

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

52 | 2007
Varia

Le cinéma : une mémoire culturelle

The cinema, a cultural memory

Christophe Gauthier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1012>

DOI : 10.4000/1895.1012

ISBN : 978-2-8218-0999-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 9-26

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1012> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1012>

Le cinéma : une mémoire culturelle*

par Christophe Gauthier

1895 /
n° 52
septembre
2007

En 1958, Robert Mandrou fait paraître dans les *Annales* un article intitulé « Histoire et cinéma »¹. C'est la première fois que la prestigieuse revue d'histoire, fondée par Lucien Febvre et Marc Bloch, consacre quelques pages au cinéma. Même s'il ne s'agit que d'un compte rendu de l'ouvrage d'Edgar Morin, *le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, l'historien moderniste, qui est alors secrétaire de rédaction de la revue, s'interroge sur le singulier retard accumulé par les historiens et les sociologues dans l'appréhension d'un art déjà ancien de soixante ans :

Le Cinéma est « entré dans l'histoire » depuis plus d'un demi-siècle, écrit-il ; la « belle époque » le pratiquait déjà avec ravissement et les cinéastes nous ont eux-mêmes restitué la joie des pionniers et fait l'éloge des grands ancêtres (*le Silence est d'or*). Toute cette magie dont s'entoure le cinéma explique sans doute la lenteur avec laquelle la réflexion des sociologues et des historiens s'est emparée de cet art « qui est plus qu'un art », de ce langage universel, aujourd'hui pratiqué sur toute la planète².

« Un art qui est plus qu'un art » : la formule est heureuse tant elle résume avec acuité toute la difficulté à appréhender les modalités d'expression – et de diffusion – du spectacle cinématographique, l'ambivalence intrinsèque au cinéma, enclin à produire des œuvres d'art,

* Ce texte a été initialement écrit en introduction à *Une composition française. Mémoires du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris I en janvier 2007.

1 Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *Annales ESC*, 13^e année, janvier-mars 1958, n° 1, pp. 140-149.
2 Id., *ibid.*, p. 140.

mais qui est aussi une industrie ; dont le résultat final est bien le film, mais qui ne saurait exister sans spectacle ni spectateurs. Un art qui excède donc ce que l'on entend traditionnellement par art, dans la mesure où l'historien ne saurait y prendre part s'il ne consacre pas une fraction de ses recherches à ce qui environne le film. Mandrou, qui fut l'un des principaux promoteurs de ce que l'on appela « l'histoire des mentalités »³, se moque d'ailleurs des critiques qui se prétendent historiens :

La critique cinématographique travaille sur un plan, qu'elle croit historique, en ce sens que ses fichiers des metteurs en scène, acteurs, styles et Écoles, toujours biographiques, se déroulent dans le temps. La méthode, utilisée avec tact, peut conduire à des succès incontestables, par exemple celui des *Cahiers du cinéma*, d'un André Bazin. Mais ces documents ne constituent guère plus qu'un premier matériau, et la vraie réussite commence au moment où la critique dépasse ce niveau biographique et ces comparaisons au fil des œuvres qui ne vont pas plus loin que l'analyse ou la psychanalyse des vies littéraires : né telle année, ce siècle avait trois ans, une mère douceuse, un père cocardier, le complexe de Néron... *Une certaine histoire littéraire, non la meilleure, a servi trop souvent de modèle en ce domaine*⁴.

Et s'il s'arrête un moment sur l'apport de Georges Sadoul, dont *l'Histoire générale du cinéma*⁵ est une « encyclopédie dans laquelle tous les hommes du métier puisent références, citations critiques, précisions documentaires... », c'est pour en regretter l'inachèvement et indiquer avec plus d'éclat que *l'Histoire de l'art du cinéma*, qui en est le *compendium*, ne saurait être considérée que comme une ébauche⁶. Passant rapidement en revue les ouvrages de Charles Ford⁷ et de Henri Agel⁸, il conclut à un échec de l'histoire du cinéma telle qu'envisagée jusqu'alors : « Tous ces historiens du cinéma, artisans de solides monographies plus ou moins étoffées, ne nous permettent guère d'appréhender le rôle de cet art dans la civilisation de ce premier vingtième siècle ; même échec, à plus forte raison, des études de pure technique et des biographies »⁹.

3 Il a dirigé la collection « Histoire des mentalités » chez Plon et, à l'époque de cet article, il vient de coéditer avec Georges Duby une *Histoire de la civilisation française* chez Armand Colin qui fera date. Il est surtout l'artisan du véritable tournant historiographique qu'offre l'histoire des mentalités lors de la publication, en 1961, de *l'Introduction à la France moderne. 1500-1640. Essai de psychologie historique* (voir à ce propos P. Poirrier, *les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, pp. 46-50).

4 Robert Mandrou, *op. cit.*, pp. 140-141. [c'est nous soulignons].

5 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1946-1954, 6 vol.

6 Id., *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1955.

7 Charles Ford, *Histoire populaire du cinéma*, Paris, Mame, 1955.

8 Henri Agel, *le Cinéma*, Tournai, Casterman, 1954.

9 Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 141.

Les trois modèles de l'histoire du cinéma

De cette insatisfaction dont témoigne l'historien professionnel à l'égard des amateurs qui parsèment un champ disciplinaire à peine constitué émerge toutefois une catégorisation des ouvrages qui ne laisse pas de surprendre. Que nous apprend en effet Robert Mandrou des tentatives historiques dont le cinéma a fait l'objet ? Il en définit les catégories, séparant une histoire faite par les critiques d'une autre – à peine esquissée – plus encyclopédique, et il évoque au passage les « études de pure technique ». Or, ce sont là les trois modèles traditionnels de l'histoire du cinéma, dont la concomitance est – encore aujourd'hui – frappante. Le premier modèle est celui de *l'histoire techniciste*, qui s'attache à expliciter le fonctionnement des appareils afin de mieux cerner les apports respectifs de chaque inventeur¹⁰. Pour les tenants de ce modèle, le cinéma n'est pas un art, mais l'aboutissement de recherches scientifiques dont les conséquences sont multiples : utilisation du cinéma à des fins savantes, applications pédagogiques, développements spectaculaires dans le cadre de ce que l'on appelle alors le « cinéma-théâtre ». Les linéaments de ce discours sont posés dès les années 1890, lorsque se structure l'opposition entre Étienne-Jules Marey et Georges Demenÿ, avant de trouver l'occasion d'un déploiement sur une plus vaste échelle de 1906-1907 (autour du *Fascinateur* de G.-Michel Coissac et de *Phono-Ciné-Gazette* d'Edmond Benoit-Lévy) à la fin des années 1920 (avec les ouvrages de Coissac, dont *l'Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours* paraît en 1925, et les recherches de Maurice Noverre parues dans *le Nouvel art cinématographique*).

