

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

44 | 2004
Varia

Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma, (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)*

Liège (Belgique), Éditions du Céfal, Coll. Travaux et thèses, 2004, 203 p.

Dick Tomasovic



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1992>

DOI : 10.4000/1895.1992

ISBN : 978-2-8218-1014-3

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 120-124

ISBN : 2-913758-44-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Dick Tomasovic, « Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma, (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1992>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma, (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)*

Liège (Belgique), Éditions du Céfal, Coll. Travaux et thèses, 2004, 203 p.

Dick Tomasovic

- 1 Sous un titre un peu trompeur, ou tout du moins un brin chafouin, Édouard Arnoldy propose un ouvrage bien documenté où le regard de l'auteur, omniprésent et d'une vive acuité, ne cesse d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion tout en se prévalant de fortes qualités de synthèse et de pédagogie. On s'autorise même à penser qu'il s'agit là d'un nouveau modèle probable pour l'écriture de l'histoire du cinéma, dont on sait qu'elle a une fâcheuse tendance naturelle à l'auto-pétrification et qu'il est bon de venir la bouleverser de temps à autre pour la garder vivante et en mouvement. Sans être révolutionnaire, l'ouvrage d'Arnoldy multiplie les audaces intelligentes et tente, précisément, de provoquer des mouvements à l'intérieur de l'histoire du cinéma (le plus souvent sous forme de raccourcis saisissants ou de rapprochements qui peuvent sembler à première vue excessifs), arborant comme étendard récurrent l'idée d'une « diagonale mobile » du regard de l'historien, démarche nécessaire selon l'auteur pour faire surgir l'hétérogénéité de l'histoire du cinéma qui avait été camouflée par son institutionnalisation.
- 2 Le premier mouvement qu'effectue Arnoldy consiste à inverser le titre et le sous-titre de l'ouvrage. *Pour une histoire culturelle* renvoie en effet moins au contenu du livre qu'à son intention, à la conviction et la force de travail qui le sous-tendent. Ce titre puissant, presque véhément, en forme de plaidoyer, n'est en fait, paradoxalement, explicité et traité qu'en quelques rares et succincts moments de l'ouvrage, bien que ceux-ci soient mis en évidence. Il s'agit pour commencer de la préface offerte par François Albera, qui prend le soin d'encadrer et de resituer épistémologiquement la démarche d'Arnoldy. Rappelant d'abord les apports considérables de la « nouvelle histoire » et de l'histoire

culturelle à l'histoire du cinéma (périodisations affinées, déplacements des moments d'émergence, distinctions de nouveaux temps, renouvellement des paramètres d'études du champ cinématographique, etc.), il regrette ensuite l'absence de travaux d'ampleur se consacrant à la pensée du cinéma en terme « *d'épistémè* ». On l'aura compris, le texte foucauldien, même si, en définitive, peu cité dans les pages de cet ouvrage, soutient son projet. Si certains philosophes, tels Deleuze et Rancière, se sont attachés à étudier le cinéma en « fonction de sa place dans un tout culturel », une nouvelle et nécessaire écriture d'une histoire, culturelle, du cinéma ne s'est pas encore constituée. C'est bien entendu sur ce chemin peu défriché qu'Arnoldy ose quelques pas, comme une première percée dans le maquis, un premier geste décisif qu'il faudra l'aider à poursuivre, l'auteur reconnaissant à la fin de son livre qu'une « histoire culturelle du cinéma reste à inventer ».

