1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

75 | 2015
Varia

Martin Loiperdinger, Uli Jung, *Importing Asta Nielsen : The International Film Star in the Making 1910-1914* – Ludwig Vogl-Bienek, Richard Crangle, *Screen Culture and the Social Question 1880-1914*

Jean-Marie Cherubini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4977>

DOI : 10.4000/1895.4977

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 149-154

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Marie Cherubini, « Martin Loiperdinger, Uli Jung, *Importing Asta Nielsen : The International Film Star in the Making 1910-1914* – Ludwig Vogl-Bienek, Richard Crangle, *Screen Culture and the Social Question 1880-1914* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4977> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4977>

LIVRES ET DVD

COMPTES RENDUS

Martin Loiperdinger, Uli Jung, *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910-1914*, KINtop in Early Cinema (n° 2), New Barnet, John Libbey Publishing, 2013, 386 p.; **Ludwig Vogl-Bienek, Richard Crangle, *Screen Culture and the Social Question 1880-1914***, KINtop in Early Cinema (n° 3), New Barnet, John Libbey Publishing, 2014, 213 p.

Mise en place par Martin Loiperdinger et Frank Kessler, la série de *KINtop*, créée il y a quelques années par l'Université de Trier, propose de faire l'état des recherches dans différents domaines ancrés dans l'histoire du cinéma des premiers temps. Après le premier volume dédié aux premières projections de films Lumière, les deux suivants, sortis respectivement en 2013 et 2014, s'intéressent, pour le premier, à Asta Nielsen, et pour le deuxième, aux usages sociaux de la lanterne magique, c'est-à-dire à la fonction et la place de cette dernière dans la fameuse « question sociale » qu'a connue la fin du XIX^e siècle. Si les deux ouvrages traitent d'époques et de sujets différents, leur approche reste néanmoins similaire en ce sens qu'ils visent tous deux le même but : mettre l'accent sur une histoire épistémologique du cinéma en donnant à voir, par le biais de sources nombreuses, certaines pratiques propres à une époque de l'histoire du cinéma.

En ce qui concerne *Importing Asta Nielsen*, dirigé par Frank Kessler, Sabine Lenk et Martin Loiperdinger, la visée est claire : il s'agit de mettre en question le rôle joué par la star dans l'établissement de pratiques commerciales propres à l'émergence du long métrage autour des années 1910. Figure essentielle de l'histoire du cinéma, celle que Balázs voyait, dans *Der Sichtbare Mensch* (*L'Homme visible*), comme un véritable « monument » comparable aux chutes du Niagara et à la Tour Eiffel, a depuis fait l'objet de très nombreuses publications.

Parmi celles-ci, majoritairement monographiques, peu ont toutefois, semble-t-il, procédé à une analyse précise des mécanismes qui ont contribué à en faire une telle figure. L'accent est surtout mis sur une dimension phénoménologique de l'émergence de la star dans un contexte volontiers perçu comme transitionnel – les débuts de l'institutionnalisation du long métrage – sans pour autant y voir l'aspect constitutif de la starification de Nielsen. Ce n'est véritablement qu'avec le renouvellement des recherches sur le cinéma des premiers temps amorcées après « Brighton 78 » que les études affichent la volonté de saisir ces mécanismes de manière systématique. La figure historique est alors perçue dans un rapport étroit aux procédés qui ont largement présidé à sa renommée, devenant ainsi un motif qui éclaire les pratiques commerciales en vigueur autour de ses films.

C'est bien dans cette perspective et dans une telle approche que s'inscrit le présent collectif. Issu d'un colloque qui s'est déroulé à la Deutsches Filminstitut de Francfort sous la direction de Martin Loiperdinger en septembre 2011, *Importing Asta Nielsen* cherche à préciser la place de la star dans l'histoire du cinéma, en abordant avant tout la dimension économique qui sous-tend sa « fabrication ». En cela l'ouvrage se place dans un rapport de continuité avec des écrits récents également consacrés à l'actrice, dont le très précieux ouvrage en deux volumes : *Unmögliche Liebe, Asta Nielsen, ihr Kino*, édité par Heide Schlüppmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel et Michael Wedel et *Nachtfallen, Asta Nielsen, ihre Filme*, édité par Gramann et Schlüppmann, parus tous deux à la Verlag Filmarchiv Austria. Cet ouvrage propose pour la première fois une filmographie analytique complète des films de Nielsen (avec des fiches techniques détaillées et documentées), ainsi qu'une série d'études qui traitent des dimensions économique et culturelle attachées à ses films. Si leurs titres semblent consacrer une personnalité, les deux volumes s'ingénient pour tant à relativiser les influences de la star sur des

