. Mais à huit jours près, c'est absolument dénué d'importance, tant historique qu'esthétique, sociologique ou autre, à moins que la « science historique » ne se réduise à celle du comput.

À la limite on pourrait faire l'histoire d'une invention en collationnant les brevets, une « histoire de la traction à vapeur » sans rien connaître des locomotives. Mais on ne fait pas l'histoire de l'art avec des documents d'archives. Savoir qu'un Picasso date du 9 décembre 1908 plutôt que du 6 janvier 1909 ne vous avancera à rien si vous ignorez l'œuvre. Et pour faire l'histoire du cinéma, il faut avoir vu les films, et *les avoir vus à leur époque, dans leur contexte socio-historique*. Rien ne peut remplacer cela...

Et c'est vous, mon cher Deslandes, qui n'êtes pas sérieux en tirant des plans sur la comète et des conclusions sur la structure des films à partir de vagues synopsis ou d'indications de catalogues. Je l'ai souligné déjà à propos de *la Vie d'un pompier américain* (*Cahiers de la cinémathèque*, n° 10-11)<sup>2</sup>. Les arguments de Barthélemy Amengual et de Román Gubern parus dans le dernier numéro sont venus confirmer mes dires. En sortant de la poussière des articles de journaux qui permettent d'établir un contrôle valable, vous faites un travail utile. Mais vous avez tort de les prendre pour autant de *preuves* car ils ne prouvent rien. Et vous vous fourvoyez en envoyant dans les pattes des historiens qui vous ont précédé non pas des « corrections d'erreurs », toujours appréciables, mais des « certitudes » dont vous croyez pouvoir vous prévaloir comme étant le seul possesseur de la Vérité révélée.

J'imagine un futur historien de l'aviation réagissant comme vous et racontant avec force détails l'arrivée de Nungesser et Coli à New York en se fondant sur les articles de la presse parisienne du 9 mai 1927. Ce serait curieux ne trouvez-vous pas ?

Sans rancune...

(*Cahiers de la cinémathèque*, n° 20, été 1976, pp. 76-78)

2.

À la suite d'une recension critique des deux derniers tomes parus de son *Histoire du cinéma* par Marcel Oms dans les colonnes des *Cahiers de la cinémathèque*, Jean Mitry avait demandé à pouvoir s'expliquer. C'est ce qu'il fait dans un dialogue avec Oms paru sous le titre « Entretien avec Jean Mitry » dans le n° 30-31, été-automne 1980, pp. XI-XII de « la Gazette des Cahiers ». On en extrait quelques passages qui concernent le projet bulgare d'Histoire générale du cinéma évoqué ci-dessus par Román Gubern et la définition que donne Mitry d'une histoire du cinéma – histoire des « formes » qu'il aurait voulu poursuivre, on l'apprend ici, avec une histoire des « contenus » qui paraît proche du modèle kracauérien.

Tu dis que mon bouquin n'est pas une histoire GÉNÉRALE. C'est évident. C'est une histoire universelle dans la mesure où elle envisage tous les pays et tous les films relativement à leur importance ARTISTIQUE et en raison de la ligne de conduite que je me suis donnée. [...] Tu me dis que je suis le dernier historien « généraliste ». Or j'espère bien que non. Je sais qu'il y a plusieurs projets d'ouvrages

2. Deslandes écrivait dans l'un de ses courriers à Oms que, selon lui, s'interroger sur la naissance du montage à partir de *la Vie d'un pompier américain* « est le type même du faux problème ». [NdR]



collectifs et c'est ce que je conteste le plus. À mon avis, quelle qu'elle soit et quel que soit le point de vue adopté, une Histoire doit être l'œuvre d'UN SEUL. C'est ce qui assure son unité et son équilibre. Michelet, Thiers ne se sont pas mis à 36 pour écrire leurs ouvrages tout de même un peu plus considérables que le mien. Dans les limites d'un ouvrage global de 4 à 5 000 pages, vous pouvez bien vous y mettre à 36, vous examinerez les choses autrement mais vous n'en direz pas plus. À moins, bien sûr, que d'écrire une Histoire en 60 volumes, ce qui me paraît impensable actuellement.

