1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

55 | 2008
Varia

Notes de lecture

François Albera, Bernard Bastide, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4140>

DOI : 10.4000/1895.4140

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 243-269

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Bernard Bastide, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner, « Notes de lecture », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 15 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4140> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4140>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Notes de lecture

François Albera, Bernard Bastide, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner

1. Livres

- 1 **Zara Abdullaeva (dir.), *Kira Muratova : iskusstvo kino*** [Kira Mouratova : L'art du cinéma], Moscou, NLO, 2008, 417 p.

Il s'agit du premier ouvrage proprement dit (il n'existait jusque là qu'une brochure d'une trentaine de pages) consacré à la réalisatrice, aujourd'hui devenue ukrainienne, l'une des artistes majeures du cinéma actuel qui s'était imposée dès ses premiers films réalisées seule (*Brèves rencontres*, 1967, sorti en 1987 ; *Longs adieux*, 1971, sorti en 1987). Le recueil associe des études, dues à plusieurs auteurs, une partie de souvenirs, ainsi que deux scénarios de Mouratova qui est actuellement en train d'achever son dix-septième film. Une œuvre malheureusement très peu présente sur les écrans russes depuis que l'Ukraine a accédé à l'indépendance et fort mal connue en France également.

- 2 **François Amy de la Bretèque (dir.), *le « Local » dans l'histoire du cinéma***, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007, 227 p.

Reprenant les actes du colloque qui eut lieu à Montpellier (Université Paul-Valéry) en décembre 2005, cet ouvrage, coordonné par de la Bretèque, comporte dix-sept contributions (de Loiperdinger, Kessler-Lenk, Chevaldonné, Choukroun, Vignaux, Jaques, Quintana, etc.) distribuées selon trois axes : « les territoires du local », « les pratiques du local » et « les symboliques du local », encadrés par deux textes introductifs plus généraux et plus théoriques (dus à de la Bretèque et à Michèle Lagny) et une conclusion de Lagny. L'enjeu de ce colloque se donnant un objet relativement nouveau (le « local » n'ayant jusqu'ici fonctionné que dans le miroir du « général ») était de « changer d'échelle », construire ou jeter les bases d'une nouvelle histoire (rompant avec les « histoires générales » et les « gestes nationales ») en se donnant un nouvel opérateur. De la Bretèque, dans son introduction se réfère à Jacques Revel et Michèle Lagny conclue également avec cet historien qui a lancé quelque lien avec le cinéma, notamment en explicitant sa méthode d'analyse « en détail » à partir de

l'exemple de *Blow Up* : « Le changement d'échelle représente un saut épistémologique qui oblige à voir, à petite échelle, des choses qu'on ne verrait pas à grande échelle et qui, en conséquence, amène à écrire autrement sur ce qu'on a vu ». De la micro-histoire à l'analyse du détail cependant il y a une marge : celle qui sépare l'ensemble des « études régionales » ou des analyses fouillées de tel aspect de l'exploitation, la distribution ou la production en un lieu et un moment donnés et le repérage de l'*in situ* dans l'œuvre d'un cinéaste ; la notion même de « local » prête à discussion : tout est local (situé) mais le « localisme » (précise Odin) est une visée. Un cliché touristique est une construction.

- 3 **Freddy Buache, *Daniel Schmid***, Lausanne, l'Âge d'Homme, 2007, 122 p.

Disparu en 2006, le cinéaste grison (canton suisse parlant le romanche – d'où Giacometti est également originaire) occupe une place singulière dans le cinéma helvétique. Buache lui avait consacré un « portrait en magicien » en 1975 alors qu'il n'avait à son actif que l'étonnant *Heute Nacht oder nie* (carnaval d'Ancien Régime au ralenti) et *la Paloma* (mélodrame flamboyant) ainsi qu'un étonnant court-métrage, *Faites tout dans le noir afin d'épargner les chandelles de votre maître* (précepte de Swift dans ses « instructions aux domestiques »). La suite de son œuvre ne dérogea pas à cette inspiration mariant l'insolite et le poétique. Une adaptation d'une pièce de Fassbinder qui avait fait scandale pour son soit-disant antisémitisme (*l'Ombre des anges*), le portrait d'un danseur japonais (Kazui Ohno), quelques films plus conventionnels tout de même (*Hécate*, *Jenatsch*), un dernier film satirisant l'establishment de son pays (*Beresina*) qui a pu paraître un peu lourd, mais surtout les réussites kitsch (*Violanta*) ou d'alliage paradoxal comme ce *Bacio di Tosca* où d'anciens chanteurs d'opéra dans leur maison de retraite revivent soudain les émotions passées. Le livre de Buache relie Schmid à tout un ensemble de références artistiques et culturelles qui sont celles de la transgression sourde par l'usage du voilement, de la parodie et de la citation détournée (de Lautréamont à Fussli et Balthus) et il évoque chacun des films en polémique à l'occasion avec violence avec les adversaires de ce cinéma (Lanzmann est en particulier foudroyé pour sa campagne – effectivement outrée – contre *l'Ombre des anges*).

- 4 **Valérie Carré, *la Quête anthro- pologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard***, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, 345 p.

L'œuvre de Werner Herzog a donné lieu à peu d'ouvrages monographiques (l'un à l'Âge d'Homme dû à Radu Gabrea, rigoureuse lecture à partir de Maître Eckart, un autre chez Edilg d'Emmanuel Carrère). Celui-ci, issu d'une thèse en études germaniques soutenue en 2005, n'appartient cependant pas au « genre » monographique usuel en études cinématographiques : il est en effet traversé par une problématisation de type anthropologique. L'auteure part de l'ensemble de l'œuvre et en relève le partage dès le départ entre fiction et documentaire avec cependant un basculement dans ce seul genre après *Cobra verde*. Elle en tire l'importance de la périodisation de l'œuvre – pourquoi ce tournant ? – et la nécessité d'interroger les interactions entre les deux aspects (« aspects fictionnels dans les films documentaires, aspects documentaires dans les films de fiction »). Elle s'attache à analyser deux aspects souvent évoqués à propos du cinéaste : « Herzog comme héritier direct du romantisme allemand ou Herzog dans le contexte du (néo)colonialisme », approches qu'elle juge complémentaires et dont la complémentarité permet une lecture nouvelle de l'œuvre. Son hypothèse est « qu'une quête anthropologique » est « le moteur de toute l'œuvre de Herzog » qui concerne essentiellement la civilisation occidentale et pose plusieurs questions : « Pourquoi cette civilisation a-t-elle échoué dans son entreprise de domination scientifique et

impérialiste du monde ? Quelles sont les conséquences de cet échec ? A-t-elle des chances de survie ? ». Passant par les théories de la postmodernité, elle aboutit à ce qui serait le propos de Herzog : la survie de la civilisation occidentale « passe par la création artistique », c'est une « quête transculturelle » – selon les définitions de Wolfgang Iser. Venu de l'extérieur des études cinématographiques ce travail, par sa rigueur (un état de la recherche internationale, une discussion serrée des références alléguées) et son ouverture devrait faire réfléchir les doctorants « de cinéma » français souvent plus vite satisfaits.

- 5 **Robert von Dassanowsky, *Austrian Cinema : A History***, Jefferson, London, McFarland & Co, 2008, 322 p.
Réimpression d'un ouvrage paru en 2005 consacré à retracer l'histoire du cinéma en Autriche de 1895 à nos jours.
- 6 **Ivana Delvino, *I film di Mario Monicelli***, Roma, Gremese, 2008, 160 p.
Sans lien avec la rétrospective organisée par la Cinémathèque française dont le succès a été considérable, l'ouvrage d'Ivana Delvino permet de parcourir l'œuvre d'un cinéaste prolifique. Une large place est donnée à l'accueil des films par la critique italienne.
- 7 **Jean A. Gili, *Ettore Scola. Une pensée graphique***, Enghien-Paris, Centre des Arts-Isthme Éditions, 2008, 154 p.
Publié à l'occasion d'une exposition de dessins et d'une rétrospective, l'ouvrage – le premier consacré en France à l'auteur de *Nous nous sommes tant aimés* et de *la Nuit de Varenne* – propose une analyse de l'œuvre, une série d'entretiens sur les principaux films et une filmographie détaillée ; il présente aussi un très riche ensemble iconographique : photos, affiches et surtout caricatures.
- 8 **Jean A. Gili, Marco Grossi (dir.), *Alle origini del neorealismo. Giuseppe De Santis a colloquio con Jean A. Gili***, Roma, Bulzoni, 2008. 148 p.
Les auteurs ont longuement rencontré De Santis en 1977. L'entretien, demeuré inédit, aborde la participation du futur cinéaste à la revue *Cinema*, la fréquentation des cours du Centro Sperimentale di Cinematografia, l'activité militante au sein du parti communiste clandestin, la collaboration comme assistant et co-scénariste avec Visconti pour *Ossessione* et avec Rossellini pour *Desiderio*. Vis-à-vis du réalisateur de *l'Homme à la croix*, De Santis se montre particulièrement critique. L'ouvrage est complété par un second entretien enregistré en 1990.
- 9 **Semion Guinzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*** [le cinéma russe avant la révolution], Moscou, Agraf, 2007. 496 p.
Reprise à l'identique de la première édition de 1963, précédée d'une brève introduction situant la place de ce livre et de son auteur, signée par un autre historien du cinéma de la vieille génération, Evguéni Gromov (à qui l'on doit le premier livre consacré à Lev Kouléchov), disparu en 2005.
- 10 Il s'agit du premier ouvrage consacré en URSS aux débuts du cinéma russe jusqu'en 1917. Écrit à la faveur du « dégel », il paraît bien sûr aujourd'hui fort démodé, avec ses références à Lénine, ses titres de chapitres tels que « la révolution et la propagande bourgeoise », ses incessants jugements de valeur idéologiques (voir le passage sur le *Tricentenaire du règne de la Maison Romanov*, film de 1913, p. 136), sans parler de son petit cahier de très mauvaises photographies qu'il n'eût sans doute pas été difficile de remplacer. Néanmoins dans le désert actuel de l'édition russe en matière d'histoire du cinéma, il constitue le seul ouvrage à prétention généraliste sur la cinématographie de la période tsariste disponible aujourd'hui. De plus, l'attention de l'auteur pour les

