1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

70 | 2013
varia

Adeline Coffinier, Victor Gresard, Christian Lebrat (dir.), *Film Culture 1955-1996 Index*

Paris, Paris Expérimental, 2012

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4721>

DOI : 10.4000/1895.4721

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 231-234

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Adeline Coffinier, Victor Gresard, Christian Lebrat (dir.), *Film Culture 1955-1996 Index* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4721> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4721>

développée alors par le PCF (et son application à l'art : réalisme socialiste, etc.).

Si Gozlan écarte ce type de remarques, c'est sans doute parce qu'elles pourraient mettre à mal son hypothèse sur les fondements du « système Bazin », basé selon lui avant tout sur des principes chrétiens. Or, selon la rédaction de *Positif*, on ne saurait être chrétien et marxiste... Bien évidemment, un structuralisme qui écarte de son champ d'étude ce qui n'entre pas dans ou, pire encore, ce qui résiste au système mis en évidence, ne peut être pleinement satisfaisant et on touche donc là aux limites de l'analyse proposée par Gozlan. Finalement, il ne vise rien d'autre qu'à stigmatiser les erreurs de jugement et d'interprétation de Bazin qui, aveuglé par son christianisme, ne saurait pas regarder certains films pour ce qu'ils sont. La mise au jour de l'idéologie qui sous-tendrait tout le « système Bazin » permet de discréditer sa lecture des films (biaisée par cette idéologie), pour mieux lui en substituer une autre, plus politisée (s'entend : « pleinement de gauche ») – qui, elle-même, fait système et pourrait donc être critiquée en tant que telle. Il apparaît d'ailleurs que Gozlan et Bazin défendent, à quelques détails près, les mêmes films, et de la même manière, c'est-à-dire selon un point de vue globalement « auteuriste », en s'adossant aux déclarations d'intention des cinéastes. Bref, sur bien des points Gozlan et Bazin sont substituables...

Mais l'aporie sur laquelle bute Gozlan (la prétendue inconciliabilité entre marxisme et catholicisme) acquiert finalement, dans son texte, une inattendue portée euristique, qui nous ramène finalement à la deuxième question posée en introduction de ce compte rendu. En effet, Gozlan s'interroge sur le paradoxe du succès bazinien : une critique d'obédience chrétienne qui trouve un immense écho bien au-delà de la sphère catholique. Et il en vient ainsi à poser une question essentielle : « que s'est-il passé dans la critique française, en gros entre 1945 et 1958, pour que des conceptions aussi confusionnistes aient pu acquérir droit de cité et entrer presque dans les mœurs ? » (p. 128)... et discerne même un début de réponse, lorsqu'il voit chez Bazin la volonté de « concilier les contraires » (*ibid.* d'où son « confusionnisme », qui

relève tout autant d'un désir de consensus entre des idées de et sur le cinéma très différentes). Question et réponse qu'on aurait tort de ne pas vouloir lire, en ravalant ce texte au statut de « long *pensum* de bagarre cinéophile » (Joubert-Laurencin dans notre n° 67). Elles conservent toute leur acuité, bien qu'elles n'aient fait l'objet d'aucun réel développement depuis. C'est dire combien il est important de (re)lire Gozlan d'une main et de l'autre Bazin... tout en feuilletant l'immense continent partiellement oublié de cette critique française de l'après-guerre.

Laurent Le Forestier

Adeline Coffinier, Victor Gresard, Christian Lebrat (dir.), *Film Culture 1955-1996 Index*, Paris, Paris Expérimental, 2012, 163 p.

DÉCLINAISON DU « VERTIGE DE LA LISTE », il y a un vertige de l'index. On sait l'édition française chiche en la matière, contrairement à l'anglo-saxonne qui dispose toujours une table alphabétique et quelquefois plusieurs (noms, titres, thèmes) à la fin des ouvrages (en particulier universitaires) renvoyant aux pages intérieures. C'est indéniablement pratique. Les fonctions « rechercher » de nos ordinateurs rendent-ils ces listes inutiles ? Encore faut-il disposer de l'ouvrage en question sous forme numérique et que celle-ci permette d'y rechercher un mot. On n'en est pas là. Sans compter que cette fonction est souvent assez « stupide » pour fournir en vrac – la quantité avant tout ! – parties de mots, homonymes, n'importe quoi. Cela peut être amusant et même quelquefois inspirant. Rarement tout de même. Bref ! L'index a donc encore de l'avenir. Il a aussi une séduction que la recherche automatique ne saurait lui ravir : il nous permet de feuilleter la liste – parmi les cinq doigts, l'index montre et feuillette, on a d'ailleurs conservé son icône sur l'écran pour « pointer » –, de la lire enfin comme un roman et d'y être surpris, intrigué, émerveillé. L'énumération et la juxtaposition de mots, de noms, de titres que seul l'alphabet rapproche et conjoint, quoi de plus

