1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

75 | 2015

Varia

L'histoire du cinéma à l'heure du numérique

AFRHC study days : film history in the digital age

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4950>

DOI : 10.4000/1895.4950

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 8-29

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« L'histoire du cinéma à l'heure du numérique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 28 octobre 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4950>

Dessin paru dans « la Gazette des ciné-clubs », *Cinéma* 56, n° 12, octobre 1956, p. 92.

L'histoire du cinéma à l'heure du numérique

Les journées d'études organisées par l'AFRHC à la faveur de son trentième anniversaire avaient pour dessein de faire le point sur l'historiographie du cinéma en France depuis trois décennies : quelles évolutions, quelles tendances nouvelles, quels nouveaux champs mis en culture, quels renouvellements méthodologiques, quels changements, quels enjeux et perspectives, en « histoire du cinéma » depuis 1984 et depuis le n° 50 (2006) où nous tentions un premier bilan, en nous intéressant en particulier à la dimension institutionnelle de la question.

Quatre sessions, organisées à l'INHA les 28 et 29 novembre 2014, ont été consacrées à trois secteurs particuliers, dont on peut penser qu'ils ont connu des développements ces dernières années – l'histoire technique, l'histoire sociale et l'histoire des spectacles –, auquel s'ajoutait l'historiographie proprement dite du cinéma dont il s'agissait d'évaluer la situation : profondément renouvelée depuis les années 1970 (on convient de dater ce renouvellement du congrès de la Fiaf à Brighton en 1978 avec l'émergence du « cinéma des premiers temps »), cette historiographie du cinéma a-t-elle connu de nouveaux remaniements d'objets, de méthodes, de sources ?

L'adjonction de la formule « à l'ère du numérique » à l'intitulé général de ces journées pouvait paraître un sacrifice à l'air du temps. Or il est bel et bien apparu, au terme de ces échanges, que les outils numériques, entrés massivement dans les institutions patrimoniales, les archives et les bibliothèques, permettant des mises à disposition sur le *net* de ressources tant filmiques qu'écrites ou de documents (qu'il fallait auparavant consulter sur place à travers le monde), et les traitements induits par le stockage numérique et ses différentes indexations, créaient une situation nouvelle qui non seulement facilitait les recherches, les accélérât et les élargissait, mais suscitait de nouvelles pratiques – notamment collectives – et de nouveaux objets. À cela s'ajoute le fait qu'un certain nombre de travaux non seulement en passent désormais par la constitution de bases de données mais peuvent ambitionner d'aboutir sur le *net*, dans le cadre de sites comme la « Media History Digital Library », et connaître à leur tour, rapidement, une diffusion et une évaluation internationales. À défaut d'« ère » – qu'il est peut-être risqué d'avancer tout à trac quand on est historien –, on est sans conteste à « l'heure du numérique ». La série de journées d'études qu'avaient organisées à l'INHA Jean Gili et Irène Bessière plusieurs années durant au début des années 2000¹ (en relation avec l'AFRHC qui en publia un premier ensemble²) appartenait encore à une période antérieure à cette généralisation des outils numériques et découpaient dès lors d'autres objets passant par d'autres pratiques : l'étude des docu-

1. Un Groupe de recherche « Histoire du cinéma et histoire de l'art », constitué en 2000 sous la direction d'Irène Bessière (chargée de mission Cinéma, INHA) et Jean A. Gili (directeur du Centre d'études et de recherches sur l'histoire et l'esthétique du cinéma – université Paris 1 Panthéon – Sorbonne) a organisé régulièrement des journées d'études jusqu'en 2008.

2. Irène Bessière, Jean A. Gili, (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, AFRHC/Maison des sciences de l'homme, 2002.

mentations, compilations, recueils, archives (de Sadoul, Lapierre, etc.) ou de ressources comme le fonds Rondel occupaient une place importante dans la réflexion historiographique qui voyait – enfin – la promotion, sans les remises en cause rituelles dont il avait pu être l’objet, du domaine du « non-film ».

Sans faire des procédures et ressources numériques les marqueurs de nouvelles tendances, on a pu être frappé cependant – en particulier chez certains chercheurs en histoire sociale du cinéma et du spectaculaire – du retour, sous une forme renouvelée, d’approches quantitatives voire statistiques qui avaient eu leurs heures de gloire dans les *Annales* des années 1960. La *New Cinema History* des années 2000 – aujourd’hui discipline académique – succède-t-elle à la *New Film History* des années 1970 sous cet aspect ? Il y aurait lieu de s’interroger sur les raisons et les modalités de ce retour. On peut émettre l’hypothèse que ce phénomène n’est probablement pas étranger à la mise en place de vastes projets internationaux, au sein desquels collaborent des dizaines des chercheurs aux méthodologies et aux questionnements divers. Ces projets appellent le plus souvent, de la part des subventionneurs, des applications concrètes, qui peuvent s’incarner dans des bases de données, lesquelles présentent justement l’avantage de permettre le travail collectif en dépit des disparités méthodologiques. Cette tendance, où la mise en ligne peut paraître primer l’analyse des matériaux, doit sans doute beaucoup aussi à l’émergence des « humanités numériques », champ résolument hétérogène qui tente de penser, modéliser les modalités d’accès à la connaissance.

Avant d’en venir aux différentes « histoires » retenues dans les sessions de ces journées, il convient de relever les caractéristiques qui leur sont communes et méritent d’être relevées. Pour commencer, il faut souligner le développement des recherches historiques dans ces trois secteurs qui n’étaient guère abordés dans de telles proportions il y a huit ans, *a fortiori* trente : tant au niveau des enseignements que de la recherche, la situation des études en histoire du cinéma a donc évolué en France. Le renouvellement des générations d’enseignants qui étaient majoritairement rattachés à l’esthétique (en partie peut-être en raison d’une formation antérieure via les ciné-clubs et les revues, ou encore une pratique de la critique de films) y est sans doute pour quelque chose en dépit de l’inertie du système académique, de ses procédures de nomination et ses verrous nationaux (CNU), mais aussi la création des crédits de recherche, les ANR, conduisant à rechercher des synergies entre des centres de recherche, des institutions, quelquefois au plan international.

L’un des indices de ces changements peut sans doute être trouvé dans les intitulés de thèses soutenues depuis ces dernières années dont le paysage éditorial de langue française témoigne à son tour : longtemps occupé par la seule collection « cinéma » de Nathan-Université après que Klincksieck eut interrompu un effort engagé à l’époque de la sémiologie et de la narratologie dominantes (précédé d’ailleurs, le souvenir s’en est perdu, des PUF qui se lièrent à la filmologie durant presque 20 ans), le paysage s’est diversifié notablement avec les Presses du CNRS mais moins qu’on aurait pu l’espérer (la « séquence » semble d’ailleurs close assez inexplicablement), avec celles de La Sorbonne nouvelle, mais surtout avec les Presses Universitaires de Rennes, celles de Lille (Septentrion) et les éditions de L’Âge d’Homme dont les collections ont publié ces dernières années les contributions les plus significatives de la littérature académique sur l’histoire du cinéma (thèses, colloques, ouvrages collectifs). S’y ajoutent, plus modestement, les éditions de l’AFRHC, et quelques éditions universitaires ou plus spécialisées (Paris-Expérimental, Nouveau Monde Éditions).

