1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

52 | 2007

Varia

Notes de lecture. Ouvrages reçus

François Albera, Bernard Bastide et Jean Antoine Gili

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4217>

DOI : 10.4000/1895.4217

ISBN : 978-2-8218-0999-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 207-231

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Bernard Bastide et Jean Antoine Gili, « Notes de lecture. Ouvrages reçus », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4217> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4217>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Notes de lecture. Ouvrages reçus

François Albera, Bernard Bastide et Jean Antoine Gili

1. Livres

- 1 **Gianni Amelio, *Lo Schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*** (a cura di Emiliano Morreale), Turin, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, 2007, 304 p.
- 2 Volume grand format consacré aux publications populaires spécialisées dans les films racontés en images.
- 3 **Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti, *L'innocente. Seneggiatura originaria del film***, Mantoue, Circolo del cinema/Comune di Mantova/Provincia di Mantova/Casa del Mantegna, 2006, 168 p.
- 4 Nouvelle livraison des scénarios publiés par le ciné-club de Mantoue avec les remarquables photographies de plateau de Mario Tursi.
- 5 Gérard Conio, *Eisenstein. Le cinéma comme art total*, Gollion, Infolio « Illico », 2007, 223 p.
- 6 Une biographie d'Eisenstein organisée à partir d'une « clef » d'interprétation, celle de sa « double vie » et de sa confrontation à des figures paternelles (le « tyran » subsumant toutes les autres). L'auteur exploite avant tout des sources secondaires récemment publiées en Russie (Vladimir Zabrodine) et des écrits autobiographiques du cinéaste que la revue *Kinovedtcheskie zapiski* a édités depuis une dizaine d'années, en ignorant toute la recherche qui a pu être menée par ailleurs (aux Etats-Unis, en Allemagne, en Grande Bretagne ou au Mexique notamment) tant sur la biographie que sur les textes (aucun renvoi à une édition accessible au lecteur français ou même occidental). L'enthousiasme de l'auteur ne fait pas de doute mais sa précipitation conjugue étrangement dans ce petit livre des approximations et des jugements à l'emporte-pièce avec des informations inédites ou des éclairages insolites.
- 7 **Guido Convents, *Images & démocratie. Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Congo des Belges jusqu'à la République démocratique du Congo (1896-2006)***, Kessel-lo, 2006, 487 p.

- 8 Ce livre somme – qui pourtant se défend d'être exhaustif – croise deux approches. La première est due au cinéaste congolais Mweze Ngangura pour qui « le cinéma n'a jamais existé au Congo » car ce média a toujours été considéré comme un outil de propagande, de manipulation politique que ce soit sous la colonisation ou sous le règne du dictateur Mobutu ou, aujourd'hui, sous celui du mercantilisme publicitaire, religieux et du divertissement. Autant dire que l'absence de toute tradition démocratique au Congo a rendu et rend « impossible » l'émergence d'un cinéma digne de ce nom. L'autre est la conviction de Pascal Ory selon laquelle « le cinéma ne se limite pas au long-métrage..., n'est pas fait par des cinéphiles pour des cinéphiles, que son histoire ne peut être seulement une histoire de l'art, mais qu'elle est aussi celle d'un spectacle..., d'une société, d'une nation ». L'auteur se propose donc d'analyser les rapports du peuple congolais avec le cinéma depuis 1896 puisque dès cette année les Congolais (sous domination belge) sont filmés et assistent à des projections. Comme dans tous les pays qui ne sont pas des « grands producteurs » (France, États-Unis, Allemagne, Italie, Danemark, Russie...), comme pour la Belgique, la Suisse, etc., l'histoire du cinéma congolais concerne autant ce qui touche au cinéma dans le pays (distribution et production étrangères) que le cinéma « du » pays. Bien que l'ouvrage ne s'y réfère pas on peut comprendre la place du cinéma dans le Congo colonial en se rappelant *Tintin au Congo* où le petit reporter, au service des missionnaires catholiques, filme et utilise le film pour combattre l'influence des sorciers et pour stupéfier les autochtones. Mais Convents en examinant de près les débuts du cinéma dans ce pays dévoile une série de contradictions passionnantes : certes il convient de faire découvrir le cinéma à nos « frères noirs » – dit-on en 1908 –, mais peut-on leur montrer la vie des Blancs avec les risques que cela comporte ? Avec la gêne que cela occasionne pour les spectateurs blancs... Ainsi Charlot (« Kawayawaya ») qui est pauvre, dominé fait-il faire rire aux dépens des Blancs qui peuvent donc être des « pitres ». En d'autres termes : « Faut-il supprimer le cinéma pour les Congolais ? » Il découle de cette question la mise en place d'un contrôle rigoureux sur ce cinéma : censure et choix. Films de célébration du souverain belge, principaux monuments de la Belgique, lancement d'un bateau, d'un avion, etc. autant d'images « qui soutiennent la supériorité du Blanc ». Pour assurer cet effet, un article de *la Nation belge* de 1923 suggère qu'un « clerc noir “spécialement dressé” devrait expliquer brièvement les diverses séries d'images... ». Du rôle du bonimenteur dans la propagande nationale ! Certains documents de la commission de « contrôle des films pour Indigènes » que reproduit le livre sont édifiants. En 1952, on exige deux coupures dans le film *Musique en tête* où des jeunes filles d'un pensionnat apparaissent en short et lors d'une baignade « en commun » avec des garçons. L'autre réponse au problème des Indigènes est la mise sur pied de films éducatifs qui leur soient destinés – et que l'Unesco approuve –, d'un système de cinéma ambulant, bref ! la mise en place d'une production coloniale officielle qui est confiée à un abbé. Vision de la femme, promotion du christianisme, dressage social, etc. Le personnage du scout est alors un élément important de la fiction démonstrative. Il serait trop long d'évoquer l'ensemble des chapitres de ce gros livre qui s'intéresse notamment à l'émergence des premiers acteurs congolais, puis dans la deuxième partie consacrée au Congo indépendant à l'émergence du cinéma congolais-zaïrois à partir de 1960.
- 9 **Jean-Michel Durafour, *Hawks cinéaste du retrait***, Lille, Septentrion « Arts du spectacle – images et sons », 2007, 334 p.