[...]

Plutôt qu'une Histoire collective qui ne sera jamais qu'un amalgame de points de vue différents, il me paraît beaucoup plus utile d'entreprendre des études sur des sujets restreints. Tout ce que j'ai dit, tout ce que j'ai envisagé peut être repris, analysé approfondi et – pourquoi pas – contredit. On peut écrire un volume de 500 pages sur le néo-réalisme, les cinémas latino-américains, chinois ou japonais, voire sur le cinéma de Vichy auquel je n'ai accordé qu'une quinzaine de pages pour ménager justement son importance relative en regard du cinéma universel et proportionnellement à lui. Ce sont là autant de sujets, autant de thèses possibles pour les futurs candidats au doctorat. Mais ce seront des ÉTUDES HISTORIQUES ce ne sera plus l'HISTOIRE. Et il me semblait nécessaire, indispensable même, d'établir une vision globale des choses AVANT de les examiner par le menu.

O. – Tu m'avais parlé autrefois d'une *Histoire sociale du cinéma*. Qu'en est-il ?

M. – J'ai dû abandonner ce projet. En effet, j'avais envisagé au début une Histoire en 3 volumes, mais j'ai été débordé par mon sujet. C'est pourquoi je ne me suis pas étendu suffisamment, dans ce volume II, sur certains films caractéristiques, américains ou autres et, – hormis l'avant-garde – sur le cinéma français des années 1920. On ne m'a pas fait cette critique. Je me la fais à moi-même et elle compte. Pour bien faire il faudrait pouvoir écrire un ouvrage dans sa totalité avant de songer à l'éditer. Puis le revoir et le ré-écrire. Mais il faudrait avoir un secrétariat, être millionnaire, et j'en suis loin...

Dans cette optique, donc, j'avais pensé pouvoir entreprendre, après cette histoire des formes et des styles, une histoire des contenus, c'est-à-dire des formes narratives, des sujets et des motivations dramatiques, car c'est là surtout que se manifestent les influences idéologiques. Si un sociologue voulait réellement connaître l'état d'esprit et la mentalité du public américain des années 1910-1920, rien de mieux que les films de cette époque ne saurait lui en rendre compte. Or c'est là précisément une autre « histoire générale » qui reste à faire.

3.

### **Histoire mondiale du cinéma**

par Raymond Borde

*Dans le même numéro des Cahiers de la Cinémathèque, Raymond Borde, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, évoque les travaux et recherches de son institution en ce qui concerne le cinéma français de 1919 à 1929, l'établissement d'une filmographie due à Raymond Chirat et son édition avec l'aide de la Cinémathèque royale de Belgique et celle du Luxembourg, le recensement des copies concernant cette période*

*parmi les archives affiliées à la FIAF, la restauration de certaines d'entre elles (une vingtaine de titres). Enfin, Borde évoque l'entreprise bulgare.*

Sous l'égide de l'UNESCO et de la FIAF, une HISTOIRE MONDIALE DU CINÉMA est entreprise dans chaque pays par des équipes nationales. Le Secrétariat est à Sofia, à la Bulgarska Nacionalna Filmoteka. La publication de tous les volumes demandera de six à huit ans et chaque cinématographie nationale sera évoquée dans sa totalité et sous un jour neuf.

Pour la France, le maître d'œuvre est Barthélemy Amengual. Il a divisé ce travail entre plusieurs équipes et la période 1919-1929 a été confiée :

- au Conservateur de la Cinémathèque de Toulouse comme coordinateur
- à une équipe dont l'axe principal sera Perpignan-Toulouse, mais qui fera évidemment appel à tous les spécialistes.