1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

63 | 2011

Varia

Notes de lecture

François Albera, Jean Antoine Gili et Olivier Hadouchi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4319>

DOI : 10.4000/1895.4319

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 159-180

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Jean Antoine Gili et Olivier Hadouchi, « Notes de lecture », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4319> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4319>

DVD

Lev Kouléchov, *Po zakonu*, filmmuseum n° 63, 2011

Cette édition dvd du film de Kouléchov *Po zakonu* (« selon la loi » ; connu en français sous le titre judiciaire de *Dura lex*) ne procède pas d'une restauration, elle n'est que le transfert numérique d'une excellente copie fournie au Filmmuseum de Vienne par le Gosfilmofond de Russie. Son mérite est donc de rendre ce film accessible sous cette forme alors que ne circulaient jusqu'ici que des copies médiocres reprises de VHS eux-mêmes de mauvaise qualité. Le second mérite de cette édition est de joindre à ce film titre, en qualité de « bonus », la quatrième partie du film que Kouléchov entreprit dès après *Dura lex* sous les deux intitulés de *la Journaliste* ou *Votre connaissance* (*Vasha znakomaïa*) et qui, mal reçu, connut une carrière avortée ; il n'en subsiste que deux bobines. C'est là une rareté – qui fut révélée, sauf erreur, à l'occasion de la rétrospective « Kouléchov et les siens » du Festival de Locarno en 1990 – pratiquement jamais montrée, peu d'archives en possédant une copie en dehors de la Cinémathèque suisse et du Gosfilmofond. On avait, à l'époque, publié l'intégralité du scénario de *la Journaliste* et quelques études autour de ce film qui représentait un tournant dans l'œuvre de Kouléchov : d'une part c'est le premier film qu'il réalise sous sa seule responsabilité après la dissolution de son « collectif » (dont *Dura lex* relève en revanche) ; d'autre part il inaugure là un film « à partir de la vie quotidienne » (alors que ses précédents films reprenaient les codes du film d'aventure « à l'américaine » dans une perspective satirique – *Mr West* –, ou baroque – *le Rayon de la mort* – ou, comme *Dura lex*, jouait sur l'enfermement et l'exacerbation des relations en huis-clos de trois chercheurs d'or sur le Yukon). Par là Kouléchov se rapprochait, en un sens, des

idéaux « factualistes », mais il proposait une toute autre approche que celle de Trétiakov et Brik : si son film est pratiquement « sans intrigue », il fonde néanmoins sa démarche sur le jeu de l'acteur en insistant sur le rapport aux objets et sur le sous-texte psychologique (désir, envie, etc.). Outre les acteurs qu'il a formés (Khokhlova, Vassiltchikov, Galadjev...), il fait intervenir le metteur en scène Ferdinandov et demande à Alexandre Rodtchenko de concevoir les espaces, les meubles dans lesquels ils évoluent, les objets qu'ils manipulent. En situant son sujet dans un journal et son imprimerie, en proposant des personnages de reporters, le cinéaste choisit le milieu que privilégient les factualistes et les productivistes mais il complexifie leurs rapports et leur activité. Il donne dans l'une des bobines conservées une sorte d'essai filmique sur la fabrication d'un journal – qui renvoie au « photo-essai » de Rodtchenko sur le même sujet (voir dans ce numéro l'étude d'Aya Kawamura). Quant à *Dura lex*, c'est un film extraordinairement physique : les éléments naturels (blizzard, pluie, neige) y jouent un rôle comparable à celui du vent dans le film homonyme de Sjoström et les comportements des personnages (tous élèves de l'atelier : Khokhlova, Fogel, Komarov, Podobed, Galadjev) sont sans cesse portés au paroxysme. On avait, à l'époque, parlé de Grand Guignol, ce qui rend mal compte de la chorégraphie désarticulée, des poses extatiques et des accélérations qu'imprime le montage à des moments clés du drame. La copie allemande de distribution (par Emelka), également diffusée en Suisse – et dont la Cinémathèque suisse possède un exemplaire nitraté – intitulée *Sühne* (expiation) offre quelques différences avec la copie du Gosfilmofond qu'il eût été utile de pouvoir confronter sur le même support. C'est pourquoi on reste un peu sur sa faim quant à cette édition, tant au sujet de *Dura lex* que de *la Journaliste* : la documentation fournie est mince (un article syn-

thétique de Barbara Wurm) alors qu'il existe des textes de Chklovski, des critiques de l'époque et même un passage du « Journal de Moscou » de Benjamin autour de *Dura lex* – que Marc Ferro avait pris comme exemple de sa méthode d'interprétation historique des films. Il semble que la connaissance n'ait pas progressé depuis vingt ans. L'apport principal – indiqué sur la jaquette du dvd – tient dans l'accompagnement musical de Franz Reisecker. Venu de la guitare rock et punk et passé à la musique électronique, le compositeur – qui avait connu auparavant une expérience d'accompagnement musical avec le *Potemkine* – n'entend absolument pas se préoccuper de « reconstruction » du contexte historique musical. Dans l'entretien que publie le livret d'accompagnement, il dit être parti de la fascination qu'ont exercée sur lui Alexandra Khokhlova et le montage kouléchovien, dont le caractère artificiel lui a rappelé le « western spaghetti ». Il est dès lors revenu à la musique de Morricone pour les films de Sergio Leone pour développer ensuite des sons basés sur des motifs de cloches en évitant quoi qu'il en soit de lier thèmes et personnages, et en recourant massivement au logiciel de musique virtuelle *Reaktor*.

Andrzej Munk, *Polska Szkoła Dokumentu*, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2010

Ce coffret de deux dvd compilant huit films documentaires du cinéaste polonais Andrzej Munk, permet de faire une véritable découverte : celle du cinéma documentaire polonais des années 1950-1960, comme celle des premières années de ce cinéaste connu avant tout pour ses deux films de fiction, *De la veine à revendre* et surtout la *Passagère*, sans aucun doute l'un des films « de fiction » les plus élaborés sur les camps d'extermination nazis. Diplômé comme opérateur et metteur en scène de l'École de Lodz en 1950, il tourne durant cinq ans des documentaires (on trouve ici : *Kieru-*

nek Nowa Huta ! [Direction Nowa Huta !], *Pamiętniki chłopów* [Journaux paysans], *Kolejarskie slowo* [Paroles de cheminot]), des documentaires « mis en scène » (*Gwiazdy muszą plonac* [les Étoiles doivent briller], *Błękitny Krzyż* [les Hommes de la croix bleue], *Niedzielny poranek* [Un dimanche matin]), avant de passer à la fiction (*Un homme sur la voie*, 1956), puis revenir au documentaire (on a ici : *Szareceki staromiejski* [Promenade dans la vieille ville de Varsovie], et aux actualités *Polska kronika filmowa N°52/1959* : célébration drôlatique, burlesque et parodique des actualités avec leurs sujets minutés et leurs conventions – cérémonies officielles, lancement de bateaux, innovations technologiques « que l'étranger nous envie », etc.). Un numéro des actualités polonaises (n° 39 de 1961) s'ajoute à l'ensemble en reprenant la nécrologie du cinéaste, son enterrement après sa mort accidentelle à la fin du tournage de *la Passagère*. Des premiers films de l'époque « stalinienne » à ceux de 1959, on change évidemment de ton. *Direction Nowa Huta !*, est connu des spectateurs de *l'Homme de marbre* de Wajda qui en cite un extrait (attribué à un imaginaire Burski) ; on y présente la nouvelle ville édifiée à proximité du complexe sidérurgique du même nom, et on exalte les conditions de vie qui sont faites aux travailleurs dans cette cité moderne. Dans ce film, comme dans les suivants, on peut évidemment relever la place déterminante de la voix *off* et la teneur du discours de propagande ; au lieu cependant de stigmatiser la période « la plus noire » de la Pologne et le « réalisme socialiste » comme le fait la notice du livret, mieux vaudrait examiner de plus près la part prise par le réalisateur, le scénariste, le commentateur et comparer ce film aux documentaires qui appartiennent au même genre que lui (la commande, la promotion d'un quartier, d'une ville nouvelle). Ainsi *Construire* de Jean Benoit-Lévy (1938) – consacré

à la cité de Muette près de Paris, œuvre de l'architecte moderniste, Marcel Lods – entretient plus d'un rapport avec ce film. Les films consacrés à des métiers ont été nombreux jusque dans les années 1950 mais plus souvent consacrés aux artisans qu'aux ouvriers. Dans les documentaires de Munk ce sont les mineurs, les travailleurs de la sidérurgie, du bâtiment un peu comme s'y appliquait Pierre Hamp dans sa série « La peine des hommes » entre 1910 et 1940. *Parole de cheminot* (1953) consacré au monde du rail, est un bel exemple de rigueur narrative et dramaturgique autour d'un enjeu somme toute fort mince, le retard que prend un train de marchandises qui doit livrer du coke à un complexe sidérurgique. La description fonctionnaliste des différents acteurs en jeu – outre les machinistes sur leur locomotive à vapeur, dont on observe avec précision les gestes et les tâches, il y a les poseurs de rails, les régulateurs et bien d'autres protagonistes –, des différents dispositifs techniques (le déverseur de sable sous les roues pour redémarrer « à froid »), des nécessités d'entretien (l'eau, la graisse), du système de communication qui permet à l'ensemble de fonctionner – les signaux sur la voie mais surtout l'extraordinaire écheveau de transmissions téléphoniques, de relais permettant de suivre le parcours des différents convois – forme la base concrète, le matériau d'où émane le récit et où se formule le sujet, certes édifiant : en pleine nuit, la cellule d'un dépôt qui se trouve sur le trajet se réunit, et les militants unissent leurs efforts pour permettre au train de rattraper son retard. Relevons la qualité de l'accompagnement musical, dû à Jan Krenz, qui emprunte çà et là à *Pacific 231* de Honegger mais plus souvent s'inscrit dans la postérité de la musique ouvrière, la marche telle que l'a préconisée Eisler (l'usage de la trompette et des percussions est significatif). *Les Étoiles doivent briller* reprend cette thématique du retard et de la