insolite et souvent de plus éclairant ? Évidemment le spectre de l'Autodidacte sartrien et sa bête quête d'un savoir classé dans l'ordre alphabétique peut inspirer la crainte de *céder* à l'index. Cependant dans le livre dont il est ici question, les cinq index n'occupent que 43 pages sur les 163, la partie la plus consistante (mais à peine plus importante en volume : 46 pages), est une manière d'index mais différente, une liste non pas alphabétique mais chronologique qui énumère les sommaires d'une revue de cinéma. Les cinq index de la dernière partie du livre sont donc des index d'un index. Ces cinq concernent respectivement : les auteurs, les sujets, les titres de films, les illustrations de couverture, les illustrations (intérieures). L'index auquel renvoient ces index est celui des 79 sommaires de la revue new-yorkaise *Film Culture*. Créée en janvier 1955 par les frères Mekas (avec 120 \$ en poche), elle cesse de paraître à l'hiver 1996. Revue mythique à laquelle on est venu souvent à des moments différents de ses 40 ans de vie faite de périodes très différentes, de virages et de permanences ; revue difficile à trouver, pas simple à s'abonner, à la parution irrégulière (beaucoup de numéros doubles voire quadruples condensant une année en une livraison) : entre les n° 70-71 (1983) et le n° 76 (1992) neuf ans... et un n° 72-73-74-75 consacré à Maya Deren, sans date...

Si l'on délaisse les index de l'index et qu'on se prend à lire cette suite de sommaires, il y a tout de suite des choses qui frappent. Dans le n°1 de janvier 1955, on trouve, certes, Edouard de Laurot qui, Jonas Mekas en convient, dirigea « idéologiquement » la revue avec fermeté au début, récrivant au besoin les articles des autres par souci de cohérence (il s'interroge dans ce numéro inaugural sur le « réalisme », dans le numéro suivant sur les critères de la critique), mais on trouve aussi Welles et Stroheim à côté de Hans Richter, Herman Weinberg – deux « avant-gardiste » d'avant-guerre. Rapidement, dans les numéros suivants, arrivent les signatures de Kracauer et Aristarco, puis de Lotte Eisner et Enno Patalas. Le premier publie, dès cette époque des éléments de ce qui sera *Theory of Film* avec des variantes qui devraient intéresser les exégètes. Lotte Eisner donne des nouvelles du cinéma

français qui mériteraient d'être publiées... en français : « Le style de René Clément », « Le réalisme français d'après-guerre », « Cayatte : nouveau style », « *Les Grandes Manœuvres* [de Clair] »... Et Jay Leyda (sur James Agee). Cette diversité qui peut sembler un éclectisme bouleverse quelque peu l'image convenue (aujourd'hui) tant de cette revue et de son fondateur Jonas Mekas, que des courants critiques américains qu'on appréhende en général à travers le prisme des nôtres. Oui Mekas et les siens se sont intéressés à... Georges Méliès, John Ford, à René Clair, Joris Ivens, John Huston, Dimitri Kirsanoff ou Jean Epstein alors que ces cinéastes étaient oubliés, négligés ou rejetés au même moment en France. Ils l'ont fait en même temps qu'ils découvraient de nouveaux courants (Pologne, Italie, Inde, Yougoslavie...) et s'attachaient à la permanence de l'avant-garde et ses nouvelles formes en gestation (Richter/Brakhage). Oui Pauline Kael – contemporaine d'Antonioni, Resnais, Kubrick – a écrit dans *Film Culture* (sur *Tirez sur le pianiste*)...

Dès le numéro 10, Jonas Mekas signe un éditorial. À partir de 1959 ses titres ont des allures de manifestes : « Un appel à une nouvelle génération de cinéastes » (n° 19, 1959) ; « Cinéma de la nouvelle génération » (n° 21, 1960) ; « Notes sur le Nouveau Cinéma Américain » (n° 24, 1962). Après il écrit moins car il est devenu lui-même cinéaste. D'ailleurs le nouveau cinéma américain existe et s'exprime dans la revue directement : Cassavetes, Jack Smith, Ken Jacobs, Markopoulos, et ce sont les cinéastes qui écrivent le plus souvent. Parallèlement cependant, si Richter disparaît en 1958 (avec un *come back* en 1963) et que surgit Rudolf Arnheim (brièvement mais sur Maya Deren, le Free Cinema : ce qui fait « bouger » l'image d'un théoricien d'avant le parlant qu'on se fait de lui en France), Guido Aristarco traite du cinéma italien (Antonioni, Fellini, Pasolini) sur une longue durée (du n° 2 au n° 24). La confrontation de ces sommaires avec ceux des *Cahiers du cinéma* serait intéressante par les croisements (dans le n° 2 est publié un entretien avec Rossellini réalisé par Truffaut et Schérer-Rohmer [omis de l'index des auteurs], plus tard un numéro reprend des textes d'Astruc, Bazin,

