1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

58 | 2009

Varia

Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920* | Jacques Barozzi, *le Goût du cinéma*

Paris, Flammarion, « Champs », 2008, 532 p. | Paris, Mercure de France, avril 2008, 132 p.

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3993>

DOI : 10.4000/1895.3993

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 222-226

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920* | Jacques Barozzi, *le Goût du cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3993> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3993>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920* | Jacques Barozzi, *le Goût du cinéma*

Paris, Flammarion, « Champs », 2008, 532 p. | Paris, Mercure de France, avril 2008, 132 p.

François Amy de la Bretèque

RÉFÉRENCE

Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, « Champs », 2008, 532 p.

Jacques Barozzi, *le Goût du cinéma*, Paris, Mercure de France, avril 2008, 132 p.

- ¹ *Le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, publié par un philosophe et un esthéticien du cinéma de l'université de Paris I, est une anthologie de textes sur le cinéma et s'inscrit donc dans une longue tradition, celle des ouvrages de Marcel L'Herbier (*Intelligence du cinématographe*, 1946), de Marcel Lapierre (*Anthologie du cinéma. Rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant*, 1946) de Pierre Lherminier (*l'Art du cinéma*, 1960) pour se limiter aux plus connus et pour ne pas remonter plus haut dans le temps ni ailleurs qu'en France. Dans les années d'après-guerre, ces recueils avaient encore pour objet d'établir la légitimité culturelle du septième art en apportant la démonstration qu'il avait suscité la production d'un corpus conséquent de réflexions critiques qui ne démérait pas de la comparaison avec celle provoquée par les arts reconnus. Ces anthologies étaient aussi raisonnées (par thèmes ou chronologiquement) dans l'ambition de permettre des confrontations de points de vue et de poser ainsi les fondements d'une étude académique ou universitaire du cinéma (L'Herbier avait fondé l'Idhec en 1943 et son anthologie avait probablement une visée didactique). C'était en particulier le cas de celle de Lherminier, au tout début des années 1960. Ces premiers recueils avaient une ambition encyclopédique. Plus récemment, on a vu paraître des

florilèges à la finalité plus restreinte : il faut rappeler le très beau livre de Jérôme Prieur (*le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma. Une anthologie*, 1993) centré sur des témoignages ou des récits de fiction consacrés à la première expérience de la projection et de la salle obscure. Et n'oublions pas que pour les années 1920, le meilleur recueil reste celui qu'a établi Richard Abel (*French Film. Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology*, vol. I : 1907-1929 ; vol. II : 1929-1939, 1988).

- 2 C'est dire que Banda et Moure sont mal fondés à prétendre qu'ils sont des pionniers absolus (« notre ouvrage n'a pas d'équivalent... »). Le lecteur éprouve quelque agacement à ne voir jamais cités ces prédécesseurs pas plus que ne sont justifiés les emprunts, non avoués, qu'ils leur ont faits.
- 3 L'avant-propos part de la remarque que le cinéma présente sur les autres arts et modes d'expression l'avantage que l'on connaît les témoins de sa naissance (il n'y en a pas de la peinture ni du théâtre, en effet), et que ces témoins ont laissé des traces. Le projet des deux auteurs s'énonce donc simplement : « donner accès à ces témoignages de l'âge de la découverte du cinéma ». Au passage, aller jusqu'en 1920 pour parler de la naissance du cinéma peut paraître un peu large... Sans compter que la notion même de « naissance du cinéma » est aujourd'hui problématisée (voir notamment le dernier livre d'André Gaudreault). Ils affirment avoir procédé à une véritable « archéologie », non seulement parce que ces témoignages sont rares et qu'il faut aller les chercher parfois en des lieux inattendus (ce qui est vrai), mais aussi parce que les textes qu'ils retiennent ne participent pas à ceux que la doxa a retenus une fois pour toutes (Louis Delluc père de la critique de cinéma, etc.). Malheureusement pour nos auteurs, il y a longtemps, notamment en France, que cette prétendue doxa a été battue en brèche : la *Contre-Histoire du cinéma* de Francis Lacassin date de 1972 (réédition en 1994)...
- 4 L'anthologie mêle donc des textes de natures très diverses : articles de presse, témoignages privés (lettres, par exemple, celle de Freud), textes à visée théorique (Delluc, Canudo, et autres classiques effectivement présents malgré tout), et textes spécifiquement littéraires (Döblin...). Cette hétérogénéité se défend. Mais pas sur la ligne choisie par les auteurs qui prétendent qu'il « n'y a pas de taxinomie préexistante » de ces textes : une telle affirmation demanderait à être étayée du côté de la sociologie de la réception littéraire. Écrire sur le cinéma ne se faisait pas sur un terrain vierge, même en 1900. Les regards n'ont pas la même provenance selon l'énonciateur, et les textes n'ont pas la même finalité pragmatique. Ces écarts ne fondent pas une taxinomie mais permettraient sans doute de poser une typologie.
- 5 Prieur avait été plus clair sur la finalité de ses choix : il visait à reconstituer un imaginaire en construction, celui du « cinéma » dans les sensibilités et les mentalités au moment de son apparition comme pratique spectatorielle. Banda et Moure paraissent vouloir pister, eux, la construction d'un discours sur le cinéma : comme il est dit dans l'avant-propos, « le cinéma a toujours été parlé » (p. 20). Or, quoiqu'ils protestent ne pas vouloir finaliser ce discours en construction (p. 21), ils en arrivent quand même à définir une évolution – comment faire autrement, d'ailleurs ? – « de la fascination des premiers spectateurs [...] au sérieux de la théorie qui consacre le nouvel art ». Rien de bien révolutionnaire dans ce constat, on le voit... Les recherches des spécialistes des premiers temps tendent plutôt aujourd'hui à montrer qu'il existait des systèmes « théoriques » avant la phase de l'institutionnalisation.
- 6 Banda et Moure veulent cependant guetter « phénoménologiquement » (le mot « phénomène » est prononcé p. 22) la naissance de la conscience de *ce qu'est le cinéma* :