Uldis Brauns enregistre les bruitages dans l'usine Sarkanais metalurgs » de Liepāja, 1963-1964. Archives audiovisuelles de Lettonie.

On doit bémoliser cependant ce constat plutôt optimiste en observant que ces changements ne sont toujours pas parvenus à socialiser les nouvelles topographies de l'histoire du cinéma non plus que ses résultats. La presse quotidienne, hebdomadaire ou mensuelle, les émissions de radio quand elles consacrent du temps et de l'espace au cinéma – ce qu'elles font de moins en moins – perpétuent à l'envi le modèle cinéphilique, l'approche gustative (sans que le goût soit interrogé en tant qu'objet historiographique) et les mythologies coutumières. Le savoir vulgarisé demeure empreint d'une tradition que les révisions des historiens n'atteignent manifestement pas (il est vrai qu'elle a des institutions, des relais qui en défendent l'accès, des blogs qui la ressassent). Le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* publié par les PUF porte les stigmates des concessions qu'il a dû consentir aux recherches historiques contemporaines qui battent en brèche son « cœur » de convictions cinéphiliques³...

3. Voir l'analyse qu'en a proposée Omar Hachemi dans le n° 70 de *1895 revue d'histoire du cinéma* (été 2013).

Mais l'absence du cinéma sous quelque forme que ce soit dans un gros ouvrage collectif en deux volumes intitulé *Historiographies*⁴, sinon, de manière insignifiante (dans la nébuleuse « Histoire et images/Histoire du visuel »), est un indice patent que pour les historiens attachés à relever les innovations, les débats et les notions apparues dans leur discipline (au sens large : l'histoire de l'art, l'histoire du corps, l'histoire des femmes, l'histoire du religieux y figurent parmi tant d'autres entrées), le domaine du cinéma n'apporte rien, rien ne s'y passe et tout s'y répète sans doute..., bien que la métaphore du film soit devenue le pont-aux-ânes de certaines considérations méthodologiques historiennes grâce aux recadrages de *Blow Up*. De ce point de vue, on pourrait donc noter, à bon droit, une forme de « régression », si l'on songe au fait que, dans *l'Histoire et ses méthodes*, publiée dans l'*Encyclopédie de la Pléiade* il y a une cinquantaine d'années⁵, Charles Samaran avait demandé plusieurs contributions à Georges Sadoul.

Nouvelles tendances : l'histoire technique

L'histoire des techniques du cinéma a été pendant longtemps et demeure encore, dans une large mesure, le parent pauvre de l'historiographie du cinéma. Certes, par le passé, les tentatives n'ont pas manqué (songeons notamment, dans la sphère francophone, aux nombreux articles et livres – sans parler de l'enseignement – de Jean Vivié) mais sans connaître d'échos réels, importants. Aujourd'hui ce phénomène perdure, sans doute parce que l'histoire technique est envisagée comme étant nécessairement affaire de spécialistes, lesquels seraient coupables de ne pas toujours se conformer aux réquisits académiques (absence de références, de notes de bas de pages, de réflexion sur l'histoire, autant comme discipline que comme compte rendu d'une période, etc.). Néanmoins, la minoration de cette approche, pendant longtemps, tient aussi et peut-être surtout aux compétences spécifiques qu'elle nécessite.

Cependant, il est indéniable que la question technologique a fait depuis quelques années son retour tant dans la théorie que dans l'historiographie du cinéma, lequel fut à peu près contemporain des bouleversements historiographiques liés – directement ou indirectement – à la redécouverte du « cinéma des premiers temps ». Si, dans les années 1969-1972, les réflexions de Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Peter Wollen, etc., témoignèrent en effet d'un intérêt réel pour la dimension technique, notamment en raison de leur volonté de s'inscrire dans une perspective matérialiste, paradoxalement, la « nouvelle histoire du cinéma », apparue dans le sillage du congrès de Brighton en 1978, a tardé à se saisir massivement de cette dimension. On se borne très souvent à prendre en compte des considérations techniques pour étudier un moment précis de l'histoire de cinéma où la question technologique s'est posée de façon saillante, ostensible : la technique ne devient pleinement objet de recherche que lorsqu'elle a produit des effets directement perceptibles par le spectateur. Ainsi,

4. C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, N. Offenstadt (dir.), *Historiographies* I et II, *Concepts et débats*, Paris, Gallimard, « folio » Histoire, 2010.

5. Charles Samaran (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade. L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.

Un des premiers appareils soviétiques d'enregistrement du son fabriqué par Kinap (Leningrad), 1933. Musée LOMO.

par exemple, les tentatives d'histoire technique du cinéma, qu'elles appartiennent au champ de l'histoire des techniques⁶ comme à celui de l'histoire du cinéma⁷, restent-elles traditionnellement centrées sur les moments de rupture que constituent en particulier les *innovations*, au sens général du terme (arrivée de la couleur, du son synchrone, des caméras légères synchrones et silencieuses, de l'écran large, etc.). De fait, outre une histoire des procédés techniques, des appareils, des dispositifs qui ne soit pas seulement la reprise des descriptions offertes par les brevets, des modes d'emploi des constructeurs, une étude diachronique des techniques *en usage* (pas seulement limitée à l'usage des innovations dès lors qu'elles sont mises sur le marché) autant que des innovations ponctuelles, demeure encore largement à écrire. Cette histoire demanderait qu'on s'intéresse aux pratiques, à la gestuelle et, plus largement, au rapport au corps, bref, à toutes les manières dont on s'approprie et adopte une technique. Disons plus largement qu'il existe au moins deux histoires technologiques possibles : une histoire technologique des films et une histoire technologique du cinéma, et ces deux histoires ne se recoupent pas toujours en ce sens que certaines innovations techniques n'affectent pas directement les films ou, pour être plus précis, le cinéma dans sa dimension esthétique. Elles n'en sont pas moins essentielles mais, peu visibles, elles sont moins étudiées. Le renouveau d'intérêt pour le travail de Jean Vivié (partiellement réédité)⁸ est un signe, parmi d'autres, que l'historiographie, notamment en France, se transforme et que l'histoire de l'étude des techniques en même temps que l'étude de l'histoire des techniques acquièrent une légitimité inédite, due pour une bonne part (nous l'avons dit) à la fascination pour les transformations techniques vécues actuellement par le cinéma et qui semblent mettre en péril ou, tout au moins en mouvement, la définition même du cinéma.

