1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

81 | 2017

Varia

Aldo Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*

Bologne, Paolo Emilio Persiani Editore, 2015

Jean Antoine Gili

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5307>

DOI : 10.4000/1895.5307

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 214-216

ISBN : 9782370290816

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean Antoine Gili, « Aldo Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 08 janvier 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5307> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5307>

tome 2 présente un catalogue exhaustif de toute la production italienne en matière de documentaires et d'actualités des origines à 1914 (une sorte de complément à la filmographie des films de fiction). Le tome 3 – encore plus pointu – examine, avec un extraordinaire souci de précision, tous les documentaires de production étrangère ayant circulé en Italie jusqu'en 1907 (précieux pour différentes productions, notamment française).

En 2012, pour en venir au volume qui nous occupe, Bernardini publie aux éditions Kaplan de Turin *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione*, tome 1. *Il Centro-Sud*. Aujourd'hui, plutôt que d'éditer la suite de son travail en abordant les sociétés de production de l'Italie du Nord, il regroupe l'ensemble de ses recherches dans un très gros volume qui rassemble la totalité de son travail et qui constitue une contribution fondamentale à la connaissance du cinéma muet italien. Après l'éditeur turinois, c'est un éditeur de Bologne (celui-là même qui publie *Immagine*, la revue de l'association italienne pour les recherches d'histoire du cinéma) qui prend le relais et présente un livre austère pour une entreprise destinée avant tout à des historiens spécialisés.

À l'évidence, cette somme repose sur une exceptionnelle connaissance des sources et sur la volonté d'aborder – avec le travail de bénédictin que cela représente dans le dépouillement des archives – un domaine généralement survolé, quand il n'est pas simplement laissé de côté. Lors de la présentation du livre pendant le *Cinema ritrovato* de Bologne, l'auteur déclare : « 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 le résultat de recherches commencées à la fin des années 1970 sur l'industrie cinématographique italienne. L'ouvrage s'organise par régions. On voit d'ailleurs une différence fondamentale avec le cinéma français où l'industrie cinématographique s'est essentiellement constituée à Paris et dans la région

parisienne, avec l'exception de Lyon et de la production Lumière au cours des premières années. En Italie, outre les deux capitales de Turin et de Rome, c'est toute la péninsule qui voit apparaître une myriade de sociétés. Dans le Nord, l'activité occupe non seulement le Piémont et Turin, mais aussi la Lombardie et Milan, la Vénétie, la Ligurie, l'Emilie.

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 –, l'activité est également fébrile. Au total, ce sont plus de deux cents sociétés qui sont passées en revue. On sait par ailleurs que l'auteur a encore en réserve un volume qui présentera les bio-filmographies des cinéastes sous l'angle de leur activité au sein des diverses sociétés de production.

Globalement, on est frappé par l'ampleur de la recherche. Bernardini analyse les structures industrielles et commerciales qui ont soutenu la production cinématographique au temps du muet. Il accorde une attention particulière aux aspects légaux et financiers qui ont caractérisé la fondation des différentes sociétés, il identifie les promoteurs et les actionnaires ainsi que les composantes du personnel technique et artistique (d'où l'idée, pour alléger cette partie, de mettre à part en un volume autonome les cinéastes). Il reconstruit l'évolution du statut des sociétés, il commente les comptes rendus et les bilans présentés dans les conseils d'administration, il examine les étapes des éventuelles conquêtes de marchés étrangers, il souligne les relations des entreprises de production avec les secteurs en plein développement de la distribution et de l'exploitation. Bernardini s'occupe également des films réalisés – non pour en souligner les réussites au plan artisanal ou artistique –, mais pour en cerner du point de vue quantitatif – et donc commercial – les caractéristiques : développement des différents genres, activité comparée des cinéastes, etc. Pour chaque région, l'auteur sépare sociétés principales et société secon-