Laurent Mannoni est aujourd'hui le lointain héritier de ces précurseurs, même s'il serait simplificateur à l'excès de n'envisager son ambition qu'à l'aune de cette recherche en paternité. Comme il s'en explique lui-même,

Il n'y a pas un inventeur du septième art, mais une multitude de chercheurs plus ou moins actifs qui, depuis la Renaissance, ont œuvré dans des sens différents, sans penser à un avenir aussi phénoménal, mais toujours dans le but d'étudier ou de recréer le mouvement – par le dessin, par l'optique, la catoptrique, la photographie, etc.¹¹

¹⁰ Nous employons le terme « techniciste », pour le distinguer de « l'histoire technique de l'art » dont parle Jean-Marc Leveratto à propos des traités soucieux « d'établir des critères de qualification artistique des objets, basés sur le degré de maîtrise technique dont ils témoignent ». Au contraire, il s'agit ici de faire de l'objet technique le centre du discours historique aux fins d'identification de l'innovation qui revient à chacun ; voir Jean-Marc Leveratto, *la Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000, pp. 37-44.

¹¹ Laurent Mannoni, *Étienne-Jules Marey. La mémoire de l'œil*, Paris-Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, p. 342.

Il n'en reste pas moins que cette recherche vise à établir une vérité. Il n'est plus question, comme à l'époque de Coissac, d'affirmer avec tous les instruments de l'érudition scientifique que les frères Lumière sont les seuls inventeurs du cinématographe, mais la démarche est de même nature qui vise à opposer aux historiens précédents non plus tel savant contre tel autre¹², mais l'implication déterminante d'une collectivité scientifique contre la mise en exergue de tel ou tel individu. Ce modèle puise sa source dans l'histoire méthodique issue du XIX^e siècle, tant il a recours aux rouages traditionnels de l'érudition (citations de brevets, documents d'archives, chronologies, etc.), tant sa visée est bien de dénicher au creux des archives inexplorées ou mal lues une vérité qui demeurerait voilée au profane. En outre, l'histoire techniciste met en œuvre des régimes d'historicité qui lui sont propres, que ce soit par l'usage de la chronologie, qui s'appuie sur les étapes du développement des appareils, ou par l'organisation qui la caractérise : travail de laboratoire, premières expérimentations, dépôt de brevet, diffusion commerciale, ou non, de l'invention, scandent le récit d'autant de phases propices à son déploiement, ce que Pascal Ory résume en « découverte », « invention », « diffusion », « popularisation »¹³. « Le processus scientifique, conclut-il, n'est pas seulement une pratique de laboratoire ; c'est aussi affaire de récit et d'image – autrement dit, de mythe »¹⁴, et dans le domaine de l'histoire du cinéma, ceux qui participent de ce modèle s'en font tour à tour les hérauts et les témoins.

Du côté des amateurs de la chose cinématographique, ces « cinéphiles » dont on peut dater l'émergence de l'extrême fin des années 1910 et du début des années 1920, l'histoire est un prolongement de l'exercice critique¹⁵. La rétrospection appliquée aux films, à leurs auteurs et à leurs styles apparaît dès lors que l'on promeut le cinéma comme art. En constituant son propre système de références, à l'égal des Beaux-arts, le cinéma devient un objet d'histoire dont il convient d'examiner les chefs-d'œuvre et les *minorer*, la circulation des formes et leur fixation en genres, les jeux d'influences et de styles. Fondée sur le souvenir de la vision des films – ceux-ci étant constitués en objets qui se suffisent à eux-mêmes – *l'histoire cinéophile s'est vue couronnée d'un chef-d'œuvre, l'Histoire du cinéma* de Jean Mitry, dont les premières éditions datent de la fin des années 1960¹⁶. Elle trouve son origine dans les articles de Louis Delluc, Émile Vuillermoz, Jean Tedesco, Georges Charensol et autres

¹² Jusqu'aux années 1980, on cherchera encore à démontrer que les frères Lumière n'ont pas inventé le cinéma (voir Léon Sauvage, *L'Affaire Lumière, du mythe à l'histoire, enquête sur les origines du cinéma*, Paris, L'Herminier, 1985).

¹³ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2004, p. 60.

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 61.

¹⁵ Sur l'invention de la cinéphilie et les courants qui la traversent tout au long des années 1920, voir Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/École nationale des Chartes, 1999.

¹⁶ Jean Mitry, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, Éditions Universitaires, 1968-1980, 5 vol.

Boisyvon qui, les premiers, consacèrent de nombreuses pages à l'évolution esthétique du cinéma. Maurice Bardèche et Robert Brasillach dont *l'Histoire du cinéma* est publiée à la fin de l'année 1935 sont en quelque sorte les produits de cette cinéphilie qui distribue blâmes et récompenses, condamnant certains cinéastes à l'oubli – puisque le récit, d'abord fragmentaire, qui caractérise cette histoire est rythmé par la vie des cinéastes – tandis que d'autres se voient propulsés au firmament du nouvel art. Comme le fait remarquer Robert Mandrou, « une certaine histoire littéraire, non la meilleure, a souvent servi de modèle en ce domaine »¹⁷.

L'histoire cinéophile est aussi une histoire du goût, tant les souvenirs et les prédilections l'emportent souvent sur l'usage des sources. C'est le cas dans les ouvrages de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, de René Jeanne et Charles Ford¹⁸, ou de Jean Mitry. Comme l'écrivait d'ailleurs Henri Langlois à propos de l'entreprise de Bardèche et Brasillach, ces histoires se résument le plus souvent à « un panorama, ou mieux, [à] un résumé critique de plusieurs années de visions de films et de combats vécus, de positions prises en faveur de la reconnaissance et de la progression de l'art cinématographique »¹⁹. Francis Lacassin remarquait lui-même combien les historiens du cinéma étaient imprégnés de jugements de goût, et reconnaissait qu'il n'en était pas exempt lui-même :

Il faut se méfier de l'esclavage du souvenir. Il tend à figer des échelles de valeur anciennes et des appréciations passées alors que les idées changent et courent de plus en plus vite. Je présentais que l'histoire du cinéma ne trouverait sa rigueur que le jour où elle serait écrite par des générations dépourvues de souvenirs²⁰.