Car il ne fait en effet pas de doute que la situation présente de l'institution cinématographique, les transformations d'appareillages et de machines, de supports et de modes de diffusion et d'accès ont remis sur le devant de la scène la question des techniques laissée en lisière des études historiques. La nouvelle histoire n'avait-elle pas laissé entendre, d'ailleurs, que seule la période de l'invention et de la « nouveauté » voyait l'instance technique prévaloir ou être visible ? Or la période actuelle – qui s'ouvre dans les années 1990 où elle donne lieu à des discours de déploration sur la « mort du cinéma » – a conduit à revenir plus que jamais sur les dimensions technologiques des dispositifs d'images et de sons dans toutes les périodes concernant le cinéma. Le forum des adhérents à Domitor a retenti, à l'automne 2013, d'un *e-débat* nourri sur les folioscopes, leur classement dans la généalogie du cinéma – ou non –, on a redécouvert la centralité de la lanterne magique, etc., autant de domaines laissés à la seule « histoire technicienne » comme on l'avait baptisée avec un brin de dédain (quand on ne la taxe pas de « techniciste »), censée énumérer les « inventions » voire les brevets dans une histoire vectorisée conduisant à l'apothéose du cinéma accompli ! S'il est évident que la « chronologie » des inventions qui guide la plupart des travaux sur la question depuis le début du *xx^e* siècle (jusqu'à cette *Chronologie*

6. Voir le chapitre « Images et sons », rédigé par Jean Vivié, Jacques Foiret et Maurice Daumas dans Maurice Daumas (dir.), *L'Histoire générale des techniques*, Tome 5, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

7. Voir Jean-Jacques Meusy (dir.), *le CinemaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2004.

8. Jean Vivié, *Prélude au cinéma : de la préhistoire à l'invention*, édition établie, annotée et présentée par Maurice Gianati et Laurent Mannoni, Paris, L'Harmattan, 2006.

Le cadreur Jean-Baptiste Thibaud au steadicam sur le tournage de *Nicolas Le Floch* (Nicolas Picard-Dreyfuss, 2012).

commentée de l'invention du cinéma éditée par l'AFRHC en 1992) a atteint ses limites et avoué sa « perversion » de l'évolution, les travaux précis, documentés, informés et compétents sur les divers paramètres techniques (son, image, appareil, laboratoire, chimie) n'en demeurent pas moins nécessaires. Il peut même paraître illusoire de vouloir « sauter » cette étape de collectes de données et de constructions de corpus⁹ si l'on veut pouvoir les articuler à des considérations économiques, sociales et ethnographiques.

Les problèmes auxquels se heurte un possible avènement de l'histoire technique du cinéma sont donc tout à la fois méthodologiques, matériels, mais aussi, pour une bonne part, épistémologiques. D'autant que toute réflexion sur l'histoire technique du cinéma ne peut faire l'économie de commen-

9. Laurent Mannoni faisait observer récemment, dans une intervention à la Cinémathèque française, que l'on manquait encore totalement d'une analyse précise, comparative des différents appareils Lumière mis au point dans les premières années du cinématographe.

cer par penser le cinéma comme technique. Rappelons donc que, technologiquement, le terme « cinéma » peut décrire plusieurs entités distinctes et complémentaires. 1) Un principe : l'illusion du mouvement par la succession rapide d'une série d'images. Cette définition est d'ailleurs discutable et sujette à caution et éventuelles contestations, aucune définition définitive ne paraissant pouvoir être donnée. Il est intéressant de constater que, pour autant, l'unité culturelle et épistémologique du « cinéma » n'en est pas apparue particulièrement menacée, avant l'apparition du « numérique » qui, pourtant, fonctionne sur les mêmes bases. Ce principe peut être réalisé techniquement de plusieurs manières différentes (défilement intermittent d'un ruban photosensible, balayage périodique d'un écran photoluminescent, etc.), connaissant chacun un nombre important d'actualisations distinctes. 2) Un dispositif : un certain rapport déterminé entre un spectateur et un spectacle d'images mouvementées et sonorisées par l'intermédiaire d'une machinerie, le terme désignant ici un ensemble mécanique et architectural. Là encore, ce dispositif connaît et a connu un grand nombre d'actualisations profondément différentes, destinées à un public nombreux (salle obscure), restreint (dispositifs à usage domestique ou à visionnement limité en nombre : téléviseur, écran d'ordinateur) ou à un spectateur unique (phénakistiscope, kinétoscope, iPhone) ; commerciales ou non-commerciales (salle de classe, laboratoire scientifique, usine, etc.) ; permanentes ou occasionnelles ; professionnelles (35 mm, D-Cinema, etc.) ou amateur (16 mm, Super 8, projecteur de salon) ; etc. 3) Un « réseau technique » au sens de Gilbert Simondon : l'organisation de l'ensemble des machines (caméras, tireuses, tables de montage, projecteurs, etc.), des lieux (studios de production, laboratoires, salles de projections, archives, usines de fabrication des machines, etc.), des procédures techniques (les pratiques codifiées et transmissibles, depuis la manière d'orienter le micro pour la prise de son jusqu'aux modes d'écriture scénaristique), et des circulations entre ces éléments, permettant la réalisation de l'objet cinématographique concret et assurant sa place dans la culture. Ce réseau peut être vaste voire mondial (cinéma de production industrielle et de diffusion globale de type « hollywoodien »), restreint à des systèmes de distribution plus spécialisés (cinéma expérimental, cinéma éducateur, cinéma de formation professionnelle, cinéma militant, cinéma local, etc.), voire à sa forme la plus minimale (film réalisé et montré par une seule personne avec une seule machine). Ce réseau est structuré par la circulation d'un support (pellicule, fichier numérique) : le « film », évoluant de ses constituants à sa forme finale. Ce réseau technique est également structuré par diverses instances, notamment l'organisation des professions impliquées à chacun de ses niveaux (artistes, techniciens et collaborateurs de création, ingénieurs, ouvriers, etc.). Une histoire de cet ensemble technique doit donc intégrer une histoire sociale des métiers, permettant de comprendre la division des tâches et leur transmission : organisation syndicale, écoles professionnelles et institutions didactiques, modes d'apprentissage, etc. À une autre échelle, il convient de prendre également en compte les interactions entre ces différents groupes/corporations et leur rapports avec l'institution/les institutions qui commandent, orientent, financent ou contrôlent les évolutions technologiques. Enfin, il faut aussi envisager les possibles circulations d'un pays à l'autre, les modes de réception et d'adaptation, les pratiques de bricolage induites par des situations d'inégalité de développement.