- 10 On croit tout savoir de Hawks depuis sa découverte par les *Cahiers* puis celle de la critique américaine (Manny Farber). D'où la rareté des ouvrages qui lui sont consacrés : depuis le début 1980 hormis une biographie critique de Todd McCarthy (traduit chez Actes Sud/Lumière en 1999), « l'esthétique a délaissé Hawks » écrit l'auteur. Pourtant, poursuit-il, puisque certains réalisateurs contemporains comme Tarantino, Carpenter ou Zemeckis « ne cessent d'[en] faire l'éloge », « il faut donc réinterroger le cinéma hawksien ». Cependant Durafour entend rompre avec une certaine vision de l'auteur au cinéma et développer une autre approche du cinéma hawksien que celle qui s'est installée depuis les années 1950, conception psychologisante, l'auteur « inventeur de son œuvre », source intentionnelle et consciente ; pour lui l'auteur « n'est pas une catégorie de l'art mais en est une des conditions de possibilité ». Une formule assez frappante résume cette bienvenue critique – qui est passée par Foucault – : « l'auteur n'est possible qu'une fois l'œuvre faite (...). Ce n'est pas l'auteur qui enfante l'œuvre mais inversement l'œuvre qui fait l'auteur en tant que tel ». Cette étude s'inscrit d'emblée dans une perspective philosophique, esthétique et thématique du cinéma, en particulier celui dit classique, et vise à caractériser la « vision du monde » du réalisateur considéré. Tournant le dos à une esthétique de la présence, du sensible et de la manifestation, Durafour se réclame d'une ontologie « à l'opposé de celle de Stanley Cavell » (il ne cite pas Bazin) qu'une formule énonce ainsi : « le cinéma me semble exiger l'abolition de la présence pour imposer l'espace fictionnel de l'œuvre, y compris quand il se veut "le plus près" du réel. » C'est-à-dire qu'une « soustraction cosmologique » se situe au fondement de la représentation classique dont la « transparence » sera l'expression esthétique. Cette ontologie du cinéma part de l'opposition entre l'image imagée, l'image-effet (représentation plus ou moins ressemblante du monde) et l'image imageante, c'est-à-dire une cause « un mode d'être original de la position du monde ». L'écart qui sépare l'une et l'autre est celle qui sépare l'image du plan, ce dernier étant la condition de possibilité de l'image et ne se confondant pas avec elle, le cinéma classique – et le « moderne » exacerbant cette disposition – nourrissant peu d'intérêt pour les images. Ainsi, à partir de l'analyse de quelques-uns des films de Hawks, il est établi que ce cinéma serait fondé sur une esthétique de la retenue (style), et une « diégétique » du retrait (récits de retraite). Durafour croise en un sens l'ontologie « soustractive » de Badiou mais, pour lui, Hawks s'oppose au platonisme qui dévalorise toute représentation comme copie de copie (la réalité manifestée étant une copie des Idées incréées, la peinture ou la photographie ne seraient que des copies de troisième degré, de surcroît trompeuses : on ne peut s'asseoir sur la chaise peinte d'un tableau. Critique reprise par Alexei Gan et Vertov sur l'exemple du « cordonnier » pour refuser le « joué » – autre croisement qu'appelle la réflexion de Durafour). Or comment Hawks contourne-t-il Platon ? en dépassant ce que Jean-François Mattéi a appelé « le stade du miroir platonicien », en adoptant un « monde-jeu » sans pourtant dévaloriser le jeu comme « reflet » (position de Platon) pour en faire un « horizon vers le monde ». Chez Hawks le jeu « donne le monde dans le détachement », il est une modalité de séparation (le jeu est, par définition, une expérience du monde séparée puisque monde et jeu sont distincts l'espace-temps ludique étant partiel et criconscrit), d'éloignement. Au terme de son analyse du cinéma hawksien, Durafour qui a désintriqué son sujet des équivoques de l'auteur psychologique et père de son œuvre, non seulement l'inscrit dans le cinéma classique sur un autre mode que l'exception mais voit en lui le moyen d'appréhender l'ensemble de ce cinéma.

- 11 **Sergueï Eisenstein, *Dickens & Griffith***, Paris, Stalker, 2007, 253 p.
- 12 On connaît depuis la publication de *Film Form*(1949) et en France depuis les années 1970 (*Cahiers du cinéma*) le grand article d'Eisenstein « Dickens, Griffith et nous », publié en 1944. Comme nombre d'autres articles de l'auteur il faisait partie d'un projet plus vaste et fut repris et développé. En l'occurrence, la publication en cours en Russie d'un recueil envisagé par Eisenstein, *Méthode*, livre l'une de ces versions élargies. L'édition française proposée ici l'inscrit dans « l'histoire du gros-plan » (traduit par Marina Berger). Précédé d'une partie d'un article de 1938 publié à l'occasion de l'anniversaire de la constitution stalinienne (« Nous et eux ») intitulé ici « Griffith, Chaplin, Flaherty » (traduit par Gérard Conio), ce texte nous est proposé sans aucune référence bibliographique occidentale qui permette au lecteur de comprendre son édition, son histoire et son sens. Non seulement « Dickens, Griffith et nous » s'y retrouve, mais aussi « Hors-Cadre », « El Greco y el cine » publiés antérieurement en français. L'état de l'édition eisensteinienne en France (contrairement à l'Italie et la Grande-Bretagne) demeure donc négligée et négligente (l'appareil critique, repris du russe, est minimal).
- 13 **Frédéric Hardouin, *le Cinématographe selon Godard***, Paris, L'Harmattan, 2007, 158 p.
- 14 Une pierre supplémentaire au monument Godard.
- 15 **Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les autres***, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 311 p.
- 16 Quatre ensembles de textes réunis ici, qui procèdent pour partie d'un colloque tenu à Chicago en 2001, sous les titres de « Modèles », « Coïncidences », « Exemples » et « Complicités » que le directeur de la publication reconfigure en trois : « affinités électives » qui inspirent le cinéma de Rohmer (Kleist, Bazin, Murnau, Renoir, Hockney) ; « études transversales » dégageant la « modernité » de Rohmer « à travers les manques qui le constituent ou les ambiguïtés de points de vue » ; enfin des entretiens balisent une manière d'« Atelier d'Éric Rohmer », s'agissant du montage, de la lumière, du son, etc., suivi d'une filmographie et d'une bibliographie de ses écrits (cette 4e partie occupant presque la moitié de l'ouvrage). Par rapport aux livraisons régulières d'*Études cinématographiques* consacrées au cinéaste (qui réédite cette année son roman publié sous pseudonyme en 1946, *Elizabeth*) et aux monographies qui ne manquent pas, qu'apporte ce recueil ? D'abord un apport étranger. Le si français Rohmer – quoique ses références (voir l'ensemble « modèles ») soient souvent allemandes – inspire-t-il d'autres approches aux américains Tom Gunning, Janet Bergstrom, Simon Dixon, Dudley Andrew, au britannique Heinemann ou au japonais Fujita ? Ce n'est pas sûr mais du moins peut-on relever ici que leurs contributions sont souvent plus fournies et toujours plus approfondies que celles de plusieurs français sans doute accoutumés à traiter d'un aspect voire un détail en considérant que le reste est connu... On peut relever aussi deux convergences : le poids qu'exercent les écrits et les entretiens que Rohmer a publiés dans l'approche de beaucoup de commentateurs et, corrélativement, l'importance de la référence à Bazin (« le théoricien le plus injurié et le plus incompris » écrit Gunning qui n'a pourtant pas écrit son texte en 1970 !) dont Rohmer serait, à l'en croire, le successeur et même celui qui l'accomplit, déplaçant le centre de gravité de sa théorie inachevée de l'indexicalité à la référentialité. Cependant cette lecture de Rohmer conduit l'auteur à privilégier *Perceval* et *la Marquise d'O* par rapport aux autres films. Ce dernier film est d'ailleurs souvent évoqué (y compris rapporté, curieusement, à un tableau de « Henry Fuseli » – pour Johann-Heinrich Fussli, p.178) en raison des références qu'il comporte tant picturales que littéraires, y compris

dans les entretiens avec les techniciens, comme si, malgré tout, l'élaboration formelle, les décors, les costumes et les éclairages travaillés (i.e. où le travail « se voit ») appelaient plus la glose que les films à première vue plus « directs ». Un autre axe du livre concerne l'analyse de la dramaturgie rohmérienne, la mécanique du désir et de la séduction.