ils perçoivent chez leurs auteurs un « désir de comprendre quelque chose dont on ne sait pas ce que c'est ». Ils décèlent deux attitudes anthropologiques : d'une part, une familiarisation rapide avec les usages possibles de l'invention technique ; d'autre part, une inquiétude quant aux changements induits des modes de perception de la réalité, analogues à ceux, souvent relevés, consécutifs à l'accélération des moyens de communication.

- 7 Une bonne remarque (p. 22) souligne que l'expérience du cinéma s'inscrit dans la continuité de « séries culturelles » (comme dirait Gaudreault) diverses, hétérogènes et extérieures au cinéma : chacun voit le nouveau mode d'expression selon l'usage qu'il peut en faire. Il ne sera pas le même objet pour un illusionniste, un physiologiste, un peintre, un romancier, un psychanalyste... cette position anthropologique est intéressante en soi, mais difficile à saisir dans le recueil.
- 8 L'anthologie est ordonnée chronologiquement. Le plan définit quatre stades marqués par quatre bornes : 1906, 1908, 1914, 1920. Les années 1907-1908 sont valorisées comme un bloc, pour des raisons déduites des textes eux-mêmes : le cinéma commence alors à se penser comme art et on cherche sa place dans le système des arts (Canudo). On se souvient que c'est déjà l'argument qui fondait la périodisation de Sadoul puis de Mitry. Mais pourquoi le terminus *ad quem* en 1920 ? Parce que la théorie est constituée et « entre dans son âge classique », disent nos auteurs.
- 9 Ces derniers sont des esthéticiens, redisons-le, et cela explique qu'ils se placent du côté de la périodisation interniste traditionnelle des histoires de l'art. En revanche, il observent avec raison que ces premiers textes ont à voir avec l'esthétique même si ce n'est pas leur ambition première et affichée, parce qu'ils ont une « intelligence de leur objet ».
- 10 Mais il faut bien dire, contrairement à ce qu'affirment les deux auteurs, que beaucoup de ces textes sont bien connus et qu'une grande partie d'entre eux ont déjà été republiés, dont certains récemment. Les articles du *Radical* et de *la Poste* rendant compte de la séance du Grand Café le 30 décembre 1895 ont été mis à la disposition du grand public à de multiples reprises (chez Sadoul, Jeanne et Ford et plus récemment dans *Cinématographe, invention du siècle* d'Emmanuelle Toulet, en 1995) ; le texte de Méliès « les vues cinématographiques » est archi connu des fidèles du Mage de Montreuil ; les deux Manifestes de Matuszewski viennent de faire l'objet d'une édition critique par Magdalena Mazaraki (*Écrits cinématographiques, Une nouvelle source de l'histoire, la photographie animée*, 2006), de même que le récit de Gorki sur le « royaume des ombres » (1896) que l'on trouvera dans le n° 50 de 1895 (établi par Valérie Pozner). Les *Écrits* de Baroncelli ont été édités par Bernard Bastide, ceux de Delluc, déjà publiés en 1995 par Pierre Lherminier à la Cinémathèque française, ont été réunis dans une anthologie récente par le même éditeur. De Canudo à Élie Faure, on pourrait allonger la liste.
- 11 Il y a néanmoins des éléments originaux dans ce corpus qui satisferont la curiosité du lecteur francophone, en particulier des textes espagnols inconnus chez nous jusqu'ici : Emilia Pardo Bazan, Enrico Thovez, Alfonso Reyes, ceux de ce dernier assez curieux ; à recommander aussi un texte (traduit du tchèque par qui ?) de Karel ČApek, le père du brave soldat Schweyk. Ne soyons pas injuste, il y a également quelques perles rares dans les textes français (Adolphe Brisson, Jules Claretie [le texte de Brisson figurait déjà dans *Intelligence du cinématographe*. NdE]...). Une partie des textes déjà connus sont proposés dans de nouvelles traductions, faites en partie par les auteurs : José Moure a