Ajoutons à cela les enjeux politiques dont se double fréquemment l'histoire du cinéma. Léon Moussinac, par exemple, dès lors qu'il adhère au marxisme, accorde la prépondérance à l'organisation de la production ainsi qu'à l'environnement économique dans lequel baigne le film, expliquant que ce dernier contribue alors fortement à la réussite esthétique des œuvres, même si semblable démarche s'effectue au détriment d'une analyse plus formelle des images animées.

À l'encontre du précédent modèle, *l'histoire encyclopédique*, enfin, est quasiment le résultat du travail d'un seul homme. Georges Sadoul laisse en effet une œuvre qui n'a pas son

17 Robert Mandrou, *op. cit.*

18 René Jeanne, Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, S. E. D. E., 1947-1953, 4 vol.

19 Henri Langlois, préface à Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1976, cité dans H. Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1986, p. 350.

20 Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Lyon-Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1995, p. 20 [1^{re} édition UGE, coll. « 10/18 », 1972].

pareil, tant les sources convoquées sont diverses²¹. Films, archives, témoignages, ouvrages de synthèse, Sadoul sait faire feu de tout bois, même dans l'ignorance relative de films difficilement accessibles, « ignorance dont il avait parfaitement conscience [et qui] l'obligea à traiter l'histoire du cinéma comme l'histoire du haut Moyen Age, qui l'obligea à des années de recherche, de recours aux sources et à une méthodologie de documentation qui fit sa force »²². Cependant, lorsque Sadoul aborda la production postérieure à la Première Guerre mondiale, sans écarter pour autant le recours aux témoignages ou aux archives papier, il fit largement appel à ses souvenirs de spectateur des années 1920, conscient de la fragilité de ses opinions qu'il dut alors confronter au jugement de l'historien.

Cette histoire encyclopédique eut toutefois ses continuateurs dans les années 1960 et 1970 si l'on considère notamment *l'Histoire comparée du cinéma* de Jacques Deslandes et Jacques Richard, projet d'envergure dont deux volumes seulement virent le jour²³. Après Sadoul, et souvent contre lui, Deslandes et Richard reviennent sur les origines et les tout premiers temps du cinéma, en s'appuyant non sur les films, mais sur le contexte de production et de diffusion de ces derniers. Le volume consacré au cinéma forain, par exemple, multiplie les citations de périodiques et les annexes ; il a recours aux armes de l'érudition, mais il s'agit moins ici de faire éclater une vérité que de restituer au lecteur les conditions d'une expansion industrielle extrêmement rapide.

Ces trois modèles, qui – bien qu'en crise – sont encore opératoires aujourd'hui, se mettent en place dès l'entre-deux-guerres. Ce ne sont pas seulement des phénomènes de mémoire, mais bien des discours historiques qui se superposent au fur et à mesure de l'évolution des représentations du cinéma. L'histoire techniciste est la dépositaire de la légitimité première de l'invention et s'appuie sur son développement scientifique ; elle prend sa source dans les conflits d'inventeurs dès les années 1890 et verra la déroute des opposants à Louis Lumière au début des années 1930. L'histoire cinéophile est le fruit d'une approche singulière du cinéma apparue avec la guerre : des « experts » (cinéphiles, critiques, journalistes) tendent à établir une mesure de l'art cinématographique au moyen d'instruments qu'ils inventent ou qu'ils adaptent ; elle connaît un provisoire aboutissement avec la publication de *l'Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach, fin 1935. Quant à l'histoire encyclopédique, elle ne pouvait prendre son essor qu'après la constitution d'archives accessibles, rassemblant films et documentation. Seules les cinémathèques, qui naissent dès les années 1920 mais se développent dans les années 1930, étaient à même de fournir les outils nécessaires à l'élaboration de ce discours.

²¹ L'on se réfère ici principalement à Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, *op. cit.*

²² Henri Langlois, *op. cit.*, p. 351.

²³ Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Tournai, Casterman, 1966-1968, 2 vol.

Une histoire culturelle

Tout en précisant qu'il ne s'agit pas de l'œuvre d'un historien, Robert Mandrou n'en évoque pas moins à propos du *Cinéma ou l'Homme imaginaire* les horizons nouveaux ouverts par Edgar Morin, appelant à la conquête de cette *terra incognita* :

L'Homme imaginaire réussit, de temps à autre, à être une histoire du cinéma, non plus cette fois des films, des cinéastes, des Écoles, histoire miroitante, mais de l'enrichissement complexe d'une esthétique, d'une sensibilité collective en rapide évolution, histoire large et difficile à suivre. D'un mot : Edgar Morin explique, exprime la magie sociale du cinéma²⁴.

Si l'histoire cinéophile est particulièrement visée par cet assaut condamnant l'infécondité pour l'histoire d'analyses qui ne se consacrent qu'à des œuvres sans tenter d'en déterminer le contexte ni d'en explorer les conditions d'émergence, force est de constater que les promesses évoquées par Mandrou n'ont pas été immédiatement tenues dans les années qui ont suivi la parution de son article. Il faudra en effet attendre vingt longues années pour que le congrès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) à Brighton, en 1978, s'interroge sur les conditions de diffusion et de réception des films, et encore, en ne réservant cette analyse qu'à la catégorie nouvelle, regroupée sous le terme générique de « Cinéma des premiers temps ». C'est parallèlement à ce mouvement que sont apparues, en France, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, des études ménageant une part à la réception et au public. Celles de René Noell²⁵ et d'Emmanuelle Toulet²⁶ furent pionnières en la matière ; il n'y était plus seulement question de films, mais aussi de salles, d'exploitants, de distributeurs, de *médiateurs* enfin (critiques et cinéphiles) ; le cinéma devenait – pour reprendre le titre de la thèse d'Emmanuelle Toulet – le spectacle cinématographique. En un mot, il était envisagé dans ces travaux comme un fait culturel²⁷. Ces nouvelles approches allaient donner naissance à plusieurs types de recherches, tournées d'abord vers l'histoire régionale du spectacle cinématographique²⁸, puis vers l'histoire de la presse et de la critique. À cet égard, le

²⁴ Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 143.

²⁵ René Noell, *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944*, Perpignan, Cahiers de la Cinémathèque, numéro spécial 1973.

²⁶ Emmanuelle Toulet, « Le Spectacle cinématographique à Paris de 1895 à 1914 », thèse de l'École nationale des Chartes, Paris, 1983.