Godard autour du montage, mais c'est dans le contexte d'un cinéma «uncontrolled» [Leacock] et non par rapport au «découpage classique»). Mais les intersections sont minoritaires par rapport aux écarts et aux différences. *Film Culture* redécouvre Kirsanov [sic] en 1957, Epstein, s'intéresse à Gance (*le Royaume de la terre*), à Vertov (1962), au documentaire, au 16 mm (1955) et au cinéma amateur, à l'improvisation (Rogosin). En outre, comme on le sait, toute la mouvance expérimentale a été négligée voire déniée par les *Cahiers*.

La «Auteur Theory» d'Andrew Sarris (n° 27, 1962) repart de la «politique des auteurs», on l'a assez dit, mais elle est précédée de l'interrogation de Robert Hammond, «Writer vs Director» (n° 15, 1957) et d'Arnheim «Who is the Author of a Film?» (n° 16, 1958) et du recours à la notion de «style» prévalent dans l'approche des cinéastes: Kazan, la genèse d'un style (n° 8, 1956), le style de Cayatte (n° 10, 1956), de Clément (n° 12 et 13, 1957), The French Style (n° 15, 1957), le style de Stroheim (n° 18, 1958). Les critiques-penseurs après le retrait de De Laurot, ce sont Andrew Sarris (le plus prolixe), Eugene Archer, George Fenin, Parker Tyler, Manny Farber – qui semble introduire le goût pour les petits maîtres comme Preston Sturges, Frank Tashlin tandis que Bogdanovitch introduit tardivement l'«hawksisme» (*Hatari!* en 1962; Hitchcock est, lui, abordé par Sarris dès le n° 5-6, 1955), puis P. Adams Sitney qui fait prendre le virage expérimental. La revue devient alors ce qu'on croit qu'elle a toujours été puisque jusqu'alors coexistent en son sein Buñuel et Markopoulos, Satyajit Ray et Brakhage et bien d'autres. Avec le n° 29 (été 1963) toute la livraison est dédiée au cinéma expérimental américain, le suivant est monographique (Brakhage). On ne reviendra pas en arrière (à quelques exceptions près: Chabrol ici, Truffaut là, Rossellini «rediscovered», un entretien avec Dreyer et les étonnants numéros spéciaux dévolus à *Birth of a Nation* par Seymour Stern [n° 36, 1965] et à la Liste noire d'Hollywood [n° 50-51, 1970]). Au sein de ce parti pris de l'expérimental, se dessinent cependant des positionnements différents voire hostiles: Parker Tyler avait

inauguré ce principe démarcatif avec son article «For *Shadows* against *Pull My Daisy*» refusant Robert Frank qui ne ferait que répéter Dada – ce qui est absurde (au passage Frank est régulièrement orthographié Franck dans les index). Annette Michelson avec «Film and The Radical Aspiration» (1966) trace un autre chemin qui relie les Soviétiques à l'expérimental contemporain (peu après Koulechov entre en lice en «Prophet without Honor», mais Eisenstein jamais – ce sera pour *Art Forum* et surtout *October* – tandis qu'on a eu Vertov et même Ioutkévitch [mystérieusement écrit «Yukenitch» dans l'index des auteurs]), mais est peu présente (bref retour en 1978); le grand saut est celui du cinéma «structural» de Snow, Sharits, Jacobs, Frampton (l'expression fait le titre d'ouverture de Sitney dans le n° 47, 1969) qui inaugure les relations entre cinéma expérimental et art contemporain (il y a eu Fluxus autour de l'*Expanded Cinema* mais qui reste circonstanciel). Aujourd'hui tout ce courant porté notamment par *Film Culture* est replacé dans une autre filiation et une autre chronologie celle de l'art tel que reconfiguré depuis l'art vidéo et le développement des installations et performances. Ce qui faisait défaut (sauf dans le cas de Wahrol), c'était le marché: les galeries et les musées offrent maintenant cet espace-là à ce type de travaux qu'on «enlève» dès lors au cinéma (ou, ce qui revient au même, on appelle «le» cinéma à entrer au musée). C'était là un itinéraire mais on pourrait reprendre la lecture du début on découvrir d'autres courants souterrains de longue durée (comme Rossellini présent du n° 2 au n° 56), d'autres étrangetés. Ainsi qui est Marc Schleifer (orthographié Schleifen dans l'index des auteurs) qui écrit en automne 1962 «*La Dolce Vita* & *L'Avventura* as Controversy; *L'Avventura* & *Breathless* as Phenomenalist Film» – et qu'on trouve au générique de *Flaming Creatures* de Jack Smith comme assistant? Cet article est sa seule contribution, mais il collaborait également au *Village Voice*, *The Nation*, *Studies on the Left*, a participé aux luttes pour les droits civiques des noirs, soutenu Cuba et s'est converti à l'Islam (désormais Abdallah et professeur émérite au Caire). Ou ce prix du film

