

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

57 | 2009
Varia

Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault

5 questions for André Gaudreault

François Albera, Alain Boillat, Alain Carou et Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4005>

DOI : 10.4000/1895.4005

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 9-16

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Alain Boillat, Alain Carou et Laurent Le Forestier, « *Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4005> ; DOI : 10.4000/1895.4005

Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault

par François Albera, Alain Bouillat, Alain Carou et Laurent Le Forestier

1895 /
n° 57
avril
2009

André Gaudreault, dont le nom est lié au mouvement de la « nouvelle histoire » du cinéma née en 1978 lors du Congrès de la FIAF tenu à Brighton, vient de publier aux éditions du CNRS un ouvrage dont le titre est Cinéma et attraction mais dont le sous-titre – Pour une nouvelle histoire du cinématographe – rend mieux compte de l’ambition qui s’y expose : un renouvellement des bases théoriques de l’histoire du cinéma, à partir d’une méthodologie dont les instruments théoriques s’appellent « paradigme » et « série culturelle » et que la référence à la théorie narratologique et sémiologique inscrit dans une nouvelle perspective historiographique fondée sur la coupure radicale, au sein de ce qui s’est appelé successivement « cinéma primitif » puis « cinéma des premiers temps », entre une phase qui est celle de l’invention technique et des régimes discursifs de la monstration et de l’attraction (le cinématographe) et une seconde phase qui est en réalité la première du « cinéma », correspondant à son institutionnalisation autour de 1906-1910 sur la base duquel se bâtira le cinéma classique et ses avatars.

La forme proclamée de cet ouvrage – Pour une nouvelle histoire du cinématographe sonne comme un manifeste, un texte fondateur – et les thèses qui y sont exposées, volontairement situées aux plans de la théorie et de l’épistémologie et non de l’étude concrète d’une période, d’un ensemble ou d’un aspect, nous ont paru représenter suffisamment un « événement » dans la discipline historique du cinéma pour qu’on décide que notre revue lui consacre la rubrique « Point de vue » inaugurée avec le n° 50 afin de discuter des orientations, perspectives et problèmes de l’écriture de l’histoire du cinéma, de son historiographie – au sens que de Certeau a redonné à ce mot.

André Gaudreault a bien voulu répondre aux questions que nous lui avons posées par écrit, ce dont nous le remercions. Il n'est pas si courant dans notre discipline que l'on débattenne. Espérons d'ailleurs que cet échange, fût-il vif et sans concession de part et d'autre, en suscitera d'autres de ce type.

1.

Coupure et paradigmes

Le sous-titre du livre, *Cinéma et attraction*, est : *Pour une nouvelle histoire du cinématographe* ; il s'y énonce un certain nombre de propositions méthodologiques et de thèses sur l'histoire et la théorie du cinéma. On aimerait revenir sur l'hypothèse même de cette « fondation » d'une nouvelle histoire et sur les choix d'outils qui doivent permettre de la mettre en œuvre. Cette « nouvelle histoire » s'institue d'une coupure entre ce qui devrait être appelé désormais « cinématographe » et ce qui lui succède sans en procéder directement (sinon qu'il en hérite sur le plan technique), ni surtout en être le développement : le « cinéma ». C'est-à-dire qu'à une « périodisation » perçue et exprimée depuis toujours ou presque entre la période de l'invention (où domine la technique) et celle du moyen d'expression (ou de l'art), on propose de substituer une succession de discontinuités appartenant chacune à un paradigme différent. De nombreux traits sont énumérés pour définir chacun d'entre eux : captation/restitution, monstration puis attraction, mixité d'une part et narration, institutionnalisation, art, spécificité d'autre part. On peut relever que ces traits appartiennent largement à la narrativité et qu'ils déterminent les « ruptures » et changements de paradigmes sans prendre en compte des critères d'autres ordres (économiques, juridiques, etc.) qui pourraient définir d'autres scissions. Dans cette optique, « l'extranéité » du « cinéma des premiers temps » ne risque-t-elle pas de passer d'une position épistémologique à une position essentialiste dès lors qu'on tient à l'enfermer dans un ensemble clos ?