²⁷ La prise en compte par les historiens français du cinéma comme spectacle et fait culturel trouve sa première manifestation éclatante dans les études qui jalonnent le n° « Cinéma et société » de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (Jean A. Gili, dir.), tome xxxiii, avril-juin 1986.

²⁸ Pour un bilan de ces recherches voir Jean A. Gili, « les Débuts du spectacle cinématographique en France, bilan provisoire », 1895, n° 3, novembre 1987, pp. 17-24 ; Id., compte rendu des ouvrages d'Olivier Poupion et d'Odile Gozillon-Fronsacq, 1895, n°43, juin 2004, pp. 129-132.

colloque sur l'histoire de la cinéphilie organisé à l'Institut Lumière à Lyon en octobre 1995 doit être considéré comme un moment fondateur²⁹. Outre que la cinéphilie y était abordée comme une « culture », on peut dire, plus largement, que le cinéma lui-même entrait dans le champ de la culture sans sortir pour autant de celui de l'étude des films, et, par conséquent, participait désormais pleinement de l'histoire culturelle.

La coïncidence de ce colloque avec les bilans historiographiques plus ou moins navrés qui présidèrent au centième anniversaire du cinéma n'est pas fortuite³⁰. Alors que Rémy Pithon, en conclusion d'un texte globalement sombre sur le devenir des études historiques sur le cinéma en France, relevait que « la présence du cinéma dans les recherches d'histoire culturelle [et] les travaux engagés à l'Institut d'histoire du temps présent [...] contribueront sans doute à mettre sur les rails bien des jeunes chercheurs actuellement désemparés par une évolution à laquelle ils n'ont pas été préparés »³¹, la même livraison de *Vingtième siècle* témoignait d'une vivacité inédite en matière d'études historiques sur le cinéma. Une partie d'entre elles étaient déjà placées sous le vent de l'histoire culturelle³². Entendons par là qu'il ne s'agissait pas seulement – à la différence de ce qu'avance Philippe Poirrier³³ – d'envisager le cinéma comme une simple « pratique culturelle », mais comme la partie d'un tout, c'est-à-dire comme un ensemble de pratiques, sociales, économiques et culturelles, produisant à la fin des fins du culturel, *i. e.* le film. Autant que celui de leur réception, le contexte de production des œuvres devient alors un objet pour l'historien³⁴. Le statut symbolique du cinéma revêt dès lors autant d'importance que ses conditions de production et d'élaboration, ces dernières participant même à une « redéfinition du phénomène "cinéma" », pour reprendre l'expression de Rick Altman qui voit dans la succession de ces redéfinitions

29 Les actes de ce colloque n'ont jamais été publiés. On en trouvera une brève présentation dans Antoine de Baecque, Thierry Frémaux, « la Cinéphilie ou l'invention d'une culture », dans « Cinéma, le temps de l'histoire », *Vingtième siècle* (Christian Delage et Nicolas Rousselier, dir.), n° 46, avril-juin 1995, pp. 133-142.

30 Voir notamment Rémy Pithon, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *ibid.*, pp. 5-13 et Jean-Pierre Jeancolas, « l'Histoire du cinéma en 1995 » dans André Gaudreault, Germain Lacasse, Isabelle Raynaud (dir.), *Le Cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitutions historiques*, Québec-Paris, Klincksieck, 1999, pp. 211-224.

31 Rémy Pithon, *op. cit.*, p. 13.

32 Voir notamment pour le domaine français, hormis l'article d'Antoine de Baecque et Thierry Frémaux déjà cité, les études de Vincent Guigueno, « L'Écran de la productivité : *Jour de fête* et l'américanisation de la société française », pp. 117-124 ; Tanguy Perron, « *Les Copains du dimanche* ou l'âge d'or des métallos », pp. 125-132 ; Christian-Marc Bosseno, « la Place du spectateur », pp. 143-154.

33 Parce qu'il s'agit des travaux les plus avancés, Philippe Poirrier ménage en effet une place de choix aux études qui considèrent le cinéma comme pratique culturelle (voir Philippe Poirrier, *op. cit.*, pp. 165-167).

34 Voir notamment Alain Carou à propos de la professionnalisation d'un groupe d'écrivains dramatiques devenant scénaristes de cinéma au début des années 1910 (*Le Cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, AFRHC / École nationale des chartes, 2002), ou Dimitri Vezyroglou sur la situation générale du cinéma en France pendant l'année 1928 (« Essence d'une nation. Cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années Vingt », thèse de Doctorat d'histoire, Université Paris I, 2001).

un modèle pour l'historien : « L'histoire du cinéma ne saurait [...] être comprise comme une histoire continue d'un phénomène uni, écrit-il, la notion même de cinéma étant constamment redéfinie au cours du siècle »³⁵.

À cet égard, l'histoire de l'histoire du cinéma, telle que nous l'envisageons, met l'accent sur les différentes définitions du « phénomène cinéma » au cours de ses quarante premières années d'existence. Pour ce faire, nous ne nous attachons pas seulement aux livres d'histoire, mais, au confluent de l'histoire de la critique et de l'histoire culturelle, nous nous efforçons d'analyser les représentations dont le cinéma fut l'objet sous l'angle de l'émergence de mémoires distinctes, plus ou moins antagonistes, qui investissent le « phénomène cinéma » de statuts divers. Il s'agit donc bien d'une *histoire de la mémoire culturelle* qui « prolonge à toutes les rétrospections la problématique de l'histoire du goût en y intégrant la leçon sociologique issue des intuitions de Maurice Halbwachs (*les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925) »³⁶. En d'autres termes, il s'agit, au-delà du seul phénomène cinéphilique, de considérer la mémoire du cinéma comme un fait culturel, produit par des acteurs qui investissent le cinéma d'enjeux propres à leur situation ou à leur fonction dans le plus vaste système de production et de réception des images animées.