pénurie de charbon, les conséquences pour un complexe sidérurgique dont les fours risquent de s'éteindre. D'anciens mineurs devenus ingénieurs et directeurs s'aventurent alors dans un ancien puits pour tenter de le remettre en exploitation. Le caractère fictionnel est ici accusé : le film commence une nuit de carnaval avec masques, noceurs en goguette et dramatise avec brio son sujet qui parvient à transformer ce documentaire en film d'aventure, comme Resnais avait pu évoquer la médecine du travail sur le mode de l'enquête policière dans *le Mystère de l'Atelier XIV*. Cependant le discours « propagandiste » est ici loin d'être univoque : parallèlement à cette motivation productiviste, on s'attarde sur le portrait d'un vieux travailleur encore à demi paysan qui s'occupe des chevaux dans la mine. Quand ceux-ci sont remplacés par des véhicules électriques, le vieux souhaite se retirer et on assiste alors à une étonnante séquence de libération du travail et d'unisson avec la nature par le biais des deux canassons qui s'ébattent, se roulent dans l'herbe et se mordillent mutuellement... On peut songer au *Kino-pravda* de Vertov qui renvoie le bœuf de l'abattoir où on l'éventre au pré où il retrouve la liberté. Moments de « communisme » dans ces films plus souvent axés sur l'essor industriel et la croissance économique. Quand un dirigeant du parti exalte l'effort de production, le dépassement du Plan et la nécessité de donner un nouveau travail aux anciens, le vieil homme, qui se désole de voir sa mine privée de l'étoile lumineuse, signe de l'élan productiviste, retrouve une occupation dans l'entreprise. Krenz est ici encore chargé de l'accompagnement musical plus emphatique à quelques moments près. Cette propension à la fiction s'accuse encore dans *les Hommes à la croix bleue*, épisode « véridique » reconstitué d'un sauvetage en montagne pendant la guerre au moment où Soviétiques et Allemands s'affrontent. Un *Bergfilm* tourné dans les mon-

tagnes séparant la Pologne et la Slovaquie. *Un dimanche matin* nous fait visiter Varsovie en autobus en parcourant la ligne à plusieurs reprises, trajet émaillé d'anecdotes amusantes, cocasses ou édifiantes (céder sa place à un père portant sa fille sur les bras alors qu'il n'est mentionné que la priorité des « mères avec enfant »). C'est aussi le premier film en couleur (en voie de disparition, non restaurées au passage au numérique, ce qui donne une tonalité dont s'approchait Hitchcock dans *Torn Curtain*). Plus subtil et non moins mis en scène, *Promenade dans la vieille ville de Varsovie* suit une petite fille qui apprend le violon de ses rêveries en classe qui l'amènent à se perdre dans le paysage de la fenêtre à une flânerie dans la ville qui n'est commandée que par les sons – triviaux (claksons, aboiements, coups de marteau) ou élevés (les tuyaux d'orgue de la cathédrale, des chants) – dans un film qui ne comporte pas une parole. Débutant du côté de Lamorisse, Munk fait beaucoup mieux en orchestrant musicalement la ville (la petite fille « dirige » en quelque sorte le balayeur de rue) et en opposant soudain au charme un peu convenu de cette vieille ville, les quartiers extérieurs encore en ruines où des enfants jouent à la guerre et que des escadrilles de Migs survolent soudain.

Walther Ruttmann, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*, Edition filmmuseum n° 39 Plus que les deux titres annoncés, ce dvd, dû aux efforts conjugués du Filmmuseum de Munich et du Bundesarchiv de Berlin (avec l'aide de ZDF/Arte Mainz), propose les quatre premiers films de Ruttmann, intitulés *Opus 1, 2, 3, 4* (1921-1925), *Der Sieger*, *Das Wunder*, *Das wiedergefundene Paradies*, *Der Aufstieg*, *Spiel der Wellen*, “*Dort wo der Rhein...*” – qui sont antérieurs aux deux « grands films » – ainsi que *Weekend* et *In der Nacht* qui leur sont postérieurs. C'est donc la possibilité d'avoir accès à une part importante de la

filmographie de ce réalisateur très connu mais le plus souvent cantonné à la mention de ses premières expériences de cinéma « abstraits » ou musical et à son chef d'œuvre, *Berlin* (il y a déjà plusieurs années, le dossier très complet de Jean-Paul Goergen [*Walter Ruttmann, eine Dokumentation*, Berlin, Freunde des Deutschen Kinemathek, 1988] faisait espérer qu'on puisse accéder à l'ensemble de l'œuvre). Il ne manque plus désormais que les films qu'il a réalisés sous le pouvoir nazi en Allemagne et en Italie. Cette édition fort bien faite – comme toutes celles de la collection filmmuseum – qui comporte deux disques et un livret trilingue, se fonde sur la restauration des deux films « titres ». *Berlin* l'est grâce à un double négatif nitrate provenant des Staatliches Filmarchiv der DDR et d'un positif des cartons venant de la Library of Congress, tous deux ayant été saisis à la fin de la guerre par les occupants soviétique et américain et restitués respectivement en 1963 (pour la RDA) et 1980 pour la RFA. Dans ce dernier cas, rappelle Stefan Drössler, on a dû transférer ces rouleaux de titres sur une pellicule *safety* puis détruire l'original nitrate puisqu'en Allemagne il est interdit de conserver le nitrate après copie et même d'en faire un transfert digital direct. Les *Opus*, présentés ici en noir-blanc et en couleur, proviennent du Gosfilmofond, où le Filmmuseum de Munich les a acquis en 1977 et 1981, et la restauration de la couleur image par image s'est basée sur des descriptions et de documents d'époque : elle offre une approximation que les éditeurs estiment la plus fidèle possible. De *Melodie der Welt*, premier film sonore de Ruttmann, pratiquement « invisible » depuis des années, ne subsistait en revanche aucun négatif ni positif complets, la Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ayant acquis en 1968 un négatif en partie détérioré. Le film fut donc complété par d'autres copies (venues du Bundesarchiv, de Det Danske Institut, de Narodni Filmovy Archiv de Prague et

des Staatliches Filmarchiv der DDR) et présente toujours des lacunes. Ne retraçons pas l'histoire de chacun des films de court métrage que contient ce coffret, le livret délivre tous les éléments utiles à cet effet, pour souligner l'un des intérêts que présente ce corpus ruttmannien, à savoir les expériences sonores auxquelles s'est livré le cinéaste, jusqu'à ce film sonore sans image qu'est *Weekend*, pièce radiophonique, ainsi que les expériences de composition musicale à laquelle ont pu donner lieu certains de ses films « abstraits » comme *“Dort wo der Rhein...”* ou les *Opus* par Max Butting, Hanns Eisler, Edmund Meisel, Bärenz, Pogatschar... L'importance de cet ensemble est donc indubitable même si la vision et l'écoute de plusieurs de ces films font éclater leur caractère « unanimiste » et donc trompeur sur les réalités sociales, ethniques et autres en direction desquelles Ruttmann pointe sa caméra et son micro. Kracauer a dit, à l'époque, combien cet arrangement seulement formel des gestes, des comportements, laissait insatisfait ou paraissait participer d'un mouvement de mécanisation générale du monde (Cf. son « Ornement de la masse » et ses commentaires sur Ruttmann dans *De Caligari à Hitler*), une volonté totalisante, glo-

balisante qu'il opposait au tout complexe, mobile car constitué de fragments et d'intervalles, de Vertov. Malévitch, dans son texte de 1929 sur « Les lois picturales dans les problèmes du cinéma », est également assez sévère à l'endroit de Ruttmann qu'il confronte à Vertov lui aussi : il n'est, dit-il qu'un « brocanteur », « en guise de dynamique, il montre comment s'endort et comment se réveille le bric-à-brac du quotidien. Et ce “chiffonnier de la ciné-brocante” a montré, à l'aide de la technique cinématographique, tout son bric-à-brac, rassemblé par ses bons soins dans “la ville de Berlin”, dans une foire aux spectateurs, “sur un plan symphonique” ». Dans une récente étude consacrée à la « symphonie du monde », Laurent Guido reste de son côté équanime, mais exposant les arguments des partisans (Vuillermoz, Divoire, Levinson, Arnoux) et de l'adversaire (Kracauer), il fait saillir la ligne de fracture entre un simultanésisme convergent et un simultanésisme éclaté (« le film somme symphonie du monde », *Intermédialités* n° 16, « Rythmer », 2010).

François Albera

Notes de lecture

Livres

Éric Bonnefille, *Raymond Bernard. Fresques et miniatures*, Paris, L'Harmattan, 2010, 338 p.

Surtout connu pour ses films des années vingt (*le Miracle des loups*, 1924, *le Joueur d'échecs*, 1926), Raymond Bernard a commencé sa carrière en 1917 et l'a poursuivie jusqu'en 1957. Un important ouvrage qui comble une lacune éditoriale et permettra, espérons-le, une réévaluation de ce cinéaste d'importance.

Freddy Buache, *Sous tant de paupières. Bergman avant la mondialisation des écrans*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, 280 p.

Sous ce titre énigmatique, qui emprunte à des vers de Rilke, Freddy Buache rassemble d'abord des textes consacrés à Bergman (70 pages environ), « l'un des ultimes artistes qui s'exprimèrent en totalité par le moyen du cinématographe », puis glisse à d'autres scandinaves comme Lars von Trier ou Kaurismäki, avant de baliser large, de Welles (texte de 1963) à Jim Jarmusch (texte de 2009). « D'un flot de mes articles hebdomadaires de critique de campagne à la campagne de mon Helvétie, écrit l'auteur, j'ai rangé sur les pages de quelques livres, au hasard des circonstances, certaines analyses. Triées du nom d'un auteur (Buñuel, Stroheim, Franju, Autant-Lara, de Kubrick à Losey) ou par nationalités (États-Unis, Italie, Suisse, etc.), elles concernent beaucoup de films. Mais d'Ingmar Bergman à l'Afrique, à l'Orient, plusieurs ne trouvèrent pas leur place dans mes recueils. D'où la raison éditoriale d'un choix chaotique encore à dépouiller sociologique-

ment qu'on pourra lire, il me semble, comme on lit un ancien journal d'amateur ou comme une liasse de papiers qui tombe sous les yeux pendant le rangement d'une bibliothèque. » Dans son introduction, polémique à l'égard de l'évolution du cinéma, il déclare ainsi que son « ouvrage est volontairement confus, à l'image d'un compte rendu cordial de voyage en zigzags parmi les monotonies ou la célébrité d'un art que ronge l'oubli et que Jean-Luc Godard, maître du lieu, qualifia beaucoup mieux avec les séquences d'*Histoire(s) du cinéma*. » Sa prémice explicite, dès les premières lignes, le sous-titre et évoque la menace d'une « bêtise internationale » : « Au cours de la période située autour du nouveau millénaire, le cinéma, qui changea beaucoup au cours de ces années-là, pénétra dans la maladie de la mort ». Tandis que les dernières lignes ouvrent, au contraire, aux incertitudes espérées d'effets imprévus : « La métamorphose, par bonheur, se produit lentement. Donc, vers un imprévisible futur, le passé dispense encore sa présence de paupière mi-close. »

Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films. La projection avant 1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 303 p.