aspects économiques et politiques de la production des années dix contraste agréablement avec les études esthétisantes que l'on a pu rencontrer dans certains travaux plus récents. Notons que l'auteur avait pu à l'époque faire appel aux souvenirs de la première génération de cinéastes russes, qu'il décrit assez bien la constitution du milieu corporatif en Russie et l'essor de la production à partir de la guerre de 1914, s'intéresse aux actualités de la guerre et de la révolution de février, livre des chiffres fort intéressants (nombres de salles, d'entrées, de copies tirées, etc.), mais ne cite que très rarement ses sources. Plus généralement, comme la plupart des ouvrages soviétiques, le livre manque de notes et de dates. Soulignons enfin que l'approche est très datée (« les féeries de Méliès sont, du point de vue de leur contenu, des modèles invraisemblables de mauvais goût, de vulgarité et de bêtise », p. 288), et que les connaissances ont beaucoup progressé depuis, même sur les points forts de l'ouvrage, notamment grâce à Viktor Listov (*Rossija, Revoljucija, Kinematograf*, Moscou, 1995), ou Vladimir Mikhaïlov (*Rasskazy o kinematographe staroj Moskvy* [Récits sur le cinéma dans la Moscou d'autrefois], Moscou, Materik, 1998).

- 11 Son auteur, diplômé du VGIK en 1939, au départ spécialiste du cinéma d'animation, avait eu du mal à s'imposer comme historien, souffrit de la campagne contre le « cosmopolitisme » dans l'après-guerre, travailla comme journaliste au sein de *Sovietskioe kino* puis *Iskousstvo kino* et *Sovietskaia kouloura*, avant d'enseigner au VGIK, puis d'intégrer successivement l'Institut d'Histoire de l'art et l'Institut d'Histoire du Cinéma.
- 12 **Pascal Manuel Heu, Henri Béraud et le cinéma 1 et 2**, Cahier Henri Béraud XIV, automne 2007 et XV hiver 2007-2008, Loix-en-Ré, Association rétaise des amis d'Henri Béraud, 98 et 62 p.
La Gerbe d'or, roman de Béraud, contient une des plus belles descriptions de séance du cinéma des premiers temps. Chardère l'avait citée lors du Centenaire dans un article et on pouvait rêver de trouver d'autres liens avec le cinéma dans l'œuvre de romancier et de journaliste de cet auteur oublié aujourd'hui (après une compromission impardonnable durant l'Occupation). Heu, déjà thuriféraire du mal connu Émile Vuillermoz s'est attelé à cette tâche paradoxale. En effet il n'y a *a priori* aucun rapport entre Béraud et le cinéma : ni scénario, ni critique de film... Pourtant la moisson est abondante et passionnante : adaptations, fréquentations du monde du cinéma (il est l'ami de Vuillermoz mais aussi bien d'Epstein ou de Jeanson) et multiples allusions dans des textes. Béraud se révèle au centre d'un ensemble qui brille même d'une révélation, la filiation, tue par Henri Jeanson et Christian-Jaque, entre *Un revenant* et le roman de Béraud *Ciel de Suie*.
- 13 **Laurent Jullier, Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma**, Paris, Armand Colin, 2008, 254 p.
 Dans ce livre, l'auteur se donne pour but de réfléchir à la conduite à tenir face aux « images sulfureuses » que sont celles de sexe et de violence. Une étude comparée de la censure en France et aux États-Unis précède l'analyse de la réception de films comme *Irréversible*, *Elephant*, *Lilith*. Chaque chapitre du livre se clôt avec l'interview d'un expert : réalisateur, psychologue, philosophe, critique, etc.
- 14 **Jean-Claude Lebensztejn, Transaction**, Paris, Kargo/Amsterdam, 2007, 89 p.
 Ce livre vertical (21 x 30 cm) s'orne sur la couverture d'un plan d'architecture de forme phallique dû à Nicolas Ledoux, un « fragment de monument grec » qu'il appelle « Oikéma ». Connu pour ses constructions utopiques telles les « Salines », son « Œil » du

théâtre de Besançon et bien d'autres propositions outrepassant, comme son contemporain Boullée, l'architecture de son temps, Ledoux imaginait ici un « bordel idéal » dit Lebensztein qui retrace la généalogie du projet et retrouve les divers commentaires qu'on en a fait depuis le XVIII^e, retrouvant par là l'inspiration dérangement de l'auteur.

- 15 Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka, *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et une nuits « essai », 2008, 126 p.
- 16 Trois conférences prononcées au Collège de France à l'automne 2007, à l'initiative de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, sont ici reproduites. Si une partie des textes reprend des éléments déjà présents dans le précédent livre de Lindeperg consacré à *Nuit et Brouillard* (notamment sur la conseillère historique du film, Olga Wormser), on retiendra avant tout l'analyse du filmage du procès Eichmann. Le dispositif mis en place par le tribunal, celui que le filmage ajoute par l'emplacement des caméra (7), la diffusion en direct, la reprise les télévisions construisent une série de systèmes de représentation. Le filmage avait été réalisé par Leo Hurwitz – dont le film de Sivan et Broman, *Un spécialiste*, avait tiré les images de l'oubli et sans doute de la destruction (sans citer pourtant leur auteur) –, grand documentariste de gauche, lié aux combats syndicaux et antiracistes des années 1930 avec Paul Strand, Pare Lorentz et d'autres (tous occultés par le maccarthysme). On apprend ici qu'il fut un pionnier de la télévision durant la guerre et qu'il dut réaliser un film consacré au Tombeau du martyr juif inconnu (*The Museum and the Fury*), produit par Film Polski en 1956, sans pouvoir se rendre sur place, étant privé de passeport par l'administration américaine en raison de son engagement politique.
- 17 **Viktor Listov, *I dol'she veka dlitsja sinema*** [Et le cinéma dure depuis plus d'un siècle], Moscou, Materik, 2007. 368 p.
Recueil d'articles ou d'interventions rédigés entre les années quatre-vingt et aujourd'hui, sans que les références des premières parutions soient mentionnées. Certains textes étant rares et les informations qu'ils contiennent fort intéressantes, le recueil est à signaler. On retiendra ainsi l'article consacré à Grigori Boltianski, premier à rassembler, dans les années vingt, les premiers éléments d'un musée du cinéma au sein de l'Académie des Sciences de l'art (GAKhN) (pp. 210-223) ; d'autres textes sont consacrés à Eisenstein, Vertov, Koulékhov, sujets de recherche plus classiques de l'histoire du cinéma soviétique dont Listov est un des plus sérieux représentants. Une partie de souvenirs, retraçant notamment son expérience de scénariste, précède quelques articles consacrés à Pouchkine, vers l'étude duquel l'historien a depuis plus de dix ans tourné ses efforts, au point d'obtenir la reconnaissance des pouchkinistes les plus autorisés.
- 18 **Jacques Lorcey, *Tout Guitry***, Biarritz, Séguier, 2007, 348 p.
Le cinquantenaire de la disparition de Sacha Guitry et l'hommage que lui ont rendu diverses institutions ont donné lieu à la publication de bon nombre d'ouvrages. Parmi ceux-ci, *Tout Guitry (de A à Z)* de Jacques Lorcey se présente comme une sorte d'encyclopédie qui accumule les références au cinéaste, faisant ainsi suite à son œuvre-somme *le Monde de Sacha Guitry* (Séguier, 2002). Préfacé par Pierre Arditi, l'ouvrage recense en quelque 800 entrées, une riche iconographie et quelques documents que l'auteur a rassemblés au long de sa passion pour Sacha Guitry. C'est toute l'œuvre du cinéaste qui est ici survolée, depuis ses premières armes sur scène jusqu'à ses grandes fresques historiques en passant par ses causeries, ses écrits divers ou ses engagements

politiques. On y reconnaît dans le désordre (ou plutôt dans l'ordre alphabétique) ses femmes, ses amis, ses ennemis, ses collaborateurs, ses relations... ainsi que ses titres d'œuvres théâtrales, cinématographiques ou spirituelles. Certaines entrées résonnent parfois de façon étrange, comme *Amours contrariées*, *Héros*, ou encore *Sexualité*. Tout Guitry est un ouvrage qui répond à bien des questions sur « le Maître », mais se perd parfois dans des considérations totalement inutiles pour le lecteur ou l'historien.