En outre, la logique de la succession des paradigmes ne revient-elle pas à insister sur les écarts et sur leur multiplication au point d'être amené *volens nolens* à multiplier les paradigmes ? Dans ce livre, on passe d'ailleurs d'un changement de paradigme à l'énumération de *trois* paradigmes (p. 102), mais pourquoi s'arrêter là, compte tenu de la logique adoptée ? L'énumération et le repérage des différences, des écarts, à mesure que se développeront les recherches factuelles et qu'on les inscrira dans la perspective narrato-taxinomique proposée, n'engendreront-elles pas une multiplicité de paradigmes qui définiront des sortes de monades historiques ?

Plusieurs questions afférentes à cette interrogation surgissent, notamment celle du lien entre « nouveau paradigme » et « coupure » et celle du lien entre « paradigme » et « séries

culturelles ». Ainsi le paradigme de la « captation », en raison de la division, de la « coupure », n'apparaît-il pas comme simplifié, sinon appauvri dans l'exposé, peut-être en raison d'une volonté de faire ressortir sa différence d'avec le paradigme de la « narration » ? (On lit : « le monde de la cinématographie est un *terrain vague* de recherches et d'expérimentations » [p. 74]). N'évacue-t-on pas, dans cette « radicalisation » des différences, la complexité des « vues » Lumière par exemple (dont en outre un très petit nombre de types est pris en compte ici) au plan des manipulations dont elles sont l'objet que ce soit dans la composition ou l'aboutage ? De même la comparaison entre le cinématographe et le phonographe comme machines « d'enregistrement », de restitution pure (« On ne saurait [...] soutenir que l'enregistrement d'un opéra sur cylindre de cire, par exemple, soit susceptible de doter l'œuvre originale de quelque supplément d'art que ce soit » [p. 150]), contourne les remarques qu'ont pu faire à ce sujet Williams, Altman, Lastra, Kittler, etc. en faisant abstraction de la nécessaire part représentationnelle de toute reproduction, toute mécanique qu'elle soit. L'utilisation du terme « littéral » (« restituer sur l'écran, de façon littérale, les propriétés visuelles du profilmique », « la littéralité du rendu photographique », [pp. 150-151]) peut paraître emblématique de cette tendance parfois réductrice.

2.

Séries culturelles

La notion de « séries culturelles » est l'une des propositions théoriques très fécondes exposées dans ce livre : elle permet d'affirmer que les productions cinématographiques ont beaucoup moins en commun entre elles que chacune avec des formes culturelles non-cinématographiques (féerie, carte postale, etc.). Mais la mise en œuvre de ces propositions paraît moins convaincante. On a établi un lien entre Méliès et la féerie depuis toujours ou presque, mais y a-t-il un historien de la « cinématographie-attraction » qui ait acquis une connaissance suffisante de l'histoire de la féerie, bien en amont de l'apparition du cinématographe, pour renouveler réellement le point de vue (comme l'a fait, sur un cas particulier, Thierry Lefebvre avec *le Voyage dans la Lune*¹) ? Dans le cas de la série « théâtre » comme principal cadre où s'inscrit la production Pathé, la démonstration, à partir de *l'Histoire d'un crime* (1901), glisse de « théâtre » à « drame au sens large ». Mais qu'est-ce que la « série culturelle » « drame », comment la construit-on ? La série « théâtre » a un visage incertain, protéiforme, puisqu'on passe au « mélodrame », puis au « théâtre bourgeois ». Une idée court dans l'exposé : que Pathé définit, dans ce rapport un peu mouvant au théâtre, les prémices de l'institutionnalisation (on y

¹ Dans Jacques Malthête, Laurent Mannoni (dir.), *Méliès, magie et cinéma* (catalogue d'exposition), textes de J. Malthête, L. Mannoni, C. Fechner, T. Lefebvre, L. Le Forestier, Paris, Paris-Musées, 2002.

reviendra). Mais les conditions mêmes de l'institutionnalisation, du passage d'une série culturelle à la norme, sont le point aveugle du propos. Comment le problématiser ? Ne pourrait-on pas, à l'inverse de la spécification insulaire, rechercher les points de friction entre des « séries culturelles » différentes ? Par exemple, le cinéma de mise en scène entre dans le champ du droit d'auteur, avec des caractéristiques tout à fait spécifiques, par sa double assimilation à l'estampe et au théâtre ; ou bien, autre exemple, les écrivains travaillant pour le Film d'Art cherchent à tirer du cinématographe ce qu'on ne peut obtenir du théâtre, en pensant leurs sujets à la fois comme théâtre et vues de plein air, ou théâtre et photographie « truquée », etc. La série culturelle « photographie », justement, n'est plus évoquée dans le livre après l'époque des frères Lumière. Or c'est finalement la série de plus longue durée, celle qu'on a toujours tendance à minorer, à négliger. Le discours de Méliès ou celui de Maugras et Guégan sur la fonction presque « auctoriale » de celui qui dirige et compose la vue sont directement redevables à une idée, déjà enracinée, de l'apport artistique de l'opérateur photographe.

