1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

70 | 2013
varia

Daniel Banda, José Moure, *Avant le cinéma, l'œil et l'image*

Armand Colin, « Cinéma / arts visuels », 2012

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4707>

DOI : 10.4000/1895.4707

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 209-211

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Daniel Banda, José Moure, *Avant le cinéma, l'œil et l'image* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4707> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4707>

d'Eduardo Morettin sur cinéma et expositions internationales au Brésil auraient par exemple offert un complément profitable (« Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923 », *Novos Estudos – CEBRAP*, n° 89, 2011. En ligne sur : www.scielo.br). Toutefois, bien des investigations sur l'exposition du cinéma restent à mener et à diffuser. Cette publication y contribue donc, et d'autant plus qu'elle se pose comme une invitation convaincante aux analyses comparatives avec les autres médias visuels de masse.

Stéphanie E. Louis

Daniel Banda, José Moure, *Avant le cinéma, l'œil et l'image*, Armand Colin, « Cinéma/arts visuels », 2012, 288 p.

CE VOLUME CONSTITUE le troisième opus d'une série commencée par Daniel Banda et José Moure avec *le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920* (Flammarion, Champs/arts, 2008, voir le compte rendu dans 1895, n° 58, décembre 2009), poursuivi par un deuxième tome qui était la suite chronologique du premier : *le Cinéma : l'art d'une civilisation, 1920-1960* (même éditeur, 2011). Ces deux premiers volumes étaient composés d'un choix de textes divers qui accompagnaient l'histoire du cinéma.

Changeant d'éditeur et de collection, les deux compilateurs abordent cette fois un sujet différent. Comme l'indique le titre, ils se situent dans une optique rétrospective et sur la très longue durée. Cela les place sur le terrain discuté et discutable du « pré-cinéma » mais le principe des trois volumes reste le même : c'est une anthologie de textes divers. Textes littéraires, traités scientifiques, articles de la presse spécialisée ou généraliste. Cette hétérogénéité pose un certain nombre de problèmes, comme on le verra plus loin, mais elle semble implicitement justifiée par le projet de les mettre justement en regard sinon en confrontation. Il ne s'agit pas de dire que toutes les formes d'écrit se valent, mais que toutes portent un témoignage sur une façon de penser et de sentir.

Dans ce cadre, les textes littéraires viennent en caution ou en confirmation des textes techniques (ils se suivent souvent selon cette cadence binaire), à moins que parfois ils n'anticipent, créant le désir que la technique viendra satisfaire, ce que semble inviter à penser le dernier chapitre de type prospectif.

Dans les deux volumes précédents, le cinéma était envisagé comme le témoin privilégié des mutations du regard et de la vision au XX^e siècle. Dans celui-ci, le point de vue s'inverse forcément. On est « avant le cinéma ». On va donc chercher à repérer dans les témoignages écrits antérieurs tout ce qui témoigne d'une évolution de la perception qui conduirait en quelque sorte à l'avènement naturel du septième art. Les « Banda et Moure » appartiennent au genre anthologique qui jouit d'une légitimité ancienne dans les écrits sur le cinéma – rappelons les recueils de Marcel L'Herbier, Marcel Lapierre, Jérôme Prieur dont ils ne citent que *Séance de lanterne magique* et pas l'indispensable *Spectateur nocturne* (Cahiers du cinéma, 1993). Ce troisième volume, publié chez Armand Colin dans la collection dirigée par Michel Marie destinée prioritairement aux étudiants, se présente plus exactement comme un « manuel de morceaux choisis » tels que les Lagarde et Michard ou Chassang et Senninger qui ont fait et font encore les beaux jours des études littéraires au lycée. Sa visée est franchement pédagogique (cet adjectif n'est nullement dépréciatif). Banda et Moure ne prétendent pas, ou plus, faire découvrir des textes inconnus, mais mettre à la disposition des étudiants des textes fondamentaux. Cela sera utile, sans aucun doute.