daïres ; pour chacune des premières, il adopte un schéma identique qui l'amène à présenter successivement la constitution de la société, le siège et les structures, le personnel administratif, technique et artistique, les caractéristiques de la production, les diverses activités de la société (avec l'analyse éventuelle de l'expansion sur les marchés étrangers), enfin – et c'est un point majeur – la localisation actuelle des copies dans les différentes cinémathèques. Ainsi, pour certaines entreprises, on dispose d'une quantité incroyable de données : pour Rome, 18 pages de texte serré pour la Film d'Arte Italiana, 21 pages pour la Celio Film, 65 pages pour la Cines ; pour Turin, 30 pages pour la Pasquali, 34 pages pour l'Itala Film, 53 pages pour l'Ambrosio... La masse d'informations est proprement sidérante. Comme toujours, Bernardini privilégie les données factuelles mais son travail est également riche de commentaires et de mises en perspective. Il pose ainsi les fondations sur lesquelles d'autres chercheurs pourront développer leurs propres chantiers. Dans la préface, Gian Piero Brunetta écrit : « Ce travail ouvre la route pour un nombre infini de futures recherches sur l'histoire économique du cinéma italien. [...] Au moment où je feuillette ce volume sur les entreprises de production, que j'en ressens, fiche après fiche, la manière de travailler, la fatigue, les difficultés, les moments de doute, le plaisir de la découverte et de l'insertion de l'information éclairante, et que je prends acte du résultat d'ensemble qui redessine de manière totalement nouvelle et beaucoup plus précise l'ensemble du panorama productif de tout le cinéma muet, du Piémont à la Sicile, je ne peux pas ne pas penser aux mots de conclusion du récit de Giono, *L'homme qui plantait des arbres* : l'écrivain écrit qu'il parle "sans risque d'erreur d'être en présence d'une personnalité inoubliable". Je les fais miens, rendant grâce aux résultats admirables de son travail, à sa constance et à sa générosité pour obtenir ce résultat qui m'a ému et concerné dès la première lecture, résultat dont pourront longtemps jouir les futures générations de jeunes qui voudront étudier les premières décennies de l'histoire du cinéma italien. »

Dernière remarque, face à un travail d'une telle envergure dans lequel un chercheur se livre tout entier, on est surpris d'apprendre que l'auteur a rencontré les pires difficultés pour trouver un éditeur et que les cinémathèques ne se sont guère mobilisées pour soutenir l'entreprise. Ce n'est finalement que grâce aux éditions Persiani de Bologne et à la contribution de Reto Kromer, entrepreneur suisse qui dirige à Berne un laboratoire de conservation et de restauration de films et lui-même spécialiste du cinéma (il a collaboré dans 1895 *revue d'histoire du cinéma* à des comptes rendus du Cinema ritrovato de Bologne), que l'ouvrage a pu voir le jour. C'est l'essentiel...

Jean A. Gili

Anne Kerlan, *Hollywood à Shanghaï. L'épopée des studios Lianhua 1930-1948*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 456 p.

Nathalie Bittinger (dir.), *les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes cinématographiques », 317 p.

Deux ouvrages concernant le cinéma asiatique de natures très différentes et se donnant des objets presque opposés dans leurs délimitations respectives. Si Anne Kerlan s'attache, dans son ouvrage, à l'histoire d'un studio chinois de Shanghai, la Lianhua entre 1930 et 1948 – à laquelle elle avait déjà consacré une étude co-signée avec Marie-Claude Quiquemelle pour la période 1930-1937 (dans *Arts asiatiques*, n° 1, 2006) et une autre sur les stars de la compagnie (dans *l'European Journal of East Asian Studies*, n° 1, 2007) –, les études rassemblées par Nathalie Bittinger embrassent tout le continent asiatique dans une perspective contemporaine : Japon, Corée du Sud, Corée du Nord, Chine, Taïwan, Malaisie, Philippines. Si Anne Kerlan s'efforce de mettre en lumière l'investissement identitaire national du studio en question et sa place dans le mouvement des idées de la Chine républicaine de la première partie du xx^e siècle, les spécialistes du second titre (A. Bechler, N. Bittin-