- 17 **Pietro Ingrao, *Mi sono molto divertito. Scritti sul cinema (1936-2003)*** (a cura di Sergio Toffetti), Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2006, 176 p.
- 18 Grande figure du parti communiste italien, Pietro Ingrao, ami de Giuseppe De Santis, a consacré de nombreux textes au cinéma, témoignant d'intérêts multiples, notamment pour Charlie Chaplin.
- 19 **Laurent Jullier, Michel Marie, *Lire les images de cinéma***, Paris, Larousse, 2007, 240 p.
- 20 Trente ans après *Langage et cinéma* de Metz, publié aux mêmes éditions (qui ne figure pas dans la bibliographie), sur quelles bases se propose-t-on de « lire » les images de cinéma ? L'ouvrage qui se présente comme un manuel avec les simplifications afférentes au genre comporte plus d'un paradoxe. On lit dans l'analyse d'un passage de *Titanic* que « c'est le film qui nous pilote... ce n'est pas nous qui le lisons » (p. 206) ce qui laisse mal augurer de l'instrumentalité de l'ouvrage. Disons qu'il s'y manifeste un certain retour à une grammaire du cinéma et de l'analyse de film telles que la professaient Henri Agel ou Marcel Martin dans les années 1950 : de l'échelle des plans, aux règles du montage à la typologie des genres et à la périodisation de l'histoire esthétique des films. Ici c'est : muet, âge d'or, classicisme, modernité, second souffle de Hollywood, ère postmoderne. À ce propos on relèvera, au sujet de *Titanic*, l'usage bien établi de critères de postmodernité qui ne laissent pas d'étonner. Ainsi quand on suit le 1er officier se rendant à la passerelle transmettre un ordre, « il est suivi par la caméra : mouvement perpendiculaire au déplacement de l'acteur (puisque la passerelle en question se situe dans le fond de l'image) et de ce fait typiquement postmoderne [nous soulignons] ». Cette affirmation laisse dubitatif. Comment qualifier alors le chemin de l'homme vers l'étang où l'attend sa maîtresse dans *Sunrise* ou le premier plan de *Touch of Evil* ? De même l'exaltation d'un découpage et d'un montage fondés sur « l'élan », « l'en-avant toute » qui nous paraît proche des films « de machines » des années 1920 et après. Il est pourtant question du « canon postmoderne » – parce qu'on « fait vivre le mouvement de l'objet visé au lieu d'accompagner celui-ci dans son trajet » – et de la « scénographie postmoderne » – car la caméra va partout même dans les espaces « inhabitables » (a contrario on nous épargne un « travelling avant [dans les chaudières] qui nous aurait mis à la place du charbon » ce qui permet de relever « le classicisme dans l'emploi des zooms avant » !). Pour finir le postmodernisme du film est repéré dans la distance que prendrait le réalisateur avec le lyrisme de ses scènes (« non-dupe ») et dans son refus de professer la « croyance à quelque Grand Récit »... Un sondage du côté du cinéma muet, d'*Octobre* d'Eisenstein (1927), réserve aussi quelques surprises quand on apprend que ce film se voulait « le manifeste du nouveau pouvoir » et que « la déception des dirigeants politiques, de *Lénine en premier chef* sera à la hauteur de l'ambition du film » (p. 81) [nous soulignons. Lénine est mort en 1924] enfin qu'Eisenstein dut s'autocensurer en éliminant les images de Trotski alors qu'on a publié ici même des informations contraires dans une étude sur la réception du film. Les auteurs indiquent en ouverture qu'ils ont choisi des films édités en dvd « afin d'en tirer directement des illustrations correctes » ; cependant on observe une constante soumission de l'iconographie à la justification du texte (colonne de 9 cm) qui fait varier

la hauteur des images et donc les proportions de celles-ci sans considération du format de la pellicule. Hormis quelques films muets et noir-blanc (3,4 cm x 4,4 cm pour *le Voyage dans la lune*, *Octobre*, *Hôtel du Nord*...), toutes sont allongées selon plusieurs rapports hauteur sur longueur : 3,8 cm x 9 cm (*Titanic*, *Seigneur des Anneaux*, *Journal d'Ann Frank*...), 5,1 x 9 (*l'Œuf du serpent*, *Police Python*...), 6,5 x 9 (*Quand passent les cigognes*...), 4,7 x 9 (*Jurassic Park*, *Novocento*...), 3,5 x 9 (*Comme un torrent*...). Étant donné que par ailleurs on étudie « la règle des trois tiers » ou l'équilibre des masses, il n'est pas indifférent de constater cette labilité du matériau de démonstration. La volonté de vulgarisation affichée développe certes plusieurs analyses de films ingénieuses et informées mais les assortit d'imprécisions fort regrettables.

- 21 **Lecoinge, le Cinématographe-Lumière dans les arènes (1896-1899)**, Montpellier, Union des Bibliophiles taurins de France, 2007, 171 p.
- 22 Le préfacier de cet ouvrage, Marc Thorel, évoque une abondante bibliographie et filmographie espagnole et mexicaine concernant les vues de corridas dans les premières années du xxe siècle. Il n'en exprime pas moins son étonnement et son admiration teintée de jalousie pour les découvertes qu'a faites Thierry Lecoinge sur les bandes Lumière consacrées aux corridas (24 entre 1896 et 1899). La valeur de ce travail tient en effet à sa documentation très complète obtenue par des recherches dans diverses sources imprimées mais il tient sans doute surtout à l'analyse interne de ces bandes qui permet de mettre en évidence les procédures de montage dont elles ont fait l'objet. Lecoinge avait déjà fait état de ses investigations à Montréal lors d'un colloque (publié ensuite sous le titre *Arrêt sur image/Fragmentation du temps*, Lausanne, Payot, 2002) : il les complète et les développe en ayant cette fois toute faculté de publier les photogrammes qui servent sa démonstration, de les confronter afin d'établir les changements d'angles et donc d'appareils qui attestent du recours à plusieurs caméras se relayant (au plan du déroulement) ou se complétant (au plan de l'espace) par rapport à un même événement. L'œuf de Colomb de l'auteur, procède en quelque sorte de sa prise de conscience du caractère narratif de l'événement « corrida » et donc de la fourniture qu'elle offre aux opérateurs et aux producteurs d'un scénario permettant une prévisibilité, une logique narrative en fonction des moments de la corrida (entrée, etc. jusqu'à la mise à mort) que les Lumière vont utiliser comme structure et aussi qu'ils vont reconstituer, reconstruire en contractant l'événement sans le défigurer. Par ailleurs le récit coloré fait revivre au lecteur qui y serait sensible l'ambiance et les péripéties des jours de corrida à Nîmes, Béziers, Séville ou Barcelone.
- 23 **Pierre Lherminier, Jean Vigo, un cinéma singulier**, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 2007, 299 p.
- 24 Les éditions Ramsay – alors filiale de Gaumont – lançaient en 1985 une collection de livres de cinéma en format poche, placée sous la houlette de l'Oulipien Paul Fournel. Inaugurée avec *Hollywood Story* de Frank Capra, la collection allait devenir une référence dans le genre, totalisant plus d'une centaine de titres à prix modiques, principalement des rééditions en format poche de biographies et autobiographies de cinéastes et d'acteurs déjà parues en grand format chez d'autres éditeurs. Après une interruption à la fin des années 1990, la collection renaît de ses cendres en 2006 en rééditant quelques-uns de ses titres phares sous une couverture un peu rajeunie. La sortie du *Jean Vigo* de Pierre Lherminier marque un nouveau virage : la première édition d'un texte inédit. Éditeur fameux (notamment « Cinéma d'aujourd'hui » et « Cinéma 2000 » chez Seghers) et historien du cinéma, l'auteur est un « vigolâtre » patenté. En

1967, paraissait sous sa plume et chez Seghers un *Jean Vigo* réédité en 1984 (Lherminier Filméditions). En 1985, il dirigeait l'édition scientifique d'*Œuvre de cinéma* (Lherminier/Cinémathèque française), réunissant tous les scénarios et projets inaboutis de Jean Vigo. Un ouvrage aujourd'hui épuisé, dont la réédition s'impose. Il a encore dans ses tiroirs une édition des écrits intimes de Jean Vigo qui compilerait journaux d'enfance (publiés notamment dans *Positif*) et correspondances, distillées à petites lampées dans *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma* de Luce Vigo (Cahiers du cinéma, 2002).