Dans chacun de ces trois cas (mécanisme, dispositif, réseau), « cinéma » est construit comme agencement de techniques concrètes précises (machines et usages) et de discours. Ces aspects ne

Amis cinéastes!...

UTILISEZ UN
POSEMÈTRE
QUI A FAIT
SES PREUVES

LE
Cellophot
POSEMÈTRE À CELLULE
SIMPLE
UNIVERSEL
ROBUSTE

COÛTE MOINS CHER QUE
QUELQUES FILMS GACHÉS

SEUL LE **CELLOPHOT**
CONSTRUIT PAR
CHAUVIN ARNOUX
POSSÈDE LE LABEL
BEAUTÉ FRANCE

Démonstration et vente en nos magasins

Publicité pour un posemètre, 1958, dans Jean Bénézet, *les Posemètres à cellule et leur utilisation*, Paris, P. Montel, 1958, p. 54.

cours et cadres conceptuels les rendant possibles ou les orientant à une époque donnée, tout comme elle est indissociable d'une étude de ce qui justement contredit ou échappe au mode d'emploi, le contourne ou le détourne et qui bien souvent échappe à son tour aux discours, voire aux mots. Une épistémologie des dispositifs de vision et d'audition est donc nécessaire qui rende possible une analyse des techniques amenant à reconstruire l'imaginaire social et le cadre épistémologique de leur conception et des usages concrets des appareils. Ce faisant, l'imaginaire lié à chaque technique – en termes de possibilités comme d'impossibilités – devrait également permettre d'envisager cette histoire sous l'angle, par exemple, du « genre » ; cette question étant par ailleurs un élément important des plus récentes réflexions historiographiques. L'épistémologie des dispositifs ouvre donc aussi sur une étude de l'imaginaire des dispositifs, tel qu'il est à l'œuvre dans les médias, dans le public, mais aussi chez les praticiens et les inventeurs. Il y a eu toute une succession d'imaginaires en fonction d'évolutions des représentations liées à la technique *mais non déterminées par* la technique.

peuvent être séparés : une machine n'actualise toujours qu'une partie de ses potentialités, celle déterminée par les usages (dominants ou marginaux) qui en sont faits à une époque donnée, eux-mêmes déterminés par les discours (théoriques, critiques, professionnels, etc.) qui placent ces techniques dans un certain cadre conceptuel et, encore une fois, politique, socioculturel et économique. Ce cadre, explicite ou implicite, définit ou suppose une conception précise des buts et des moyens de les atteindre, qui oriente les pratiques. C'est bien cet aspect normatif, constitutionnel de toute technique et qui fait toute la différence entre science et technique, qui institue ce champ en tant que science humaine. Malgré tout, ces aspects ne se recouvrent pas entièrement : certaines techniques débordent du cadre discursif, soit qu'elles n'y soient pas formalisées (les « bons gestes » transmis par l'apprentissage mais jamais décrits dans un manuel ni justifiés théoriquement), soit qu'elles l'excèdent (certaines pratiques s'avérant concrètement en contradiction avec les discours prescriptifs et même descriptifs les concernant). L'étude historique des techniques est donc inséparable de celle des dis-

On a récemment pu montrer le chemin sur le cas du « cinéma direct » : une construction discursive qui ne coïncide pas exactement avec l'évolution technique¹⁰. L'utopie de la production d'images animées accessible à tous prend à cette époque une nouvelle dimension, bien avant le numérique. Et auparavant la vidéo légère aura encore contribué à l'amplifier. Toute « révolution » de l'histoire du cinéma est une construction discursive qui retient un ou plusieurs traits caractéristiques qui sont changés. Le numérique, c'est, dans l'histoire des dispositifs, une « révolution » après maintes autres¹¹.

L'histoire sociale

Depuis quelques décennies les *Cultural Studies* anglo-saxonnes ont donné naissance à de multiples champs académiques qui se sont emparés du cinéma et – entre autres – de son histoire, des *Gender Studies* aux *Stars Studies* en passant par les *Queer Studies* et autres *Fan Studies*. Tous ces courants s'intéressent à des formes de cultures populaires ou cultures de masse perçues tantôt comme minorées, tantôt comme minoritaires, méprisées en tous les cas par les élites et généralement délaissées par la recherche. Le manque de légitimité culturelle dont pâtissent leurs objets d'étude est probablement au cœur des difficultés que ces approches ont eu à s'imposer en France, en particulier dans le domaine de l'histoire du cinéma qui, traditionnellement, a porté haut la notion d'auteur, trié et hiérarchisé au nom de la valeur esthétique des œuvres. Ainsi, alors que s'élaborait outre-Atlantique une réflexion sur le

Norma Shearer face à son courrier (photographie parue dans *Cinémagazine*, n° 10, 8 mars 1929).

10. Séverine Graff, *le Cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes, PUR, 2014.

11. Cf. Benoît Turquety, *Inventer le cinéma. Epistémologie, problèmes, machines*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014.

rôle social du cinéma, se développait ici, à partir des années 1980, une histoire culturelle du cinéma. Dénudée de l'ancrage militant dans lequel sont apparus les courants anglo-saxons, elle partageait avec ceux-ci une compréhension du cinéma comme fait socio-culturel vecteur de représentations. S'intéressant à la fois à l'industrie et au spectacle cinématographiques, aux pratiques et aux discours (en particulier ceux sur le cinéma lui-même), elle mobilisait des sources originales et d'une grande diversité qui, au-delà de ses perspectives – mais les deux faits sont liés –, ont profondément changé la manière de concevoir et de faire de l'histoire ; en replaçant le cinéma parmi les autres objets culturels, elle a de surcroît favorisé l'interdisciplinarité et les études intermédiales.

Ces dernières années ont vu l'intérêt renouvelé pour des objets cinématographiques n'appartenant pas à la catégorie du long métrage commercial. Les travaux dédiés aux courts métrages – c'est-à-dire à un ensemble hétérogène de productions au sein desquelles la fiction n'était qu'une possibilité parmi d'autres – ont fait entrer dans le champ des études cinématographiques les films industriels ou institutionnels. Affranchis des problématiques esthétiques, les chercheurs se sont alors intéressés aux *sociabilités*, processus sociaux engageant le cinéma sans pour autant recourir exclusivement à des objets filmiques. Des réflexions sur les usages des films, à travers le cinéma éducateur, scientifique, militant, se sont développées, réintroduisant les interventions humaines, au cœur des problématiques sur la réception, mais aussi sur la production ou la diffusion des œuvres. Les spectateurs ne sont donc plus cette masse informe, docile, dite « populaire » – critère problématique parce que rarement défini, construit. Il s'agit à présent d'élaborer les modalités et les critères scientifiques qui permettront de restituer ces processus, qu'ils soient réels ou imaginaires, en faisant par exemple l'histoire des attentes (vis-à-vis de tel comédien, etc.) et non seulement de la réception. L'intérêt d'une telle approche est qu'elle nous rappelle que « toute réflexion méthodologique s'enracine dans une pratique historique particulière, dans un espace de travail spécifique »¹², autrement dit toute réflexion épistémologique s'élabore sur la base d'une recherche empirique.