3.

Vocabulaire, rapport aux sources

L'un des arguments méthodologiques du livre est le recours au vocabulaire « d'époque » afin de ne pas imposer une acception contemporaine. Le profit en est la mise à distance par rapport à son objet, l'« extranéité » somme toute, mais comment s'articule cette prescription faite à l'historien et l'affirmation selon laquelle on n'écrit que depuis son époque, que l'historien est débiteur de son temps et des questions qui s'y posent ? Il y a par rapport à cette position des questions de deux ordres.

- Au plan du rapport aux sources : les textes d'époque et, en particulier, celui de Méliès qui est édité en annexe et auquel il est fait référence tout au long de l'ouvrage, semblent *témoigner* d'une époque et non des *rapports* que son auteur établit avec l'objet de son discours. Or s'il est vrai qu'en 1907, Méliès publie ce texte au moment d'une rupture qui le marginalise – comme le livre l'indique –, ne trahit-il pas tout autant un écart avec le cinéma qui alors se fait ? Comment, de manière plus générale, distinguer dans un texte et dans les mots de ce texte (puisque ce livre s'appuie sur des choix lexicaux et en tire des conclusions) ce qui relève d'une façon de penser, et ce qui relève d'une manière de faire ? Cela nous ramène à la vision « première » du cinématographe comme « simple appareil de reproduction » : est-elle celle des « usagers » de l'époque ou l'auteur la partage-t-il ?
- Au plan théorique ensuite : la question du vocabulaire paraît essentielle pour marquer la rupture entre deux « paradigmes ». Cependant, que penser des usages lexicaux par rapport à cette rupture : est-ce qu'ils l'anticipent ou est-ce qu'ils la suivent ? Peut-on s'appuyer sur les

usages lexicaux pour définir des systèmes esthétiques ? Là encore les usages lexicaux relèvent d'une façon de penser et pas nécessairement d'une façon de faire... Et l'historien ne doit-il pas faire de ces « mots » et « manières de penser » un objet de son analyse, plutôt qu'un adjuvant de sa théorie ?

Un passage à cet égard pose problème, celui – qu'on a déjà évoqué – où il est question de *l'Histoire d'un crime* (et où la question des « séries » eût pu trouver un lieu privilégié d'application). En voulant voir du « proto-institutionnel » dans le choix de Pathé d'opter pour un drame, n'y a-t-il pas méprise sur le passage du catalogue Pathé cité à deux reprises (pp. 163 et 167) ? Le « Drame » est principalement valorisé en raison de sa rareté à l'époque, mais il constitue un sujet comme un autre, parmi d'autres énumérés au début de la citation ; pour effectuer un rapprochement avec l'institution parce qu'il est « le prototype par excellence du film dramatique dont l'institution *allait bientôt* faire ses choux gras » (p. 164), il faudrait que lui soit accordé un statut spécifique en 1901-1904. En outre, afin de valoriser la clairvoyance de Pathé (jugée dès lors à l'aune du « cinéma », soit de la phase ultérieure), ce texte, extrait d'un catalogue, est confronté à une affirmation de Coissac qui « n'était *même pas encore* capable de faire, *aussi tard* qu'en 1908 » (p. 164) ce que fit Pathé sept ans auparavant. Or ne faudrait-il pas prendre plus spécifiquement en compte l'argumentaire développé par Coissac à cette époque-là, qui s'exprime sur la pratique de la conférence très majoritairement associée dans son *Manuel* à la lanterne magique, et qui s'adresse à des conférenciers afin de prôner l'usage de l'image fixe contre celui de l'image animée, cette dernière se prêtant moins bien à un accompagnement verbal à valeur pédagogique ? Dès lors, s'agit-il vraiment de la même « série culturelle » que celle dont il est question chez Pathé ?