L'avant-propos expose clairement le projet de l'entreprise. Banda et Moure évitent d'emblée le piège des ouvrages sur « le cinéma avant le cinéma » (voir le récent livre de Marc Azéma chroniqué dans 1895 *revue d'histoire du cinéma*, n° 69). Ils écartent la tentation de finaliser à tout prix vers l'invention des Lumières et de lire tous les textes retenus comme autant de pressentiments. « Platon n'invente pas le cinéma », écrivent-ils d'entrée, « sa caverne n'est pas une salle de cinéma et son royaume des ombres ne préfigure pas le spectacle cinématographique, pas

davantage que le théâtre d'ombres dont le philosophe grec s'inspire peut-être». «Le mouvement est plutôt de nous vers eux [ces textes]». Dont acte. Donc, pas de vision téléologique affichée. Néanmoins, l'organisation du volume, qui commence justement avec le fameux extrait de *la République*, s'achève par une série de textes datés de 1895 : le seul qui se situe au-delà de cette date est un poème de Charles Cros. Difficile d'échapper à un réflexe historiographique bien ancré dans la culture des Français...

Pourtant, c'est d'une autre méthode que se réclament les auteurs : ils revendiquent dans leurs trois volumes une démarche d'histoire culturelle, ce qui signifie la prise en compte des visions du monde, des croyances, de l'imaginaire de l'époque où les textes ont été écrits, dans une vision globalisante. Ce souci louable de globalisation explique sans doute (sans la justifier) la présence de textes portant plutôt sur la communication orale, la télévision ou le téléphone, qui éloignent un peu de l'histoire du regard et de la perception visuelle.

L'anthologie est organisée chronologiquement. Cet ordre, un peu scolaire, a pour lui la vertu de l'évidence mais présente certains inconvénients. Il empêche de rapprocher et de regrouper des textes qui ont des liens de parenté, si ce n'est de filiation. Comme dans les deux premiers volumes, le XIX^e siècle se taille la part du lion (à partir du chapitre 4 sur un total de 9). L'avant-propos le justifie par avance en le caractérisant comme l'«ère de la modernité» : c'est un «siècle avide de tout voir» qui voit un bouleversement général des modes de perception – ce que déjà Jean-Louis Leutrat (*le Cinéma en perspective, une histoire*, Nathan, «128», 1992) ou Vanessa Schwartz avaient argumenté (le premier n'est pas cité, la deuxième pas par le livre qu'elle a coordonné avec Leo Charney, *Cinema And The Invention of Modern Life*, University of California Press, 1984).

Une question vient alors à l'esprit : si l'articulation principale est là, si les siècles précédents appartiennent à d'autres «ères» du regard, pourquoi alors remonter plus haut ? En fait, une rupture antérieure est placée également en exergue : celle de l'invention

de la *perspectiva artificialis*, vue comme une véritable «révolution copernicienne». «L'œil se donne un pouvoir nouveau sur le monde». Ce que nous savons depuis au moins Erwin Panofsky et Michael Baxandall (pas cités dans la bibliographie). Mais auparavant encore, avant le Quattrocento, on doit bien penser que l'anthropologie de la vision reposait sur des bases bien différentes.

Les textes sont livrés «à l'état brut», sans aucun appareil critique – si ce n'est quelques lignes d'introduction, au demeurant bien faites –, ce qui est dommage pour un livre destiné principalement aux étudiants. Certains, fort abscons comme celui de Kircher, ou à visée occulte ou magique (Giambattista della Porta, Sor Juana Inès de la Cruz, d'ailleurs des découvertes) l'auraient pourtant mérité.

L'un des intérêts de cette anthologie, comme des deux précédentes, est l'ouverture linguistique et culturelle des auteurs. Ils ne se sont pas limités aux textes français ou gréco-latins – qui constituent la partie la plus connue de leur choix et la plus importante en volume – mais sont allés chercher des auteurs anglais, allemands, italiens, espagnols sans doute moins connus de leur lectorat.

Parmi les trouvailles, un texte de Walter Scott (qui aurait mérité plus qu'une exergue, p. 30), un extrait des Mémoires du comte de Fernoy, précepteur des enfants de Louis XVI (p. 83), un article de Nadar sur la «théorie des spectres» (p. 194), et quelques autres. Daniel Banda et José Moure ont retraduit eux-mêmes un certain nombre de ces extraits en se répartissant les domaines linguistiques ; pour le reste, notamment pour les textes antiques en grec et en latin, ils ont recouru à des traductions anciennes et même vénérables (sauf Lucrèce que Moure retraduit lui-même) : on regrette ce choix, peut-être contraint par des problèmes de droit de reproduction, à moins qu'il ne se justifie par le souci de fournir les traductions dont ont pu disposer les gens du XVIII^e ou du XIX^e siècles ? L'édition en est soignée en dépit de quelques négligences : dans l'extrait de *l'Homme des foules* d'Edgar Poe, une citation en grec (p. 157) se trouve transcrite en hiéroglyphes incompréhensibles. Poe écrivait : «ἀκλὺς ἢ πρὶν ἐπὶ πην» que

d'ailleurs il ne prenait pas la peine de traduire [« la cataracte dont nous avons parlé », *ma traduction*]. Les temps ont bien changé, les hellénistes sont devenus une espèce rare depuis l'époque de Poe.