- 25 En attendant, son *Jean Vigo, un cinéma singulier* fait la synthèse des nombreux travaux éditoriaux qui, depuis une vingtaine d'années, ont permis de mieux connaître l'homme et l'œuvre. Procédant en biographe attentionné, l'auteur croise les textes de l'auteur avec les nombreux témoignages de parents, amis et collaborateurs jusqu'alors disséminés dans des périodiques. Il est vrai que peu de révélations et guère plus de réévaluations nourrissent ces pages. Mais comment pourrait-il en être autrement pour un cinéaste qui a, de tout temps, stimulé les exégèses ? Quelques nouveaux éléments de contextualisation sont néanmoins bienvenus. Le dépouillement attentif du *Bonnet rouge*, journal anarchiste dont Miguel Almeréyda était le rédacteur en chef, permet ainsi à l'auteur de donner de l'épaisseur à une figure paternelle trop longtemps réduite à la caricature. Les années d'apprentissage du jeune Vigo bénéficient d'un luxe de détails inédits à ce jour. Côté outils pratiques, on saluera une bibliographie très complète et détaillée, mais on regrettera un regroupement des notes en fin de chapitre ainsi que l'absence de tout index. Des défauts mineurs qui n'empêcheront pas *Jean Vigo, un cinéma singulier* de devenir l'ouvrage de référence, détrônant ainsi la biographie de P. E. Salès Gomès (Seuil, 1957 ; réédition Ramsay poche cinéma 1988) qui, pendant cinquante ans, a transmis aux jeunes générations le souvenir de ce poète fauché à la fleur de l'âge, qui a su enfanter dans la fièvre de l'urgence une œuvre d'une fulgurante beauté.
- 26 **Bernard Lonjon, Émile Reynaud. Le véritable inventeur du cinéma**, Polignac, Éditions du Roure, 2007, 229 p.
- 27 L'auteur, informaticien et amateur de poésie, s'intéresse à son compatriote d'adoption de la Haute-Loire, Émile Reynaud (né à Montreuil – qui l'a bien oublié), inventeur du praxinoscope en 1877 et, pour Lonjon, « père fondateur » du cinématographe. Biographie et récit de la carrière de cet inventeur, l'ouvrage s'est efforcé d'une part d'étudier les personnalités qui ont influencé Reynaud – comme Gaiffe, Adam-Salomon, l'abbé Moigno, le Dr Reynaud, Redouté – de l'autre de passer au peigne fin les archives locales, départementales et nationales, les brevets déposés par le Professeur de sciences du Puy, les journaux et les archives familiales des descendants d'Émile Reynaud. L'auteur fait ressortir le caractère de pionnier de l'enseignement par l'audio-visuel de l'inventeur, prenant la suite de Marat qui préconisait l'usage des projections lumineuses et à l'exemple de l'abbé Moigno. L'activité de vulgarisateur de la science de Reynaud ressort ainsi fortement tant par ses articles dans *la Haute-Loire* que par sa collaboration avec Adolphe Focillon et son *Dictionnaire général des sciences théoriques et appliquées* à qui il fournit des centaines de photographies de plantes et de végétaux que les graveurs reprendront pour l'illustration de cet ouvrage. On connaît mieux la séquence suivante qui voit Reynaud mettre au point son appareil de projection de l'image en mouvement et l'exploiter avec grand succès au Musée Grévin jusqu'à sa « destitution » et l'oubli qui le précipita dans le désespoir et l'amena à jeter dans la Seine la plus grande partie de ses films.

- 28 **Tanguy Perron, *le cinéma en Bretagne***, Plomelin, Éditions Palantines, coll. « Culture et Patrimoine », 2006, 237 p.
- 29 La Bretagne serait-elle la région la plus photogénique de France ? En tout cas, c'est celle qui bénéficie de l'attention la plus soutenue des historiens du cinéma. Après *Bretagne et cinéma* de Jean-Pierre Berthomé et Gael Naizet (Cinémathèque de Bretagne/Apogée, 1995) et le *Dictionnaire cinématographique de Bretagne* de Gérard-Louis Gautier (Tétagram, 1995), le *Cinéma en Bretagne* de Tanguy Peron est le troisième ouvrage consacré au 7e art dans cette région. Aujourd'hui chargé du patrimoine au sein du centre de création documentaire Périphérie (Montreuil), l'auteur met à profit le rabat de couverture pour nous dévoiler ses quartiers de noblesse bretons : des origines morbihannaises incontestables, un virus cinéophile contracté dans les salles obscures de quimpéroises et rennaises, suivi d'un flirt poussé avec la Cinémathèque de Bretagne. La légitimité de l'auteur par rapport à son sujet d'étude ne pouvant être remise en doute, on aurait aimé qu'il nous gratifie d'une préface afin de dévoiler ses intentions et révéler ce qu'il prétend apporter de plus par rapport à ses prédécesseurs. Attente déçue. L'ouvrage, avec son format album et une iconographie riche et variée (300 illustrations) - souvent inédite ou peu exploitée - se charge de répondre lui-même à cette question. Son découpage horizontal, de 1896 à 2006, reconstitue la chronologie de l'exploitation et surtout des tournages en Bretagne, de l'émergence du spectacle à Rennes en juillet 1896 à la réalisation d'un *Long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet à Plougrescant (2004). Des regroupements thématiques font une large place aux topos favoris des cinéastes - le tragique breton et la figure du pêcheur - qui rendent difficile la peinture d'une véritable identité bretonne. Les frontières administratives ne suffisent pas toujours à freiner les tentations « colonialistes » de l'auteur, pressé de « bretagner » tout l'Ouest de la France et notamment les Pays de la Loire du Nantais Jacques Demy. Des respirations permettent d'offrir quelques coups de projecteurs à une ville (Saint-Nazaire), une personnalité locale (le photographe Pierre Le Grand, le cinéaste René Vautier) ou une institution (la Cinémathèque de Bretagne). Des doubles pages photos permettent de replonger le lecteur dans l'ambiance du tournage de *Dieu a besoin des hommes* (Jean Delannoy, 1950) ou *Que la fête commence* (Bertrand Tavernier, 1975). Tout compte fait, un ouvrage de vulgarisation érudit, agréable à lire et à feuilleter et qui, en échappant au recensement fétichiste, séduira aussi bien les Bretons que les amateurs d'histoires régionales du cinéma.
- 30 **Bernice B. Rose (dir.), *Picasso Braque and Early Film in Cubism***, New-York, Pacewildenstein, 2007, 188 p.
- 31 Avec des contributions de Tom Gunning et Jennifer Wild, l'examen des échanges, influences, reprises de motifs ou de procédés entre le cubisme de Picasso et Braque et le cinéma des premiers temps, sur la base d'une remarquable exposition new-yorkaise. On reviendra sur cet important ouvrage.
- 32 **Dominique Sipièrre, Alain J-J. Cohen (dir.), *les Autres Arts dans l'art du cinéma***, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 232 p.
- 33 Cinéma et peinture, cinéma et musique, cinéma et architecture... objets d'un colloque tenu à Urbino sur le thème d'un cinéma « non seulement impur mais accueillant ».
- 34 **Tito A. Spagnol, *Hollywood Boulevard*** (a cura di Orio Caldiron), Turin, Aragno, 2006, 298 p.
- 35 Recueil de textes d'un journaliste italien installé à Hollywood dans les années trente.

- 36 **Josette Ueberschlag, Jean Brérault, *l'instituteur cinéaste (1898-1973)***, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, 332 p.
- 37 L'instituteur auquel s'intéresse l'auteur de cet ouvrage est un pionnier du cinéma à l'école, de l'enseignement par le film, « genre » qui est tôt envisagé dans l'histoire du cinéma (dès le début du siècle) et qui connaîtra de multiples développements jusqu'à sa forme actuelle sur support numérique voire par internet. Brérault en somme poursuit une des ambitions d'Émile Reynaud, de même qu'il croise l'entreprise de Benoit-Lévy. Instituteur, militant laïque, socialiste, il entre chez Pathé en 1935 dans le département des films éducatifs. Il devient « la » personne de référence pour ce qui touche au cinéma d'enseignement, représente la France dans les congrès internationaux (notamment au congrès de 1934 à Rome). Oublié après la guerre où ses scénarios ne trouvent pas preneur, il est pourtant l'auteur de 90 films – y compris treize de propagande socialiste sous le Front populaire et deux pour le Service cinématographique des Armées. Le livre offre à la fois une biographie du personnage qui éclaire sa formation, le milieu où il développe son appétence pour le cinéma, son engagement, il documente très largement l'histoire du cinéma d'enseignement, du cinéma à l'école et développe en outre une série de réflexions plus théoriques sur la « pensée visuelle » en particulier qui est au principe de la pédagogie par le film. Rompant malheureusement *in fine* une lance avec la filmologie (vue au seul prisme d'un article hostile de Bazin-Kirsh), l'auteur s'interdit assez curieusement d'explorer tout ce que ce mouvement d'après-guerre a pu reprendre et développer des hypothèses et des expériences de Brérault.