Prenant la suite du colloque et de l'ouvrage intitulés *le Muet a la parole* (auxquels il a participé), Martin Barnier, partant d'un large dépouillement de sources régionales, dresse un tableau impressionnant du son au cinéma avant 1914 : du « vacarme de foire » aux cris du public, du bonimenteur aux bruitages, de la musique enfin et des procédés de synchronisation. Au terme de cet inventaire, c'est l'expérience du spectateur « Belle Époque », les conditions de la réception des bandes et des films qui sont renouvelées en profondeur. Préface de Rick Altman.

Voir compte rendu dans un prochain numéro de 1895.

Antoine de Baecque (dir.), *le Dictionnaire Eustache*, Paris, Editions Léo Scheer, 2011, 328 p. Selon la méthode en vogue du dictionnaire (Pialat ou Truffaut par le même de Baecque, Hitchcock par Laurent Bourdon, Godard par Jean-Luc Douin, Rohmer en préparation...), l'auteur rassemble quinze collaborateurs pour rédiger près de deux cents entrées. Chacune d'entre elles se termine par des renvois : une façon d'orienter la lecture d'un texte à l'autre, même si cela me semble un peu contraire à l'esprit aventureux qui devrait présider à la découverte de ce genre d'ouvrage. Cela dit, le livre est très utile pour mettre en perspective l'œuvre d'un cinéaste singulier.

Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris, Allia, 2011, 139 p.

Nouvelle traduction française de cet ouvrage du spécialiste italien de la restauration des œuvres d'art, Cesare Brandi (1906-1988) due à Monique Baccelli, une première (due à Colette Déroche) ayant été publié par l'École nationale du patrimoine en 2001. Sans préjuger de la qualité de cette traduction par rapport à l'autre, du moins se doit-on de signaler cette édition en raison du prix abordable de l'ouvrage quand la première était quelque peu prohibitive. Brandi étant une des références souvent alléguées par les spécialistes italiens de la restauration des films, il s'impose de lire cet ouvrage consacré à la peinture, la miniature et la sculpture et qui ne dit mot du cinéma (sur lequel s'était, par ailleurs, exprimé Brandi). La démarche de l'auteur est construite sur une certaine conception de l'œuvre d'art qui s'appuie à la fois sur Dewey – « une œuvre d'art [...] est effectivement, et pas seulement potentiellement une œuvre d'art quand elle vit à travers une expérience individuelle. [...] elle est recrée chaque fois qu'elle est esthétiquement perçue » – et la phénoménologie – « l'image est vraiment et seulement ce qui appa-

raît : la réduction phénoménologique qui sert à étudier ce qui existe devient, en Esthétique, l'axiome même qui définit l'essence de l'image » et prend des appuis « techniques » sur la *Gestalt-psychologie*. Distinguant instances historique (matérialité, circonstances, conditions d'apparaître) et esthétique (apparition, épiphanie, essence de l'art), Brandi aborde de manière pratique tout une série de problèmes concrets comme celui des lacunes, du transfert, de la restauration préventive, de la réversibilité des opérations pratiquées, etc.

Alberto Cattini, *Gianfranco Mingozzi tra impegno e magia*, Mantoue, Mantova Film Commission / Edizioni Circolo del Cinema, 2010, 270 p.

Un ouvrage nécessaire pour cerner l'œuvre multiforme de Mingozzi (décédé en 2009) entre le documentaire et la fiction. Alberto Cattini poursuit par ailleurs l'édition de scénarios originaux. Dernière livraison, *Io e il Duce* de Nicola Badalucco et Alberto Negrin, remarquable téléfilm de Negrin réalisé en 1985, avec Bob Hoskins dans le rôle de Mussolini, Anthony Hopkins en Galeazzo Ciano, Susan Sarandon en Edda Ciano et Annie Girardot en Rachele Mussolini.

Carlo Di Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni documentalista*, Barcelone, Daniela Aronica / Zinebi, 2010, 160 p.

Traduction en espagnol d'une série de textes fondamentaux sur Antonioni documentariste.

Victor Chklovski, *Eisenstein*, La Havane (Cuba), Ediciones ICAIC, 2009, 476 p.

Traduction en espagnol d'un ouvrage paru à Moscou en 1973, publié en allemand et en italien, toujours inédit en France. L'auteur (qu'on écrit Shlovski en espagnol) a partagé le même temps qu'Eisenstein, avec lequel il a beaucoup échangé alors (il publie dans les années 1920 « 5 feuillets

sur Eisenstein » qu'Amengual avait retraduit de l'italien dans son *Que Viva Eisenstein !*). Il revient ici sur un mixte de souvenirs et de considérations esthétiques sur l'œuvre du cinéaste et sur sa personnalité. Préface de Zoia Barash.

Michèle Dardy-Cretin, *Michel Guy. Un innovateur méconnu*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2007, 319 p.

Gilles Delavaud, Denis Maréchal, (dir.), *Télévision : le moment expérimental*, Rennes, Apogée, 2011, 603 p.

Le « moment expérimental » dont il est question dans ce gros volume collectif issu d'un colloque organisé par l'INA et Paris 8 sous la direction de Gilles Delavaud et Denis Maréchal, porte sur la période qui va de la conception et de la diffusion de programmes « proprement expérimentaux » à la télévision de divers pays, jusqu'à la reconnaissance d'une légitimité institutionnelle déterminant une première stabilisation de l'offre de programmes, du mode de programmation, du public et de la fonction critique. Les 46 contributions sont distribuées en plusieurs ensembles : la télévision et la nation ; expériences pionnières ; l'invention des programmes ; le téléspectateur, le public ; télévision, création, culture ; la télévision, le cinéma, les stars. Bon nombre des articles qui s'attachent à un objet singulier révèlent des aspects surprenant de l'histoire de ce média qui peut rappeler – l'un des auteurs l'énonce explicitement et la référence revient çà et là – le caractère foisonnant du domaine dit du « cinéma des premiers temps », ainsi que les difficultés que rencontrent les spécialistes de cette période à retrouver les conditions concrètes d'exploitation des bandes. On retiendra à cet égard une particularité qui apparaît à la lecture de nombreuses contributions (d'inégales longueurs et d'inégales intensités) et

rapproche en partie les études télévisuelles « des premiers temps » de leurs homologues cinématographiques ; elle tient aux difficultés liées à l'archive télévisuelle proprement dite : pour une grande part les débuts expérimentaux de la télévision n'ont pu être conservés ou ne l'ont été qu'incomplètement à la fois pour les mêmes raisons qui ont affecté le cinéma (où ont disparu des bandes et des films ainsi que toute une part de la performance de la projection) et pour d'autres (les produits télé sont vus par un grand nombre de spectateurs sans pour autant être des multiples). Pour ce qui concerne le « direct » en particulier, faute de moyens d'enregistrement, mais aussi en ce qui concerne les formes mixtes : diffusion d'après des négatifs développés immédiatement et scannés encore humide, diffusion de documents filmés sur pellicule accompagnés de commentaires en direct. Cette difficulté est aggravée par les « politiques » d'archivage qui ont prévalu, quand elles ont été mises en place, dans les différents pays ou qu'elles ne l'ont été que tardivement, par la dispersion des sources ou leur appartenance à des institutions différentes induisant souvent des interprétations unilatérales (Urrichio avait pu mettre en lumière, sur la base des archives du 3^e Reich conservées en RFA et en RDA qui relevaient de différents ministères – Propagande à l'ouest et la Poste à l'est – comment les chercheurs avaient été conduits à privilégier ici l'instrumentalisation politique du média, là son rôle de divertissement familial...).

Jacques Déniel, Pierre Gabaston (dir.), *Riffs pour Melville*, Gennevilliers-Crisnée, Cinéma Jean-Vigo / Yellow Now, 2010, 208 p.

La disparition des monographies « classiques » (Seghers, Éditions Universitaires, Premier Plan, Rivages) avec leurs défauts et leurs qualités a laissé une place vacante. Ici on substitue à ce modèle,

abandonné en France (mais qui prospère en Italie et en Grande-Bretagne notamment), l'ouvrage collectif réunissant des essais librement composés par une dizaine d'auteurs, des « riffs » (courte phrase musicale répétitive en jazz – un refrain). La récente rétrospective de la Cinémathèque française – qui choisissait de mettre en avant le patronyme de naissance de Melville, Grumbach, en raison de ses consonances juives alors que l'intéressé ne l'avait jamais fait ! –, la re-sortie de tel ou tel de ses films, auraient pourtant rendu utile sinon nécessaire une remise à jour d'un ouvrage comme celui qu'avait écrit Nogueira. Le recueil ici proposé fait comme si l'on disposait déjà de cette mise à jour, que le lecteur pouvait tout savoir sur Melville (sur Google ?) et qu'on pouvait donc se borner à ce bouquet offert au cinéaste et à l'œuvre, de « courtes phrases musicales ». Le seul cas du *Silence de la mer* aurait pourtant donné l'occasion de recherches et de réflexions qui manquent cruellement (qui a confronté l'adaptation théâtrale de son roman par Vercors avec le film ? qui a recherché les citations de Junger dans les propos de l'officier allemand, von Ebrennac ? étudié les rapports complexes de Melville avec la profession ?, etc. – la plupart de ces points ne sont traités que par Melville lui-même dans des entretiens). On pourrait poser les mêmes questions à propos d'autres titres. Cet ouvrage frustre par conséquent par son côté lacunaire assumé et la brièveté des contributions.

Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *l'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2010, 180 p. Les historiens redécouvrent le cinéma de Peter Watkins depuis quelques années, alors que l'appartenance de celui-ci à un « genre » discuté (le faux-documentaire) et à des engagements idéologiques marqués (politiques, féministes) l'avait en

quelque sorte fait paraître démodé, rattachés aux années 1970. Si Joseph Gomez avait tout de suite perçu l'intérêt d'un film comme *Edvard Munch la danse de la vie*, il a fallu attendre la re-sortie en dvd de plusieurs titres de Watkins pour le voir à nouveau approché par des essayistes et des universitaires (mémoires de master). Cependant avec de Baecque (*l'Histoire-caméra*) et cet ouvrage collectif, il ne s'agit plus seulement de la place de Watkins dans le cinéma, mais de quelqu'un qui expérimente de nouvelles modalités d'écriture historique – nouant histoire et mémoire dans la perspective ouverte par Kracauer – et là d'une critique des médias.

Sébastien Denis, Analyse d'une œuvre : Tous les matins du monde, Alain Corneau, 1991, Paris, Vrin, 2010, 122 p.

Henri Diamant-Berger, Truche le poilu amoureux. La guerre de 14-18 comme du cinéma, Paris, Glyphe, 2010, 159 p.

En 1916 Diamant-Berger a fondé l'hebdomadaire *le Film*, écrit le scénario de *Debout les morts* et mis en scène *Paris pendant la guerre*. Deux ans plus tôt, à 19 ans, peu après l'assassinat de Jaurès, il s'est engagé volontaire dans l'armée française ; une année après, décoré et médaillé il est réformé pour blessure grave après avoir été touché par un obus. La suite est connue des historiens du cinéma, elle se confond avec l'histoire du cinéma français – jusqu'à la Deuxième Guerre où Diamant-Berger reprend du service pour la France libre. Durant son séjour dans les tranchées et sur les champs de bataille, il écrit un roman inspiré par la rencontre qu'il fait d'un personnage hors du commun : Truche. Ce camarade de garnison s'apparente d'abord à celui de Charlot ou à ces personnages qu'affectionnait René Clair : dix jours durant il passe pour un déserteur car il manque à l'appel. Et

puis on le découvre pêchant à la ligne la friture qu'il faisait chaque matin accommoder par le café voisin, n'ayant jamais quitté le quartier ! « Philosophe hardi », Truche, écrit Diamant-Berger, « reconstruisait le monde et le démolissait avec un sublime désordre qui tenait peut-être du génie. » Il devient le compagnon de prédilection du licencié en droit, tous deux se trouvent une spécialité dans la téléphonie, moyen nouveau de communication qui laisse le responsable de son installation désemparé. C'est en tant qu'« abonné au téléphone » dans le civil qu'on charge Diamant-Berger de s'en occuper, avec Truche, autoproclamé téléphoniste, lui aussi... La narration savoureuse que donne l'auteur de la vie de son régiment d'artillerie, les figures qu'il campe, les situations qu'il évoque apportent, sans doute, un nouvel éclairage de témoin, d'« observateur participant » à la vie quotidienne dans la Grande Guerre, aspect nouvellement promu par les historiens de la période, à la dignité d'objet de connaissance. Beaucoup de détails et de petits faits émaillent ce récit dont le cadre est cette banalité de la mort, l'absurdité des ordres et contre-ordres, la suffisance des officiers et l'insouciance des soldats. L'horreur ordinaire où l'on marche sur le ventre de cadavres « qui s'enfoncent lentement sous le bief », glisse « sur des crânes en arrachant la peau où les cheveux collent comme huilés ». Mais il y a à partir de ce personnage de Truche un récit, une histoire d'amour malheureuse pour Léa, fille à soldats qui, bien sûr, se refuse au seul type qui la respecte et qui, même l'humilie. Encore Charlot. Le jour où Diamant-Berger entendit « le bruit sourd et strident d'une marmite » puis comme « le crissement d'une rame de métro entrant en gare » suivi d'un bruit formidable et d'une secousse immense, ce fut le dernier jour de sa guerre, mais quand il rouvrit les yeux ce fut pour voir Truche ensanglanté, expirant à ses côtés.

Marta Díaz, Joel del Río (dir.), *Los cien caminos del cine cubano*, La Havane (Cuba), Ediciones ICAIC, 2010, 539 p.

Un recueil d'essais autour du cinéma cubain avant et après la révolution par deux critiques très reconnus dans leur domaine.

Martine Godet, *la Pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Paris, CNRS Editions, 2010, 307 p.

Tiré d'une thèse en Histoire soutenue à l'EHESS sous la direction de Marc Ferro, cet ouvrage aborde le phénomène de la censure à l'époque de Khrouchtchev, Brejnev, etc. jusqu'à Gorbatchev. Il présente, dans sa première partie, le cadre général de la censure en URSS, ses étapes de la production à la diffusion ; la seconde partie traite de cas particuliers (Guerman, Klimov, Mouratova, Kontchalovski...) et de problèmes tels que le « jeu des différents acteurs » – l'auteur dit en conclusion qu'au « constat d'une censure oppressante » il faut ajouter « un tableau nuancé des relations de l'intelligentsia artistique avec le pouvoir » – ou l'existence d'aires d'autonomie. Enfin la dernière moitié du livre publie des interviews de plusieurs protagonistes du cinéma soviétique (cinéastes, scénariste, rédacteur du Goskino).

Jean Grémillon, *le Cinéma ? Plus qu'un art ! Écrits et propos, 1925-1959*, Paris, L'Harmattan, 2010, 312 p.

Préfacé par Paul Vecchiali, un recueil indispensable des écrits et propos de Grémillon dû au travail d'édition de Pierre Lherminier.

Voir compte-rendu dans un prochain numéro de 1895.

Andrea Grunert (dir.), *L'écran des frontières*, Paris/Condé-sur-Noireau, CinémAction/Éditions Charles Corlet, 2010, 232 p.

Riche ensemble sur la notion de frontière dans le cinéma américain, sur les pays divisés de l'Europe

et du Moyen-Orient, sur l'immigration et l'exil en France. L'ouvrage se clôt par une réflexion sur les notions de porosité culturelle et de cinéma transnational.

Monte Hellman, *Sympathy for the Devil. Entretien avec Emmanuel Burdeau*, Paris, Capricci, 2011, 188 p.

Le réalisateur de *The Shooting* (1967) – mais auparavant d'une série B, *Flight to Fury* (1964), tournée aux Philippines – et *Two-Lane Blacktop* (1971) vient d'achever son dernier film, *Road to Nowhere* que Capricci distribue. Cet ouvrage apparaît donc dans ce contexte de lancement. Long entretien mené par Burdeau où Hellman aborde un grand nombre de domaines, en particulier techniques, telles ces considérations approfondies sur les caméras numériques et notamment le Canon 5D Mark II, appareil photo haute définition qu'on peut utiliser pour le cinéma : « chaque étape du processus de fabrication et de finition du film [numérique] est en vérité plus complexe qu'en pellicule ». On apprend qu'il a monté une compagnie de théâtre dans les années 1950 pour mettre en scène *En attendant Godot* de Beckett avec comme référence Abbott & Costello, et qu'il rêverait de monter *le Diable et le Bon Dieu* de Sartre ou diriger Sean Connery dans une adaptation de Robbe-Grillet. Mais il ne parle pas que de ses films. Ainsi : « Il n'y a aucun film issu de la Nouvelle Vague, à l'exception de *Stavisky* qui résiste autant à l'épreuve du temps que le cinéma attaqué par Truffaut et les autres. N'importe quel film de Marcel Carné a mieux vieilli... »

Franco La Magna, *Lo schermo trema. Letteratura siciliana e cinema*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, 2010, 278 p.

Du muet à nos jours, de Verga et Pirandello à Brancati et Sciascia, un panorama des films inspirés par les œuvres des écrivains siciliens.

Enzo Di Mauro, Giancarlo Mancini (dir.), *Destino e finitezza. Su Valerio Zurlini*, Ancona, Affinità elettive, 2011, 148 p.

Malgré une filmographie limitée (huit films), Valerio Zurlini continue à interroger la conscience italienne. Les études réunies ici abordent les différents films, notamment ceux les moins connus, *Le soldatesse* (Silvia Tarquini) et *Seduto alla sua destra* (Anton Giulio Mancino). Très belle étude aussi de Edoardo Zaccagnini sur les films demeurés à l'état de projets plus ou moins élaborés. Certains sont restés dans le tiroir (*Il paradiso all'ombra delle spade, Di là dal fiume tra gli alberi*), d'autres sont passés à Alberto Lattuada (*Guendalina*), Vittorio De Sica (*Il giardino dei Finzi Contini*), Giuliano Montaldo (*Gli occhiali d'oro*), Franco Rossi (*Lo scialo*).

Paola Palma (dir.), *Colette. Una scrittrice al cinema. Recensioni e riflessioni*, Trento, Temi Editrice, 2010, 220 p.

Paola Palma, à qui l'on devait déjà un brillant essai (*In pagine e in palco. Suggestioni sceniche nell'opera di Colette*, 2004), publie un ample choix de textes qui permettent au lecteur italien de se faire une idée de la richesse et de la diversité des relations de l'écrivain avec le cinéma. L'anthologie couvre la période qui va de 1914 à 1941. Outre une belle préface, l'auteur analyse (et publie) en annexe le scénario *Colette* de Yannick Bellon.

Katalin Pòr, *De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien 1930-1943*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 418 p.

Voir compte-rendu dans un prochain numéro de 1895.

Enrique Seknadje, *David Lynch. Un cinéma du maléfique*, Rosières-en-Haye, Camion noir, 2010, 256 p.

Une étude qui emprunte les voies mêmes du cinéaste pour décrypter une œuvre dérangement. Après les travaux de Michel Chion, l'essayiste renouvelle l'approche de l'auteur de *Blue Velvet* et *Mulholland Drive*.

Jorge Luis Sánchez, *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*, La Havane (Cuba), Ediciones ICAIC, 2010, 447 p. Un ouvrage de synthèse sur le documentaire cubain ou tourné à Cuba, de 1897 à 2005.