Ce faisant, ces études ont fréquemment été l'objet de deux reproches, portant l'un sur le nivellement supposé des films sur lequel elles reposeraient, l'autre sur l'absence des films en leur sein¹³. Concernant le premier point, c'est sans doute mal comprendre leur propos qui, sans nier l'existence de chefs-d'œuvre et de films médiocres, s'intéresse à la façon dont les uns et les autres participent de ces processus de sociabilité. Le second point repose sur un constat objectif : l'histoire sociale du cinéma n'étudie pas toujours des films, ou plutôt, elle ne se livre pas toujours à une analyse des images filmiques. De fait cette histoire excède les films. Elle excède même le cinéma, qu'elle s'attache à replacer dans un contexte socio-culturel plus vaste. Projet ambitieux apparenté à celui d'une « histoire sociale des usages et des interprétations rapportés à leurs déterminations fondamentales et inscrits dans les pratiques spécifiques qui les produisent », donnant ainsi attention aux « conditions et aux processus qui très concrètement portent les opérations de construction du sens »¹⁴. Rappelons enfin que l'écriture

12. Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, 44/6, Paris, 1989, p. 1509.

13. Voir par exemple Dork Zabunyan, « Une certaine tendance de l'enseignement du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 676, mars 2012, pp. 26-28.

14. Roger Chartier, art. cit., p. 1511.

de l'histoire est une œuvre collective, et c'est donc globalement que ces études permettront de mieux comprendre et d'analyser les rôles sociaux des films, tout en interrogeant le rapport du cinéma aux autres productions culturelles d'une époque. De la sorte, elles contribueront à la réflexion sur ce qui fait la spécificité de cet art « qui est plus qu'un art » (comme l'observait, dès 1958, Robert Mandrou), et donc sur ce qu'est le cinéma.

Écrire l'histoire des projections cinématographiques, des pratiques spectatoriennes et des publics, tel est l'objectif premier de la *New Cinema History* au cours des années 1990 puis 2000¹⁵ avant de s'affirmer comme unité constituée du champ académique en 2011. Avec comme point de départ l'exploration de l'expérience cinématographique des publics états-uniens, cette mouvance historiographique, revendiquant un fort ancrage dans le local et une attention particulière aux archives, a progressivement regroupé des chercheurs, de plus en plus nombreux, se décentrant des objets filmiques pour interroger le champ de la réception dans une perspective historienne ouverte aux autres disciplines.

Une du 1^{er} numéro de *Mon Ciné*, janvier 1922.

Règlement d'un concours de photogénie organisé par *Cinéa* (*Cinéa*, n° 85, 9 février 1923).

15. Réunie autour de Richard Maltby et de Melvyn Stokes (*Hollywood Spectatorship : Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londres, BFI, 2001 ; *Hollywood Abroad : Audience and Cultural Exchange*, Londres, BFI, 2007 ; *Going to the Movies : Hollywood and the Social Experience of Cinema*, Exeter, Exeter University Press, 2007 [avec Robert Allen]).

Histoire du cinéma comme spectacle

Un regard rétrospectif sur les trente années écoulées d'histoire du spectacle cinématographique en France, révèle le basculement d'une histoire de l'exploitation (la salle comme lieu du spectacle) à une histoire du spectacle comme média et des médias dans le spectacle. L'AFRHC, pendant ses dix premières années d'existence, a largement promu les études d'histoire locale des débuts du spectacle cinématographique¹⁶. Ces travaux ont permis de remiser les lieux communs sur les modalités d'exploitation des films avant l'« institutionnalisation » et d'appréhender dans leur complexité l'hybridité des spectacles d'attraction, les accompagnements sonores des séances et notamment la question du bonimenteur, et même d'esquisser une sociologie des publics.

Les publications sont devenues rares dans ce domaine à présent. Au contraire, ce qui frappe est la richesse d'un nouveau domaine de recherche qui porte sur les circulations entre les techniques de scène et les médias de l'enregistrement et de la reproduction. L'entreprise collective *le Muet a la parole*, publiée par l'AFRHC il y a dix ans¹⁷, a contribué à conclure le moment « exploitation » et à ouvrir le moment « médias », puisqu'il contenait à la fois une réflexion très poussée par exemple sur la question du bonimenteur et le caractère performatif des séances, et des études sur l'utilisation des médias sonores par l'industrie cinématographique à ses débuts.

Ce qui est apparu de très neuf au cours des dernières années, et qui était absent il y a dix ans, c'est d'abord les études des technologies du spectaculaire à l'époque où le cinéma émerge¹⁸, qui pointent des usages de l'électricité, du téléphone, du phonographe dans les spectacles scéniques et notamment théâtraux, de sorte que c'est l'ensemble du monde des spectacles qui nous apparaît travaillé par ces technologies autour de 1900. Ces travaux définissent des voies qui périssent l'usage en histoire du cinéma de ce qu'on a pu appeler la « série culturelle théâtre », trop hétérogène, catégorie souvent mal définie ou mal construite, quand elle ne reconduisait pas tout simplement une ancienne catégorie des premiers historiens du cinéma qui mesuraient l'émancipation du cinéma à son degré de différenciation par rapport à une abstraction nommée « théâtre ». Leur existence correspond aussi à une évolution récente des études d'histoire du théâtre, qui n'ont pas toujours été aussi intéressées qu'aujourd'hui par le spectaculaire dans les arts de la scène contemporains.

De même des travaux extrêmement bien informés sur les spectacles d'« illusion » (féerie, magie) réussissent le tour de force de renouveler notre connaissance des films situés dans ces « séries culturelles », sur la base d'une connaissance approfondie de leurs technologies. Or ces avancées sont clairement liées « à l'heure du numérique ». D'une part les possibilités qu'offre la numérisation d'ex-

16. Emmanuelle Toulet, « l'Histoire du spectacle cinématographique à Paris entre 1895 et 1914 » (thèse de l'École des Chartes, 1982) ; collection « Études régionales » de l'AFRHC ; Jean-Jacques Meusy, *Paris Palaces*, Paris, AFRHC, 1995.

17. Giusy Pisano, Valérie Pozner (dir.), *le Muet a la parole*, Paris, AFRHC/CNRS, 2005.

18. Cf. Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano (dir.), *Les Archives de la mise en scène*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014 et le programme « Le son dans le théâtre » dont il est issu. Voir également O. Asselin, S. Mariniello, A. Oberhuber (dir.), *L'Ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 2011.