2. Revues

- 38 **20/27**, n°1, 2007.
- 39 Revue de textes critiques sur l'art que dirigent Michel Gauthier et Arnauld Pierre, cette livraison de *20/27*, la première de cette publication annuelle, comporte plusieurs articles qui peuvent intéresser les spécialistes de cinéma sous l'angle des rapports et des échanges entre celui-ci et les arts plastiques. Giovanni Carmine dans « Op & Low. Philippe Decrauzat : changement de vitesse, changement de style, changement de scène », repère chez cet artiste suisse qui va « au-delà de l'abstraction pure », des liens avec la chronophotographie de Muybridge. Mais là où le photographe américain analysait les gestes de ses sujets dans des séries d'attitudes décomposées, Decrauzat « place[rait] en quelque sorte le spectateur dans la situation qui est celle du personnage dont Muybridge étudie le mouvement. Ainsi ce spectateur devient-il le cobaye involontaire mais conscient d'une expérimentation cinétique. » En outre ajoute l'auteur, chez Decrauzat « la grille aussi est en mouvement ». Michel Gauthier dans « Inspirez, expirez. Hugues Reip et le battement » rapproche la démarche de l'artiste étudié que définit une alternance « épiphanique » et « déflationniste », des films sur la croissance des plantes tels ceux de Wilhelm Pfeffer ou du Dr Comandon. D'autres références cinématographiques sont par la suite alléguées comme celles de *The Shrinking Man* de Jack Arnold ou *Peeping Tom* de Michael Powell. Mais la notion de « battement » excède ce seul mouvement de diastole/
systole : empruntée à Krauss et Bois elle qualifie un « procès répétitif, sans issue, qui défait constamment ce qu'il a fait » dont « l'ambition antimoderniste est d'interdire l'avènement de la "bonne forme" et d'entraver la quête d'une maîtrise visuelle ».

L'exemple « historique » avancé est *Anémic Cinéma* de Duchamp ou les flashes d'images des « flicker films » et en général « les saccades d'un défilement fimique » propre au cinéma des premiers temps (on aurait pu, au passage, s'attarder sur la place du mot « battement » dans l'histoire de la technique cinématographique et de la réception des films). On aboutit ensuite, via le travail de Reip sur une séquence de Keaton courant dans la rue, décomposée en *flip book*, aux mouvements de lèvres répétés de *Lip Sync* (1969) de Bruce Nauman. De son côté Jeppe Hein (qu'étudie également Michel Gauthier) se réfère lui, dans ses « mise en mouvement du cube minimaliste » (de Judd ou Morris) aux chronophotographies de Marey avec son *Moving Neon Cube* ou son *Fusion of Movement*. Nombre d'autres articles analysant des œuvres ou des ensembles d'œuvres d'artistes plasticiens contemporains croisent ainsi « les médias » et notamment la photographie, le cinéma et la vidéo et rendent manifeste la richesse de suggestions que l'approche du cinéma, fût-il le plus « primitif », peut engendrer aujourd'hui.

40 ***Archivos de la filmoteca***, n°55, février 2007.

41 La revue espagnole que dirige Vicente Sanchez-Biosca publie dans cette livraison plusieurs ensembles thématiques. Le premier concerne les représentations de la guerre et s'intéresse à « la rhétorique filmique du pacifisme » (Vicente J. Benet) à partir de deux films emblématiques des années 1930, *All Quiet on the Western Front* de Milestone et *Westfront* de Pabst : quels choix stylistiques pour représenter la guerre en un moment où la sensibilité collective est au refus de celle-ci. Puis à la série *Why We Fight* de Capra (Ramon Girona), films de propagande dont l'auteur met en évidence la rhétorique fondée sur l'identification tacite du public entre images documentaires et réalité, voire entre images documentaires et vérité. Dans « De Ohrdruf à Auschwitz un imaginaire du mal », Arturo Lozano traite de la représentation des camps de concentration et d'extermination nazis après la guerre à partir du film de S. Bernstein, *Memory of the Camps*. Enfin, Claudia Springer aborde la propagande militaire filmée du Département cinématographique de la Défense américain dans les deux cas de la Deuxième Guerre mondiale et de la guerre du Vietnam. L'auteur montre que l'imagerie de la Deuxième Guerre mondiale sert de matrice à celle du Vietnam en dépit des circonstances totalement différentes de l'une et de l'autre. Le deuxième ensemble porte sur les « expériences extrêmes » et réunit des articles consacrés à des cinéastes radicaux tels les Straub (« Le papillon et le crime » par Santos Zunzunegui), Philippe Grandrieux (par Adrian Martin) et des réflexions sur « une esthétique de l'absence ou pamphlet pour un cinéma extrême » (Carlos Losilla), sur « Mouvement de langage, perception et accès au cinéma européen et américain récent » (Alvaro Arroba et Manuel Yañez) que traverse la référence à *Gerry* de Gus van Sant notamment, enfin « Le cinéma de l'Orient » (Nuria Aidelman y Gonzalo de Lucas). Le troisième ensemble est consacré à Ritwik Ghatak (avec une sélection de ses textes). On peut regretter cependant que l'iconographie de cette revue à maintes égards luxueuse soit à ce point variable dans sa qualité (captation d'écran numérique pour des films argentiques et – dans le cas de *Gerry* en particulier – écrasement latéral de l'image, déformation).

42 ***Bulletin des bibliothèques de France***, n°2, 2007 « Au cœur des images ».

43 Le dossier « Au cœur des images », qui forme un gros tiers de la revue, procède des 5e journées d'études européennes sur les archives de cinéma et d'audiovisuel tenues à la BNF et l'INP en novembre 2006 sous la direction d'Isabelle Giannattasio et Marc Vernet. Ce dernier ouvre le dossier par un texte consacré aux « archives de cinéma et d'audiovisuel et les bibliothèques » qui entend promouvoir « l'articulation entre les

services et les produits » en définissant les tâches des archives et la « configuration des services » à partir des « demandes » des « publics », des « usages ». Il est donc plutôt question de « logistique » (mot nouveau pour « transport » qu'il s'agisse de viande ou d'informatique comme en témoignent les semi-remorques bulgares ou espagnols qui sillonnent les autoroutes), de « positionnement de l'institution », de « missions » que de conservation, préservation, valorisation d'un fonds (sinon « calée » sur « une image du public et de ses attentes »). L'ancien responsable de la BIFI, comme il en est coutumier, commence par opposer le temps des cinéphiles et l'actuel et à évoquer les changements du « paysage » à la fin des années 1970 y mêlant la création des Archives du film, l'arrivée des magnétoscopes, les chaînes thématiques et l'apparition du dvd, c'est-à-dire les questions de circulation, diffusion – qui se sont élargies grâce aux nouvelles technologies – et celles de la conservation, préservation, étude et dans certains cas les restaurations « prestigieuses » (il n'est rien dit des restaurations ordinaires qui visaient à préserver des supports abîmés ou détériorés) pour aboutir à l'affirmation d'un « changement d'objet » et à la prévalence des « contenus » – c'est-à-dire l'exploitation thématique des documents grâce à l'indexation de type INA. À dire vrai les intervenants suivants, Elizabeth Giuliani et Cécile Cassafières non moins qu'Isabelle Giannattasio vont dans la même direction qui envisage l'archive dans la perspective de sa consultation publique et sa présentation par des « records managers » (« gestionnaires des données et documents ») plutôt que dans ses tâches de conservation et de préservation des objets (d'ailleurs les « records managers » sont chargés de remplacer les archivistes pour ce qui est de « décrire et contextualiser » : le changement d'affectation est significatif des buts poursuivis). Dès lors les réquisits de l'organisation et de la circulation prévalent sur tous autres aspects. Pourtant le chapitre consacré par Marie-Claire Amblard à « la numérisation des archives de l'INA » met bien en évidence les problèmes de matériels, de machines liés à cet idéal de « mise à disposition » qui incline quelque peu au pessimisme. En sautant d'ailleurs une centaine de pages pour consulter les comptes rendus d'ouvrages, on trouve dans une critique d'Yves Desrichard d'un ouvrage collectif, *Pérenniser le document numérique*, un ensemble de questions des plus cruciales qui manquent dans le dossier (comme dans le compte rendu du séminaire à l'origine de ce livre). En effet si « les grandes incertitudes » qui règnent sur la conservation du document numérique (émis sous cette forme – internet – ou copiant un original « papier ») et le fait que « quelle que soit la stratégie mise en œuvre » le transfert sur un autre support et dans un autre système de codage « modifie la nature des objets », s'il faut avoir en tête le « niveau de risque » encouru, pourquoi les spécialistes des images ne s'en avisent-ils point ? Desrichard reproche à l'ouvrage traité de négliger le problème de « la fiabilité physique des supports » et interroge à cette aune la notion de « pérennisation », soulignant d'autre part les ambiguïtés de la « dématérialisation » qui suppose certes des objets « créés par un système d'information » mais en exclut « le système lui-même » rien moins qu'immatériel ! Et si « le support papier reste en ce domaine un élément incontournable », comment se fait-il que nul ne se demande si la pellicule ne le demeure pas elle aussi ? Faisant bande à part dans cet ensemble très nourri de technicité gestionnaire (où les Archives du film brillent par leur absence), une contribution de Bernard Bastide retrace l'histoire de la cinémathèque universitaire de Paris-I et les collections et usages de films sur vidéo à Paris III.