Mateus Araujo Silva (dir.), *Jean Rouch. Retrospectivas e Coloquios no Brasil*, Belo Horizonte, Bala-fon, 2010, 172 p. Un bel ouvrage qui rassemble des matériaux et des études pour la rétrospective Rouch et les colloques qui l'accompagnèrent de Rio à Brasília, de Sao Paulo à Belo Horizonte en 2009. Relevons qu'on y trouve la bibliographie des écrits de Rouch sans doute la plus complète à ce jour, la liste des entretiens qu'il a donnés, des découpages de ses films ainsi qu'une bibliographie des écrits sur Rouch fort abondante également, couvrant de nombreuses aires linguistiques.

Arturo Sotto (dir.), *Conversaciones al lado de Cinecittá*, La Havane (Cuba), Ediciones ICAIC, 2009, 253 p. L'ouvrage réunit des entretiens avec divers techniciens, monteurs, producteurs, preneurs de son, opérateurs ayant travaillé avec des réalisateurs cubains connus dans le monde entier (Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Santiago Álvarez, Manuel Octavio Gómez, Julio García-Espinosa). « Derrière un grand réalisateur, il y a toujours un bon monteur » : que seraient les films de Santiago Álvarez sans des monteurs tels que Nelson Rodríguez et des spécialistes des effets spéciaux aussi talentueux que Jorge Pucheux ?

José Manuel Valdés-Rodríguez, *Ojeada al cine cubano*, La Havane (Cuba), Ediciones ICAIC, 2010, 296 p.

Un recueil de critiques cinématographiques écrites par José Manuel Valdés-Rodríguez qui couvre un champ assez vaste, avant et après la révolution de 1959. Valdés-Rodríguez, auteur de milliers d'articles, fondateur du Département de Cinéma à l'Université de la Havane, a contribué à former des générations de cinéphiles à Cuba.

Dimitri Vezyroglou, *le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris CNRS Editions, 2011, 382 p. La préface de Pascal Ory comme le sous-titre du livre, « un essai d'histoire culturelle », indiquent qu'avec cette analyse du « moment 1928 », l'auteur, « en bon culturaliste », ne nous propose pas une « histoire du cinéma français » mais une « histoire cinématographique de la France » considérée du point de vue de tous ceux qui font cette histoire et qui font le cinéma : les réalisateurs, les producteurs, les distributeurs, les exploitants, les critiques, les acteurs et les spectateurs. Au terme de cette enquête, dit le préfacier, c'est « une certaine image de la France dans son ensemble » qui est reconstituée ici, à travers, à la fois, l'imagerie du cinéma et les discours qu'il suscite : une « identité nationale ». Ainsi la 3^e partie de l'ouvrage, intitulée « Une projection nationale » (expression qu'avait lancée Frodon), examine-t-elle à la fois les rapports du cinéma français avec les pouvoirs publics (débat parlementaire, censure...) et les représentations que les films proposent du monde social, de la politique convergeant dans une fonction sociale, celle de la construction d'une mémoire nationale (histoire de France – Jeanne d'Arc, Napoléon... –, deuil de la Grande Guerre Voir compte-rendu dans un prochain numéro de 1895.

Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Torino, Lindau-Universale Film, 2010, 252 p. Monographie précise et originale sur le film majeur du cinéaste. L'auteur a consulté toutes les ressources archivistiques autour de *L'avventura* (genèse du film, tournage, accueil critique) et a même retrouvé un scénario original qui comporte deux séquences inédites. L'une d'entre elles résout le mystère de la disparition d'Anna (Lea Massari) dans l'île de Lisca Bianca : son corps est retrouvé par des pêcheurs au large de Palerme.

Zaira Zarza, *Caminos del cine brasileño contemporáneo*, La Havane (Cuba), Ediciones ICAIC, 2010, 236 p.

Un essai consacré au cinéma brésilien contemporain.

[Coll.], *I Gassman, di padre in figlio. Tra cinema, teatro et letteratura*, Assisi, ANCCI, 2010, 240 p. Catalogue de la XXIX^e rencontre du cinéma italien tenu à Assise en novembre 2010 et documentant d'une série d'articles et d'essais la section « Primo piano sull'autore », en l'espèce Vittorio et Alessandro Gassman.

[Coll.], *Conquistando la utopia. El ICAIC y la Revolución 50 años después*, La Havane (Cuba), Ediciones ICAIC, 2010, 230 p.

Neuf essais autour du cinéma cubain (abordant les questions de la censure, du documentaire, du jeune cinéma, la naissance de l'ICAIC, les polémiques, le documentaire, le cinéma des Cubaines, etc.) signés par neuf critiques du pays.

Revues

Archivos de la filmoteca, n° 66, octobre 2010

Deux dossiers d'importance dans cette nouvelle livraison de la revue valencienne : l'une sur l'œuvre critique et l'activité politique de William Dieterle, l'autre sur les « images d'Espagne ». Dieterle (1893-1972), acteur, producteur et metteur en scène allemand, devenu américain en 1937, a adopté une position anti-nazie résolue par la plume et par la caméra. Il réalise ainsi *Blockade*, seul long-métrage hollywoodien à traiter frontalement de la guerre civile espagnole du point de vue républicain. Plus tard il entreprend avec Brecht *les Derniers Jours de Jules César* qui n'aboutira pas. Durant la guerre, il se rend à Moscou, rencontre Eisenstein et Poudovkine, et envisage de tourner une biographie de Marx. Toutes choses qui lui vaudront d'être surveillé continûment par le FBI. Cet aspect de la vie de Dieterle était en partie connue grâce à la monographie d'Hervé Dumont. Ce numéro d'*Archivos* présente cependant quatre articles du cinéaste, dont l'un, « Hollywood et la crise en Europe », est publié dans la revue de l'Institute of Social Research, dirigée par Horkheimer, un autre dans la revue *Decision. A Review of Free Culture* que dirige Klaus Mann. Deux articles plus centrés sur le cinéma quoique fort engagés : « Qu'est-ce que le public croit vouloir » et « Et le cinéma allemand ? » (1944), ce dernier préoccupé de redresser les esprits soumis au matraquage idéologique du nazisme. La partie de la revue dévolue aux images de l'Espagne embrasse la question de l'iconographie politique au XIX^e siècle dans la perspective d'une nation libérale (Juan Francisco Fuentes), l'évolution iconographique de l'allégorie de « la matrone et du lion » au XX^e s. dans les manuels scolaires (Lara Campos Pérez), les imaginaires régionaux et le nationalisme espagnol dans le cinéma des années 1930

(Marta Garcia Carrion). S'y ajoutent des documents et textes sur l'histoire et des comptes-rendus d'ouvrages.

Les Cahiers du Musée national d'art moderne, été /automne 2010, n° 112/113, « le cinéma surpris par les arts »

Double numéro co-dirigé par le rédacteur en chef de la revue, Jean-Pierre Criqui, et par Gilles Mouëllic (Rennes 2) sur le thème des « mille manières dont les arts qui précédèrent historiquement le cinéma – au premier chef la peinture et la sculpture, mais aussi, par exemple, le théâtre ou l'opéra – n'ont cessé de le hanter, tels [d]es zombies et autres *body snatchers*... Hantise, certes, mais cultivée... ». La peinture domine l'ensemble de ces quinze contributions, à commencer par un propos d'Eric Rohmer sur « les citations picturales dans *les Contes moraux* et *les Comédies et Proverbes* » tenus à Quimper en 1987. On croise aussi Braque – avec Bresson –, Gauguin Ernst et Chirico – avec Lewin –, Hopper et Hockney – avec Gus van Sant – mais peut-être plus largement que dans ce type de rapprochement (on a aussi Yeames/Feuillade – ce dernier, dans un texte tiré d'un ouvrage de Bordwell étant quelque peu « hors sujet » quelque intérêt qu'il présente en lui-même) s'agit-il de la couleur, de la peinture-matière (qui coule, couvre, teinte ou enlumine). Outre la peinture il y a aussi la sculpture (Rodin/Suwa) – mais, là encore, la question est peut-être plutôt celle de l'espace, du volume, du relief – ; la musique enfin (le jazz)... « Surpris par les arts », le cinéma est amené à leur être comparé, confronté : pour ne prendre qu'un exemple, l'étude consacrée par Michel Gauthier aux *Demoiselles de Rochefort* de Demy où, « sous le couvert d'une gentille fiction sentimentalo-provinciale », s'esquisserait l'idée de la sortie de l'art « des lieux qui lui sont assignés », conduit l'auteur à multiplier les rapprochements que lui inspire le

film. Parfois la coïncidence est presque réalisée (les *Tirs* de Niki de Saint Phalle et le galeriste du film tirant sur des sachets de peinture – qui s'inscrit dans une généalogie au cinéma qu'on pourrait faire remonter à *Entr'acte* et passer par *The Man Who Shot Liberty Valance*), plus souvent elle est sollicitée (les petits bateaux aux voiles à rayures de Buren sur le lac Wannsee, à Berlin, et ceux du bassin de la Place Colbert dans le film, une huile d'Ed Ruscha de station service et une station service dans le film) l'amenant à multiplier les connecteurs argumentatifs. Le véritable objet de ces études d'esthétique ne serait-il pas plutôt d'esquisser un espace commun aux différentes pratiques artistiques, au-delà de leurs délimitations disciplinaires ? On a déjà cité la couleur ou l'espace, on pourrait évoquer un motif plastique qui traverse toute la partie iconographique du numéro : la main. Emmanuel André y consacre l'entier de sa contribution (« Face au regard : la main de cinéma ») en partant du paradoxal cliché de Stieglitz, *The Hand of Man* (1903) qui représente un enchevêtrement de rails de chemin de fer et une locomotive. Feuilletant ce numéro comme on le ferait d'un *flip-book*, on sera, en effet, frappé par la récurrence du motif : mains jointes de *la Blouse roumaine* de Matisse ou chez Bert Stern, main ouverte de la dormeuse de *Pauline à la plage*, main relâchée du *Cauchemar* de Füssli, mains mêlées du couple du *Verrou* de Fragonard où l'homme bloque la porte pour abuser de la femme (Gus van Sant accrochait la reproduction de ce tableau dans son *remake* de *Psycho*), gant suspendu de De Chirico, homard-main d'Ernst, griffes de monstres (*la Tentation de saint Antoine*), paumes posées à plat sur le comptoir du *Bar aux Folies-Bergères* de Manet et sa reprise dans *Bel Ami*, main qui présente une boîte-temple mystérieuse dans *Pandora*, mains de Farocki (*Der Ausdruck der Hände*), de Vouet et Navez (*la Diseuse de bonne aventure*),

d'Émile Cohl (*L'Avenir dévoilé par les lignes du pied*), main squelette artificielle de *Terminator 2*, écorché d'une main artificielle d'Ambroise Paré, main sanglante chez Don Siegel, recroquevillée du *Chien andalou*, main d'Agnès Varda dans *les Glaneurs et la glaneuse*, main courbe du Parmesan (autoportrait), de Gary Hill (*HanD HearD*), main du *Pickpocket* de Bresson, mains qui se frôlent dans *Paolo et Francesca* d'Ingres, se joignent dans *Nouvelle Vague* de Godard, main qui sort de l'écran vers le téléphone puis la paire de ciseaux dans *Dial M for Murder*, mains qui montrent et qui repoussent chez Le Tintoret, *Cathédrale* des mains de Rodin, main qui torture l'autre chez Farocki (*Feu inextinguible*), ou mesure une distance sur une photographie, etc., etc.