Egyptian Hall: The artist's Dream, n.d.(1893), Collection British Library, Evan 334.

ploiter les précieuses informations dispersées dans les sources de presse jouent sans doute un rôle dans cette connaissance des spectacles classés comme « mineurs » (terme à préférer sans doute à celui, équivoque, de « populaires »). D'autre part, au cours des dernières années, plusieurs spectacles utilisant la projection numérique ont remis au goût du jour la mythologie de Georges Méliès et des origines magiques du cinéma. Il est intéressant, dans ce contexte, de resituer les films de Méliès dans une histoire des techniques de magie, et par ailleurs de proposer un parallèle entre la promotion des nouvelles technologies dans le spectacle de magie aujourd'hui et ce qui s'est produit avec le cinématographe du temps de Méliès. En envisageant la triade « Machines, médias, magies » on en vient ainsi à l'hypothèse d'un « effet-magie » qui accompagnerait l'émergence des technologies médiatiques (l'effet fantastique, surnaturel, etc.), entre le moment où la technologie en question produit un effet de nouveauté absolue et celui où elle sera « naturalisée ».

La rencontre entre les notions de média et de spectacle est prometteuse s'agissant aussi des rapports entre l'image fixe et l'image animée. On a pu montrer que l'on ne peut se contenter d'appréhender le film soit comme sous-produit d'une image fixe de référence (une toile célèbre) ou comme un « dépassement » des projections de vues fixes. La projection fixe coexiste et interagit avec l'image animée, à la fois comme média et comme spectacle (doubles prises de vues, effets de « fondu », séances mixtes, etc.). L'exemple des séances d'instruction religieuse est exemplaire. Mais, au-delà et à toutes les époques, le cinéma n'existe que dans un environnement d'images fixes, sinon au sein même de la séance, en tout cas à l'extérieur. La photographie reproduite en grandes séries joue un rôle essentiel de « médiatisation » des films comme des spectacles scéniques, alors même que ces images sont des productions semi-autonomes « posées ».

Les technologies de mise en scène partagées, le passage de la réception par le prisme de la médiatisation photographique, sont deux exemples frappants de la tendance actuelle à résorber la coupure traditionnelle entre le cinéma, média de la reproductibilité technique, et les arts de la représentation scénique (ou, pour le dire dans la terminologie officielle, le « spectacle vivant »). Il n'est plus question seulement d'influences ou d'héritages, mais de leur appartenance à ce qu'on pourrait appeler une histoire globale du spectacle.

Le fait que le cinéma devienne vers 1920 le média dominant ne rend pas cette perspective caduque. Pour preuve, le projet de recherche sur la comédie musicale hollywoodienne¹⁹ visant à mettre au jour la manière dont le *musical* cinématographique se constitue dans une relation faite d'emprunts à Broadway, mais aussi de différenciation (numéros spécifiques, usage « magique » des nouvelles techniques cinématographiques : couleur, formats...), et à montrer comment ce jeu n'est à deux termes qu'en apparence tant la radio, le disque, la télévision vont avoir de place dans leur visibilité publique et leur influence sur la culture américaine.

19. Qui réunit notamment Joël Augros, Katalin Pór, Marguerite Chabrol, Pierre-Olivier Toulza.

Mihály Munkácsy, *Le Christ devant Pilate*, 1881 – huile/toile, 4,17 × 6,36 m, Déri Museum [d.r.]

Plaque de lanterne magique: T. H. McAllister, *Christ before Pilate: Munkacsy*, n.d. – gélatine/verre, 8,3 × 10,2 cm, coll. privée [d.r.]

Vie et Passion du Christ (Pathé, 1902) – photogramme, pellicule 35 mm, coll. Cinémathèque suisse [d.r.]

Historiographie du cinéma

« Historiographie du cinéma », s'entend de plusieurs façons : il y a le travail de l'historiographe, l'annaliste (« Racine historiographe du roi ») qui s'attache à l'enchaînement chronologique d'événements rapportés à un objet dénoté « cinéma » ; il y a l'ensemble des ouvrages historiques sur un sujet (l'historiographie du cinéma muet italien, etc.) auquel tout chercheur et tout étudiant s'appliquent avant de commencer son propre travail ; il y a l'histoire de l'histoire – du cinéma ou d'un domaine circonscrit de celle-ci ; enfin il y a la problématique même de l'écriture de l'histoire et de ce qu'on a appelé « l'opération historiographique », qui engage à la réflexion méthodologique, épistémologique. Ces quatre « entrées » sur le sujet ne sont évidemment point closes sur elles-mêmes : au contraire, elles se questionnent et se nourrissent mutuellement, chacune présupposant les autres. Sur tous ces plans l'historiographie du cinéma a connu ces dernières années des remaniements, des transformations, des élaborations importantes dont *1895 revue d'histoire du cinéma* s'est faite l'écho ou parfois le moteur à travers ses trois rubriques, « Point de vue », « Études » et « Archives » qui couvrent en quelque sorte les quatre aspects qu'on vient d'évoquer. Avant de revenir sur l'historiographe « annaliste » puisque, s'agissant du cinéma français, une entreprise a récemment abouti à une première livraison sur ce terrain²⁰, relevons que l'historiographie comme « histoire de l'histoire » a connu des développements durant les dernières décennies qui ont fait sortir de l'indifférenciation dans laquelle on tenait les historiens « pionniers », de la nébuleuse d'une « ancienne » histoire du cinéma (ou dite « classique ») qu'aurait supplantée la *New Film History* depuis les années 1980 en introduisant une démarche scientifique là où ne régnaient que l'empirisme et l'impressionnisme. L'examen des déclarations d'intention des différents historiens du cinéma (de Ducom et Coissac à Bardèche-Brasillach, de Ford-Jeanne à Sadoul, à Mitry et Deslandes – pour se limiter au domaine français), l'analyse ensuite de leurs méthodologies, de leurs sources ont mis en lumière la complexité des approches et l'insuffisance des classements qu'on en avait faits. L'accès à des fonds d'archives de ces historiens, aux ressources dont ils disposaient, le croisement de leurs « récits » avec d'autres, à l'étranger, leurs inscriptions dans des contextes et des courants de pensées, des modèles d'analyse historique, des pratiques également (critique, enseignement, etc.) ont fait surgir des problématiques très différentes à leur propos²¹. L'historiographie entendue de cette façon permet d'établir comment chaque historien a été conduit à construire implicitement ou explicitement un cadre cognitif (analytique, interprétatif) susceptible d'appréhender les objets susceptibles de figurer dans une « histoire du cinéma ». La multiplication des histoires témoigne des continuelles reconfigurations de ces cadres pour y faire entrer de

20. Pierre Lherminier, *Annales du cinéma français*. Volume 1 : *Les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau Monde, 2012.