On peut être surpris de l'absence de grands textes théoriques sur la vision, le regard, l'œil, la figuration, mis à part les textes fondateurs de l'Antiquité (Aristote, Lucrèce, Pline) ; une autre absence qui interroge est celle des théologiens du Moyen Âge qui auraient été utiles à l'ensemble car ils fondent, après les Anciens, la conception occidentale de l'image et de la reproduction (voir Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, 2002).

En dépit de ces quelques réserves, ce troisième « Banda et Moure » rendra de grands services en regroupant des textes fondamentaux parfois difficiles d'accès surtout aux étudiants dépourvus de culture classique ; mais il ne dispensera pas les chercheurs de revenir aux textes originaux – ce qui est le cas pour tous les livres de type « manuel ».

François Amy de la Bretèque

Jeremy Hicks, *First Films of the Holocaust, Soviet cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012, 300 p.
Olga Gershenson, *The Phantom Holocaust. Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2013, 275 p.

SI ON NE COMPTE PLUS LES THÈSES, ouvrages, colloques consacrés à la Shoah dans le cinéma américain et européen, l'idée selon laquelle le sujet constituerait un angle mort du cinéma soviétique reste tenace. Le fait même que près de la moitié du nombre total de victimes juives (3 millions) du génocide nazi en Europe étaient soviétiques au moment de leur mort reste, il est vrai, une donnée elle-même mal intégrée au-delà du cercle des spécialistes. Certes, le tabou dont fit l'objet ce chapitre de l'histoire dans le discours officiel soviétique des années d'après-guerre et bien au-delà

fournissait jusqu'ici à la fois une explication et un prétexte à clore le sujet. Les deux excellents ouvrages qui viennent de paraître, fruit de recherches méthodiques dans les archives film et papier de Russie, comblent ainsi une lacune béante. Le premier examine alternativement fiction et non fiction, et est centré sur la période de la guerre elle-même, le second couvre une séquence chronologique plus étendue qui va de 1934 à la fin du régime soviétique et est consacré exclusivement aux longs métrages de fiction, et plus encore aux projets, scénarios et versions originales de films interdits, amputés, ou remaniés au point d'effacer totalement le sujet. Peu de chapitres se recoupent, sauf sur quelques films (*Professor Mamlok*, Adolf Minkin, Herbert Rappaport, 1938-1939) *Nepokorennye* [les Insoumis], Mark Donskoï, 1945), et même dans ces cas, leurs lectures se complètent.

Le ton, la position et le champ dans lequel se situent les auteurs sont très différents. Hicks est britannique, vise un triple public d'historiens de la Shoah, d'historiens du cinéma, et de spécialistes de la Russie, et fait preuve d'une maîtrise remarquable de cette triple historiographie. Gershenson se situe dans le champ des études juives (le volume est d'ailleurs édité dans la collection Jewish Cultures) et est-elle même juive américaine émigrée d'URSS, maîtrisant l'hébreu et le yiddish en plus du russe et de l'anglais, ce qui, d'une part, lui donne accès à d'autres sources (y compris orales – son ouvrage fourmille d'extraits d'entretiens avec des cinéastes émigrés, notamment en Israël) ou lui permet d'ajouter des niveaux de lecture (allusions contenues dans certaines répliques, motifs religieux, etc.) et, d'autre part, en fait un guide très impliqué dans cette histoire.

L'un et l'autre investiguent des corpus soumis à un oubli quasi total. Or, comme le remarque Hicks, l'URSS, en dépit de l'occupation d'une large partie de son territoire, fut la seule puissance occupée à continuer de produire des films, susceptible donc de documenter les atrocités commises par les Nazis. Il est vrai que ces victimes ne sont identifiées comme juives qu'occasionnellement. Néanmoins, mises bout à bout, ces images filmées par les opérateurs du front