pratiques filmiques successives et tendent visiblement à faire de celle-ci un objet d'analyse prismatique. Or, cette tendance prend dans *Importing Asta Nielsen* toute son effectivité, dans la mesure où les contributions qui y figurent cherchent à se focaliser sur ce qui a permis de faire d'une comédienne danoise issue du théâtre, la première star internationale européenne de l'histoire du cinéma. Dans cette optique, l'accent est légitimement mis sur la dimension économique et plus particulièrement sur les différentes politiques commerciales pratiquées autour des films.

En un sens une telle étude se faisait, depuis quelques années, de plus en plus souhaitable pour ne pas dire désirée et, à y regarder de plus près, semblait même se « préparer ».

À ce titre, il n'est pas inutile de rappeler qu'en 2012, c'est-à-dire entre le déroulement du colloque et la publication du présent collectif, Loiperdinger avait publié un article sur le premier film de l'actrice (« *Afgrunden* in Germany: *Monopolfilm*, Cinema Going and the Emergence of the Film Star Asta Nielsen » dans l'ouvrage de Daniel Bille-reyst, Richard Maltby et Philippe Meers, *Cinema, Audiences and Modernity*), dans lequel il explorait les rapports existants entre cette dernière et ce type de pratiques contingentes à l'émergence du long métrage de fiction dans les années 1910. Principalement, Loiperdinger se concentrait sur les stratégies publicitaires et économiques mises en place par le producteur Ludwig Gottschalk (la création du système d'exploitation exclusif *Monopolfilm*) autour de la sortie allemande d'*Afgrunden*, en faisant la part belle aux discours promotionnels que ce dernier publiait dans la presse. Dans la même optique, Corinna Müller avait déjà émis l'idée (dans *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, publié à Stuttgart en 1994) que la triple articulation entre l'expansion du long métrage, la création de la politique *Monopolfilm* et l'établissement de la star de cinéma (avec Asta Nielsen comme figure de proue) avaient contribué à renouveler l'économie du cinéma allemand, alors en crise. Nul doute qu'il y avait bel et bien là une amorce – du moins c'est

ainsi qu'elle se présente sur le plan chronologique – qui se devait d'être étoffée et élargie au vu des paramètres abordés. Et c'est bien ce que fait *Importing Asta Nielsen* : passer en revue, décrire et analyser les modalités d'exploitation locales, non seulement d'*Afgrunden*, mais également des fameuses « séries Asta Nielsen » réalisées par Urban Gad et produites par la Deutsche Bioscop. Sont ainsi passés en revue pour une vingtaine de pays, outre la réception journalistique, de nombreux documents publicitaires allant du programme aux affiches, en passant par des annonces d'événements organisés par la production autour des films (inaugurations, promotions de marques, etc.), c'est-à-dire les usages parafilmiques qui sont faits de la star. Il en ressort un portrait construit de particularismes signifiants dont la synthèse revient au lecteur qui, au fil de la découverte des articles, voit se dessiner des récurrences dans les pratiques commerciales attachées aux films de Nielsen. Cette approche permet ainsi une validation en aval d'un travail de recherche scientifique qui cherche avant tout à s'exposer dans une démarche de type archéologique.