Les objectifs de cette recherche sont donc assez simples : en empruntant aux méthodes de l'histoire culturelle qui contribuent à briser les modèles traditionnels de hiérarchisation des films et d'écriture de leur histoire, notre projet est d'identifier la manière dont ont été construits les grands concepts encore opératoires aujourd'hui en matière d'analyse esthétique du film (auteur du film, écoles nationales, classiques cinématographiques...). À nos yeux, ce retour sur les modalités d'élaboration des paradigmes historiques, dont nous avons précédemment résumé les grands axes, est un préalable nécessaire si l'on veut comprendre aujourd'hui les raisons de la persistance de l'histoire cinéphile et, plus largement, de la prééminence de la cinéphilie dans l'appréhension du cinéma en France³⁷, ce qui revient à examiner les conditions de possibilité d'une histoire du cinéma désormais affranchie de ce

35 Rick Altman, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 73.

36 Pascal Ory, *l'Histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 114.

37 L'omniprésence de la cinéphilie au sein des institutions du patrimoine cinématographique en est un exemple frappant : l'actuel directeur de la Cinémathèque française fut autrefois à la tête des *Cahiers du cinéma*, tandis qu'à la Commission du patrimoine cinématographique du Centre national du cinéma, chargée de décider de la politique de restauration des trois cinémathèques nationales (Archives françaises du film, Cinémathèque française, Cinémathèque de Toulouse), siègent deux experts ; l'un d'entre eux, Jean A. Gili, historien et universitaire, est par ailleurs critique à *Positif* ; le second, Bernard Eisenschitz, lui-même ancien des *Cahiers du cinéma*, représente en quelque sorte la tradition dominante de la cinéphilie française, de Georges Sadoul, dont il édita les œuvres posthumes, à Serge Daney qu'il suivit à *Trafic*.

modèle jusqu'alors dominant. Par ailleurs, il s'agit d'analyser les origines culturelles de la situation unique qu'occupe le cinéma dans ce pays – ce que l'on a parfois qualifié « d'exception culturelle ».

La constitution d'un champ disciplinaire

De même que « la lecture n'est pas seulement une opération abstraite d'intellection, elle est mise en jeu du corps, inscription dans un espace, rapport à soi ou à l'autre ; ce pourquoi doivent être reconstruites les manières de lire propres à chaque communauté de lecteurs »³⁸, de même les spectateurs de cinéma subissent-ils une expérience sensible qui ne se réduit pas à la seule captation intellectuelle d'une succession d'images projetées sur un écran. C'est en somme le projet de l'histoire de la cinéphilie, à laquelle nous nous sommes attelés il y a plusieurs années³⁹ ; c'est aussi ce qui caractérise la tentative de restitution historique de l'expérience vécue par les spectateurs du bassin de Longwy dont Fabrice Montebello prit l'initiative⁴⁰ ; c'est enfin l'utilité des sources (périodiques populaires, courrier des lecteurs, témoignages...) évoquées par Geneviève Sellier, qui permettent de saisir une appréhension sexuée des films⁴¹.

De même qu'en littérature

il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre) et [...] il n'est pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur. De là, la distinction indispensable entre deux ensembles de dispositifs : ceux qui relèvent des stratégies d'écriture et des intentions de l'auteur, ceux qui résultent d'une décision d'auteur ou d'une contrainte d'atelier⁴²

de même en cinéma il n'est pas de film hors de son contexte de production, de distribution, de représentation et d'accueil critique. Comme l'écrit Pascal Ory,

c'est parce que l'art au xx^e siècle ne se limite pas, en vertu d'on ne sait quelle élection, au cinématographe, c'est parce que le cinéma ne se limite pas aux films, c'est parce que le film ne se limite pas au long métrage, bref c'est parce que le cinéma n'est pas fait par des cinéphiles pour

38 Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, novembre-décembre 1989, n° 6, p. 1512.

39 Christophe Gauthier, *op. cit.*

40 Fabrice Montebello, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière, Longwy (1944-1960) », Thèse de Doctorat d'histoire, Université Lyon II, 1997.

41 Geneviève Sellier, *la Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.

42 Roger Chartier, *op. cit.*, pp. 1512-1513.

des cinéphiles que son histoire ne peut être seulement une histoire de l'art mais qu'elle est aussi celle d'un spectacle – ce qui n'est aucunement synonyme – celle d'une société, celle d'une nation⁴³.

Il s'agit donc de poursuivre une histoire du goût, mais également de contribuer à une histoire de la mémoire culturelle en prenant soin de l'ancrer dans un cadre national : de quoi le cinéma est-il le symptôme – ou plutôt, de quoi la mémoire du cinéma est-elle le symptôme dans la société française des années 1910 aux années 1930 ? Enfin cette histoire d'une mémoire culturelle vise à revenir sur la manière dont s'est organisée l'histoire du cinéma, quelques années seulement après l'invention de celui-ci, afin de mesurer la permanence de certaines modélisations encore opératoires aujourd'hui.

Tenter d'expliquer les raisons pour lesquelles l'histoire du cinéma s'est construite de la sorte en France, c'est donc revenir sur la constitution d'un champ historiographique singulier qui a élaboré ses propres instruments de mesure (« la photogénie », « l'œuvre filmique ») tout en important d'autres champs disciplinaires les catégories qui lui semblaient adaptées à l'analyse des films (« l'école nationale », « l'auteur », « le chef-d'œuvre », « le classique », « le primitif »), mais en écartant aussi bien une approche plus sociologique qui aurait pris en compte les métiers du cinéma ou ses spectateurs. Il nous semble que les raisons de cette exclusivité des champs explorés par l'histoire du cinéma sont à identifier dès la période 1890-1940, et non plus tard comme on le lit trop souvent⁴⁴. De ce point de vue, l'histoire du cinéma en constitution n'échappe pas au modèle qui présida à la construction d'une critique d'art au XIX^e siècle :

C'est d'abord aux critiques que revient la division des peintres en écoles affublées de titres péjoratifs, écrit par exemple Theodore Zeldin. Dans leur lancée, ils développaient des théories esthétiques. [...] Les catégories répandues dans le public par les critiques constituaient un cadre qui souvent cachait la variété, mais qui s'imposait à la manière d'un mythe auquel ni les peintres ni le public ne pouvaient échapper.

43 Pascal Ory, « Introduction » à « Pour une histoire cinématographique de la France » (Christophe Gauthier, Pascal Ory, Dimitri Vezyroglou, dir.), *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, octobre-décembre 2004, pp. 7-8.

44 Constatons que la synthèse d'Antoine de Baecque sur la cinéphilie considère qu'il n'y eut invention d'une culture et d'un regard, pour en reprendre le titre, qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Nous ne partageons pas ce point de vue qui réduit les critiques, historiens et théoriciens de l'avant-guerre au statut de précurseurs, sans leur reconnaître de pratiques ni de pensée qui leur soient propres (voir Antoine de Baecque, *la Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003). Nous sommes en revanche davantage convaincus par l'argumentation de Francesco Casetti qui justifie *le terminus ab quo* de son ouvrage sur les théories du cinéma après 1945 par l'apparition de trois phénomènes nouveaux : « *acceptation* du cinéma en tant que fait de culture, *spécialisation* des interventions, *internationalisation* du débat » (*les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999).