- 3 Dans son introduction, Arnoldy poursuit la justification de sa démarche en se revendiquant de Paul Veyne qu'il cite avec conviction : « il est impossible de décider qu'un fait est historique et qu'un autre est une anecdote digne d'oubli, parce que tout fait entre dans une série et n'a d'importance relative que dans sa série ». Dès lors, la « série » deviendra pour Arnoldy et tout au long du livre un concept opératoire de première importance. Enfin, dans sa conclusion finale, qu'il intitule plutôt, en cohérence avec son désir de mise en mouvement du savoir historique, « ouverture finale », Arnoldy insiste à nouveau sur l'importance de privilégier l'idée d'une histoire du cinéma parlant « comme celle d'une série – qui n'est pas une période, un moment circonscrit dans le temps, mais plutôt un espace ouvert, mobile, articulé autour d'une problématique historique [...] elle-même perméable aux mouvements incessants d'autres séries. » C'est sous cette condition que l'historien du cinéma peut résister aujourd'hui à la globalisation outrancière qui s'est emparée du champ et découvrir sa riche hétérogénéité. Par moments excessif (dans sa forme, jamais dans ses idées), Arnoldy invite à dynamiser, voire dynamiter, les ronronnements de l'histoire du cinéma. Il finit de convaincre et de séduire le lecteur en affichant sa volonté de faire travailler l'histoire, de la voir et de la concevoir autrement, notamment en pratiquant l'iconologie critique warburgienne, récemment réhabilitée par Georges Didi-Huberman et Philippe-Alain Michaud pour ne citer qu'eux. Selon l'auteur, les réflexions qui ont dernièrement animé le champ de l'histoire de l'art permettraient d'envisager une nouvelle méthode de travail pour les historiens du cinéma qui dépasseraient les césures entre septième art et divertissement, entre média et médium et, à l'instar de ce que faisait Aby Warburg, de ne plus interroger une œuvre pour elle-même mais « plutôt pour ce qu'elle ne dit pas mais qu'elle pense ». Voilà pour la note d'intention.
- 4 Le reste de l'ouvrage, son corps principal, ne se penche plus expressément sur la question de la faisabilité et des potentialités d'une histoire culturelle du cinéma. Il s'en fait toutefois la cage de résonance en appliquant à l'étude d'un moment charnière de l'histoire du cinéma les convictions énoncées en début et fin de livre. On peut éventuellement regretter qu'Arnoldy abandonne de la sorte son lecteur et ne tienne pas les promesses d'argumentation énoncées par le titre de l'ouvrage, reléguant les questions fondamentales en introduction et conclusion, et de surcroît de manière quelque peu elliptique et précipitée. Mais on peut surtout penser que cette structure recèle de fortes vertus pédagogiques, obligeant le lecteur à chercher par lui-même la spécificité du traitement de l'histoire qui traverse les chapitres, à cerner les premiers contours d'une nouvelle méthodologie qu'Arnoldy ne rend pas explicite, à déceler dans les méandres de l'étude les prémices d'une histoire culturelle du cinéma. C'est

précisément cette liberté didactique dont jouit le lecteur qui permet à l'ouvrage d'échapper à tout dogmatisme et de ne pas s'enfermer dans de vaines controverses épistémologiques, de ne pas se condamner à de futiles polémiques d'historiens.

- 5 Chaque chapitre – il y en a trois – s'attache à la mise en mouvement, à l'animation d'une question historique présumée figée par l'auteur, qui décide, pour les bouleverser, de retourner se placer devant elles, au-devant d'elles peut-on écrire pour paraphraser le sous-titre du livre.
- 6 La première interrogation (chapitre I: « Du café-concert et des phono-scènes Gaumont ») porte sur les relations ambiguës, alliées et conflictuelles – parfois dans le même temps! –, entre les cafés-concert, le théâtre et le cinématographe. Arnoldy, s'appuyant sur de nombreuses chroniques parues dans les revues et les journaux de l'époque (principalement *le Figaro*, *Phono-Ciné-Gazette*, *Ciné-Journal*, et les articles de Ricciotto Canudo et Georges Dureau) mais aussi sur certaines précieuses analyses des savoureuses phono-scènes du catalogue Gaumont, débusque les rapports étroits de complicité et d'adversité entre ces différentes pratiques concurrentes de divertissement qui multiplient les stratégies de séduction, dont celles qui consistent à revendiquer une noblesse artistique. Arnoldy s'arrête d'ailleurs sur les convergences esthétiques, commerciales et juridiques qui ont mené au *Film d'Art*. On voit combien le cinéma réussit là où le café-concert échoue : parvenir à se développer à la fois en tant qu'industrie de l'art et pratique artistique de masse. Enfin, l'auteur ose un rapprochement entre la production des phono-scènes Gaumont et, vingt ans plus tard, celle des *Vitaphone shorts* qui seront à leur tour partagés entre le registre des extraits d'opéras et de grands classiques et les divertissements populaires que constitueront les *Vaudfilms*.
- 7 Le second chapitre, intitulé « Les attractions chantantes et parlantes (du vaudfilm et de quelques fous chantants) », se penche justement sur les attractions *Vitaphone* de la Warner qui, à l'instar de la Fox, s'était engagée au milieu des années vingt sur la piste très incertaine du « cinéma sonore ». L'occasion pour l'auteur, à travers l'étude d'une série de *Vitaphone shorts* et de trois longs-métrages avec Al Jolson, et partant d'une bonne connaissance du music-hall, de remettre en perspective l'histoire d'un moment charnière trop souvent résumé au seul film *The Jazz Singer*, de rappeler son échec relatif et, surtout, de montrer qu'en cette fin des années vingt viennent se télescoper plusieurs modes de représentation autour de l'instauration d'un nouveau régime spectatorial (rejoignant par là certaines propositions bien connues de Rick Altman). Pour soutenir sa réflexion sur la mobilisation du regard spectatorial, Arnoldy, aussi surprenant que cela puisse paraître, va soudainement chercher le *French Cancan* de Renoir pour revenir *in fine* sur la place du regard dans le film de Rouben Mamoulian *Applause*. On est alors probablement dans l'un des moments les plus inventifs de l'ouvrage, Arnoldy procédant d'une construction théorique à partir d'éléments hétéroclites qui n'est pas sans rappeler la constitution même de son objet d'étude. Ce rusé redoublement du fond par la forme ne se borne pas à l'assurance d'une fonction métaphorique de la méthodologie mais permet, de manière essentielle, de dégager des éléments forts de distinction entre les films parlants et les « scènes filmées ».
- 8 Le dernier chapitre (*Le « film sonore » découvre la musique et sa voix*) se propose de revenir sur la vague montante des films sonores de la fin des années vingt en insistant sur l'importance et l'influence des médias sonores tels que le téléphone et la radio. Arnoldy a par ailleurs la bonne idée de mettre en évidence leur pouvoir symbolique