21. Voir notamment Christophe Gauthier, « Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale » (thèse de l'Université Paris 1, 2007) et « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895*, n° 52, été 2007 ; Laurent Le Forestier (dir.), *Cinémas*, vol. 21, n° 2-3, « Des procédures historiographiques en cinéma », printemps 2011 ; Philippe Gauthier, « Histoire(s) et historiographie du cinéma en France : 1896-1953 » (thèse de l'Université de Montréal/Université de Lausanne, 2013).

nouveaux objets jusqu'alors ignorés par exclusion (illégitimité culturelle), ou pour des raisons géographiques, nationales ou encore techniques ou commerciales. Les discours historiques sont en effet confrontés aux remaniements continuels des objets techniques auxquels ils ont affaire (nouveaux appareils, changements de supports, de mode de diffusion, etc.), leur multiplication, comme à d'autres remaniements du champ cinématographique (touchant par exemple aux usages collectifs – salles – domestiques – privé –, aux évolutions du rapport professionnel/amateur).

Cette historiographie de l'histoire du cinéma débouche par conséquent sur l'historiographie comme écriture de l'histoire, ce que Michel de Certeau a appelé « l'opération historiographique », sans doute le lieu des plus intenses débats depuis les années 1990. La question « l'histoire du cinéma est-elle finie ? » – pour reprendre une formule fameuse utilisée ailleurs – est à la base des reconfigurations de celle-ci au sein d'une histoire plus vaste, plus englobante : celle des « images » voire du « visuel », celle des « médias », en passant par les problématiques de l'intermédialité. Car « il paraît maintenant y avoir unanimité quant à l'ambition d'aller au-delà des limites d'un champ (le cinéma) et de ses objets (les films). Du moins, les études cinématographiques cherchent-elles une posture pour mieux approcher le carrefour des séries culturelles et médiatiques où se situe assurément « le » cinéma »²², à moins que l'on parte de l'hypothèse d'une « épistémè cinématographique »²³, ce vers quoi Sergueï Eisenstein s'orientait manifestement dans son projet d'une « Histoire générale du cinéma » qui faisait se croiser l'ensemble des médias, moyens de communication et d'expression humains au miroir du « cinéma »²⁴.

Ainsi a-t-on vu émerger, après que les départements de *Media Studies* eurent tendance à absorber les départements cinéma dans les universités, l'hypothèse d'une « histoire croisée des images »²⁵, d'une

Découpage de *la Cène* de Léonard de Vinci, dû à Gaïané Alibegashvili, étudiante de Sergueï Eisenstein.

22. Édouard Arnoldy, « Présentation » de « Pour une histoire croisée des images », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, 2004, p. 8.

23. François Albera, Maria Tortajada, « L'épistémè 1900 » dans André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Veronneau (dir.), *le Cinématographe, nouvelle technologie du xx^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004 et F. Albera, « Le paradigme cinématographique », 1895 n° 66, 2012.

24. Sergueï Eisenstein, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2014.

25. Édouard Arnoldy (dir.), « Pour une histoire croisée des images », *op. cit.*, et « Le cinéma outsider de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », 1895, n° 55, été 2008.

« archéologie des médias »²⁶ dont le cinéma ne serait qu'une région, ou d'une approche « en dispositif »²⁷ conjuguant un espace de médiation, les catégories abstraites qui traversent les dispositifs techniques, façonnent la question dont ils sont une des réponses possibles – par exemple transmettre à distance, conserver la durée, répéter un événement, etc. – et insérant ce réseau dans des assemblages plus vastes, la « machine sociale ou collective » (selon la formule deleuzienne).

Il n'est pas besoin de redire ici que la « découverte » du « cinéma des premiers temps », née d'une rencontre entre des archivistes de cinémathèques et des chercheurs dont plusieurs universitaires, a joué un rôle central dans la remise en chantier de l'histoire du cinéma. Commenant par le comblement de lacunes, de trous dans la connaissance qu'on avait d'une période mal documentée et surtout sous-estimée en raison du schéma évolutif adopté, l'étude du « cinéma des premiers temps » en est venue rapidement à faire bouger tout l'édifice de l'histoire du cinéma non seulement en faisant ressurgir du passé des aspects oubliés ou occultés (le bonimenteur) mais encore en posant tout une série de nouvelles questions (en particulier ne passant pas par l'approche auteuriste ou de l'exceptionnalité des œuvres) et en se donnant des outils, des notions instrumentales nouvelles comme celles d'« attraction », de « séries culturelles », d'« institutionnalisation », désormais intégrées au vocabulaire des chercheurs. À cet égard, les avancées en la matière sont aussi redevables de rectifications qui devraient éviter la sacralisation de ces notions-outils, au gré de nouvelles investigations, au risque, sinon, qu'elles en viennent à former des obstacles semblant résoudre des problèmes avant de les avoir posés. La « naturalisation » de notions qui ont été mises au point pour mieux saisir des phénomènes que l'historien construit est une des dérives usuelles de la pédagogie et de la recherche d'une « efficacité » immédiate. C'est oublier, comme le dit Gaston Bachelard, qu'une notion n'est pas le substitut d'une chose qu'elle est « toujours un moment de l'évolution d'une pensée »²⁸.

S'agissant de ces allers-retours nécessaires entre théories, modèles, schémas et investigations empiriques, collectes de données, il faut garder à l'esprit qu'il n'est de connaissance que *particulière* et qu'à vouloir « s'installer tout de suite dans le rationalisme », comme le dit encore Bachelard, on se confierait à « une doctrine générale, à un enseignement uniquement philosophique ». En considérant la connaissance d'un objet particulier, au contraire, on se rend compte que « les notions correspondant aux diverses qualités et fonctions ne sont pas organisées sur le même plan », qu'il est nécessaire, pour se départir d'un « réalisme initial » d'avoir « recueilli *l'album des profils épistémologiques de toutes les notions de base* » faisant « le récit des connaissances successives d'un phénomène particulier bien désigné », selon l'ordre : réalisme – empirisme – rationalisme²⁹.

26. Thomas Elsaesser, « The New Film History as Media Archaeology », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, 2004.

27. Cf. F. Albera, M. Tortajada (dir.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 ; *Ciné-dispositifs. Spectacles, Cinéma, Télévision, Littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.

28. Gaston Bachelard, *Philosophie du non*, Paris, PUF, 1966, p. 50.

29. *Ibid.*, pp. 48-50.