Cinémas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies, vol. 20, n° 2-3, Spring 2010

Ce numéro double de la revue québécoise, coordonné par Richard Bégin et Laurent Guido, est consacré à « l'horreur au cinéma ». Un lecteur trop pressé pourrait croire avoir lu « le cinéma d'horreur », genre, tradition, ayant déjà suscité une assez abondante littérature souvent énumérative et illustrative (parfois en intersection avec d'autres notions comme le « fantastique », l'« épouvante », l'« insolite » – Henri Agel, sourdement travaillé par le couple « horreur/sacré », y a consacré certaines de ses pages les plus inspirées). Les directeurs la contournent et repartent de « l'intérêt croissant au sein du monde universitaire anglo-saxon » pour le « genre de l'horreur », qui en est venu à constituer « un secteur florissant des publications savantes consacrées au cinéma ». Il est vrai que « le paradoxe de l'horreur au cinéma » – pour reprendre une formule d'Emmanuelle Glon (dans la *Revue Francophone d'Esthétique*, n° 2, juillet 2004, « Émotion, fiction, cinéma ») – intéresse les cognitivistes : « un spectateur de fiction ne peut être dit avoir

rationnellement peur d'un objet/événement fictionnel. S'il a peur, il ne peut être rationnel, s'il est rationnel, il ne peut avoir peur. » Comment résoudre ce paradoxe ? Par la reconnaissance du plaisir que l'on prend à un spectacle qui renvoie à quelque « pulsion fondamentale » domptée par les mises en forme esthétiques, monstratives, narratives et par les sentiments de peur, de répulsion, de crainte, de dégoût, d'anxiété qui permettent de l'appréhender tout en craignant de le voir les submerger. Ainsi approchée la question devrait ouvrir moins à un type de film, un courant ou à un genre qu'à toute scène, toute image susceptible de surgir au sein de n'importe quel film et faisant éclater au visage du spectateur (effet) sa charge : ainsi l'œil de l'institutrice sabré par le Cosaque dans *le Potemkine* ou, mieux, tranché au rasoir chez Buñuel et Dali dans *le Chien andalou* que Georges Bataille relevait en 1929 (« Œil – friandise cannibale »), un an avant qu'il écrive son *Histoire de l'œil*. Georges Didi-Huberman l'analyse, dans *la Ressemblance informe*, comme appartenant à cet « exercice de la cruauté » en quoi consiste l'art pour Bataille : « les pages de *Documents* – textes et planches – consacrées aux abattoirs, aux affaires criminelles, aux momies, aux apocalypses ou aux rites sanglants, ces pages qui offrent tant de documents de défiguration sont elles-mêmes comme les documents d'une séduction obscure liée à cette défiguration, à ce "démenti violent" – et donc à cette vérité – de la "Figure humaine". On ne s'étonnera pas qu'une place éminente, insistante, ait été donnée, dans la revue, à l'organe même de cette séduction, à cela même qui est "appâté" d'abord : je veux dire à l'œil... ». Car « la séduction extrême, probablement à la limite de l'horreur » (Bataille), est celle qui touche au plus vif à la phobie commune, la phobie du toucher – dont l'œil fait bien sûr l'objet.

Justement, dit l'introduction, c'est « l'aspect plus directement spectaculaire de l'horreur qui fait l'ob-

jet du numéro », retenant ces deux paramètres du « régime de l'horreur » au cinéma : « la peur et le dégoût » (retenus par Carroll dans sa *Philosophy of the Horror*) ce qui donne une place prééminente dans toutes les contributions à la notion d'« attraction » avancée par Eisenstein et son « importation » dans le lexique du cinéma des premiers temps, propre à susciter une « confrontation immédiate » du spectateur avec une image « choc » (Robert Spadoni s'y attarde plus particulièrement). Guido, dans « De "l'opéra de l'œil" aux "films à sensations" ». Musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique », repart de la baraque foraine et de la pièce d'horreur, dont Hanns Eisler et Theodor Adorno faisait un sous-bassement en quelque sorte structural du cinéma dans leur *Musique de film* (1947). Il revisite pour ce faire les attractions spectaculaires du XIX^e siècle (le mélodrame, la fantasmagorie) et y relève la place de la musique qui accompagne, souligne, décuple ces drames visuels et poursuit son examen dans le développement du cinéma et des types d'« *horror music* » – notamment la musique atonale, préconisée par Eisler-Adorno, seule susceptible d'exprimer « l'anxiété du sujet à l'ère industrielle » (qu'Eisler ait pu composer la musique de *Nuit et Brouillard* vient confirmer cette intuition). Patrick Désile relie l'horreur au « thème de la mort ». Cela lui permet d'évoquer, dans « Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIX^e siècle », les expositions de cadavres à la morgue comme les exécutions capitales, jusqu'en 1870 cependant, date à laquelle on amorce un processus d'occultation qui fera cesser ces exhibitions morbides vers 1907. Il y a alors le cinéma qui filme des exécutions ou les reconstitue mais les voit interdites aussitôt par la censure naissante. Cela nous ramène à Bataille qu'avait fasciné le supplice photographié en stéréoscopie d'un Chinois. Parmi les autres

contributions Florent Christol traite du « gore », Diane Arnaud de « l'attraction fantôme » dans le cinéma japonais, Denis Mellier du « néohorreur » dans le cinéma français récent (satanisme, sadisme, pornographie...). Richard Bégin clôt cet ensemble en traitant de « l'horreur post-apocalyptique » dont le *Stalker* de Tarkovski semble le modèle et le « zombie » le personnage central. Hors-dossier, Erik Bordeleau ne s'éloigne pas tout à fait de la « zone » avec son étude de *The World* de Jia Zhangke, dont le « non lieu » est abordé dans une « optique post-heideggerienne » (Debord, Agamben, Sloterdijk, Tiquun).

CinéScopie, la revue des amateurs de cinéma, n° 19, septembre 2010

Découverte d'un film Keystone de 1914 où Chaplin fait ses débuts en flic à petite moustache, *A Thief Catcher* (avec Edgar Kennedy, Al St John) qui ne figurait dans aucune de ses filmographies à ce jour. Dans « leurs premiers pas devant la caméra... » Georges D'Acunto consacre des notices à des comiques américains tels Monty Banks, Charley Chase, Hughie Mack, Lloyd Hamilton, Fay Tincher, Fred Mace, Augustus Carney (qu'on découvre parfois sans avertissement dans les « bonus » des Laurel et Hardy édités en dvd par Bac film). D'autres articles consacrés à des appareils de projection (une nouvelle lampe pour le Pathé-Baby, le Bell & Howell) et une étude sur la carrière de Michel Chékhov, acteur du théâtre Stanislavski et anthroposophe qui émigra en France puis aux États-Unis où il forma une école d'interprétation (jouant lui-même – notamment dans *Spellbound* de Hitchcock).

Décadrages. Cinéma à travers champs, n° 16-17, Hiver 2010

Sous la direction d'un de ses directeurs, Alain Boillat, ce numéro de la revue lausannoise est consacré

aux « Abîmes de l'adaptation » avec un accent mis sur la mise en abîme (ou en abyme) de l'écrivain adapté, mêlant la biographie de l'auteur avec le monde issu de son œuvre. Cette perspective vise à sortir de la littérature abondante sur le sujet de l'adaptation, généralement centrée sur la question de la « fidélité » à l'œuvre originale. Une importante introduction évoque « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique » (Boillat). L'auteur examine à travers de nombreux films hollywoodiens le déni de l'acte d'écriture – peu susceptible de traits spectaculaires – et de la matérialité du texte. Dès lors, les films transposent dans l'oral le processus d'écriture (monologue intérieur, lecture, énoncé de ce qui s'écrit [en ces cas la plume court très vite sur la feuille incapable de noter au même rythme la parole proférée et, manifestement, elle « griboille » – Guitry était coutumier de cette figure quand il ne faisait pas le poète en personne, Paul Fort dans *Si Paris nous était conté*, proférer son poème « en direct »]) ou mettent en scène l'écrivain en panne d'inspiration (*Shining*), associent l'écrivain à une visualisation de ce qu'il écrit, ou projettent carrément l'écrivain dans son propre univers littéraire (*Kafka, le festin nu*). François Bovier examine de son côté le cas particulier de Bukowski et de son personnage de paria et de provocateur qui fait irruption dans les adaptations qu'on a pu faire de son œuvre (*Contes de la folie ordinaire* de Ferreri, *Barfly* de Barbet Schroeder. L'exception de *Sauve qui peut* de Godard n'est pas évoquée). Rachel Noël analyse la représentation de Virginia Woolf dans *The Hours* qui lui est consacré. Film adapté d'une biographie – intermédiaire littéraire qui s'interpose en plus du scénario entre le personnage et le film. Dans *The Brothers Grimm*, Terry Gilliam projettent les deux conteurs dans un univers merveilleux (ou fantastique), le leur et celui d'autres auteurs. Cyrille François s'at-