En outre, l'organisation des contributions répond à une logique chronologique qui favorise amplement cette lecture dynamique : les sections correspondent à différentes étapes dans le processus de « fabrication » de la star. Du succès danois d'*Afgrunden* qui a permis l'émergence d'un public socialement plus élevé que le traditionnel public de cinéma d'alors, jusqu'à l'avènement de Nielsen sur le plan international, en passant par le véritable point de démarrage de cette « modernité », à savoir, l'exploitation des « séries Asta Nielsen » sur le marché allemand ; les articles composent un panorama au vu duquel la notion d'étape prend tout son sens. En effet, si, comme le montrent les écrits des deux premières sections dédiées à l'émergence danoise de l'actrice, cette dernière est étroitement mêlée à l'avènement du long métrage, sa starification et son succès populaire ne sont pas encore totalement effectifs. Selon Julie K. Allen (« Ambivalent Admiration. Asta Nielsen's Conflicted Reception in Denmark »), le succès d'*Afgrun-*

den au Danemark ne se reflète pas réellement dans la presse, en raison, notamment de la moralité douteuse du personnage joué par Nielsen, et ce n'est qu'après son émigration en Allemagne que cette dernière bénéficiera rétrospectivement d'une aura teintée de nationalisme. Dès les premiers succès allemands en revanche, la presse danoise se saisit de l'actrice pour en faire une double ambassadrice : à la fois d'une culture nationale, et d'un art pouvant dès lors rivaliser avec le théâtre. Dans le même ordre d'idée, Allen relève un phénomène qui, comme on peut le lire dans les différents articles, se propagera par la suite dans d'autres pays : la mise en avant systématique, dans la presse ainsi que dans le matériel promotionnel, d'Asta Nielsen au détriment de son mari Urban Gad, pourtant réalisateur des films. L'article de Outi Hupani (« *Afgrunden* aka *KUILU* in Finland. Nordiska Biograf, Exclusive Distribution and Newly Established Censorship ») développe également l'ambivalence des paramètres qui ont concouru au succès des premiers pas de l'actrice en montrant que la censure finlandaise, tout en prenant de l'importance et de la puissance décisionnelle en tant qu'institution grâce à *Afgrunden*, a paradoxalement contribué au succès de celui-ci en interdisant aux mineurs l'accès au film (dans son article cité plus haut, Loiperdinger suggérait également l'idée que l'exclusion des enfants des salles d'Hambourg aurait donné une sorte de caution de qualité dont bénéficiaient les théâtres).

Par la suite, et c'est ce qui se dégage des nombreux cas d'études locales, les pratiques se généralisent et des constantes se dessinent. Ainsi, que ce soit en Allemagne, en Russie, en Suisse ou même dans des pays comme le Japon ou le Brésil, le nom de l'actrice, d'abord relativement absent des documents publicitaires, alors plus focalisés sur la promotion du long métrage, devient rapidement un label de qualité qui assure le succès des films. Dès 1911, date à laquelle Nielsen et Gad signent un contrat d'exclusivité à l'Internationale Film-Vertrieb-Gesellschaft (IFVG) pour dix films par année pendant trois ans (les fameuses « séries Asta Nielsen »), la triple articulation dont parle Müller

prend son effectivité, malgré quelques exceptions notoires dont les cas anglais et espagnols, décrits ici par Jon Burrows (« "The Great Asta Nielsen", "The Shady Exclusive" and the Birth of Film Censorship in Britain, 1911-1914 »), et Maria Paz et Julio Montero (« "Celebrada artista de fama mundial", Asta Nielsen in Barcelona, 1910-1914 »).

Au final la relative exhaustivité de la description des différents cas de figure permet à la fois de confirmer l'importance de la star en tant qu'objet pris dans des stratégies commerciales inédites, et à la fois de relativiser la systématisation de ce principe.

En accord avec la perspective contemporaine des recherches sur l'histoire du cinéma des premiers temps, le fait de considérer l'actrice avant tout comme angle d'approche épistémologique centrée sur la mise à jour de pratiques économiques et sociologiques fait d'*Importing Asta Nielsen* un ouvrage de choix pour appréhender ce que Loiperdinger désignait comme un « aspect essentiel la modernité du cinéma ». Nielsen n'est plus ici au centre d'une approche de type hagiographique ; elle avant tout abordée comme un « produit » issu d'un dispositif marchand animé par des stratégies conscientes ; quelque chose qu'on a *importé*, comme l'indique justement le titre du collectif et qui a largement contribué à faire entrer le cinéma dans une ère nouvelle.