4.

Épistémologie

En appliquant le terme de « rupture épistémologique » au phénomène lui-même (passage de la monstration à la narration) et non à la connaissance qu'on en propose, ne reconduit-on pas une confusion à propos de l'objet de l'historien ? Est-ce qu'en écrivant que « l'expression "cinématographie-attraction" [...] permet [...] une compréhension verticale du phénomène [...] *tel qu'en lui-même il a été* » (p. 111), on ne s'éloigne pas de la conviction reprise de Crary selon laquelle « les continuités et les discontinuités n'existent *que dans l'explication historique*, et non pas dans l'histoire » (p. 11) ?

Cette rupture peut-elle s'appliquer à un changement de régime discursif alors que sa dimension « épistémologique » – chez Bachelard en particulier – signifie qu'elle marque le passage d'un « tissu d'erreurs positives, tenaces, solidaires », qui la précède, à une science ? Une

rupture épistémologique ne devrait-elle pas s'appliquer à cette « nouvelle histoire », à l'analyse historique plutôt qu'à ce qu'elle prend en compte ?

La notion de paradigme reprise à Thomas Kuhn implique de son côté un « effondrement » du paradigme antérieur, là aussi dans le domaine des sciences, et une reformulation d'ensemble, qu'on a du mal à transposer sur notre « objet » – dont on admet dans le livre qu'il connaît la mixité et la progressive domination d'un paradigme sur l'autre. En d'autres termes, y a-t-il compatibilité entre « dominante » et « paradigme » ?

Dans le même ordre d'idée, il est affirmé ici que l'historiographie du cinéma doit opérer un tournant qui ne peut lui venir que de la théorie, celle de l'histoire et celle du cinéma. Mais s'agissant de celle-ci, il semble admis sans autre démonstration que la narratologie et la sémiologie des médias (taxinomie) en tiennent lieu.

Narratologie dont on peut discuter. Ainsi les explications relatives aux trois paradigmes (pp. 102 et sq) reposent sur une certaine conception de la narrativité dont témoigne une phrase mise en italique : « lorsqu'un effet de récit émane de l'énoncé filmique, ce n'est pas grâce au média, mais presque malgré lui » (p.105). « Effet » renvoie ici au pôle de la réception, et non à « l'intentionnalité » de l'instance productrice sur laquelle il est mis l'accent. On a, de surcroît, l'impression que dans de tels cas le récit est « dans le monde », ce qui renvoie à la brillante réflexion proposée en 1947 par Laffay qui évoquait justement une tension entre ces deux termes opposés que sont le monde (ce que l'on appellera par la suite « l'analogie ») et le récit : le monde ne raconte pas, seule une mise en discours le peut (et donc jamais indépendamment du média, contrairement à ce que la phrase ci-dessus semble suggérer). Le « malgré lui » ne renvoie-t-il pas plutôt à l'énonciateur anthropomorphisé du film qu'au média proprement dit (qui, d'ailleurs, n'est pas « un » puisqu'il est au croisement de séries) ? Il semble que la tendance anthropocentrique de la théorie de l'énonciation développée dans *Du littéraire au filmique* se trouve ici renforcée : il s'agit non seulement d'isoler des « instances » (plutôt que des niveaux), mais de faire occuper ces places par des personnes.

5.

Quelle histoire du cinéma ? Bilan ou perspective ?

Une des « leçons » du courant historiographique du « cinéma des premiers temps » a notamment été de nous faire découvrir deux choses : d'une part la foncière hétérogénéité du médium/media (types de production : film « scientifique », vue documentaire, sketch comique, dessin animé, « Passions », tableaux vivants, illustration pédagogique, etc. ; types d'énonciation : adresse au spectateur, place du bonimenteur, tableau autonome...), d'autre part la fécondité de la notion d'« attraction » en tant que morceau autonome. Deux

dimensions qui ne cessent d'être mises en jeu par la suite et *jusqu'à nos jours*. Ces deux apports, externe et interne en quelque sorte, ne risquent-ils de disparaître dans la coupure qu'opérerait le cinéma « institutionnalisé » fondant un modèle « narratif représentatif » qui ignore ou marginalise ces deux aspects de l'époque « cinématographe » ?