indépendant décerné chaque année et qui, au printemps 1973 (n° 56-57), est attribué à Robert Breer (dont on redécouvre aujourd'hui l'œuvre plastique), avec – pour le 40^e anniversaire de *Triumph des Willens* sans doute! –, un hommage mal venu à Leni Riefenstahl (présente à nouveau en 1996 dans le dernier numéro...).

Ce couac final ne doit pas affaiblir l'intérêt qu'il faut porter à cet ensemble d'index: chacun peut être parcouru comme on a parcouru la suite des sommaires et d'ailleurs, est-ce maladresse ou malice, ces index dont on peut se féliciter qu'ils se complètent parfois nécessitent d'être croisés car ils sont incomplets. L'index des titres de films omet ainsi trop souvent le nom des réalisateurs (une recherche sur internet aurait utilement comblé une lacune qui est sans doute celle des sources internes à la revue utilisées): pourquoi «Earth» (31.16) ne mentionne pas «Dovzhenko, Alexander» qu'on trouve dans l'index des illustrations (31.8)? Ou «Moby Dick» ou «Giant»... Au plaisir de l'énumération s'ajoute ainsi celui du jeu de piste.

(Le livre est précédé de la transcription d'une table ronde de 2001 autour de la revue avec Jonas Mekas, Peter Carter, J. Hoberman, Andrew Sarris et P. Adams Sitney et de la reproduction d'un des éditoriaux de Mekas consacré au cinéma expérimental datant de 1957. Textes donnés en anglais et en français).

François Albera

Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione. I. Il Centro-Sud*, Turin, Kaplan, 2012, 350 p.

DEPUIS LES ANNÉES 1970, Aldo Bernardini s'est peu à peu imposé – aux côtés de Vittorio Martinelli – comme le meilleur spécialiste du cinéma muet italien. Ensemble, ils ont publié en une vingtaine de volumes une monumentale filmographie de tous les films de fiction tournés en Italie des origines à la fin des années vingt. Au début des années 1980, Bernardini publie chez Laterza trois volumes qui

restent encore aujourd'hui la meilleure introduction à l'histoire du cinéma muet italien des origines à 1914. Plus récemment, dans son abondante production, il faut rappeler les trois ouvrages édités par la Cineteca del Friuli de Gemona, *Cinema delle origini in Italia*, tome 1: *Gli ambulanti* (2001), tome 2: *I film «dal vero» 1895-1914* (2002), tome 3: *I film «dal vero» di produzione estera 1895-1907* (2008). Le tome 1 décrit toutes les entreprises foraines actives en Italie au temps du muet. Le tome 2 présente un catalogue exhaustif de toute la production italienne en matière de documentaires et d'actualités des origines à 1914. Le tome 3 examine avec un extraordinaire souci de précision tous les documentaires de production étrangère ayant circulé en Italie jusqu'en 1907.

Avec ce nouveau volume sur les sociétés de production, Bernardini ajoute une pierre à l'édifice. Le travail repose sur une exceptionnelle connaissance des sources et sur la volonté d'aborder un domaine généralement survolé quand il n'est pas simplement laissé de côté. Lors de la présentation du livre pendant le récent *Cinema ritrovato* de Bologne, l'auteur déclarait: «J'étais parti de la conviction qu'une recherche systématique sur les aspects industriels et commerciaux, souvent négligés dans l'historiographie du cinéma, constituait un chapitre important, riches d'éléments nouveaux dans mon exploration du cinéma muet italien».

De fait, avec ce travail, Bernardini offre une somme considérable fruit de recherches commencées à la fin des années 1970 sur l'industrie cinématographique italienne. L'ouvrage n'est que le premier d'une série qui devra en comprendre trois, celui que nous avons en main – le tome 2 – présente les sociétés de production actives dans le «Centre-Sud» de l'Italie soit toutes les régions de la Toscane à la Sicile en englobant bien entendu le Latium et Rome, la Campanie et Naples, pour ne parler que des régions les plus actives en termes de production cinématographique. Le tome 1 – dont on espère une sortie prochaine car seules des difficultés éditoriales en retarde la publication – abordera le Nord et notamment le Piémont et Turin. Un troisième