tache à examiner comment les deux frères sont représentés à partir des adaptations pour enfants de leurs écrits. Valentine Robert s'intéresse, quant à elle, à un film « limite » (comme l'avait été dans son genre *Johnny Got His Gun* de Trumbo), *le Scaphandre et le papillon*, adaptation d'un texte autobiographique de Dominique Baudy dicté par battements de cils en raison de la complète paralysie de l'auteur sinon son œil gauche. Le cinéaste développe dès lors une scène intérieure à l'aide de *flash-back*, voix *off*, visions, etc. permettant de donner une consistance audio-visuelle au « je » de l'écrivain. La « rubrique suisse » de la revue aborde plusieurs films récents et propose une forme orale de critique en transcrivant une table ronde tenue à Soleure entre trois critiques de cinéma français à propos de trois films suisses sortis récemment. Faisons un sort à part à une recension détaillée du livre (+dvd) de Stefan Länzlinger et Thomas Schärrer, *Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst. Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz* par Roland Cosandey en raison de son intérêt pour les historiens du cinéma et en particulier ceux qui travaillent sur le cinéma ouvrier, de propagande, de commande, amateur. Les auteurs ont étudié les relations entre cinéma et mouvement ouvrier en Suisse entre 1910 et 1960 et fournissent un « tableau d'ensemble des matériaux » qui offre, dit Cosandey « l'un des plus intéressants acquis de la récente historiographie suisse du cinéma ». Raison pour laquelle il s'efforce de relever un certain nombre de partis pris ou de lacunes dans l'entreprise qui emportent des enjeux méthodologiques : rapport de ces films au contexte historique qui « détermine singulièrement le discours filmique », critères de jugements mis en œuvre à l'endroit de nébuleuses comme « l'authenticité » des images, préjugés sur la valeur esthétique ou la qualité cinématographique des films (raccordés à des idées reçues concernant le « langage cinématogra-

phique » ou tels « modèles » étrangers – le cinéma prolétarien de Weimar), accompagnement musical du dvd laissé à la fantaisie associative (« airs révolutionnaires »... produisant à l'occasion des contresens), délimitation du corpus (les films venus d'ailleurs diffusés en Suisse doivent-ils être écartés au profit des seules productions locales), importance de l'approche matérielle des copies, etc.

Décadrages. Cinéma à travers champs, n° 18, Printemps 2011

Ce nouveau numéro de *Décadrages* présente un dossier qui fait un retour bienvenu sur un cinéaste dont l'importance qui fut grande s'est quelque peu effacée, Mario Ruspoli. L'éditorial parle de méconnaissance. La re-sortie en dvd de ses films les plus fameux cette année même, a déterminé le choix d'aborder un cinéaste et une œuvre qui furent au centre de débats intenses dans les années 1960 autour du « cinéma-vérité » ou du « cinéma direct », expression, qu'à tort ou à raison, Ruspoli préféra substituer à la première et qui s'imposa par la suite. Précisément la directrice du numéro, Catherine Graff, s'attache, dans sa contribution, à étudier de près le recours à cette expression de « cinéma direct » qui, loin de n'être qu'un événement lexical, mettrait en place un nouveau « paradigme théorique ». Se situant dans une perspective « d'histoire des discours », l'auteur montre bien comment les nouveaux moyens techniques légers engage un nouveau type de rapport au réel qui récuse le terme, trop usé, de « documentaire » et lui préfère « cinéma-vérité », expression empruntée à Vertov et à son refus, dans les années 1920, du cinéma joué, de la fiction, de la mise en scène, au profit de la saisie de la vie « à l'improviste ». Edgar Morin et Jean Rouch semblent les premiers à lancer le terme, appuyés et étayés par Georges Sadoul puis Joris Ivens. Mais Ruspoli, en se réclamant

d'un cinéma « direct », ne fait pas que rompre avec une formulation qu'on s'est accordé par la suite à trouver confuse et qu'il a qualifiée lui-même de « contresens » et de « non-sens », il fait porter l'accent de sa pratique (et de sa théorie) sur une autre dominante que celle de Rouch : tandis que ce dernier fait de la « caméra » un acteur du film (filmer quelqu'un le pousse à se mettre en scène, donner une image de lui), qui provoque des réactions ou révèle des non-dits (Morin parle assez tôt d'un rôle psychanalytique de l'acte de filmer), Ruspoli privilégie le rapport d'immédiateté, l'oubli de la caméra, une « transparence ». Pourquoi le terme « direct » l'emporte-t-il sur celui de « vérité », alors qu'au début du « mouvement » (début 1960) c'est ce dernier qui est utilisé et reconnu ? Graff met en place ici une hypothèse des plus intéressantes qui oblige à sortir de la seule analyse des discours en les rapportant à leurs énonciateurs institutionnels : ainsi le rôle de l'UNESCO dans le débat (où les partisans du « direct » occupent des positions, où ils publient des rapports qui sont censés servir à la mise en place d'un « nouveau cinéma dans les pays en développement ») émerge-t-il. L'éloignement ne permet sans doute plus de voir quelles éventuelles tensions *politiques* ou, à tout le moins, *idéologiques* étaient en jeu dans ce débat. Les deux contributions (qui portent en partie sur le même film, *Regard sur la folie*) de François Bovier et de Mireille Berton visent, au contraire, à valoriser l'approche de Ruspoli, le premier en la rapprochant de la notion d'« impouvoir » due à Antonin Artaud, la seconde en montrant la synchronie du cinéaste et des (anti-)psychiatres de Saint-Alban via la conception surréaliste de la folie. La contribution de Caroline Zéau relie « la conception idéaliste du cinéma direct » de Ruspoli, « expérience collective au service du bien commun », avec les institutions culturelles publiques qui ont pu accueillir et prolonger les initiatives du cinéaste :

l'UNESCO, l'ONF canadien, le Service de la recherche de la RTF. Elle étudie plus précisément le film *Méthode I*, réalisé pour ce dernier organisme. Vincent Bouchard étudie de son côté le dispositif technique du cinéma direct. La rubrique cinéma suisse de la revue envisage par le biais du festival de Locarno où ils furent présentés, l'artiste Philippe Parreno (devenu « auteur de cinéma ») et le cinéaste Jean-Marie Straub (son ciné-tract *Europa* 2005/27 octobre).

Le Festin, n° 76, Hiver 2011 « l'Aquitaine fait son cinéma »

La luxueuse revue bordelaise, vouée aux patrimoines, paysages et création en Aquitaine, consacre ici sa dernière livraison aux relations entre la région et le cinéma. Dans cet ensemble, on trouve aussi bien la présentation des films tournés dans les sites les plus divers (notamment Bordeaux, Biarritz ou les cités historiques du Périgord) que des chapitres patrimoniaux sur les salles obscures (le magnifique Français à Bordeaux construit au début des années vingt ou l'Utopia installé sous les voûtes médiévales de l'ancienne église Saint-Siméon), sans oublier l'évocation des comédiens et des cinéastes d'origine aquitaine. Les parties historiques ne sont pas toujours inspirées du dernier état des recherches et participent plutôt du légendaire, on peut le regretter.

Intermédialités, n° 16, 2010, « Rythmer »

La revue bilingue du CRI de Montréal consacre un numéro au verbe « rythmer » (chaque numéro est thématisé à l'infinitif : « travailler », « aimer », « naître », etc.) sous la direction de Michael Cowan et Laurent Guido. De la tapisserie de Bayeux (abordée par J.-C. Schmitt) aux rythmes de la danse (noire et contagieuse, le *cake-walk*, par Rae Beth Gordon) ou de la musique (« l'art du trompe - l'oreille rythmique » par François-Xavier Féron),

le cinéma est abordé par les deux directeurs (« le film comme symphonie du monde » de Guido et « les rythmes du désir filmique chez Gustav Deutsch » par Cowan) et quelques autres contributeurs (« le rythme dans la poésie moderne et au cinéma » par Sarah Keller ; Jannel Blankenship signe une étude étonnante montrant l'influence du film *Das Blumenwunder* [1926], usant de l'accélération pour retracer la croissance des végétaux, sur la théorie du biologiste von Uexküll). Le directeur de la revue et du CRI, Éric Méchoulan (auteur du *Crépuscule des intellectuels : de la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*), livre, hors-dossier, une réflexion d'ensemble sur la notion d'intermédialité.

Quaderni del CSCI. Rivista annuale del cinema italiano, n° 6, 2010

Parvenue à sa sixième livraison, la revue monographique du Centre d'Études sur le Cinéma italien que dirige Daniela Aronica à Barcelone consacre un important dossier (plus de 200 pages) à « La question septentrionale. Vingt ans de changements dans le cinéma et dans la société du Nord ». Thèmes, paysages, cinéastes, films, sont examinés dans une perspective sinon exhaustive du moins avec l'objectif de ne rien laisser dans l'ombre d'une question complexe au regard de l'évolution récente de l'Italie. Les rubriques habituelles (portraits, comptes-rendus de films et de livres, données statistiques) achèvent de faire de ce volume une contribution essentielle pour la connaissance du cinéma italien contemporain.

G. Apollinaire, Jean Cérusse, les Soirées de Paris. (n° 18-27), avant-propos d'Isabel Violante, Paris, Éditions de Contin, 2010, 606 p.

Réédition en fac similé de la revue que fonda en 1912 Apollinaire et qu'il dirigea jusqu'en 1914. Le deuxième volume de cette réédition du n° 18 (15 novembre 1913) au n° 26-27 (juillet-août

1914) est d'une grande richesse dans les croisements qu'on y voit s'effectuer entre peinture et dessin (Picasso, Matisse, Léger, Picabia...), poésie (Max Jacob, Apollinaire, Cendrars...), prose (Savinio, Mac Orlan), essais (Arbouin, Papini), sans compter les figures dont on se réclame comme Alfred Jarry (sa correspondance) ou Le Douanier Rousseau, et la redécouverte qu'on peut y faire de signatures soit oubliées (Roch Grey, Jacques Dysord), soit inattendues (Varèse)... C'est dans cette revue que le peintre Leopold Survage publie son texte sur le « Rythme coloré » qui requiert l'utilisation du cinématographe. Maurice Raynal inaugure une Chronique cinématographique souvent évoquée rarement citée et donnée à lire. Précieuse car il ne fait pas qu'y exprimer des avis et des jugements sur les films – *l'Île d'épouvante* (drame rapelant Wells), *le Secret d'Andrinople* (film danois dont le héros pratique tous les sports violents), *Polydore savetier* (film à trucs où des chaussures s'animent, s'enlacent... : « c'est dans ce sens que le cinéma pourrait, peut-être créer quelque chose et non dans la reproduction de scènes historiques telle que cette "Cléopâtre" écoeurante... »), *les Yeux de la Chimère* (film russe surprenant de cruauté) – mais il évoque les conditions du spectacle cinématographique (entr'acte ou pas, salle éclairée ou pas, intermède, ouvreuse, réactions du public) et certaines modalités de sa réception. Ainsi devant *Trente ans de la vie d'un joueur*, Raynal se fait « bonimenteur » en lisant sur les lèvres des acteurs, découvrant un dialogue « souvent palpitant » et parfois des obscénités. L'accompagnement musical du Montcalm Palace étant réduit à un piano mécanique, un film montrant « un célèbre violoniste virtuose de huit ans qui n'en avait pas plus de quinze et jouait un petit morceau de l'air de plus odieux du monde » devient supportable de jouer du violon avec un piano...