- 19 **Laurent Mannoni, Jacques Malthête, *l'Œuvre de Georges Méliès***, Paris, La Martinière, 2008, 360 p., 400 illustrations
Le catalogue de la récente nouvelle exposition Méliès à la Cinémathèque française sur lequel nous reviendrons.
- 20 **Jean-Pierre Mattei, *la Corse, les Corses et le cinéma. 50 ans de cinéma parlant 1929-1980***, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2008, 352 p.
Après un premier volume publié en 1996 et qui était consacré au cinéma muet, l'auteur complète son « chef d'œuvre » en abordant les cinquante premières années du parlant. Tout y est recensé : les institutions, les personnalités (très utile dictionnaire), les films réalisés par des Corses ou tournés en Corse, les salles de cinéma, les problèmes de la représentation identitaire, les stéréotypes... L'ouvrage est par ailleurs enrichie par une splendide iconographie.
- 21 **Valeria Napolitano, Florestano Vancini. *Intervista a un maestro del cinema***, Napoli, Liguori, 2008, 192 p.
Cinéaste peu connu en France (Jean A. Gili essaye de lui rendre justice dans sa préface), Vancini appartient à la génération révélée au début des années soixante. Le long entretien parcourt les étapes de l'œuvre et s'arrête notamment sur *La lunga notte del '43*, *La banda Casaroli*, *Le stagione del nostro amore*, *Bronte* et *La neve nel bicchiere*, sorte d'*Arbre aux sabots* émilien.
- 22 **Elio Petri, *Scritti di cinema e di vita* (Jean A. Gili, dir.)**, Roma, Bulzoni, 2007, 258 p.
De sa collaboration dans les années cinquante à *Città aperta*, revue de fronde à l'intérieur du parti communiste, aux textes publiés en 1980 dans la revue d'Ugo Tognazzi, *Nuova cucina*, en passant par ses nombreuses interventions dans les revues de cinéma et ses commentaires sur ses propres films, Elio Petri a laissé de nombreux textes dont sont reproduits ici tous ceux qui ont été retrouvés (d'autres sont sans doute encore en attente). On y découvre un intellectuel d'une rare cohérence idéologique dont la réflexion nourrit l'œuvre cinématographique et permet de mieux en cerner les enjeux.
- 23 **Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma***, Paris, Armand Colin 2008, 372 p.
Refonte et enrichissement d'un classique publié par Nathan en 1996 sous le titre *Vocabulaire technique du cinéma*. Un manuel unique en son genre (on doit aussi à l'auteur *Technique du cinéma* dans la collection « Que sais-je ? »).
- 24 **René Prédal, *le Cinéma à Nice***, Monaco, Productions de Monte-Carlo, 2007, 256 p.
René Prédal poursuit sa vaste entreprise d'histoire du cinéma sur la Côte d'Azur. Il présente ici une « histoire des studios de la Victorine en 50 films ». On retiendra la précision des textes, y compris les analyses générales, et une très belle iconographie en grande partie inédite.
- 25 **Lev Rochal, *Gore umu, ili Eisenstein i Meyerhold : dvojnoj portret na fone èpoxi*** [Le Malheur d'avoir trop d'esprit ou Eisenstein et Meyerhold : double portrait sur fond de l'époque], Moscou, Materik, 2007, 392 p.

Un nouvel ouvrage sur un sujet qui semble passionner les spécialistes russes : en effet, ces dernières années nous ont offert les travaux abondamment documentés de Vladimir Zabrodin, *Eisenstein: popytka teatra* [Eisenstein : essai de théâtre] (Moscou, Eisenstein-centr, 2005) et *Eisenstein o Meyerhol'de* [Eisenstein sur Mejerhol'd] (Moscou, Novoe izdatel'stvo, 2005). L'ouvrage de Rochal, neveu du célèbre réalisateur Grigori, lui-même critique, scénariste et historien du cinéma (on lui doit notamment un ouvrage consacré à Vertov), rassemble apparemment la documentation qui servit de base au scénario écrit pour un film documentaire de 2003 réalisé par Galina Evtouchenko et qui porte pratiquement le même titre (le mot « intérieur » remplaçait alors celui de « fond »). L'auteur y construit toutefois une argumentation en prenant le contre-pied de celle de Zabrodine, afin de redresser ses crimes de lèse-majestés... en re-tissant les rapports personnels et artistiques du maître et de l'élève dans la tradition hagiographique nationale. Cela dit, l'ouvrage est nourri d'une très vaste documentation (peu détaillée dans les notes), et s'appuie sur une profonde connaissance de l'époque et du milieu dont l'auteur est un des héritiers directs.

- 26 **Nina Rostova, *Nemoe kino i teatr. Paralleli i persechenija*** [Le cinéma muet et le théâtre. Parallèles et croisements], Moscou, Aspect Press, 2007, 166 p.

Dans ce bref ouvrage, les deux héros de Rochal n'occupent plus qu'une place marginale, et sont situés dans le contexte très riche des expériences russes de réalisation et de mise en scène, dans les débats théoriques et dans la pratique du jeu d'acteur des années dix, mais surtout vingt.

- 27 **Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch***, Préface de Michel Marie, Paris, CNRS éditions, 2008, 240 p.

Monographie empathique consacrée au cinéaste-ethnographe. La difficulté d'écrire un livre sur Rouch tient sans doute à la nécessité de se distancier des propos du cinéaste qui a beaucoup parlé de sa vie et de son travail avec la gourmandise du conteur. L'auteure en convient quelque peu mais opte finalement pour reconduire le « mythe » ; aucune recherche primaire ne vient nous indiquer ce qu'il en fut de la formation et des premières années de Jean Rouch, de ses activités pendant la guerre, de ses liens avec les surréalistes restés en France, etc. L'appréciation de l'ensemble de l'œuvre (très diverse : nombre de petits films purement didactiques, descriptifs par exemple, sur la récolte ou le creusement d'un puits) reste à faire en revisitant la notion d'auteur et d'œuvre. L'ouvrage synthétise en revanche avec brio ce qui s'est écrit et dit du cinéaste. Sans doute la restauration et réédition de l'ensemble de son œuvre par le CNC et le versement de ses archives à cette institution par Jocelyne Rouch marqueront-elles un renouveau des études rouchiennes dont un colloque annoncé sera peut-être la prémice.

- 28 **V. Sokolov, *Kinovedenie kak nauka*** [Les études cinématographiques en tant que science], Moscou, NIIK, 2008.

- 29 **Daniel Taillé (dir.), *la Saga des Clouzot et le cinéma, 1^{re} époque***, Niort, Cinémathèque en Deux-Sèvres, 2007, 283 p.

Précieuse recension et republication des textes sur le cinéma d'Étienne Clouzot et de Henri Clouzot – lié au Musée Galliera et sa fameuse exposition –, deux membres d'une « dynastie » liée au cinéma qui comporte en outre Henri-Georges, le cinéaste, Jane, épouse d'Étienne, également critique (dont les archives ont malheureusement disparu dans un incendie), et Claire, arrivée, elle aussi à la critique dans les années 1960, toujours en activité. On y reviendra.