L'affirmation inaugurale de Brighton – d'ordre épistémologique – consistait à dire que les principaux concepts opératoires pour le cinéma à partir des années 1915-1920 ne le sont pas pour la période antérieure ; mais on peut se demander si, aujourd'hui, la principale tâche des historiens du cinéma des premiers temps – la plus « nouvelle » en tout cas – n'est pas d'aller tester leurs hypothèses et leurs concepts sur le cinéma de l'époque dite « classique », peut-être pour relativiser cette coupure qui a eu son utilité en son temps. Ce livre propose au contraire de *restreindre* le domaine d'étude. La substitution de l'expression « cinématographie-attraction » à celle de « cinéma des premiers temps » ne signifie pas seulement la recherche d'une dénomination moins équivoque, mais procède à un *rétrécissement* temporel avec la distinction qu'elle opère entre une première période qui est comme le « cœur » de la cinématographie-attraction et une seconde qui est déjà « proto-institutionnelle ». Or, on a plutôt l'impression que l'histoire issue de Brighton a gagné un certain nombre de parties, mais au prix d'une appropriation parfois sauvage de ses concepts (celui d'« attraction » en premier lieu).

N'est-il pas par ailleurs gênant – et paradoxal dans un livre appelant dans son titre à « faire de l'histoire » – de lire que c'est *de la théorie*, et non des recherches empiriques que la nouveauté viendra ? Car nombre d'approfondissements théoriques nécessiteraient un gros travail de sources qui, réciproquement, restera le plus souvent stérile s'il n'a pas d'appui théorique (par exemple les études locales, qui gagneraient à replacer le spectacle cinématographique dans le paysage culturel du lieu étudié). Cela conduit à la question de l'historiographie proprement dite sur la période. Tout le début du livre renvoie assez explicitement à ce qui a déjà été écrit dans *Pathé 1900*, en 1993. Est-ce à dire qu'il n'y a rien eu de nouveau sur le plan historiographique depuis lors ? Au moins deux générations de chercheurs sont apparues depuis Brighton et leurs travaux sont plutôt absents du livre : cités ponctuellement, mais non intégrés à la réflexion d'ensemble. Le livre, présenté comme le moment d'une *impulsion* (*Pour une nouvelle histoire du cinématographe*), ne fait-il pas plutôt le *bilan* d'une vingtaine d'années de recherches ?

En revanche, l'ouvrage ne délaisserait-il pas certains des résultats de l'auteur lui-même, telles les recherches qui ont pu paraître « révolutionnaires » sur le « montage » chez Lumière et Edison ou celles concernant le bonimenteur ? Au contraire, s'agissant de ce dernier, on dénonce sa « relative hypertrophie [...] dans le discours d'aujourd'hui », « l'inflation verbale

sur cet adjuvant narratif », (p. 59). Or les développements des recherches sur le bonimenteur se sont déplacées, notamment de la narrativité à l'*oralité*.

Est-ce qu'en fin de compte il ne faudrait pas *rouvrir les frontières*, dans le « bon sens » cette fois : c'est-à-dire non en revenant à une lecture du passé (les débuts du cinématographe) par l'avenir (le cinéma « classique ») – ce qui est constitutif d'une approche *téléologique*, – mais en envisageant *les rémanences du cinéma des premiers temps dans le cinéma postérieur*. Il y a déjà eu un certain nombre de travaux en ce sens (par exemple Ben Singer sur l'inscription du *serial* dans la série culturelle « *melodrama* »). Mais il reste beaucoup à dire sur des phénomènes d'entremêlement de l'attraction et de la narration, de mixage des genres, de dimension performative de la séance de cinéma, etc., dans le cinéma des années 1910 à 1950. Ainsi la césure placée entre l'« exhibiteur » de la cinématographie-attraction et l'« exploitant » du cinéma institutionnel ne tient pas temporellement : pendant tout le muet, l'exploitant a un rôle très actif de production du spectacle dans sa salle (*cf.* par exemple les travaux de Christophe Trebuil sur le reformatage des films à épisodes en fin de carrière) ; ne serait-ce pas plutôt le passage au parlant (soit la généralisation de la « fixation » qui s'applique notamment à la vitesse de défilement) qui déterminerait le changement de paradigme ?