Usages de la lanterne magique

Dans le même type d'approche mais dans un tout autre domaine, *Screen Culture and the Social Question 1880-1914* s'intéresse à un champ encore peu étudié : les différents usages de la lanterne magique au tournant du ^{xx}e siècle, plus particulièrement au service de la diffusion de discours sociaux. Outre la traditionnelle et fort appréciable volonté de donner à voir une culture particulière, l'ouvrage se donne pour but de réfléchir aux échanges qui ont pu s'opérer entre cet usage spécifique de la lanterne et ceux du cinéma naissant. Les contributions affichent ainsi une perspective intermédiaire

et se placent de fait clairement dans les enjeux que la série *KINtop* s'est fixés, à savoir dépasser une appréhension linéaire de l'histoire du cinéma des premiers temps pour examiner, sur un plan synchronique, la diversité des éléments constitutifs d'un cadre historique donné.

Ces dernières années, l'accès progressif aux sources (avec notamment, la redécouvertes de nombreuses plaques permettant de reconstituer des séances dans leur quasi-entièreté) a permis la publication d'ouvrages importants sur la lanterne tels ceux de Joe Kember (*Marketing Modernity: Victorian Popular Shows and Early Cinema*, Presses Universitaires d'Exeter, 2009) ou, plus récemment, de Terry et Deborah Borton (*Before the Movies: American Magic-Lantern Entertainment and the Nation's First Great Screen Artist, Joseph Boggs Beale*, John Libbey Publishing, 2014), dont Charles Musser a écrit la préface. Comme l'indique son titre, l'ouvrage de Kember se focalise sur la dimension commerciale qui encadre les séances d'images projetées, révélant ainsi des mécanismes dont le début du cinéma usera à son tour, tandis que celui des Borton se concentre sur une approche auteuriste qui a l'avantage de valoriser un médium longtemps perçu dans un rapport téléologique au cinéma. Or, tous deux ont la particularité de vouloir traiter des rapports qui existent entre la lanterne et le cinéma sans pour autant les inscrire dans une linéarité historique. Autrement dit, le cinéma n'est pas perçu comme ce qui a remplacé la projection d'images fixes, mais comme un dispositif côtoyant d'autres pratiques composant ce qui est à présent communément nommé les « arts de la projection ».

C'est également l'enjeu de *Screen Culture* qui cherche avant tout à comprendre comment ces différents dispositifs de projection – dont le cinéma – coexistaient, s'articulaient et s'opposaient dans des époques données. De fait, le collectif se donne deux tâches : premièrement, cibler ce qui constitue l'un des premiers et un des plus importants usages de l'image projetée dans les années 1880-1910, à savoir la diffusion de questions d'ordre social ; deuxièmement, explorer et dégager, au sein des

représentations mêmes, différents *topoi* dont le cinéma a largement hérité.

Comme le soulignent Ludwig Vogl-Bienek et Richard Crangle en introduction, la lanterne, avant le film, a joué un rôle fondamental dans le traitement général de la « question sociale ». Que ce soit en tant que médium d'information affecté à l'exhibition des conditions d'existence dans les bas-fonds auprès classes favorisées, ou comme organe de sensibilisation destiné aux habitants de ceux-ci afin de limiter, par exemple, l'usage de l'alcool, l'image projetée est au cœur de la constitution du sujet de la pauvreté comme problème public. Plusieurs institutions religieuses célèbres comme la *Salvation Army* ou la *Band of Hope* (devenue aujourd'hui *Hope UK*) en ont fait un moyen d'action privilégié qui, selon Karen Efler (« Feeding and Entertaining the Poor: Salvation Army Lantern Exhibitions Combined with Food Distribution in Britain and Germany ») et Annemarie McAllister (« "To Assist in the Pictorial Teaching of Temperance": the Use of the Magic Lantern in the Band of Hope ») ont largement contribué à asseoir leur rayonnement et à pérenniser leur existence. Principalement centrées sur les problèmes de consommation d'alcool, leurs représentations constituaient de véritables dispositifs qui incluaient, en plus des projections, des discours, des chants participatifs et des distributions de repas gratuits. Tous les sens étaient ainsi invoqués, disent-elles, et de ce fait, ce type de séances peut s'inscrire dans une culture du spectaculaire qui a fortement influencé certaines pratiques filmiques. À ce titre, l'article de McAllister est particulièrement éloquent lorsqu'il montre qu'une institution comme *Band of Hope*, devant le succès de ses séances, s'est rapidement mise à produire, distribuer puis louer, non seulement des images prévues pour des projections, mais également tout un matériel encadrant celles-ci, tels que des discours à lire ou même des appareils de projection, dans le but de maintenir un certain contrôle idéologique et financier de ce qui était produit. Une pratique qui fait bien entendu penser à celle de Pathé ou des frères Lumière dans les premières années du cinéma.