- 45 Sous-titrée « l'autre revue trimestrielle des arts audiovisuels » (quelle est donc l'Autre de cet autre ?), *Cinéfabrika* émane de l'association Les Trois Lumières regroupant des doctorants parisiens. Adoptant une écriture offensive, proche parfois de la poésie ou de l'agencement plastique, cette revue publie des articles touchant à la fois au cinéma expérimental et de plasticiens, à la poésie surréaliste (Artaud, sorcellerie et cinéma), à des analyses de « motifs » dans des films narratifs (« l'orange, fruit de mauvais augure dans la trilogie du *Parrain* »), la découverte d'un cinéaste d'avant-garde espagnol des années 1950-1980, Val del Omar, des notes sur le cinéma allemand récent et une tribune pour une nouvelle critique à partir de la non prise en compte par les « organes de la presse dite spécialisée » à sa juste valeur le premier film de Sarah Bertrand, *There is no Direction* (tourné en S. 8 mm). Il est ainsi proposé de « Rebaptiser pour ce qu'ils sont les critiques professionnels : les petits grooms de l'industrie – on devrait les mettre en uniforme, ce serait plus honnête ».
- 46 *Cinemas*, n°1, vol.17, automne 2006, « Cinélekta 6 ».
- 47 La revue québécoise que dirige André Gaudreault propose ici une livraison de varia que pourtant le préfacer, François Jost, parvient à unifier, voyant se former au gré de ces six études « le portrait robot du chercheur en cinéma à l'orée du xxie siècle » dont les traits seraient notamment le goût pour l'érudition (avec une secondarisation de la théorie du cinéma) et pour l'analogie (avec une préoccupation moindre pour les liens de causalité). Frappe en tout cas dans cette diversité les liens que nouent entre elles trois études ayant Chris Marker pour centre : Emmanuelle Dyotte analyse *Sans Soleil* de Chris Marker à partir du modèle benjaminien du « flâneur » conjuguant « l'expérience d'une pratique active de la mémoire à travers le déplacement dans l'espace » (« Déplacements. Pour une circulation de l'expérience : autour de *Sans Soleil* de C. Marker »), Patrick Brun s'attache à la *Jetée* dans une perspective psychanalytique (« la fixité de l'image filmique » se relie à « la fixation du sujet sur un souvenir », « l'écran cinématographique » à « l'écran subjectif » du fantasme, « la mort du héros » dans le film à « la castration du sujet dans la perception visuelle ») (« Un souvenir-écran projeté »), Marion Froger s'intéresse au groupe Medvedkine et à la fraternité à travers « l'esthétisation de l'expérience » (référée à Dewey) et sa mythologisation (rapportée à Barthes) (« De la fraternité. À propos des groupes Medvedkine »). Les trois autres contributions n'ont pas cette communauté d'objet. Inscrivant son étude dans une recherche sur la voix et ce qu'il appelle la « déliaison fondamentale » entre l'humain et l'image animée, Alain Boillat livre une analyse de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam au sein de la série culturelle des « machines parlantes ». Bien que ce roman soit fréquemment cité parmi la nébuleuse des « anticipations » du cinéma (il date de 1878 ; voir Bazin, Morin...), Boillat relève que l'on ne trouve pourtant ni chez les exégètes littéraires, ni chez les spécialistes de cinéma (Bazin ou Gunning) de prise en compte de l'instance vocale dans un texte dont l'un des « héros » est pourtant Edison. Le phonographe apparaît ainsi comme l'invention-clé au plan technique au sein de l'intermédialité audio-visuelle, et l'imaginaire phonographique qu'il génère vient marquer les cadres interprétatifs qui accueillent les divers procédés d'enregistrement et de reproduction de la voix (« *L'Ève future* et la série culturelle des "machines parlantes". Le statut singulier de la voix humaine au sein d'un dispositif audiovisuel »). Christine Ross dans une contribution en anglais s'intéresse à une installation artistique de Craigie Horsfield, *Broadway*, à partir de la problématique de François Hartog sur le « présentisme » (« New Media's Presentness and the Question of History : C. Horsfield's

Broadway ») et François Albera rendant hommage à Johan van der Keuken, analyse trois photographies du cinéaste envisagées comme immobilisation (par la photo) d'êtres arrêtés (dans leur marche) et retrace « l'entrée dans le champ artistique » du cinéaste par la voie photographique en 1958 (« Sur trois photographies de J. van der Keuken »).

48 ***Décadrages.Cinéma à travers champs***, n°10, printemps 2007.

49 La revue lausannoise consacre dans cette dixième livraison un dossier consacré à « la Trilogie de Dieu » de Joao César Monteiro, « objet privilégié de la cinéphilie française » dit l'éditorial – un article tente la « (dé)construction de la figure de l'auteur » –, abordé à partir de la catégorie de fétichisme (ce qui renvoie peut-être à ladite construction cinéphilique). Apport important du numéro outre les quatre études et un entretien avec Mario Barroso, chef opérateur de Monteiro, un choix d'écrits de Monteiro : sur le festival de Pesaro de 1970, poèmes et textes de ses films. La rubrique consacrée au cinéma suisse est centrée sur trois jeunes réalisateurs helvètes (Bron, Baier, Staka) et leurs derniers films.

50 ***Entreprises et histoire***, n°44, septembre 2006.

51 Une livraison consacrée aux « Images de l'entreprise » qui s'intéressent aux films produits dans ce cadre. Yvonne Zimmermann signe une étude sur « Les films de Maggi : entreprise et identité nationale », Nicolas Hatzfeld, Alain Michel et Gwenaële Rot « Les films de Renault : montrer le travail (1950-2005) » (déjà abordé par le seul Alain Michel dans un numéro d'*Études photographiques*) et Vinzenz Hediger, « Film, computers and the rhetoric of rationalisation in Germany, 1928-1963 ».

52 ***Journal of Film Preservation***, n°73, avril 2007.

53 La revue de la Fédération Internationale des Archives du Film, qu'animent Robert Daudelin et Christian Dimitriu, présente diverses études sur les problèmes patrimoniaux, en particulier sur la sauvegarde des films expérimentaux aux formats les plus divers et sur le régime du dépôt légal dans plusieurs pays.

54 ***Les Cahiers de l'ARLI***, n°6, mars 2007.