Le rôle de ce genre de critique fut d'importer des théories et des concepts nouveaux, tirés d'autres disciplines comme la philosophie, les sciences ou la mystique, et de procurer aux nouveaux styles picturaux un crédit identique à celui que la morale procurait aux peintres académiques⁴⁵.

L'une des conséquences majeures de l'activisme cinéophile, dont l'écriture critique est l'un des aspects, demeure la progressive écriture d'une histoire du cinéma. Celle-ci s'inscrit dans une histoire du goût et participe d'un ensemble de pratiques qui conditionnent l'évolution de la notion de « cinéma » au sens moderne du terme, c'est-à-dire d'un art à part entière, mais dont sont retranchées les contingences économiques et sociales. Face à l'émergence de cette notion moderne du cinéma, à partir des années 1920, il nous paraît intéressant de confronter les manifestations les plus symptomatiques de l'histoire de l'art cinématographique (constitution de corpus de classiques, invention des primitifs, identification de styles) à celles en vigueur dans l'histoire de l'art et l'histoire de la littérature, aux fins d'examen de la constitution d'un champ disciplinaire autonome, celui de l'histoire du cinéma. En somme, il s'agit d'explorer la manière dont le cinéma, art nouveau s'il en est, se trouve confronté à des instruments de mesure d'abord inadaptés, mais qui permettront petit à petit d'en évaluer la qualité, c'est-à-dire dans le cas des traités historiques, de « justifier la qualité artistique d'une œuvre contemporaine par son rapprochement avec les œuvres du passé qui constituent les réalisations [d'un] idéal technique »⁴⁶.

L'évolution du goût participe bien entendu de cette démarche, et ce d'autant plus qu'à l'instar de Dominique Païni nous pensons que « l'on ne peut pas séparer l'histoire d'un art de l'histoire du goût, bien sûr, mais aussi de ses modes de conservation et de collection »⁴⁷. La généalogie de l'idée de cinémathèque, puis ses premières réalisations sont la conséquence de cette histoire d'un art en formation. Or l'évolution du goût, et donc des phénomènes de mémoire liés à l'écriture de l'histoire, doit être envisagée selon des points de vue divers qui intéressent à la fois

la disponibilité ou non, pour le connaisseur ou le collectionneur, de chefs-d'œuvre à la réputation établie ; l'impact de l'art contemporain ; les appartenances politiques ou religieuses susceptibles de conditionner certaines conceptions esthétiques ; l'influence exercée par les collections publiques et privées ; l'importance des techniques les plus récentes de reproduction ou de langage dans la diffusion des convictions nouvelles sur l'art et les artistes⁴⁸.

45 Theodore Zeldin, *Histoire des passions françaises*. T. III : *Goût et corruption*, Paris, Recherches, 1979, pp. 140-141.

46 Jean-Marc Leveratto, *op. cit.*, p. 40.

47 Dominique Païni, « Le cinéophile, la mélancolie et la cinémathèque », *Vertigo*, n° 10, mai 1993, p. 62.

48 Francis Haskell, *la Norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre. 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993, p. 26.

Rôle de la mémoire, influence des œuvres du présent sur la perception de celles du passé, irruption du politique ou des idéologies dans le débat esthétique, prépondérance enfin des lieux d'exposition d'œuvres anciennes, tout est dit du rôle joué par les facteurs institutionnels dans la représentation d'une mémoire du cinéma appelée à devenir histoire.

Mais Haskell mentionne aussi les connaisseurs et les collectionneurs. Nous avons déjà évoqué les cinéphiles et les critiques ; il est d'autres « experts » qui jouent un rôle de premier plan dans la mise en œuvre des instruments de mesure de la qualité cinématographique. Que leur compétence en matière d'expertise culturelle⁴⁹ soit autoproclamée, comme c'est le cas de la plupart des critiques de cinéma dès les années 1910, ou qu'ils aient réellement l'expérience d'une pratique cinématographique qui les autorise à exprimer des vues sur la qualité des films ou sur la paternité de l'invention du cinéma, ces agents qui interviennent à des titres divers dans le champ de la mémoire du cinéma se répartissent en quatre groupes.

Au premier rang figurent bien entendu les *cinéphiles*, principaux responsables de la nouvelle dimension prise par le cinéma à la veille du parlant, c'est-à-dire de son statut artistique. Regroupés au sein de revues, de ciné-clubs ou de salles spécialisées, ils contribuent le plus fortement à la légitimation du nouveau spectacle et participent à la théorisation du mouvement qui devait aboutir à l'éclosion de la notion de patrimoine cinématographique. Proches des cinéphiles dans la mesure où leur passion tend à faire du cinéma un objet d'histoire, et donc à le légitimer, les *collectionneurs* apparaissent comme les véritables concepteurs des premières cinémathèques. Ils apportent à la valorisation du cinéma une connaissance technique (Grimoin-Sanson ou Will Day), une pratique économique (Jean-Placide Mauclair au Studio 28) ou, plus simplement, leur fortune (Jacques Doucet ou Auguste Rondel), mais ne constituent guère un groupe homogène.

Pas plus que les collectionneurs, les *pédagogues* ne constituent une catégorie uniforme. Qu'ils soient issus du militantisme laïque, ouvrier, catholique, tous ont néanmoins le mérite d'établir un regard exemplaire – au sens premier du terme – sur le cinéma, où le film est le plus souvent tributaire d'une exigence d'éducation. Les pionniers du cinéma éducateur sont les praticiens des premières cinémathèques et en fixent pour longtemps les modalités d'utilisation. À l'exception notable d'un Edmond Benoit-Lévy, directeur de *Phono-ciné-gazette* mais aussi

49 Nous empruntons cette notion d'expertise à Jean-Marc Leveratto, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », dans « Politiques du cinéma », *Politix, revue des sciences sociales du politique* (Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, dir.), n° 61, 2003, pp. 17-50. L'auteur y relève notamment la sous-représentation dans les histoires du cinéma des figures professionnelles du producteur et du distributeur d'une part, de celle du simple spectateur d'autre part, en raison notamment de l'importance des amateurs « éclairés » dans l'écriture de cette histoire et dans la fixation d'une image du spectateur idéal. Sur la notion d'expertise et l'acquisition des compétences en matière d'histoire de l'art, voir aussi Id., *la Mesure de l'art, op. cit.*, pp. 19-25.