- 30 **Dziga Vertov, *Iz nasledija, T. 2. Stat'i i vystuplenija*** [Œuvres, tome 2. Articles et interventions] (Daria Kruzhkova, Svetlana Ishevskaja, dir.), Moscou, Eisenstein-Centr, 2008.
- 31 **Vivien Villani, *Dario Argento***, Roma, Gremese, 128 p.
Après le livre de Jean-Baptiste Thoret, une brillante analyse de l'œuvre et des thèmes du « maître de l'horreur », un auteur d'une rare cohérence formelle (l'ouvrage existe également en langue italienne).
- 32 **Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film***, Paris, Scope Éditions, 2008, 240 p.
Une synthèse intelligente sur la musique, composante essentielle de l'œuvre cinématographique. L'ouvrage, clair et précis et s'appuyant sur des exemples soigneusement analysés, s'inscrit dans une collection consacrée aux métiers du cinéma.
- 33 **Harry Waldman, *Missing Reels Lost Films of American and European Cinema***, Jefferson, London, McFarland & Cie, 2008, 313 p.
Réimpression d'un ouvrage paru en 2000 dont le sous-titre dit bien l'objet : « les films perdus des cinémas américain et européen ». Les pays producteurs concernés sont, outre les E-U, la plupart des pays européens qui eurent une cinématographie (de l'Autriche et la Belgique à la Suède, en passant par la Grèce, la Hongrie et bien sûr la France, l'Italie et l'Allemagne). On note l'ignorance de la Russie et de l'URSS qui n'est pas expliquée... Selon l'auteur les films retenus dans son livre sont « longs, perdus et leur disparition creuse un trou dans l'histoire du cinéma » Il distingue les périodes où les pertes massives se sont opérées : avant la Première Guerre mondiale où 80 % des films ne sont pas conservés après exploitation ; entre la guerre et le passage au parlant 2/3 des films disparaissent encore ; le passage au son en fait disparaître bon nombre, en particulier dans des pays qui ne peuvent muter (la Grèce) et les productions en diverses langues qui tentent de ravir des parts de marchés à l'occasion de la sonorisation, « transitoires et expérimentales » ne subsistent guère elles non plus (Paramount à Paris notamment). Enfin la période 1930-1950 voit environ 15 % des films disparaître. Évoquer les films « manquants » est évidemment une des tâches de l'historien qui ne saurait écrire l'histoire qu'à partir de ce qui « reste », néanmoins le parti pris de ne retenir que des supposés « grands films » crée une confusion dans l'entreprise, en particulier en donnant vie à des œuvres dont l'existence même a pu être sujette à caution mais dont les signataires importent (Cendrars, Eisenstein...).
- 34 **(Coll.) 90-e. Kino, kotoroe my poterjali** [Les années quatre-vingt-dix. Le cinéma que nous avons perdu], Moscou, Novaja gazeta, Zebra E, 2007, 252 p.
Ensemble d'une trentaine d'articles de différents auteurs consacrés aux films majeurs produits en Russie dans les années 1990, qui, en raison de l'effondrement du système étatique de distribution et de la fermeture de la majorité des salles, furent très peu vus par le public national. L'ouvrage, coordonné par Daniil Dondureï, sociologue du cinéma, est complété par des interviews (dont une d'Alexeï Guerman consacrée à la situation du studio Lenfilm dans les années quatre-vingt-dix), et par un post-scriptum tentant d'opérer une synthèse sur cette première décennie de la cinématographie post-soviétique.

2. Revues

- 35 **Archivos de la filmoteca**, n° 57-58, octobre 2007-février 2008, 2 volumes
 « Después de la real. Pensar las formas del documental, hoy » [Après le réel. Penser les formes du documentaire aujourd'hui] sous la direction de Josep Maria Català et Jesetxo Cerdàn s'interroge sur les effets de la « révolution digitale » sur le cinéma documentaire. Le lien au réel (on parle de « cinéma du réel » – émanant de celui-ci ou parlant de lui ?) n'étant plus assuré par « l'image comme index » et sa dimension « fétichiste », les éléments qui viennent au premier plan sont alors la subjectivité et l'éthique : adresse au spectateur, prise en compte du contexte d'énonciation. Une intéressante réflexion tirant des conséquences dans l'ordre de l'énonciation de la disparition de la problématique de la « trace » qui aura occupé une petite séquence de l'histoire des images reproduites.
- 36 **Les Cahiers de la Cinémathèque**, n° 79, mars 2008, « Cinéma régional. Cinéma national »
 Publié par l'Institut Jean Vigo, la revue, dont la parution s'espace malheureusement de plus en plus, présente un très riche ensemble sur les recherches régionales, fruit d'un colloque tenu à Perpignan en janvier 2006. Le dossier a été coordonné par François de la Bretèque qui ouvre le numéro avec une réflexion méthodologique sur l'opposition « régional/national ». Est présenté ensuite un bilan des études locales sur le cinéma en France (un bilan historiographique des années 1960 à nos jours par Jean Gili, une très complète bibliographie établie par Jean-Jacques Meusy, plus de cinq cents références – qui poursuit celle qu'il avait publiée dans 1895), puis une série d'études sur les apports spécifiques des archives régionales, enfin trois textes sur les problèmes de la production régionale. À lire en lien avec les actes du colloque de Montpellier sur le « local » (voir *supra*).
- 37 **Cinémas**, vol. 18, n° 1, Automne 2007
 « Mémoires de l'Allemagne divisée. Autour de la DEFA », numéro dirigé par Philippe Despoix avec la collaboration de Caroline Moine. Voilà un numéro original qui se penche sur la maison de production la DEFA fondée immédiatement après la guerre à Berlin et qui quarante ans durant fournit en films documentaires et de fiction l'Allemagne de l'est. Son occultation a évidemment eu des causes idéologiques dues à la guerre froide et du coup des réalisateurs importants comme Konrad Wolf, Kurt Maetzig, etc. furent ignorés. La réunification de l'Allemagne a commencé par un démantèlement de tout ce qui existait de « l'autre côté » (bâtiments, monuments, institutions, circuits économiques et culturels) ; presque vingt ans plus tard on se met à « reconstruire ce pan méconnu de l'histoire du cinéma allemand ». L'axe des directeurs de ce numéro qui comporte sept études (deux en anglais) est que ce cinéma « d'après-guerre est marqué au sens fort et de manières multiples par l'histoire allemande : par l'horreur des camps, d'abord, révélée au monde et aux vaincus eux-mêmes en 1945 à travers les images des armées alliées », par « les ruines, qui donne naissance à un genre dramatique original dès la création de la DEFA en 1946 : le *Trümmerfilm* ». Les « tabous politiques » marquent ensuite cette production d'État, notamment pour ce qui touche aux rapports entre Russes et Allemands (jusqu'au « dégel » du moins où Konrad Wolf donne une image complexe des derniers jours de la bataille de Stalingrad dans *J'avais dix-neuf ans*). Quant au versant documentaire de la DEFA qui est sans doute son point fort, il atteste d'« une grande latitude dans la façon de traiter le matériau historique et les images d'archives ». On ne peut citer toutes les études allant de la « figure » de la

ruine selon Habid à la Guerre d'Espagne vue pendant la « guerre froide » de Soldovieri ou l'évocation du génocide juif par la DEFA avant *Holocauste* par Bathrick, etc. Évoquons pourtant, son actualité ne se démentant pas, la contribution de Christian Delage sur la question de « l'ouverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés (1944-1945) » qui traite non seulement de la découverte et de l'enregistrement qui en est fait mais aussi de la tentative d'imaginer ce qui fut et n'est plus filmable, geste relevant d'une « volonté d'attestation ». Devant la destruction des traces de leurs méfaits par les Allemands, les services secrets américains firent appel à l'équipe de la Field Photographic Branch que dirigeait John Ford, pour tenter de retrouver les images nazies (seuls quelques fragments d'images animées furent retrouvées dans les dépôts qu'un proche de Goebbels vint visiter avant l'arrivée des Russes pour ordonner de « détruire des films top secret, en particulier des images de meurtres de Juifs et de Polonais commis par des SS et photographiés par des équipes spéciales de SS ». Ainsi les Alliés, Américains, Britanniques, Soviétiques et Français réalisèrent eux-mêmes des films utilisant des archives et des prises de vue réalisées lors de la libération des camps, films qui servirent pour la plupart aux actes d'accusation des Nazis à Nuremberg. Pour ce qui est des Américains, il n'est pas négligeable d'apprendre que les opérateurs recevaient des directives extrêmement précises au plan « esthétique » afin d'aboutir à un film correspondant aux standards du cinéma hollywoodien (« une histoire filmée complète et bien ficelée ») ce qui interdisait pratiquement le plan long, le point de vue unique et venait parfois contredire des convictions de documentaristes formés durant le New Deal au film engagé, didactique (tel que Grierson put le formaliser de son côté mais aussi Hurwitz ou Lorenz), nourri de Vertov (on cite aussi « Stanislavski » ce qui paraît une bévue). En revanche le fait de prendre, une fois de plus, l'exemple du film de Fuller nous paraît biaiser le propos étant donné le caractère personnel de l'entreprise, fût-elle « idéale » pour renouer avec la doctrine bazinienne du « réalisme », tribut cinéphilique inutile en l'espèce.

38 **Ciné Nice**, n° 16 et 17 (2007-2008)

La luxueuse revue trimestrielle de la Cinémathèque de Nice présente dans ses derniers numéros un ensemble d'études aux sujets les plus variés et dont on se demande parfois la pertinence au sein d'une publication de ce type. Compte tenu d'une activité locale riche de milliers de tournages qui pourraient davantage retenir l'attention de *Ciné Nice*, on retiendra la contribution de Francis Lacassin consacrée à un cinéaste d'origine campanienne (Lacassin précise qu'il est né à Salerne et non à Naples comme on l'écrit généralement) actif aux studios de la Victorine pendant les années 1920 puis à Paris au début des années trente, « Gennaro Dini, un Italien au service du cinéma français ». L'étude apporte de nombreuses précisions à la notice du *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* publié par 1895, notice dont se moque Lacassin sans bien mesurer que la recherche historique est précisément d'améliorer les connaissances sur un sujet donné. Petite curiosité : en 1933, Dini présente une « version sonore et chantée » de *Cabiria* (1914) de Pastrone. Lacassin s'extasie sur le rôle de Dini, « le premier à donner le signal de la réhabilitation des chefs-d'œuvre du muet », ignorant sans doute qu'en 1931, Pastrone lui-même s'était livré à une opération similaire en Italie.