C'est pourquoi on peut revenir pour finir à la figure de l'annaliste, « tête de Turc » de la réflexion historiographique, car emblème de l'enlissement « positiviste ». Dans la définition qu'il en donne dans son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire écrit que « le propre de l'historiographe est de rassembler les matériaux » ; « on est historien, poursuit-il, quand on les met en œuvre. Le premier peut tout amasser, le second choisir et arranger. »³⁰

Le discrédit qui frappe l'historiographe-annaliste – dont le travail peut paraître vain car infini – était bien exprimé par Geoffrey Nowell-Smith, il y a une quarantaine d'années, peu avant le « tournant » de Brighton, soulignant qu'il n'y avait pas de fin pour « les soi-disant histoires qui accumulent les faits ou amalgame faits et impressions dans des récits linéaires, portant une attention insuffisante à l'examen des définitions ou des délimitations de leurs objets »³¹. Il énumérait alors différentes approches historiques – économique, technologique, sociale – et six aspects au sein de celles-ci (les sciences de l'optique, de la photochimie, la physiologie, l'électronique ; l'accumulation du capital ; la représentation politique et ses conditionnements ; les formes de la représentation artistique ; la dimension psychologique) dont on ne peut que constater aujourd'hui qu'elles se sont fort déplacées car les cadres interprétatifs ne sont plus exactement les mêmes ou sont radicalement autres. Cela laisse donc entière la question de la collecte des données de l'annaliste qui apporte un substrat, certes toujours inscrit dans une perspective implicite (hiérarchie) ou explicite (la chronologie) mais dont l'historien ne peut éviter de repartir quitte à en discuter les termes, vérifier, de son point de vue, les données et les aspects. En repartir pour établir cet « album des profils épistémologiques de toutes les notions de base » dont parle Bachelard et, ajoutons, de toutes les données de base³². Or en dépit d'efforts, le plus souvent individuels, tendant à établir des filmographies, des catalogues, des inventaires, force est de relever l'inertie française en la matière dont le projet, naguère avancé dans les colonnes de *1895 revue d'histoire du cinéma* et resté lettre morte, témoigne³³ : il n'y a pas d'histoire du cinéma en France comparable aux entreprises collectives d'envergure engagées aux États-Unis et en Italie en particulier³⁴. On demeure dès lors débiteur des travaux des historiens « pionniers » des années 1940-1970 (avant tout Sadoul et Mitry), dont la critique n'a pas abouti à rectifier les approximations et à déplacer les territoires ou les chemins.

30. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Augustin-Renouard, 1819 (1764), p. 428 (entrée « historiographie »).

31. Geoffrey Nowell-Smith, « On the Writing of the History of the Cinema : Some Problems », *Edinburgh '77 Magazine*, n° 2, 1977.

32. L'entreprise paradoxale d'Annick Bouleau dans son *Passage du cinéma, 4992* (Paris, Ansedonia, 2014) compilant des milliers de citations tirées d'entretiens avec des cinéastes, des scénaristes, des techniciens, des producteurs, etc. depuis le début de la presse corporative cinématographique à nos jours, joue des procédures usuelles du chercheur (le dépouillement, le choix, le classement, les renvois) et rebat les cartes, au moment de rendre le résultat d'un travail de plusieurs décennies, en livrant un assemblage qui peut sembler aléatoire et invite le lecteur à construire un cheminement qui soit le sien.

33. F. Albera, Jean A. Gili, « Projet d'une « Histoire du cinéma en France » », *1895*, n° 43, été 2004.

34. Il n'est pas insignifiant que ce constat ait été également formulé par un chercheur étranger – en l'occurrence Vizenz Hediger – lors d'un colloque récent (« Images, histoire, langage » – avec un usage étonnant du singulier pour « histoire » – Université Paris 3 / INHA, 20-21 novembre 2014).

Conclusion

Finalement, au-delà de la nature de chaque intervention, ces demi-journées ont donc participé d'un déplacement des modalités de l'historiographie du cinéma (ici au seul sens d'écriture de l'histoire), accompagnant un phénomène plus ample qu'il convient de caractériser. Là où, il y a quelques années, on pensait l'histoire du cinéma en approches plus ou moins autonomes correspondant à chacune des dimensions du *fait cinématographique* (technique, social, culturel, économique, esthétique), on peut constater aujourd'hui une transformation de ce mode de découpage, plus radicale sans doute qu'il n'y paraît. Car si certaines entrées de ces journées d'études ont pu sembler être maintenues (« histoire technique », « histoire sociale »), la façon de les envisager s'est trouvée largement modifiée. En effet, il n'est pas d'histoire du cinéma qui ne définisse, même implicitement, son objet « cinéma ». Or s'il a pu être question d'écrire l'histoire d'un art (Carl Vincent, Sadoul, etc.), puis celle d'un fait social total (avec toutes les dimensions qu'on vient d'évoquer), l'histoire actuelle du cinéma tendrait plutôt à l'envisager comme un *dispositif*, c'est-à-dire comme système interactionnel régissant les relations au sein de la triangulation film-spectateur-machinerie. Dès lors, des catégories comme « histoire technique » et « histoire sociale » prennent un tout autre sens, comme on l'a vu plus haut. À cela on peut sans doute à bon droit objecter que toutes les communications de ces journées d'études ne se sont pas saisies de cette dimension interactionnelle. Néanmoins, toutes ont intégré, à leur mesure, les effets d'une pensée du cinéma comme dispositif. En témoigne par exemple le souci constant d'ouvrir chacun des champs, en mettant en crise un ou plusieurs des pôles de la triangulation : l'histoire technique ne se contente plus d'envisager le cinéma comme ensemble de techniques mais entend le replacer dans des réseaux techniques (le cinéma machine parmi des machines, etc.) et conçoit donc le pôle « machinerie » dans toute sa pluralité ; l'histoire sociale, de son côté, tente d'offrir une nouvelle approche du spectateur, notamment à travers la notion de « spectateur ordinaire », tout en s'attachant à l'éventail des possibles pour le film (cinéma « utilitaire », etc.) ; l'histoire du cinéma comme spectacle, enfin, réinterroge le rapport spectateur-machinerie, par exemple en s'intéressant aux films hors des salles (intégrés à du « spectacle vivant », etc.), tout en envisageant les films sous l'angle des croisements culturels et médiatiques.

Il est indéniable que ces diverses propositions partagent le désir de substituer une définition centrifuge à la conception jusque-là plutôt centripète du cinéma. Peut-être, comme nous l'avons déjà dit, faut-il y voir les effets, parmi d'autres, des approches intermédiaires, archéologiques qui se sont développées au plan international : l'ouverture de l'objet « cinéma » serait alors la conséquence d'une autre ouverture, celle de l'histoire du cinéma telle que pratiquée en France aux tendances fortes promues dans d'autres pays (la dimension internationale de certains projets de recherches n'y étant peut-être pas étrangère).

Mais redisons-le : c'est plus sûrement une conséquence de « l'heure numérique ». À une époque où le « cinéma » vit désormais une existence disséminée, il n'est sans doute pas illogique de faire enfin son histoire dans toute sa labilité.