55 Publication de l'Atelier de recherche sur le langage et l'image (ARLI), structure rattachée au département d'Anglais de l'École nationale supérieure de Cachan, *les Cahiers de l'ARLI* se sont donnés pour objectif de publier des essais de doctorants ou de jeunes docteurs portant sur tous les domaines des études anglaises : littérature, civilisation, linguistique, anglais de spécialité, etc. La dernière livraison, entièrement consacrée au cinéma, réunit six articles situés dans le champ de la représentation et de l'économie. Amandine Ducray (Paris x-Nanterre) s'intéresse à la figure de l'étranger dans la comédie indo-britannique autour d'un corpus réduit de trois œuvres récentes. Son postulat est que ces films aident à modifier la perception de groupes ethniques minoritaires, permettant ainsi une fusion de « l'Autre » et du « Soi ». Marianne Kac-Vergne (Université de Poitiers) analyse l'évolution de la représentation de la masculinité dans le cinéma américain à travers une quinzaine d'incarnations du comédien Clint Eastwood, du forain *Bronco Billy* (1980) à l'entraîneur de boxe de *Million dollar baby* (2004). Selon l'auteur, celle-ci se construit entre deux tensions : une masculine traditionnelle arrogante et une autre plus « moderne », en quelque sorte adoucie par la montée en puissance du féminisme. La femme est précisément au centre de l'essai de Sophie Fabre (ENS Cachan). L'auteur y questionne en effet l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la représentation cinématographique de la condition féminine aux États-Unis à travers l'étude de quatre films : *les Meilleures années de notre vie*

(W. Wyler, 1946), *Depuis ton départ* (J. Cromwell, 1944), *la Femme de l'année* (G. Stevens, 1942) et *le Fils du dragon* (J. Conway, H. S. Bucquet, 1944). Laëtitia Lefèvre-Thierry (Université de Caen) analyse le rapport entre identité ethnique et identité esthétique, les causes du malaise identitaire à travers *Body and Soul* (1925), œuvre du réalisateur afro-américain Oscar Micheaux (1884-1931).

- 56 Situés dans le champ de la production, les deux derniers articles auscultent l'économie du cinéma britannique et américain. L'article de Véronique Charriau (Strasbourg II) analyse la production britannique des années 1980-1999 en termes de structures et de logiques de champ, s'efforçant de mettre en évidence les principes de sélection de représentations de la nation. À travers l'analyse de cent quarante-sept rapports annuels des majors compagnies hollywoodiennes (Columbia, Disney, MGM, etc), Nolwenn Mingant (Université Paris x- Nanterre) questionne la relation qu'entretiennent celles-ci et leurs exportateurs étrangers, s'attachant à mettre en lumière les changements majeurs intervenus entre les années 1960 et aujourd'hui.
- 57 **Les Cahiers de la Cinémathèque**, n°78, février 2007, « De la Chine au cinéma ».
- 58 La revue de l'Institut Jean-Vigo de Perpignan consacre cette livraison au seul cinéma chinois, objet si l'on comprend bien de Confrontation 41 (mais ce n'est pas dit), abordé sous des aspects très différents aux plans diachronique et synchronique et à des profondeurs variées. Le directeur du Musée Albert-Kahn, Gilles Baud-Berthier, spécialiste de l'Orient, tient à faire partir son approche de 1840 (« Trois mille ans d'histoire »), Marie-Claire Quiquemelle s'attache aux débuts du cinéma en Chine et part, elle, de la chambre noire et du daguerréotype, tandis que Henri Bousquet traite du cinéma muet chinois « cet inconnu » et Christophe Falin des « Premiers pas du parlant ». Aux plans cette fois d'un genre, François de la Brèteque étudie le cinéma d'animation, et sur le plan thématique, Albert Montagne la figure de Fu Manchu, incarnation du « péril jaune » dans le cinéma américain. Un dossier consacré au film de Wang Bing *À l'ouest des rails*, « événement cinématographique de 2004 » avec, notamment, une contribution posthume de Georges Gaudu, un entretien avec le cinéaste forme la partie la plus importante de l'ensemble. Signalons la part importante que prennent les comptes rendus d'ouvrages et de revues en fin de numéro, souci qui n'est guère courant dans les revues de cinéma française désormais.
- 59 **Sociétés & Représentations**, n°23, mai 2007, « Rêves ».
- 60 Ce numéro de la revue de l'ISOR (ex CREDHESS) consacré au Rêve est dirigé par Pierre Sorlin. La place dévolue au cinéma n'est cependant pas dominante si l'imagerie par contre est très présente et les études proposées riches de liens possibles avec l'approche du filmique. Deux contributions cependant prennent le cinéma ou un film comme objet : celle d'Antonio Costa, professeur à Venise dans « Incertitudes ou le cinéma au plus proche du rêve » qui examine les différentes modalités du rêve au cinéma, et celle de Leonardo Quaresima, professeur à Udine, dans une analyse de *Geheimnisse einer Seele* de Pabst, inspiré comme on sait de la théorie freudienne. Dans ce cas en effet, le rêve n'est pas « l'autre scène » du récit filmique, mais sa matière même.
- 61 **Studies in Russian and Soviet Cinema**, n°2, vol.2, 2007.
- 62 Deuxième livraison d'une nouvelle revue britannique consacrée aux cinémas russe et soviétique sous la direction de Vladimir Padunov et avec la collaboration éditoriale de Richard Taylor, ce qui est une garantie de sérieux, tant l'éditeur des écrits d'Eisenstein en anglais et directeur de collections d'études sur le cinéma soviétique fait autorité.

S'ajoutant à des collections et des études régulières dans les revues d'histoire et d'histoire du cinéma, ces travaux attestent de la vitalité d'une recherche dont on chercherait en vain non pas l'équivalent – ce qui serait extravagant – mais les prémices en France et dans les pays francophones. La présence massive d'étudiants et de chercheurs venus de l'ancienne URSS aux États-Unis et en Grande-Bretagne est évidemment une explication mais ce n'est pas la seule. En France les études de slavistique – en dramatique perte d'effectifs dans le Secondaire comme à l'Université – se sont cantonnées dans un champ trop étroit, celui de la littérature et encore celle du XIX^e et des exilés. Cette frilosité se paie. Ce sont dans les « marges » que des travaux se sont menées et continuent de l'être (théâtre, peinture, cinéma) sans la logistique académique. Dans ce numéro de *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Richard Taylor publie une édition nouvelle, complétée par rapport à celle que l'on connaissait de *Film Form*, d'un article d'Eisenstein de 1934, « le milieu des trois » où il parle de son passage au cinéma via la mise en scène du *Sage* d'Ostrovski et l'insert du petit film appelé *le Journal de Gloumov*. Angela Ungood Hugues et Howard Riley reviennent sur la théorie des Formalistes dans une étude intitulée : « Une matrice multimodale – un laboratoire de procédés : le cinéma et l'héritage formaliste » – au plan de la production (la collaboration des Formalistes à des films de Barnet, Kouléchov, Kozintzev et Trauberg ou leur influence sur Eisenstein) et à celui de la « grammaire » (on s'étonne de voir évoquer ensemble André Berthomieu et Greimas !). La formalisation des concepts formalistes – un peu dans la lignée de Bordwell – propose des modèles pour le cinéma narratif sous forme de tableaux combinatoires. Une étude de Jeremi Szaniawski sur « l'espace historique » dans la trilogie du pouvoir d'Alexandre Sokourov (*Moloch*, *Taureau*, *Soleil*) à partir des choix de mise en scène du cinéaste (découpage, montage). Une autre étude sur le seul *Milicien amoureux* de Kira Mouratova, due à Eugénie Zvonkine, envisagé à partir des codes du merveilleux et du conte et à la lumière de Propp. Alexandre Prokhorov s'intéresse à la représentation de l'enfant et de l'adolescent dans les films du « Dégel » en mettant en évidence la contradiction entre les « nouvelles valeurs » issue de la période (1956-1964) et la perpétuation des formes et structures de représentation du « réalisme socialiste ». Dès lors la famille « stalinienne » serait continuée sous Khrouchtchev. Enfin Stephen Norris envisage la production russe contemporaine sous l'aspect de la représentation au cinéma comme à la télévision de la Deuxième Guerre mondiale (16 films et 8 séries télé entre 2002 et 2006). L'auteur analyse ces films sous l'angle d'un « théâtre de la mémoire » et d'une référence médiatrice et réparatrice pour les Russes après le traumatisme de la fin du socialisme.