39 **Ciné Scopie**, n° 9, mars 2008

La revue des amateurs de cinéma consacre plusieurs articles aux « pionniers du dessin animé » dont Émile Cohl au premier chef – notamment en rééditant des articles des années 1920 sur ce dernier. D'autres rubriques touchent à la première foire photo-ciné de Pouzolles, à la Cinémathèque des Savoies ou à des aspects techniques du Super 8 mm

ou du 16 mm. Roger Icart revoit *Intolerance* et Georges D'Acunto évoque Ben Turpin « le bigle du slapstick ». Enfin Jean-Louis Gleizes examine « les enjeux de la projection numérique » en décortiquant toutes les capacités et limites techniques des matériels de projection du numérique.

40 ***Kinovedcheskie zapiski*, n° 86, 2008**

Le numéro est entièrement consacré aux Archives du Gosfilmofond, la Cinémathèque soviétique et aujourd'hui russe. Il s'ouvre par un ensemble passionnant de documents retraçant l'histoire de ces archives depuis le décret du Comité Central de 1936, commandant la fondation d'une institution ayant pour mission de conserver le patrimoine cinématographique. On y apprend ainsi que l'événement déclencheur fut constitué par le cas du film *Tchapaev* (des Vassiliev, 1934) : en effet, l'état du négatif, dont on avait tiré directement des copies positives, avait très rapidement nécessité une restauration, exécutée à l'étranger (apparemment à Paris) contre des devises. Une commission avait alors procédé à une enquête sur l'état des négatifs dans les différents studios qui s'était conclu par un signal d'alerte. Les documents portant sur les aberrations et les lenteurs de la construction des bâtiments à Bélye Stolby (au milieu de la forêt, à une soixantaine de km de Moscou, dans une zone dépourvue de tout aménagement, sans route asphaltée ni canalisation d'eau, ni électricité ou ligne téléphonique...) sont assez typiques des documents et études éclairant la « construction du socialisme » publiés depuis l'ouverture des archives et expliquent mieux l'état dans lequel était ce centre de conservation jusqu'à sa très récente modernisation. D'autres documents éclairent (bien que trop partiellement) l'arrivée au lendemain de la victoire des fameux films « trophées » (de guerre) saisis en Allemagne et dans les pays baltes conquis. Le reste du volume contient plusieurs autres ensembles, dont la publication du dossier complet du film *Ee put'* [Son chemin] (Dmitri Poznanski, Alexandre Chtrizhak, 1929), et surtout les minutes des débats des commissions de professionnels (dont Eisenstein, Youtkevitch, Trauberg, etc.) chargées d'examiner les films américains récupérés auprès des distributeurs dans les territoires annexés par l'Union soviétique à partir de 1939. On apprend qu'un séminaire constitué des principaux réalisateurs soviétiques se tint régulièrement afin de « tirer les enseignements du cinéma américain ». On peut ici lire les réflexions de Raïzman, Choub, Alexandrov, Ptouchko, Stolper, Donskoï, Ioudine, Poudovkine, Medvedev, Dubson...

41 Le prochain numéro de la revue devrait être consacré à la publication des actes du « colloque Protazanov », organisé à Moscou en novembre 2007 par Natalia Noussinova. Mais c'est l'avenir même de la revue qui inspire aujourd'hui quelques craintes, depuis la mort, fin avril 2008, à l'âge de 66 ans, du rédacteur en chef et principal animateur des *Kinovedcheskie zapiski*, Alexandre Trochine, grand spécialiste du cinéma hongrois.

42 ***Studies in Russian & Soviet Cinema*, vol. 2, n° 1, 2008**

Cette revue entièrement en anglais confirme la place qu'elle occupe dans les études sur le cinéma russe et soviétique où elle n'a guère de concurrence – en particulier en France. Ainsi une première étude détaille la réception et la censure du *Potemkine* en Belgique (1926-1932) par Daniel Biltereyst, la question du « mélodrame contemporain » dans l'URSS de la « stagnation » par Joshua First, le film de « Nouvel An » comme genre dans le cinéma russe d'après-guerre par Alyssa DeBlasio et l'étude peut-être la plus riche, due à Irina Sandomirskaja, « A glossolalic glasnost and the re-tuning of the Soviet subject : sound performance in Kira Muratova's *Asthenic Syndrome* ». Présenté par

Liouba Arkus, critique de Pétersbourg, on publie enfin dans ce numéro le scénario de *Nichego lichnogo* (Rien de personnel, 2006) de Larissa Sadilova.

43 **0 de conduite**, n° 68, printemps 2008

Cette revue de l'Union française du film pour l'enfance et la jeunesse consacre son dernier numéro à Pierre Etaix sous la forme d'un long entretien où l'acteur-réalisateur s'explique – ce qui n'est pas courant – sur son travail et ses convictions quant au comique.

3. Ouvrages publiés par les membres de l'association

44 **François Albera**, « L'enfance de l'art » livret *Johan van der Keuken Edition intégrale* (dvd), coffret 3, Idéal Audience/ Arte/Pieter van Huystee, 2007, 51 p. ; « Mondes », *ibid.*, coffret 4, *Idem*, 43 p. ; « Destins », *ibid.*, coffret 5, *Id.*, 43 p.

45 **Jean A. Gili**, *Ettore Scola. Une pensée graphique*, Enghien-Paris, Centre des Arts-Isthme Éditions, 2008, 154 p. (voir ci-dessus)

46 **Jean A. Gili** (dir.), *Alle origini del neorealismo. Giuseppe De Santis a colloquio con Jean A. Gili*, Rome, Bulzoni, 2008. 148 p. (co-Marco Grossi) (voir ci-dessus)

47 **Jean-Pierre Mattei**, *La Corse les Corses et le cinéma. 50 ans de cinéma parlant 1929-1980*, Ajaccio, Editions Alain Piazzola, 2008, 352 p. (voir ci-dessus)

48 **Vincent Pinel**, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin 2008, 372 p. (voir ci-dessus)

4. DVD

49 **Gaumont le cinéma premier 1897-1913 : volume 1 Alice Guy, Louis Feuillade, Léonce Perret**, coffret 7 dvd, Gaumont, 2008.

50 **Émile Cohl : l'agitateur aux mille images**, coffret 2 dvd, Gaumont, 2008.

51 Encouragée par les succès des coffrets *Fantômas* et *les Vampires* et saisissant une opportunité (le Congrès 2008 de la FIAF à Paris), la Gaumont s'est soudain souvenue que ses caves recelaient des trésors ; elle s'est donc engagée, il y a quelques mois, dans une démarche patrimoniale destinée à mettre à disposition des chercheurs et cinéphiles l'œuvre de ses pionniers d'avant 1914. Provenant de toutes les cinémathèques privées et publiques du monde (BFI, Svenka Filmatek, Lobster, etc), pour la plupart restaurées ces dix dernières années et découvertes lors de rétrospectives, les œuvres retenues n'avaient auparavant jamais fait l'objet d'édition en vidéo. Supervisée par Pierre Philippe, le coffret *Gaumont le cinéma premier 1897-1913* réunit une centaine de films (de la courte bande aux premiers longs métrages de l'histoire du cinéma français) et de nombreux bonus, pour un total de 17 heures de projection. Point de boîte à bijou ici, comme pour *les Vampires*, mais un emboîtement soigné dans lequel les dvd sont rangés sur des fiches de catalogue et accompagnées d'un copieux livret.

52 Alice Guy (1873-1968), la première femme cinéaste au monde, bénéficie d'un traitement royal à la hauteur de son oubli : plus de 60 films qui lui sont attribués – à tort ou à raison –, classés chronologiquement, couvrant la période française 1897-1906. Les genres sont des plus variés : plein air (*le Pêcheur dans le torrent*, *Baigneur dans le torrent*, etc), féeries et films à trucs imités de Méliès (*Scène d'escamotage*, *Avenue de l'opéra*),

numéros de cirque ou de music-hall (*Miss Dundee et ses chiens savants*, *Lina Esbrard danse serpentine*), films religieux (*la Naissance, la vie et la mort du Christ*), films de poursuite (*la Course à la saucisse*), etc. Parmi les « classiques », on retrouve avec plaisir la fameuse *Fée aux choux* (vers 1900) et son remake, *Sage femme de première classe* (1902). Mais c'est sans doute dans le registre de la comédie que les réussites sont les plus éclatantes. Dans *Madame a des envies* (1906), une femme enceinte est la proie répétée de besoins aussi dévorants que saugrenus. Dans *la Glu* (1907), un jeune chenapan enduit de colle marches d'un perron, banc et guidon d'un vélo, causant quelques tracasseries dans son sillage. On est grisé par tant de découvertes et troublé d'assister à la naissance du langage cinématographique. Par son ampleur inaccoutumée (25 tableaux) et son luxe de moyens, *la Naissance, la vie et la mort du Christ* (1906) – plus connu sous le titre *la Vie du Christ* – regorge de créativité : un panoramique latéral accompagne la procession du Christ au Golgotha ; une savante utilisation de la lumière permet de creuser l'espace dans la scène du lavement de pieds ; un gros plan isole Véronique exhibant le visage du Christ sur son linge. Le « chapitre » Alice Guy offre également deux bonus. *Le jardin oublié*, documentaire canadien de M. Lepage, est à classer dans le genre, heureusement peu répandu, du « documentaire familial hagiographique ». Entre deux plans de champs en fleurs, la petite-fille de la cinéaste nous raconte combien notre grand-mère était aussi une grande dame du cinéma, photos de famille et spécialistes américains de la période à l'appui. Édifiant. Plus réjouissant, *l'Américanisé* (*Making an American Citizen*, 1912), unique production retenue de la prolifique période américaine d'Alice Guy-Blaché, illustre les bienfaits de la civilisation américaine sur un être veule, évidemment d'origine européenne, qui a tendance à prendre sa femme pour une bête de somme. L'éditeur aurait cependant pu éviter le ridicule d'un carton préliminaire qui attribue au film une dimension autobiographique.