exploitant de salle, les plus ardents prosélytes de l'enseignement par le film n'étaient guère tendres pour le « cinéma-spectacle » ou le « cinéma-théâtre », comme ils se plaisaient à le nommer. D'une manière générale, ils voyaient le spectacle cinématographique comme un contre-modèle qui l'écartait à tort de ses prétentions initiales d'auxiliaire de la science. Mais c'est dans l'écart tant désiré entre la leçon assistée par le cinématographe et le spectacle que se glisse une utilisation radicalement neuve des images animées, tout aussi riche d'avenir que celle liée à la pratique spectaculaire : l'alternance du discours et des images, la persistance de la leçon dans la projection, la dialectique savante entre l'élève, le discours de l'enseignant et l'image muette, tout ceci s'ancre aux origines d'une véritable pratique audiovisuelle. Hormis l'emploi de nouveaux outils liés au cinéma (cinémathèques, catalogues, fiches explicatives, etc.), la découverte de ce qui allait devenir la culture audiovisuelle n'est pas le moindre mérite des tenants du cinéma à l'école. Un dernier groupe, moins nombreux, est enfin constitué des *industriels* et, plus généralement, des représentants de la profession cinématographique qui contribuent fortement à l'institution d'une histoire officielle du cinéma puisqu'ils seront très actifs dans la promotion de Louis Lumière comme inventeur unique du nouveau spectacle.

Une histoire française : archéologie du patrimoine cinématographique

Au début du xx^e siècle, la mise en valeur de ce que l'on n'appelle pas encore le patrimoine artistique de la nation mais plutôt les « témoignages du génie français », s'assortit presque inmanquablement d'une exaltation patriotique, tout particulièrement en France. Francis Haskell le montre bien lorsqu'il retrace l'historique des principales expositions rétrospectives de maîtres anciens : « C'est essentiellement à Paris que l'art médiéval devait être mis sans réserve au service de la cause du patriotisme moderne »⁵⁰. Lors de la grande exposition des Primitifs français qui eut lieu au Louvre et à la Bibliothèque nationale en 1904, les attaques furent concentrées contre la prééminence supposée de l'école flamande⁵¹.

Ce patriotisme imprégnera durablement les représentations attachées au discours historique sur le cinéma, à tel point que celui-ci deviendra parfois un simple outil au profit d'une exaltation du génie français. À cet égard, le processus de *patrimonialisation* du cinéma tend à l'inscrire dans un *roman national* dont Anne-Marie Thiesse a décrit la progressive mise en œuvre au xix^e siècle⁵². La fixation d'une date et d'un inventeur français du cinématographe d'une

⁵⁰ Francis Haskell, « Les expositions de maîtres anciens », *l'Amateur d'art*, Paris, LGF, 1997, p. 72.

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 74.

⁵² Anne-Marie Thiesse, *la Création des identités nationales. Europe, xvii^e-xx^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, pp. 210-224 et *passim*.

part, la construction idéologique par la presse corporative et la critique d'une expression cinématographique nationale de l'autre, poursuivent *mutatis mutandis* la démarche entreprise dans différents pays européens à l'occasion de l'édification de musées d'art nationaux.

Dans ce contexte national, comment un ensemble patrimonial se crée-t-il et comment s'articule-t-il avec la notion de mémoire ? Une rapide analyse des éléments constitutifs de la notion de patrimoine peut nous offrir quelques éléments de réponse pour évaluer comment ils s'inscrivent au cœur de l'idée de célébration du passé du cinéma, de mise en valeur des œuvres anciennes et de conservation des films. Les rapprochements structurels avec une acception « monumentale » du patrimoine (au sens où le patrimoine s'incarne le plus aisément aujourd'hui dans les monuments historiques) sont parfois surprenants, en particulier si l'on s'arrête à l'analyse de Françoise Choay sur ce qu'elle désigne comme « mise en valeur » :

Cette locution-clé, qu'on voudrait rassurante, est en réalité inquiétante par son ambiguïté. Elle renvoie aux valeurs du patrimoine, qu'il s'agit de faire reconnaître. Elle contient aussi la notion de plus-value. Plus-value d'intérêt, d'agrément, de beauté, certes. Mais aussi plus-value d'attractivité, dont il est inutile de souligner les connotations économiques⁵³.

En outre, toujours selon Françoise Choay, cette « mise en valeur » se décompose en plusieurs phases : étapes de la « conservation », puis de la « restauration », de la « mise en scène » et, enfin, de « l'animation ». Passons sur la sauvegarde, dont l'histoire des collections et des cinémathèques nous enseigne qu'elle est le préalable à l'élaboration de la notion de patrimoine, très tôt associée à celle de restauration, ou plutôt de restitution de l'œuvre dans son état initial, dont Georges Méliès lui-même sera l'un des premiers bénéficiaires à propos de son *Voyage dans la Lune* (1902). La « mise en scène » du passé est présente d'emblée, dès lors qu'elle est figurée par la muséographie singulière des lieux où le cinéma exhibe son histoire (expositions temporaires, musées du cinéma) ou par l'orientation historique des rétrospectives dans les salles de répertoire et les cin-clubs. Quant à « l'animation », elle peut tout aussi bien désigner l'ensemble des instruments de médiation du patrimoine qui interfèrent entre le public et l'œuvre : conférences et causeries, célébrations, galas, fêtes, expositions, commémorations, etc.

Mais aborder le patrimoine cinématographique, c'est aussi s'interroger sur l'apport du cinéma à une conception encore en devenir dans la période qui nous intéresse. Or le cinéma, expression artistique qui n'est ni monumentale ni érudite – quoiqu'elle puisse se prêter à l'érudition –, vient singulièrement troubler l'apparente transparence d'une notion dont

53 Françoise Choay, *l'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 165.

Pierre Nora a résumé les grandes étapes. Dans l'ultime article des *Lieux de mémoire* consacré à « l'Ère de la commémoration »⁵⁴, il distingue en effet un modèle classique où la France, la République, reste le grand ordonnateur de la manifestation, et une modernité où la présence de l'État se ferait plus incitative que directive. Nous pensons que le cinéma, dans ce domaine, fut un lieu d'expérimentation des procédures commémoratives. Il inaugura une « dispersion des langages commémoratifs », pour reprendre l'expression de Nora. Ainsi, lorsque les groupements corporatifs (Chambre syndicale française de la cinématographie, Syndicat des directeurs de cinématographe) organisèrent les célébrations des vingt-cinquième, trentième et quarantième anniversaires de l'invention du cinéma, l'État n'intervint qu'après coup et, nullement initiateur de ces cérémonies, n'y apparut qu'en tant qu'invité. Au même moment, les rétrospectives engagées par les salles spécialisées de Paris et nombre de ciné-clubs de province ne trouvaient d'écho que dans les cercles restreints de la cinéphilie. De même, « l'exhumation » de Georges Méliès en 1929 relevait d'une initiative privée où entraient en jeu des considérations cinéphiles et politiques. Quant aux cinémathèques du réseau scolaire, leur centralisation s'avéra impossible, les instituteurs et les maires de nombreuses petites communes jouèrent le premier rôle dans la mise à disposition des films, enfin, les institutions centrales demeurèrent dispersées. La constitution d'un réseau de cinémathèques en milieu scolaire s'inscrit donc dans cet ensemble *fragmenté* de phénomènes commémoratifs.