ger, M. Capel, E. Dalleu, J.-M. Durafour, J.-M. Frodon, C. Zernik, entre autres) interrogent la relation cinématographique entre Orient et Occident, entre ces cinémas asiatiques entre eux et étudient les interférences esthétiques qui se nouent entre les uns et les autres. Enfin il s'agit au premier chef d'esthétique dans ce dernier ouvrage où l'on examine des notions telles que la perspective ou la profondeur de champ, le jeu entre classicisme et modernité, la mise en scène des mémoires et des événements historiques, tandis que le premier inscrit les choix esthétiques du studio dans leur conditions de possibilités économiques, technologiques, sociales et idéologiques. Signalons cependant, dans *les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, la contribution d'Antoine Coppola – auteur autrefois d'une introduction au cinéma de Guy Debord – consacrée au cinéma nord-coréen, à partir de son chef d'œuvre, *Cheo-nyeo* (la vendeuse de fleurs – issu d'un genre théâtral créé par le président Kim Il-sung), car c'est un cinéma sur lequel on manque d'informations – du moins en France – en dehors de la traduction de la brochure de Kim Jong-il, *le Cinéma et l'art de la mise en scène* (1987).

Dans sa préface au livre d'Anne Kerlan, Christian Delage voit dans ce travail historique sur le studio de la Lianhua un « exemple modèle d'histoire culturelle du cinéma » qui apporte, de surcroît, « une contribution de premier plan à l'histoire générale de la Chine ». La démarche de l'auteur est, en effet, d'une ampleur rare qui aborde son sujet, apparemment restreint, successivement sous plusieurs angles pour mettre en lumière non seulement l'histoire de cette compagnie (avec ses ambitions professionnelles, son modèle entrepreneurial, ses convictions esthétiques – en matière de mise en scène et de jeu), mais ses conditions d'émergence (au sein d'une couche de la bourgeoisie marchande du sud du pays), sa place dans l'imaginaire social (promotion de valeurs patriotiques, nationales), l'intrication entre ses visées nationalistes et les courants de pensée révolutionnaires (para ou proto-communistes), ses rapports complexes avec l'État du Kuomintang (qui la soutient et même la revendique avant de l'abandon-

ner), sa volonté de faire pièce au cinéma américain qui domine alors la distribution (90 %) tout en puisant certains traits dans ses films (*Seven Heaven* de Borzage et d'autres films de ce cinéaste sont cités – ce que faisait déjà Jay Leyda dans son *Dianying Electric Shadows*), de sa postérité enfin qui se déploie contradictoirement sur les trois Chine après 1949 (arrivée de Mao Tsé-Toung au pouvoir) : la Chine proprement dite (ou : continentale), Hong-Kong et Taïwan (ou : Chine nationaliste). Les trois cinémas chinois, soutient l'auteur, « héritent » de l'« épopée » de la Lianhua, véritable « symbole » dont le projet eut une dimension correspondant aux « attentes de la société chinoise républicaine », nourrissant les espoirs de la nation et reflétant ses évolutions. Ses productions « rendent visibles l'âme collective qui les a produits et celle qui les a reçus » dit-elle encore, en se réclamant du modèle kracauérien de psychologie collective dans *De Caligari à Hitler* où les films révèlent « les dispositions psychologiques » d'un peuple à un moment donné de son histoire.

L'histoire de cette compagnie ambitieuse, active surtout entre 1930 et 1938, à Shanghai – l'une des quatre importantes compagnies de cette ville avec la Mingxing (fondée en 1922), la Tianyi (fondée en 1925) et la Xinhua (fondée en 1930) – restait donc manifestement à écrire. Dans son livre pionnier, *Dianying Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China* (1972), Leyda évoquait bien le studio Lien Hua (Lianhua) mais il était loin de lui donner la place centrale qu'on lui accorde ici. Il faut dire qu'en dépit d'un séjour sur place et de recherches dans diverses cinémathèques, l'historien américain restait débiteur de la première histoire du cinéma chinois, les deux volumes dirigé par Cheng Chihua (ou Cheng Jihua), *l'Histoire du développement du cinéma chinois* (1962), qui institua des « cadres d'interprétation » idéologiques répondant à la demande du Parti communiste lequel, dans les années 1950, souhaitait voir étudiés les rapports entre le PCC et les intellectuels progressistes, notamment dans le milieu du cinéma, et voir établie une continuité entre le cinéma des années