- 53 Cette redécouverte d'Alice Guy sera bientôt complétée par la parution, chez Doriane Films, d'un dvd centré sur la production américaine de la cinéaste : huit films tournés pour la Solax entre 1911 et 1913 et dénichés à la Library of Congress. L'édition est accompagnée d'un documentaire inédit de Claudia Collao, *À la recherche d'Alice*, qui s'attache à fissurer la légende dorée à l'aide de témoignages d'historiens du cinéma. Nous aurons l'occasion d'y revenir.
- 54 Deuxième pionnier célébré dans le coffret Gaumont : Louis Feuillade. Cette fois les œuvres sont classées en cinq genres (comédies, séries, drames, féeries et Histoire), avec, pour chaque rubrique, des bonus à base d'un montage d'extraits organisés autour d'un thème. Peu de découvertes pour ceux qui suivent l'actualité patrimoniale : la plupart de ces films ont été présentés lors des rétrospectives de Pordenone (2000) et/ou de Paris (Cinémathèque française 2006). Ce qui frappe dans la sélection, c'est que les sujets « sérieux » (films historiques, série *La Vie telle qu'elle est*) sont proportionnellement surreprésentés au regard de la filmographie, comme si la reconnaissance du prolifique Feuillade passait obligatoirement par la (re)découverte de bandes « nobles » au détriment des films comiques ou burlesques (séries *Bébé*, *Bout-de-zan*, etc.). Mélodrame campagnard bâti autour du thème de l'amour impossible, *le Cœur et l'argent* (1912) touche par la justesse des situations et le jeu épuré des acteurs. *L'Agonie de Byzance* (1913) révèle un Feuillade metteur en scène inspiré (travail sur la perspective, la profondeur de champ) et grand directeur d'acteurs (scènes de combats dotées d'une figuration nombreuse). De là à faire de lui le précurseur de Cecil B. DeMille, il y a un océan qu'à la différence des éditeurs du coffret nous ne franchirons pas. Le visionnage consécutif de plusieurs œuvres de Feuillade permet par contre de

mettre en évidence combien la peinture de son époque (Symbolistes, Préraphaélites, etc.) a, comme pour Perret, contaminé son imaginaire et déteint sur son esthétique. *Le Printemps* (1909) s'inspire des pastorales de William Bouguereau ou de Puvis de Chavannes ; *la Nativité* (1910) d'un tableau célèbre de Luc-Olivier Merson. Le dernier plan du *Cœur et l'argent* (1912) est calqué sur le tableau de John Everett Millais, *Ophélie*. On pourrait ainsi multiplier les exemples.

- 55 Pourtant éphémère dans sa carrière (1911-1912), la série *La vie telle qu'elle est* se taille la part du lion dans cette édition. Mais faut-il pour autant s'en réjouir ? Présentées à leur sortie comme des « tranches de vie » inspirées de faits de société, ces films de commande sont surtout marqués par leur pauvreté de moyen, leur dimension moraliste et leurs sens du marketing (dépenser moins et vendre mieux). Dans la *Possession de l'enfant* (1909), un couple séparé se dispute la garde de leur enfant. L'espionnage industriel, au cœur de l'action du *Trust ou les Batailles de l'argent* (1911), permet parfois à Feuillade de donner libre cours à son goût pour les identités usurpées et les faux-semblants. *La Hantise* (1912), éclairée par un utile bonus, tisse une intrigue cousue de fils blancs à partir de deux éléments puisés dans l'actualité immédiate : le naufrage du Titanic et la mode de la chiromancie. Mais le plus réussi et le plus audacieux de la série, véritable éloge de la différence, est sans contestation possible *le Nain* (1912). Un auteur de théâtre, resté anonyme malgré ses nombreux succès, entretient une liaison épistolaire avec l'héroïne de sa dernière pièce ; mais une rencontre inopportune révélera le terrible secret du dramaturge. Malgré leurs dissemblances, un lien relie tous les films de cette série : l'omniprésence de Renée Carl, comédienne fétiche de Feuillade, dont on peut mesurer ici l'étendu du registre. Que dire de cet ensemble Feuillade ? Malgré notre plaisir à (re)découvrir ces œuvres, une question nous taraude : était-ce bien raisonnable d'éditer ces courtes bandes, ces « articles de pêche » (dixit Feuillade) souvent alimentaires alors que les grandes œuvres personnelles du cinéaste – *Judex*, *Vendémiaire*, *Tih Minh* etc. – sont toujours inédites en vidéo ?
- 56 Troisième cinéaste célèbre par ce coffret, Léonce Perret bénéficie d'un sort plus enviable. Les éditeurs ont en effet retenu ses deux longs métrages muets les plus fameux – *l'Enfant de Paris* (1913) et *le Roman d'un mousse* (1913) – ainsi qu'un florilège de ses meilleurs courts métrages au milieu desquels *le Mystère des roches de Kador* (1912) brille d'un éclat singulier. Plutôt que de revenir sur ces différents films – largement commentés dans l'ouvrage *Léonce Perret* (AFRHC/Cineteca du Bologna, 2003) – nous souhaiterions nous arrêter sur les suppléments proposés, tous sous une forme minimaliste (commentaires proposés sur cartons, illustrés d'extraits). *Léonce cinématographe* attire notre attention sur les nombreuses mises en abîme du cinéma dans les films de Perret et ceci dès 1911 avec *Un mariage par le cinématographe*. La phase du tournage, en extérieur ou en studios, est de loin la plus privilégiée. Tandis que *les Béquilles* (1911) est précieux pour documenter le déroulement des tournages en décors naturels (la voiture « Cinéma Gaumont » et la troupe d'acteurs s'arrêtent devant les grilles d'une propriété privée), d'autres illustrent un tournage à Nice, au studio Gaumont du Queyras (*Dernier amour*, 1916) ou dans ceux de la Victorine (*la Danseuse Orchidée*, 1928). Les conditions – critique ou publique – de réception des œuvres ne sont pas oubliées. Tandis que dans *Dernier amour* (1916), le réalisateur incarné par René Cresté lit les critiques dans la presse corporatiste, dans *Léonce cinématographe* (1913) une idylle se noue entre une spectatrice et un spectateur d'un film burlesque (sans doute de Jean Durand). Plus inattendu, *le Mystère des roches de Kador* (1913) fait de la projection d'un fait divers reconstitué un outil thérapeutique destiné à

provoquer un salutaire trauma. *Léonce par Léonce* fait l'historique de cette série qui, de 1912 à 1915, compta une quarantaine de bandes toutes scénarisées, réalisées et interprétées par Léonce Perret en compagnie de ses trois « muses » que sont Valentine Petit, Suzanne Grandais et Suzanne Le Bret. Enfin *Léonce Perret 1880-1935* propose, à l'aide d'extraits de films et d'images fixes (photos, affiches), de retracer – hélas assez platement – la carrière du cinéaste avec une approche à la fois horizontale (chronologie) et verticale (genres, thèmes).