Cette réédition permet en même temps d'évaluer

la place que le cinématographe occupe de manière transversale dans les textes de la revue : ainsi « Printemps et cinématographe mêlés » de Max Jacob. Et du même « Écrit pour la SAF », une évocation de Fantomas et de Juve qui adopte et aggrave le rythme échevelé du découpage cinématographique : « Dans le village / que de virages ! / Sur son sillage / notre héros jette la peste aux gens du crû – / Mille punaises qu'on cueille au vol / sur les deux rives – Mais Juve arrive / – qui l'aurait cru ? – / Tout est sauvé ! ça sent le phénol. » Dans ces pages consacrées à Fantomas (un poème, une « partie critique » et une « partie philosophique et morale » – auparavant Blaise Cendrars lui consacre un texte), le crime et les exploits du monte-en-l'air rencontrent les moyens de transport : automobiles, chemins de fer et surtout métro. L'événement du moment, en effet, c'est la ligne « nord-sud » du métropolitain (elle donnera son nom à la revue de Reverdy) : elle raccourcit les distances, relie des espaces jusqu'alors disjoints. « De Passy à Raspail en métro », ce texte de Mireille Havet traduit bien cette écriture « ferroviaire » qui juxtapose, énumère, additionne des fragments de choses vues dans la vitesse, un dispositif de vision (Apollinaire publie « Voyage », « Paysage animé ») : « On me pointe mon billet, une place, une pharmacie avec ses boccas verts et bleus, un café, une épicerie, des charrettes de charbonniers, des taxis-autos rouges, des petits garçons allant à l'école, dont les collets noirs s'envolent. "Duplex". Ah ! revoilà le Thermogène, la pâte Radia, le chocolat Meunier et le cacao Suchard avec une cuisinière rouge, rouge, qui pèse des tablettes noires, noires. Un monsieur monte, le métro part. Le monsieur lit son journal : c'est *Excelsior*. mais j'aime mieux regarder dehors. Voilà un dentiste, du moins c'est écrit en lettres d'or sur son balcon. Un fleuriste et des coucous jaunes. » Au plan du seul échange verbal, la « Conversation échangée un dimanche en seconde

classe dans le train de Paris à Chelles (dép. 11 h. 41, arr. 12.01) entre un mari, sa femme et un jeune homme de leur connaissance » (de G.-P. Fauconnet) se borne à une transcription littérale, jusqu'aux borborygmes. Présentation « sans commentaire oiseux » de l'objet, cette revendication des « Imagistes » est accueillie elle aussi dans un numéro, comme le sont les expériences futuristes italiennes et les tableaux et dessins cubistes, célébrant tous un « retour à l'objet ». *Les Soirées de Paris* s'arrête net à la déclaration de guerre et la mort d'Apollinaire ne la verra pas reparaitre tandis que plusieurs autres prétendants voudront prendre sa suite comme *SIC* de Pierre-Albert Birot, *Nord-Sud* de Reverdy, *291/391* de Picabia, *Aujourd'hui* d'Autant-Lara, etc.

Studies in Russian & Soviet Cinema, vol. 4, n° 3, 2010

Cette revue qu'anime avec dynamisme Birgit Beumers publie à son habitude plusieurs études historiques et plus contemporaines sur le cinéma soviétique qui ont toutes pour première qualité de provenir de chercheurs ayant à cœur de renouveler les problématiques et les objets en recourant aux archives. En s'attachant à la production de Vostokkino consacrée aux minorités nationales (c'était sa fonction) au début des années 1930, Oksana Sarkisova révèle ainsi tout un pan de la politique soviétique en cette direction : « indigénisation », promotion de cadres locaux dans l'administration et encouragement à la formation d'élites culturelles locales. Fiction, documentaire et films ethnographiques sont au programme, ainsi qu'implantation de salles de cinéma et création d'une production et une distribution locales. Ce mouvement se voit freiné et même contrecarré dans les années 1930 au profit d'une dominante russe avec maintien cependant de quotas nationaux. Créée en 1926 et devenue effective en 1928,

Vostokkino fut finalement dissout en 1935 où un fort mouvement de centralisation est opéré. Chklovski, Riejevski, Brik, Babel, Tourine, Raïzman, Galadjev, etc. furent de près ou de loin mêlés aux activités de ce studio qui, à la veille de sa disparition, produit son plus grand succès, *le Chant du bonheur* (1934) de Mark Donskoï et Vladimir Légochine, deux débutants que chaperonne Ioutkévitch en « consultant artistique », sur un scénario d'un acteur autodidacte, Gueorgui Khomlski. Mais l'auteur de l'étude étudie de plus près la place de la musique dans ce film sur les deux plans du récit lui-même et du type d'accompagnement musical. Due à Grigori Lobachev dont c'est le premier film, elle combine la musique prolétarienne (le compositeur a signé plus d'un chant révolutionnaire) et la musique « ethnique » (Lobachev a participé à des expéditions ethnographiques dans le Nord Caucase, en Ukraine notamment et il a harmonisé de nombreux chants populaires arméniens, tchouvaches, moldaves, tatars, etc.). Mais au gré des modifications du scénario et des différentes interventions jusqu'à sa sortie, le film voit la part originale de sa composante musicale réduite au profit d'un retour au « canon » classique. En se penchant sur le développement du Kinopanorama, réplique soviétique au Cinérama américain, James Krukones révèle un épisode peu connu de la « guerre froide » entre 1952 et 1966, la compétition sur les formats larges ! De son côté, David Foster étudie « l'espace cinématographique de la Zone dans le *Stalker* de Tarkovski » inspiré des propositions de Chris Marker dans *Sans soleil*. Enfin *SRSC* se fait l'écho d'événements importants pour les études sur les cinémas russe et soviétique tel le colloque international pour les études sur l'Europe centrale et orientale tenu à Stockholm, où les Archives d'État de photographie et cinéma de Russie (Krasnogorsk) ont présenté un « extraordinaire programmes de films ». Les films documentaires

de ce programme, mis sous le signe de *la Sixième Partie du monde* de Vertov (plusieurs titres proviennent du considérable métrage non utilisé), sont présentés et commentés – parfois à l'emporte-pièce... Enfin, grâce à Denise Youngblood, la revue développe intensivement désormais les comptes rendus d'ouvrages (en langues anglaise et allemande) et de dvd.

Vertigo. Revue de cinéma, n° 39, Hiver 2011

Coordonné par Fabienne Costa, ce numéro est sous-titré « *Machins choses* » et s'intéresse, au gré de 19 articles, aux « choses » par opposition aux objets dans les films, en tant que ceux-ci appartiennent à la dramaturgie du récit, « constituant un enjeu du scénario » – emblème d'un genre, caractéristique d'un personnage. « *Machins choses* » retient des objets qui échappent à ces catégories, restent irréductibles : la force des choses... Contributions notamment de Benoît Turquety (sur *Klassenverhältnisse* de Straub-Huillet), Térésa Faucon (l'insert), Caroline Zéau (*Vacances prolongées* de van der Keuken), André Labarthe (propos), Christophe Cognet (*Archeologia* de Brzozowski), François Albera (*Choses qui me rattachent aux êtres* de Lehman), Jun Fujita, Laurence Lécuyer (*les Désespérés* d'Ophuls), Fabienne Costa (*les Fraises des bois* de Choisy). En outre un dossier est consacré à Adolpho Arrietta (3 entretiens, 5 études, une filmographie).

Laurent Veray, Agnès de Sacy, *L'Héroïque cinématographe. Comment filmer la Grande Guerre ?* CNDP-CRDP, 2010, 48 min.

Voir compte-rendu dans un prochain numéro de 1895.

Notes rédigées par François Albera, Jean A. Gili, Olivier Hadouchi.

Correspondance

À propos de l'article de *l'Écran français* « Jean Renoir Ne Pourra Pas Réaliser *Le Carrosse d'or* (d'après Mérimée) dans sa Langue Maternelle »

Je suis heureuse que 1895 ait publié mon essai intitulé « Généalogie du *Carrosse d'or* de Jean Renoir » (n° 62). François Albera, co-éditeur de la revue, ayant pris la liberté d'illustrer mon texte par une image extraite d'un numéro de *l'Écran français* (inséré p. 95), m'écrivait récemment que « ce document "complique" un peu plus la question des langues et du renoncement au français : Renoir est-il sincère (à cette date-là) ou fait-il semblant, est-ce une "mise en scène" pour sauver les apparences, etc. ? » Quelle est effectivement l'histoire cachée derrière ce document ?

Publié en janvier 1952, l'article contient un court récit de Jean-Roger Caussimon, dans lequel il explique pourquoi il n'a pas été choisi pour incarner le Vice-roi, rôle principal masculin du *Carrosse d'or*. En octobre précédent, un article paru dans *l'Écran français* avait cependant annoncé que Renoir, alors à Paris, l'avait choisi pour le rôle ; la même photographie des deux hommes accompagnait cette nouvelle. Selon Caussimon, peu après son retour à Rome, Renoir lui écrivait que « la production française faisant défaut, il faut renoncer à la version française. » Un extrait de cette lettre était ensuite reproduite, dont l'original reste encore inconnu à ce jour. Renoir y expliquait que le producteur Francesco Alliata ne pouvait sauver le financement du film qu'avec l'aide de ses associés d'affaires à Milan. Le nouvel arrangement impliquait de sacrifier la version française du film. « J'en suis navré », écrit Renoir, « d'abord parce que j'étais venu en Europe avec l'idée de tourner un film dont j'aurais écrit moi-même les dialogues dans ma langue maternelle ». Dans mon essai,