déterminant en tant que motif cinématographique, notamment dans un dessin animé très astucieux réalisé par Max Fleischer en 1928 intitulé *Koko voit la fin du monde*, issu de la célèbre série *Out of the Inkwell*, dans lequel se trouvent joliment problématisés les rapports entre image et son au cinéma (on connaît par ailleurs les rapports qui lièrent Max Fleischer à Lee de Forest). L'analyse passionnante de ce petit film laisse à nouveau penser qu'un vrai travail de fond sur le cartoon américain des années vingt en tant que cinématographie décisive dans l'avènement du parlant et du chantant reste à produire. Des films d'animation des studios Fleischer (les *Song Car Tunes* et leur *bouncing balls* dansant sur les paroles pour faire chanter le public ; l'exploit en 1926 du son synchronisé de *My Old Kentucky House*) à l'incroyable succès de *Steamboat Willie* de Disney en 1928, en passant par les coups d'éclats des studios de Paul Terry (*Dinner Time* en 1928) ou les tentatives de Paul Hindemith sur *Felix the Cat*, sans même parler des films Van Beuren rythmés par les airs endiablés du ragtime, nombreux sont en effet ces dessins animés qui, expérimentant très tôt l'articulation de la bande son et de la bande image, ont également comme sujet direct ou thème indirect l'éloge des procédés de sonorisation. On aurait aimé qu'Arnoldy entre plus avant dans ce corpus trop peu exploré au lieu d'utiliser, certes avec pertinence, le film de Fleischer comme un argument supplémentaire dans sa définition de la constitution d'une nouvelle pulsion scopique. De la même manière, on peut penser que l'auteur ne s'arrête pas non plus assez longtemps sur tous les enjeux de la Western Electric à promouvoir son procédé par un cartoon (le célèbre *Finding his Voice*), quand il écrit que la compagnie le fait « sous le couvert d'un film d'animation »... Peut-être un peu plus convenue, même si elle est traversée de subtiles intuitions d'analyse, la dernière partie du livre interroge la voix en tant qu'instrument d'action dans une série de films français du début des années trente signés par Duvivier, Colombier ou L'Herbier (*Allô Berlin ?*, *Ici Paris !*, *Theodor et Cie*, *le Parfum de la dame en noir*, *la Tête d'un homme...*) avant de s'intéresser au personnage mutique et intrigant du clown dans *l'Ange bleu* de Sternberg. Enfin, pour clore ce chapitre, Arnoldy retourne aux textes, ceux parus dans les revues de cinéma de la fin des années vingt (les plumes de Jean Tedesco, Maurice Dambain ou Paul Romain, entre autres, mais aussi de L'Herbier, Dulac et Epstein) pour remettre à nouveau en perspective les débats sur la place de la musique de film.

- 9 « Faut-il excéder l'histoire du cinéma ? » se demande en guise de conclusion l'auteur, dévoilant une fois de plus les prétentions de son travail : être à la fois un ouvrage d'histoire et un essai d'épistémologie du cinéma, constituant de la sorte le tremplin d'une réflexion en devenir sur l'écriture de l'histoire du cinéma. Une telle proposition peut sembler présomptueuse, et pourtant Arnoldy marque ici un pas très engageant à un moment clef d'un champ d'étude et d'intérêt que l'on sent confusément en crise (plus que jamais, la discipline de l'histoire du cinéma comme la cinéphilie ordinaire sont appelées à connaître d'importants bouleversements). On aime à penser, aujourd'hui, que chaque ouvrage traitant d'histoire du cinéma devrait avouer les mêmes ambitions. Faut-il pour autant excéder l'histoire du cinéma ? Il serait dommage de ne pas le faire.