- 57 Aussi réjouissante soit-elle au regard du vide qu'elle vient combler, cette édition n'est pourtant pas sans reproche. Les musiques composées par Patrick Laviosa (né en 1966) ont une fâcheuse tendance à inlassablement plaquer les mêmes mélodies sur des films appartenant à des registres différents, provoquant lassitude et agacement. Certains films prennent des libertés avec les teintages/virages, d'autres proviennent de restaurations déjà anciennes qui auraient mérité quelques corrections. Mais ce qui laisse le plus à désirer est l'approche historiographique. Longtemps attribuée à Feuillade ou laissée sans paternité, la série *Oscar* (1913-1914) est soudain « offerte » à Perret qui, pourtant, ne la fait pas figurer dans sa filmographie tapuscrite (CRH, archives BiFi). Plus grave : alors que de récentes recherches, commandées par le Musée Gaumont, permettent d'affirmer aujourd'hui qu'Alice Guy n'a pas réalisé de film avant 1900, le coffret attribue à la réalisatrice une dizaine de bandes tournées entre 1897 et 1899, prenant pour paroles d'évangiles la filmographie totalement erronée de Victor Bachy parue dans *Alice Guy-Blaché (1873-1968), la première femme cinéaste du monde* (Institut Jean Vigo, 1993). Une fois de plus, le « print the legend » fordien a prévalu sur la recherche historiographique rigoureuse, basée sur des sources premières patiemment collectées et analysées. Mais dans l'emprise de la maison Gaumont, même la légende n'est pas défendue avec beaucoup de constance. Dans l'ouvrage *les Premières feuilles de la marguerite* (Musée Gaumont, 2008), petit catalogue très soigné de 76 affiches Gaumont éditées entre 1905 et 1908, le film *Sur la barricade* (1907) est attribué à Étienne Arnaud alors que le coffret le considère comme réalisé par Alice Guy ! Il serait temps que la Gaumont trouve enfin son Henri Bousquet afin de faire réaliser une filmographie du cinéma des premiers temps digne de ce nom et de résoudre, par la même, ces questions de paternité qui continuent d'empoisonner la recherche.
- 58 Un deuxième coffret *Gaumont le cinéma premier 1897-1913* devrait paraître à la fin de l'année et réunir les œuvres d'Émile Cohl, Jean Durand et quelques pionniers divers (Étienne Arnaud, Roméo Bosetti, Jacques Feyder, etc). Les plus impatients peuvent néanmoins d'ores et déjà se procurer le double dvd *Émile Cohl, l'agitateur aux mille images* (Gaumont, 2008), paru à l'occasion de la rétrospective organisée en avril 2008 par le Forum des images. Outre les 43 films retrouvés de la période Gaumont (1908-1910), l'édition comprend quelques bonus appréciables. En ce qui concerne les réalisations de Cohl proprement dites, quatorze films réalisés pour Pathé (1910-1911), Éclipse (1911-1912), Éclair États-Unis (1912-1913) et Éclair Paris (1914-1921). Longtemps invisible, l'œuvre de Cohl a été restaurée, remastérisée et, même si de nombreuses scories demeurent (images en partie détruites, rayures, taches, etc), on ne peut que se féliciter de l'existence de cette édition si longtemps appelée de ses vœux et préparée par Pierre Courtet-Cohl, petit-fils du cinéaste récemment disparu. Nous ne reviendrons pas ici sur les sources d'inspiration et techniques de réalisation, pas plus que sur le contexte de production et de réception de ces œuvres qui ont fait, il y a peu, l'objet du n° 53 de 1895. Signalons qu'aux œuvres du pionnier de l'animation viennent s'ajouter deux documentaires. *Émile Cohl image par image* de Michel Patenaude et François

Porcile retrace en quelques minutes, apparemment pour un magazine télévisé, les multiples visages du père de Fantoche. *Hommage à Émile Cohl* de Fabien Ruiz compose un double portrait du cinéaste et de l'homme à travers des témoignages de parents (Pierre Courtet), de réalisateurs (Jacques Rouxel, le père des Shadocks ; Paul Grimault) et d'historiens du cinéma (Vincent Pinel). Les deux documentaires, non datés mais déjà anciens, font cruellement regretter que Gaumont n'ait pas produit une création nouvelle qui aurait permis d'exposer nos connaissances actuelles sur Cohl et de les transmettre aux jeunes générations de cinéphiles et d'étudiants en cinéma d'animation. Leur présence massive lors de la rétrospective les désigne pourtant comme les premiers destinataires de cette édition.

59 *Le fantôme de Langlois*, de Jacques Richard (2007).

60 Venant après un autre documentaire (*Citizen Langlois*, réalisé en 1994 par Edgardo Cozarinski), une série d'ouvrages (dont le dernier en date, *Histoire de la Cinémathèque française*, a été signé en 2006, chez Gallimard, par Laurent Mannoni, co-directeur du patrimoine et directeur des collections des appareils de cette institution et du CNC), ce film, sorti en salles en 2005, est l'occasion de s'arrêter sur la manière dont le discours actuel entremêle l'histoire de la Cinémathèque française et la personnalité de son principal créateur, Henri Langlois. Entremêlement que la récente édition DVD (2007) de ce *Fantôme de Langlois* individualise et historicise, en quelque sorte, puisque l'inscrivant dans une série de films antérieurs du même réalisateur, Jacques Richard (cinéaste et non pas historien du cinéma, comme son parfait homonyme). En effet, ce dernier avait déjà tourné un *Langlois monumental* (1991) et le *Musée du cinéma Henri Langlois du Palais de Chaillot* (1997), tous deux disponibles dans les bonus : le premier était consacré à la pose tardive (faute de financement) d'une stèle sur la tombe de Langlois, au cimetière Montparnasse, et le second à l'inquiétude quant au devenir du musée Langlois. On voit, en un sens, que l'issue du second problème (disparition du musée, puis menaces sur la réouverture d'un musée, enfin installation de la salle « Passion du cinéma », au sein de la nouvelle Cinémathèque française) a probablement contribué à la conception de ce film proprement monumental (d'une durée de plus de 3h30), c'est-à-dire à l'édification d'une stèle cinématographique à la mémoire de celui qui fut (et/ou qui est présenté comme tel) l'un des pionniers de la conservation des films et le créateur de cette « œuvre de l'esprit » (selon l'expression reconnue par la loi) que fut le musée du cinéma du Palais de Chaillot. En d'autres termes, il paraît indéniable que les divers déboires connus par la Cinémathèque française depuis le décès de son directeur historique, et plus particulièrement depuis la disparition du musée, en 1997, ont joué un rôle non négligeable dans le propos de ce film et dans sa volonté d'une personnification de la Cinémathèque française et de son musée du cinéma, patente dans le refus de séparer l'homme de l'institution : avec la disparition de Langlois puis de son « œuvre » concrète (le musée), c'est une idée de (la) cinémathèque qui a disparu. Toutefois, l'hypothèse que formule ce documentaire réside dans le fait que cette disparition aurait été en quelque sorte programmée, depuis l'épisode de la célèbre affaire Langlois de février 1968. Le récit de celle-ci acquiert en effet une position centrale dans le film (elle se déploie à partir du treizième chapitre et le film en compte vingt-quatre), comme un noeud autour duquel tout s'articule. De plus, elle ouvre le film, avec une citation liminaire en forme d'épithète : « Je n'ai jamais voulu parler de "l'Affaire Langlois". Je ne veux plus aborder ce sujet de mon vivant. Uniquement après ma mort. À ce moment là, s'il le faut, je reviendrai comme un fantôme et j'en parlerai » (Henri Langlois). Ce documentaire se présente donc explicitement comme la parole de

Langlois, venant d'outre-tombe évoquer les affres et les conséquences de cet épisode rocambolesque de l'existence de la Cinémathèque française. Dans cette perspective, la création du musée, maintes fois différée à l'époque des rapports étroits entre l'État et la Cinémathèque de Langlois, incarne presque un acte de résistance, de la part d'un homme décidé à aller au bout de son projet, en dépit de l'abandon presque total de sa tutelle administrative. Et, conséquemment, la liquidation du musée devient alors une forme de revanche des « médiocres » (les pouvoirs publics et la nouvelle direction qui lui fit allégeance) : l'incendie du Palais de Chaillot, qui noya le musée sous les flots des pompiers, est vu comme résultant presque d'un complot. Bernard Martinand affirme que cela arrangea les affaires d'une Direction embarrassée parce que décidée à abandonner, contre l'avis de certains, l'oeuvre de Langlois – ce que Martine Offroy, membre du Conseil d'Administration paraît confirmer à demi-mots, lorsqu'elle reconnaît que le musée devait partir, de toute façon. L'affaire Langlois constitue donc bien le coeur du problème, qui innerve tous les événements suivants, du moins selon Jacques Richard.

- 61 On le voit, ce documentaire assume donc sa vision linéaire et personnifiée de l'histoire de la Cinémathèque française, jusque dans les risques de téléologie (Jean-Michel Arnold avançant que, pour Langlois, dès l'après-guerre, il s'agissait de « montrer des films pour créer des vocations de cinéastes »), presque inévitables pour une parole « d'outre-tombe ». Cependant, sans doute pour éviter l'impression nécessairement gênante d'un discours uniquement à charge, monolithique, *le Fantôme de Langlois* entrecroise les témoignages oraux, mais qui ne viennent jamais réellement contredire le propos du film. De fait, les « ennemis » (Martine Offroy, par exemple) n'apparaissent que brièvement, dans le seul but de corroborer la thèse de l'auteur, tandis que les proches de Langlois reviennent régulièrement (Goldfayn, Arnold, Robiolles, etc.). Ce dispositif souligne paradoxalement les manques discursifs du film, ses absences (tant au niveau des témoins que des faits : rien n'est dit, par exemple, sur la querelle entre Langlois et sa tutelle étatique au sujet du dépôt légal) : si Jean-Charles Tacchella est interrogé, ce n'est pas en tant qu'ancien président (il aurait eu pourtant, sans doute, des éléments intéressants à apporter sur cette expérience) mais plutôt comme cinéphile ayant fréquenté la Cinémathèque à sa grande époque, tandis que d'autres, essentiels durant la période 1977-2005 (Mannoni, Païni, etc.), ne sont ni interviewés, ni même mentionnés. Surtout, ces témoignages, s'ils sont mis en écho les uns avec les autres (comme des sources historiographiques), ne sont jamais soumis à l'épreuve des divers et multiples travaux historiques sur le sujet (Barbin, par exemple, n'est présent ni par le témoignage, ni par ses écrits postérieurs sur l'affaire Langlois, ni par les recherches d'autres auteurs sur son rôle dans cet épisode). En dépit d'un extraordinaire travail de recherche d'images d'archives (qui constituent indéniablement le meilleur du film), ce documentaire se structure donc autour de l'importance accordée à la parole et à la mémoire, contre l'écrit et l'histoire. Cela se ressent jusque dans le montage du film, basé sur un principe de « coq-à-l'âne », selon lequel une idée émise par un témoin permet d'enchaîner sur une idée comparable ou voisine, voire, plus simplement, sur un extrait du film évoqué (parfois avec quelques contresens, lorsque Chabrol mentionne *les Quatre cavaliers de l'apocalypse*, sans aucun doute dans la version d'Ingram, et que l'on voit des images du Minnelli, mais, d'autres fois, avec un sens du contrepoint ironique, par exemple lorsque Langlois évoque les maquettes de Lazare Meerson pour *Sous les toits de Paris*, suivi d'un extrait de l'enterrement d'*Entr'acte*, qui se rapporte ici plus au devenir du musée qu'au travail précis évoqué). Le film évite ainsi le poncif de la