Sur cette question de l'histoire du patrimoine cinématographique en France, force est de constater que la bibliographie n'est pas riche. À l'exception des monographies consacrées à Henri Langlois⁵⁵, et du plus vaste ouvrage de synthèse écrit il y a déjà plus de vingt ans par Raymond Borde⁵⁶, rien n'est venu en effet enrichir un domaine historiographique qui se réduit trop souvent à une dimension polémique⁵⁷. Étrange lacune si l'on veut bien considérer que le patrimoine cinématographique n'a jamais été aussi présent qu'aujourd'hui dans le dispositif culturel français, depuis l'institution du « plan nitrage » en 1991 (destiné

54 Pierre Nora, « L'ère de la commémoration », dans Id., *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 4687-4719.

55 Georges Patrick Langlois, Glenn Myrent, *Henri Langlois, premier citoyen du cinéma*, Paris, Ramsay, 1986 ; Richard Roud, *Henri Langlois : l'homme de la cinémathèque*, Paris, Belfond, 1985 ; et tout dernièrement Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française. L'amour fou du cinéma*, Paris, Gallimard, 2006.

56 Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983 ; du même auteur, voir aussi « La Cinémathèque française : recherche de la vérité », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 22, 1977, et n°23-24, Noël 1977.

57 Pierre Barbin, *la Cinémathèque française. Inventaire et légendes (1936-1986)*, Paris, Vuibert, 2005 ; mentionnons également pour mémoire, bien que l'intention de l'ouvrage ne soit pas polémique, Patrick Olmeta, *la Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS, 2000, qui n'apporte rien de nouveau sur l'histoire de l'institution, l'auteur réduisant trop souvent ses sources à quelques coupures de presse déjà connues.

à sauvegarder l'ensemble de la production française conservée sur pellicule inflammable jusqu'à l'inauguration fastueuse de la Cinémathèque française au 51, rue de Bercy au mois de septembre 2005, en passant par les vicissitudes de la Maison du cinéma dans les années 1990 et la multiplication des expositions monographiques de grands cinéastes au Centre Georges Pompidou (Hitchcock en 2001, Godard en 2006), au musée du Jeu de Paume (Chaplin en 2005), à la Cinémathèque française (Renoir en 2005, Almodovar en 2006), à la Fondation Cartier (Varda en 2006, Lynch en 2007) et même au Grand Palais (Walt Disney en 2006 encore). L'ombre d'Henri Langlois est-elle trop encombrante pour que les historiens osent se pencher avec lucidité sur les attendus qui ont conduit à la mise en œuvre de ce conglomérat de manifestations ? L'historien doit pourtant s'interroger sur les raisons de la centralité du patrimoine cinématographique dans la politique culturelle de la France, mais aussi sur les fondements de ces choix. Pourquoi, non pas même Hitchcock ou Godard, mais pourquoi la prééminence du monographique sur le collectif hormis la manifestation consacrée à Pathé en 1995 au Centre Pompidou lors du Centenaire du cinéma ? Pourquoi le choix de cinéastes et non celui de directeurs de la photographie ou de décorateurs, qui se prêterait plus aisément à un accrochage sur cimaises ? Pourquoi ne pas admettre, enfin, que le patrimoine cinématographique est lui aussi soumis à une historicité qui lui est propre et qui, selon nous, s'ancre dans un ensemble de dispositifs mis en œuvre dès l'entre-deux-guerres ? Il convient ici de revenir brièvement sur la période choisie. Si, par bonheur en effet, « l'histoire culturelle ne dispose pas des saintes bornes chronologiques que l'histoire politique traditionnelle affectionne d'établir »⁵⁸, les années 1890 à 1930 n'en représentent pas moins une durée relativement longue à l'échelle du siècle, une période où la société française est traversée par une guerre mondiale, des tensions contradictoires, des évolutions profondes qui la transforment peu à peu en une société urbaine⁵⁹. Cette hétérogénéité ne doit pas masquer toutefois que le cinéma, s'il connaît lui aussi des ruptures essentielles (fin de la prééminence française pendant la Première Guerre mondiale, généralisation du parlant à partir de 1929-1930), est ici envisagé du point de vue de sa représentation.

Notre hypothèse est que les grandes ambitions dont le cinéma est le siège traversent l'ensemble de ces années de manière concomitante. Qu'il s'agisse de la vocation pédagogique que certains agents lui assignent ou de la dimension artistique qui lui est conférée, ces missions dont le cinéma se voit investi participent d'une évolution longue que même la Seconde Guerre mondiale ne brisera pas. Un André Bazin par exemple⁶⁰, ou un Henri Agel,

⁵⁸ Christophe Prochasson, *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 10.

⁵⁹ Rappelons que la population urbaine dépasse pour la première fois la population rurale au recensement de 1931.

⁶⁰ Voir Antoine de Baecque, *la Cinéphilie*, *op. cit.*

sont les héritiers, dans les années 1950, des pédagogues de l'entre-deux-guerres. Quant à la légitimation artistique du cinéma, les « jeunes turcs » des *Cahiers du cinéma* en reprendront l'étendard⁶¹, tout en refusant « l'académisation » du septième art. La fin des années 1930, en revanche, marque une césure incontestable. Non seulement l'histoire cinéphile semble avoir franchi un seuil avec *L'Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach, mais en outre la fondation de la Cinémathèque française d'une part, le chantier immense dans lequel se lance Georges Sadoul de l'autre, tout en exauçant les vœux de bien des cinéphiles, ouvrent une nouvelle époque.

1895 /
n° 52
septembre
2007

61 Id., *les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991, 2 vol.