traduit directement de l'italien et de l'espagnol, Maya Szepanskaia et Frédéric Verger du polonais et du russe. Les autres textes sont repris de traductions antérieures, à ce qu'il semble.

- 12 Une bibliographie sérieuse indique la source des textes (pp. 513 et sq.), mais seulement la source première, sans référer les précédentes rééditions, notamment anthologiques.
- 13 L'anthologie de Barozzi est nettement plus modeste en volume comme dans son propos qui paraît dans une série où les cinéphiles n'auraient pas forcément l'idée d'aller la chercher : « *le goût de...* » a présenté des anthologies de textes sur toute une série de villes (Athènes, Antibes, Venise....) et d'objets variés (les chats, la danse, le football, les déserts, le voyage...). Ce qui semble dire que le cinéma a suscité l'affirmation d'un goût et fonctionne comme un « lieu » sur lequel s'est cristallisée la mémoire des penseurs et des artistes du XX^e siècle, proposition qui pourrait se réclamer de Pierre Nora et qui est tout à fait recevable.
- 14 Le florilège ne se donne pas de limites chronologiques et ne s'attache pas à un moment particulier de l'histoire. Il s'en tient néanmoins surtout à l'âge classique.
- 15 Une belle exergue de Céline donne le ton : « Je crois que je dois rien à aucun écrivain. Ce qui m'a influencé, c'est le cinéma. Ah ! ça, le cinéma, je le connais. » Et la quatrième de couverture précise les questions qui ont guidé le choix : « en quoi le cinéma se différencie-t-il des autres arts ? Quels rituels et quels mythes nouveaux a-t-il apportés à l'humanité ? ». Un programme ambitieux, bien trop à vrai dire pour un modeste recueil de 130 pages, mais qui a le mérite de la clarté.
- 16 Clairs sont aussi les choix idéologiques : on n'aime pas (trop) ici le cinéma moderne (mais Truffaut trouve grâce aux yeux du sélectionneur), et on affiche ses réticences par le moyen d'affirmations qui en feront sursauter plus d'un : dans la courte préface, on nous dit qu'« en Russie, Serguei Eisenstein mettra son génie au service de l'édification des masses et de la propagande stalinienne [en 1925 !] en faisant dévaler tout au long des marches l'infanticide poussette [sic] du *Cuirassé Potemkine*, séquence symbolique qui nous rappelle que toutes les révolutions finissent par dévorer leurs propres enfants » ! On est étonné aussi de lire cette profession de foi spiritualiste attribuée à Buñuel : le cinéma serait le « vecteur idéal permettant à une âme de communiquer avec une autre âme »...
- 17 Mais si l'on passe sur ces scories amusantes, le florilège possède un intérêt. Il est classé en trois rubriques simples : « un art du XX^e siècle », « salles obscures et écrans de lumière », « films cultes et divinités de celluloid », classement qui permet de couvrir trois champs, celui de la légitimation culturelle, celui de l'expérience spectatorielle, celui de la sociologie du public.
- 18 Les textes présentés ne prétendent pas constituer une révélation. La plupart sont bien connus. L'intérêt de ce petit livre est qu'il les met à la disposition d'un large public, bien au-delà des cercles institutionnels de la cinéphilie. Signalons tout de même une page originale de Le Clézio sur le choix entre littérature cinéma, un texte de Claude Ollier sur son expérience de spectateur dans les années 1930, et un très bel article de François Mauriac sur Greta Garbo, étonnant de lyrisme ! Les morceaux les plus récents revenant à Anne Wiazemski et à Frédéric Mitterrand...