chronologie et se montre, avec honnêteté, comme discours. De fait, l'intérêt et la force de ce documentaire résident dans sa façon de revendiquer et d'assumer sa volonté discursive, son positionnement. La seule remarque qu'on peut lui objecter sur ce point tient à la portée quelque peu limitée de cette parole qui, si elle vise à réhabiliter Langlois et une idée de (la) Cinémathèque, rechigne à discuter les choix stratégiques actuels de cette institution. On peut d'ailleurs s'étonner de la présence de Serge Toubiana, qui évoque Langlois et la politique des auteurs, mais qui n'est pas présenté comme directeur de la Cinémathèque française, alors même qu'il trône devant une statue du Sélénite du *Voyage dans la lune*, objet emblématique du musée. Surtout, le virage opéré par la Cinémathèque française sous l'ère Berri-Toubiana n'est nullement mis en cause, alors qu'il contredit certains principes de Langlois énoncés à divers endroits du film (le refus de la Cinémathèque comme lieu « marchand », le choix d'un musée contre les expositions temporaires, etc.). On se demande même parfois si, *in fine*, ce documentaire ne s'ajoute pas une mission inattendue : celle de portraiturer l'actuelle direction (même si Claude Berri n'est plus président, ses choix ont été confirmés) en véritable héritière de l'esprit de Langlois (ce qui ne lasse pas de surprendre lorsque l'on sait le sort qu'elle a réservé à quelques collaborateurs « historiques » du fondateur). Car comment justifier le maintien, dans le montage, des propos de Claude Berri qui, au sujet de l'affaire Langlois, affirme que « enterrer la Cinémathèque française était un acte politique » ? Certes, Berri a une certaine légitimité à raconter cet épisode, dont il fut partie prenante, avec les cinéastes de la Nouvelle Vague, mais, au moment des ces propos, il est le président d'une Cinémathèque française presque totalement passée dans le giron de l'État, celui qui a participé à la nomination d'un directeur « choisi » par le ministère (qui avait auparavant commandé à Serge Toubiana un rapport sur les archives de cinéma en France, qui résonnait comme une offre de services), et ce sans doute pour la première fois depuis Pierre Barbin. Bref, si le documentaire s'affiche comme résolument critique au sujet de l'histoire de la Cinémathèque française, il se révèle un peu plus complaisant sur son présent.

- 62 L'exemple des propos de Claude Berri suggère la nécessité, dans ce film et avec ce film, de toujours interroger le lieu de l'énonciation, pour chacun des témoins. Et en premier lieu, il convient de s'arrêter sur le lieu d'où parle Jacques Richard, lui-même. Collaborateur de Langlois au début des années soixante-dix, il ne resta qu'un an à la Cinémathèque française, la quittant pour aller réaliser son premier long-métrage (*Né* en 1975), précisément comme Langlois le lui avait prédit. Il fait donc partie des nombreux jeunes metteurs en scène ayant débuté à cette époque dans le cinéma d'art et d'essai et qui furent, comme le suggère Philippe Garrel dans son témoignage, orphelins de Langlois, ou plus exactement de sa Cinémathèque, qu'il concevait comme un lieu ouvert pour projeter les premiers films de réalisateurs inconnus. Un lieu tourné vers le passé autant que vers l'avenir, avenir beaucoup plus sombre, aujourd'hui, pour ce cinéma marginal. Des metteurs en scène de cette époque, seul Garrel parvient encore à monter régulièrement ses projets. Tout ceci explique sans aucun doute l'importance que ce documentaire accorde aux rapports de Langlois avec « la politique des auteurs » (titre du cinquième chapitre, dans l'édition DVD), à l'édification de son portrait en cinémathécaire « au service des cinéastes » (titre du dix-huitième chapitre). On comprend mieux, partant de ce lieu de l'énonciation, le souci du film, dans sa première partie (avant l'affaire), de représenter Langlois en dépositaire du goût cinématographique, de le montrer sous le jour de celui qui a su mieux que d'autres trier dans l'histoire et dans le présent du cinéma le bon grain de l'ivraie. Dans ce

documentaire, Langlois devient presque l'inventeur (ou à tout le moins le premier penseur) de tout ce qui a compté dans le cinéma : on lui attribue par exemple la paternité de la découverte de Bergman ou des premières projections de films japonais en France. Mais l'importance accordée à la question des « auteurs » et des cinéastes d'art et d'essai désigne aussi, implicitement, les fondements du mythe Langlois que ce documentaire contribue à perpétuer : Langlois serait l'un des géniteurs essentiels de la Nouvelle Vague (on remarquera au passage que le nom de Bazin n'est pas cité une seule fois) et la reconnaissance culturelle de celle-ci nourrit en retour l'image du fondateur de la Cinémathèque française. Il y aurait là un mouvement bijectif, presque une symbiose intellectuelle, qui présente aussi l'avantage de remettre l'affaire Langlois au cœur du discours, puisque cette symbiose trouve en quelque sorte son apothéose dans la mobilisation de la Nouvelle Vague contre le renvoi de Langlois. Mais il faut remarquer que ce discours assoit aussi l'autorité de Langlois du côté de l'esthétique et non du côté de l'histoire : il est moins celui qui a su regarder l'histoire de manière inédite (si l'on compare par exemple ses réflexions sur l'histoire du cinéma aux travaux contemporains de Sadoul et de Mitry) que l'homme qui a fait preuve, comme les critiques de la future Nouvelle Vague, de l'affirmation du goût cinématographique le plus sûr. L'effacement de l'histoire au profit de l'esthétique ne peut être opéré, dans le documentaire, qu'au prix de multiples autres effacements, tant du côté de Langlois (rien n'est dit de sa passion pour l'Impressionnisme français, que ne partageait pas la Nouvelle Vague) que des « Jeunes Turcs » (le film rappelle par exemple son intérêt pour René Clair et John Ford, en omettant de préciser que Langlois se battait, sur ce terrain, contre une partie de la Nouvelle Vague). Au final, on l'a compris, ce film est symptomatique d'une époque où l'esthétique a plus de crédits, auprès des « intellectuels » du cinéma, que l'histoire. Mais il est paradoxal que ce soit là l'impression laissée par ce film qui, pourtant, accorde une place majeure à l'édification du musée du cinéma (beaucoup plus que dans le documentaire de Cozarinski). En effet, *le Fantôme de Langlois* vaut aussi et surtout pour tous les documents audiovisuels retrouvés et présentés sur la conception, la fabrication et la réalisation finale du musée, dont l'essentiel des traces encore existantes figure dans ce film. C'est là, probablement, que le film acquiert sa dimension testimoniale principale, et il n'est pas anodin que ce soit l'un des moments où la parole des témoins s'efface en partie devant l'exhumation des documents. Ce long moment, indéniablement le plus beau du film, ouvre également d'intéressantes perspectives : à (re)découvrir ces images, on imagine en effet les parallèles possibles entre le musée du cinéma Henri Langlois et la conception historiographique de Godard, non pas dans une direction « auteuriste » (Godard s'inscrivant dans les traces de l'initiateur de la Nouvelle Vague), mais dans la manière d'écrire une histoire esthétique du cinéma, basée sur des télescopages, des croisements inattendus, des mouvements entre des objets et des périodes. Bref, le film, apparemment contre son propos originel, se transforme à sa toute fin en véritable témoignage, cette fois débarrassé de la dimension téléologique, voire polémique, de son discours. Il fait œuvre d'histoire par le cinéma, en livrant à notre regard fasciné les vestiges d'une création disparue, dont on n'a pas fini d'explorer toutes les influences sur l'historiographie et l'esthétique actuelles : le fantôme du musée du cinéma Henri Langlois.