Dans une direction similaire, d'autres contributions montrent qu'avec l'apparition du film – malgré ce qui a pu être dit à ce sujet dans la tradition historique –, il n'y a pas eu de changement notoire dans ce type d'usage de la lanterne : celui-ci a plutôt été intégré à un programme majoritairement composé d'images fixes, sans toutefois remplacer ces dernières pour des raisons évidentes de coûts, d'habitudes d'usages et de difficultés techniques. Selon Marina Dahlquist qui analyse l'usage de la lanterne dans des campagnes de prévention de la santé aux États-Unis (« Health Entrepreneur : American Screen Practices in the 1910s »), la projection d'images fixes constituait un dispositif capable d'attirer les foules, avec lequel, pour ces raisons, d'autres médias visuels (y compris le cinéma) ne pouvaient rivaliser. C'est notamment ce qui explique l'introduction fort tardive du film dans ce type de programme (autour de 1910). Même alors, les images fixes ont continué à côtoyer le film pendant près de deux décennies. La lanterne n'a donc pas disparu avec l'émergence du film.

Dans *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Charles Musser, que Dahlquist reprend ici, avait déjà justifié la persistance de l'usage de la lanterne par les problèmes d'ordre technique que présentaient les premiers films : scintillement, tremblements, etc. Ici l'auteure élargit ces justifications, en parlant notamment de la dimension économique : il restait plus facile (et encore possible), à l'époque du cinéma, de produire soi-même des images destinées à la lanterne tandis que les films étaient déjà inféodés à des compagnies de production par lesquelles il fallait passer. L'existence de tels aspects montrent ainsi que le cinéma est à appréhender historiquement comme un dispositif qui vient s'inscrire dans une culture de la projection bien établie sans en devenir la synthèse et sans se substituer à des pratiques déjà ancrées.

En ce qui concerne les représentations elles-mêmes, *Screen Culture* donne également à voir des pratiques canoniques dont le cinéma a hérité. Dans la première section dédiée aux séances à

portée didactique, c'est-à-dire organisées dans le but de rendre visibles les conditions d'existence des plus démunis, les contributions exhibent toute une série d'images utilisées permettant d'apprécier les modalités de représentations alors en vogue. Si certains producteurs comme Jacob A. Riis, présenté par Bonnie Yochelson (« The Jacob A. Riis Collection : Photographs for Books and Lanterne Lectures ») comme véritable pionnier dans le domaine de l'image sociale, optent pour une dimension « réaliste » en sillonnant les bas-fonds munis d'un appareil photo, d'autres se concentrent sur des effets dramatiques construits et créent de véritables mises en scène photographiques en studio. C'est le cas de George R. Sims, à la fois auteur de récits et de ballades et créateur d'images pour la lanterne. Comme le montrent Joss Marsh et David Francis (« "The Poetry of Poverty" : The Magic Lantern and the Ballads of George R. Sims »), Sims a fortement contribué à créer une typologie dans les représentations et mises en récit de la misère, notamment par l'utilisation systématique des enfants, reprise ensuite par des réalisateurs célèbres comme Chaplin ou Gerhard Lamprecht. Mais vraisemblablement, les séances étaient majoritairement composées d'images hybrides, en partie « documentaires » et en partie fabriquées en studio. Quoi qu'il en soit, les différents procédés ont largement contribué à renforcer et diffuser un imaginaire des pauvres que le cinéma a très tôt exploité.

Selon ces auteurs, la « poésie de la misère » caractéristique de l'époque victorienne constitue ainsi un aspect essentiel, non seulement de la culture littéraire et visuelle propre à la modernité, mais également à l'histoire du (pré-)cinéma.