3. Ouvrages publiés par les membres de l'association

- 63 **Raphaël Bassan**, *Cinéma et abstraction*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental n°25, 2007, 38 p.
- 64 Irène Bessière (dir.), *Hollywood. Les Fictions de l'exil*, Paris, Nouveau Monde Edition, 2007, 244 p.
- 65 **Lorenzo Codelli (dir.)**, *Padre Padrone di Paolo e Vittorio Taviani. 30 anni dopo*, Milan, Federico Motta Editore, 2007, 144 p.
- 66 Documents, scénario, DVD et photographies de plateau d'Umberto Montiroli.

- 67 **Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les Autres***, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 312 p. (voir ci-dessus)
- 68 **Michel Marie (co-L. Jullier), *Lire les images de cinéma***, Paris, Larousse, 2007, 240 p. (voir ci-dessus)
- 69 **Christian Viviani (dir.), *Hollywood. Les Connexions françaises***, Paris, Nouveau Monde Edition, 2007, 404 p.

4. DVD

- 70 ***La Dérive de Paula Delsol (1962)***, Doriane Films, 2007.
- 71 Jackie, une jeune femme traîne son spleen sur les terrasses des cafés et les plages du midi, peuplant ses journées de rencontres sans lendemain au cours desquelles elle éprouve sa liberté sexuelle... Jamais édité auparavant en vidéo, redécouvert à la Berlinale de Vienne en 2002 puis sur Arte en 2006, *la Dérive* est le premier long métrage de la réalisatrice Paule Delsol qui débuta comme assistante de François Truffaut sur *les Mistons* (1957) et ne tourna qu'un seul autre long métrage, *Ben et Benedicte* (1976). Dans un entretien offert en bonus, la réalisatrice revient sur la genèse du film et sa distribution sabotée. Tourné en 1961-1962, en noir et blanc, avec des moyens de fortune et des techniciens bénévoles, le film est l'un des rares de la Nouvelle Vague à avoir été réalisé par une femme et, qui plus est, entièrement produit et tourné « au pays », en l'occurrence Montpellier. Principalement réalisé en décors naturels entre Palavas-les-flots et Nîmes, le film a été développé, tiré et mixé au Studio Auditorium du Languedoc (Montpellier) que le couple Delsol-Malige possédait alors dans l'Hérault. Lors de sa présentation à la commission de censure, celle-ci était prête à autoriser la sortie du film à condition que la réalisatrice supprime une réplique où le personnage de la mère (Paulette Dubost) conseille à sa fille de « faire faire une assurance sur la vie par son vieux » (son amant) et une autre qui faisait allusion à sa stérilité, principale garante de sa liberté sexuelle. Devant le refus de la cinéaste qui ne voulut pas se résoudre à dénaturer le propos de son œuvre, le film fut affublé d'une interdiction aux moins de 18 ans. Interdiction funeste qui, lors de sa sortie tardive en plein été 1964 sous le titre *Une fille à la dérive* (imposé par le distributeur), eut pour conséquence de cantonner le film aux salles spécialisées dans le répertoire « coquin » où il ne trouva pas son public.
- 72 ***Les Vampires de Louis Feuillade (1915-1916)***, Gaumont Vidéo, 2006.
- 73 Régulièrement restaurée par la Gaumont, célébrée dans les Cinémathèques (Cinémathèque française en 2006) et festivals (Pordenone en 2000), l'œuvre de Louis Feuillade est victime d'une sous-représentation importante dans l'édition vidéographique. Les amateurs doivent chichement se contenter d'un coffret *Fantômas* en France (Gaumont Columbia Tristar Home Video, 2000) et d'un coffret *Judex* aux États-Unis (Flicker Alley, 2004). Raison supplémentaire pour se réjouir de l'édition récente de ces *Vampires*, offerts dans un écrin en forme de boîte à bijoux qui se révèle être une malle aux trésors. Jugez-en plutôt : quatre DVD en pochettes séparées et, sous un mystérieux double fond, un livret inédit sur le serial et l'ouvrage de Lacassin et Gauthier, *Louis Feuillade, maître du cinéma populaire* (Gallimard, 2006). Chacun des quatre dvd réunit non seulement les dix épisodes du serial, mais également des courts métrages de Feuillade et des documentaires sur son œuvre. Pièce maîtresse de l'édifice, *Les Vampires* ne sont pas la découverte majeure du coffret, ni une rareté. Tourné en

1915-1916, ce feuilleton admiré des Surréalistes retrace la lutte du journaliste Philippe Guérande contre une association criminelle, les fameux « vampires ». Restauré à la fin des années 1980, le serial a souvent fait l'objet de projections (Festival de Cannes 1986, Cinémathèque française, Forum des images, Ciné Classic) et a déjà été édité en coffret vidéo. Les images rayées et les variations brusque de luminosité, déjà présentes dans l'édition VHS, laissent à penser que l'édition dvd n'a fait l'objet d'aucune restauration spécifique, ce qui est regrettable. Comme c'était déjà le cas pour le coffret *Fantômas*, l'absence de toute traduction des cartons et inserts réduit l'exploitation aux seuls pays francophones. Il est vrai qu'un coffret dvd pirate américain (copié à partir de l'édition VHS française), sorti en 2005 chez Image Entertainment, s'est déjà chargé de combler l'attente du public anglophone. Seule nouveauté de la présente édition : l'accompagnement musical composé et interprété d'Eric Le Guen avec, en choix alternatif, la musique électroacoustique de Château Flight pour le 3e épisode seulement. En bonus : un extrait du documentaire de Jacques Meny, *le Temps des restaurations* (1989), donne la parole à Jacques Champreux, son petit-fils, qui commente les différentes phases du sauvetage du film, du rachat du négatif « sur le trottoir » par Langlois en 1938 lors d'une vente à l'encan jusqu'à la réécriture des sept cents cartons et inserts manquants. L'histoire ravira ceux qui découvrent l'œuvre et laissera les autres un peu sur leur fin ; ces derniers auraient sans doute apprécié qu'un nouveau bonus, inédit celui-là, évoque la réédition de ces *Vampires*, leur réception par un jeune public ignorant souvent tout du cinéma muet, leur capacité à féconder de nouvelles œuvres (*Irma Vep* d'Olivier Assayas), etc.

- 74 Afin d'éclairer la figure de Feuillade au-delà des seuls *Vampires* et à défaut de produire du neuf, l'éditeur accommode une nouvelle fois les restes. *Louis Feuillade au travail* (32 minutes) compile ainsi habilement des extraits de deux émissions, *Trente ans de silence. L'équipe Feuillade* (1965) et *Léon Gaumont et Louis Feuillade* (1963). L'occasion pour le spectateur d'entendre le témoignage de quelques-uns des principaux collaborateurs du « maître » encore vivants au début des années 1960 : Henri Fescourt, Alice Tissot, Marthe Vinot, Ginette Madie, Jean Ayme, Jane Rollette, René Clair et Yvette Andreyor. Autant de documents depuis longtemps en libre accès au Forum des images.
- 75 La principale découverte du coffret vient des cinq courts métrages, inédits en vidéo. Réalisés entre 1908 et 1911, ils éclairent une période mal connue du cinéaste et les différents genres dans lesquels il avait coutume d'exercer ses talents : comédie de mœurs (*Une dame vraiment bien*), comédie musicale (*la Bous Bous Mie*, remake inavoué de *Thé chez la concierge*), film mythologique (*la Légende de la fileuse*), film de charité (*C'est pour les orphelins*) et péplum (*l'Orgie romaine*). Si tous bénéficient d'une restauration soignée, ils sont néanmoins présentés sans musique, l'éditeur ayant sans doute dilapidé toutes ses économies dans la confection graphique du coffret et des pages d'accueil. Seule exception de l'ensemble *l'Orgie romaine*, récit romancé de la vie du cruel empereur romain Héliogabale, bénéficie à la fois d'une copie teintée (et non « colorisée » comme le dit le livret par erreur) et d'une musique spécialement composée par Didier Goret. Mais, en dépit de sa magnificence, l'œuvre n'a pas reçu les soins qu'elle méritait : certains intertitres sont flous, d'autres sont décentrés. Défauts mineurs qui n'empêcheront pas les amateurs de réserver une place de choix à ces *Vampires* dans leur vidéothèque personnelle.