Par ces différents aspects, *Screen Culture* se situe bel et bien dans la continuité des recherches de Musser et des spécialistes du cinéma des premiers temps, dans la mesure où l'on peut y trouver des similitudes avec, notamment, les descriptions des programmations caractéristiques de courts métrages autour de 1900 faites par ces derniers : à son apparition et pendant un certain temps, le film ne constitue pas le point culminant des programmes,

mais est intégré dans une série d'attractions – dont de nombreuses vues projetées – et ce n'est que progressivement qu'il se détachera, non pas de la substance des ces autres « arts », mais, pourrait-on dire, des « espaces spectaculaires » qui lui étaient dévolus. En d'autres termes, le cinéma s'est constitué comme un dispositif composé de pratiques propres aux « arts de la projection », en se réappropriant et en « reconfigurant » ces dernières pour créer progressivement des conditions d'usages plus spécifiques, tant en termes d'espace de projection, de principes économiques que de mœurs spectatorielles.

De son côté, *Importing Asta Nielsen* favorise également ce type d'approche historique dans la mesure où la star est, tout comme la lanterne dans *Screen Culture*, considérée non pas comme un simple motif à explorer, mais bien comme un paradigme permettant de mettre en lumière des moments clés de l'histoire du cinéma des premiers temps.

Jean-Marie Cherubini

Valérie Vignaux (dir.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste*, avec la collaboration de François Albera, préface de Pascal Ory, Paris, AFRHC, 2014, 472 p. ; ***Léon Moussinac, critique et théoricien des arts***, anthologie critique établie par Valérie Vignaux et François Albera, Paris, AFRHC, 2014, 541 p.

En novembre 2010 s'est tenu à l'Université François-Rabelais de Tours un colloque international consacré à la critique cinématographique et dramatique qui avait donné lieu à une publication sous la direction de Marion Chenetier-Alev et Valérie Vignaux intitulée *le Texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e-XXI^e siècles*. Parmi les contributeurs à ces trois journées, Valérie Vignaux et Romain Piana avaient centré leurs interventions sur le critique Léon Moussinac (1890-1964), sous l'angle cinématographique pour Vignaux, et dramatique pour Piana. Ce colloque laissait ainsi déjà entrevoir la possibilité de poursuivre ces travaux sous un angle pluridisciplinaire, la figure de Mous-

sinac, plurielle et d'une grande longévité, ne pouvant se réduire à un seul champ.

La publication en décembre 2014 d'un volume d'études et d'une anthologie critique par l'Association française de recherche en histoire du cinéma (AFRHC) offre une nouvelle interprétation du parcours de Moussinac et pallie un manque dans l'historiographie. Car si certains de ses confrères ont été sujet à de nombreuses études – on pense aux recherches de Pascal-Manuel Heu consacrées à Émile Vuillermoz ayant donné lieu à la publication du *Temps du cinéma : Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique, 1910-1930* en 2003 ; aux publications en quatre volumes des écrits cinématographiques de Louis Delluc en 1990 et à l'ouvrage de Pierre Lherminier, *Louis Delluc et le cinéma français* en 2008 –, il manquait encore une étude critique de cette ampleur touchant aux diverses activités de Léon Moussinac.

Un article consacré à sa carrière théâtrale avait été publié dès 1964 dans l'un des premiers numéros de la *Revue d'histoire du théâtre* par Marcel Tariol (« Léon Moussinac homme de théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 1964) ; et en 2007 c'est l'homme de lettres qui fut mis à l'honneur avec le n° 9 de la revue des *Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet* et le n° 44 de *Faites entrer l'infini*, revue de cette même société, qui rassemblaient toutes deux de nombreux articles consacrés à Moussinac et rééditaient plusieurs de ses écrits, notamment sa correspondance avec Elsa Triolet et Aragon, dans la perspective de la publication du roman *le Radeau de la Méduse* et de ses autres romans et poèmes par François Eychart, spécialiste d'Aragon et éditeur. Mais du côté de l'histoire du cinéma, ce serait la figure du « pionnier » incarnée par Moussinac, qui pourrait, selon Pascal Ory dans sa préface, expliquer l'oubli des générations suivantes. Il faut néanmoins saluer les travaux que Timothy Barnard a consacré à Moussinac (« From Impressionism to Communism : Leon Moussinac's *Technics of the Cinema, 1921-1933* », *Framework : The Journal of Cinema and Media*, n° 42, été 2000), ceux de Christophe Gauthier (notamment dans *la Passion du cinéma :*