1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

88 | 2019

Varia

Michel Marie, *La Belle Histoire du cinéma français en 101 films*

Léa Chevalier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7456>

DOI : 10.4000/1895.7456

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 184-188

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Léa Chevalier, « Michel Marie, *La Belle Histoire du cinéma français en 101 films* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7456> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7456>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

Michel Marie, *La Belle Histoire du cinéma français en 101 films*

Léa Chevalier

RÉFÉRENCE

Michel Marie, *La Belle Histoire du cinéma français en 101 films*, Paris, Armand Colin, 2018, 255 p.

- 1 Après le *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles* (2006), les *Grands Pervers au cinéma* (2009) ou encore *les Films maudits* (2010), Michel Marie propose une sélection commentée de chefs-d'œuvre dans son nouvel ouvrage, *la Belle Histoire du cinéma français en 101 films*. Historien du cinéma, professeur émérite à l'Université Paris 3, il démontre une nouvelle fois, son attachement au patrimoine cinématographique français. Dans un souci de transmission et de préservation, il met en lumière le travail de certains réalisateurs et de leurs équipes en sélectionnant, ordonnant et étudiant une liste de films. Ces derniers sont élevés au rang de « classiques » : œuvres intemporelles qui se veulent représentatives de l'histoire du cinéma comme art en France.
- 2 Au-delà de la lecture ludique et accessible qu'elle autorise, la série composée s'inscrit dans la continuité du travail de l'auteur consacrée à l'histoire et à la description d'œuvres cinématographiques françaises avec les outils de l'analyse filmique qu'il a conjointement élaborés avec Jacques Aumont dans les années 1980. Soucieux d'assurer la mémoire du cinéma il intègre le cercle de ses « prédécesseurs » : entre autres, Claude Beylie, Pierre Billard, Jean Mitry ou Georges Sadoul. Il participe ainsi à l'entreprise résumée par Christian Metz cité en début d'ouvrage : « sauver le plus de films possibles : non pas les films comme copies, comme pellicules, mais la mémoire sociale de ces films, et donc une image d'eux point trop défavorable... ». Marie, rassemblant 101 films organisés en huit grandes périodes, dessine une frise chrono-thématique du cinéma français de 1895 à 2016 et forme une « cinémathèque imaginaire ».

Sélectionner 101 films

- 3 De nombreux ouvrages ont déjà proposé une sélection de films en listes chronologiques et formant palmarès. Ce qu'on appelle traditionnellement « les classiques » : des œuvres qui auraient profondément marqué et formé le cinéma français. Marie suit cette tradition et propose à son tour un catalogue constitué selon des critères précis. Au centre de ceux-ci les films, non pas le nom du réalisateur et sa renommée, mais bien l'objet réalisé et projeté devant les spectateurs. Marie privilégie l'œuvre et donc ses qualités esthétiques et techniques, son rapport aux spectateurs et à la société, sa place et son impact dans l'histoire du cinéma et, plus largement, dans l'histoire nationale et internationale. Ces caractéristiques sont développées au cœur de chaque double page destinée à la présentation des titres choisis. Accompagnée de quelques photogrammes, leur description est organisée en trois grands paragraphes : synopsis, analyse et critique d'une ou plusieurs particularités techniques ou narratives et enfin conditions de réception puis destinée du film dans l'histoire. Des microfiches techniques complètent l'ensemble : valorisation des interprètes, producteurs et chefs d'équipes techniques.
- 4 Afin de se démarquer de ses aînés, Marie s'efforce néanmoins de faire preuve d'originalité et complexifie l'exercice. Il écarte ainsi les titres incontournables trop attendus et étudiés maintes fois pour favoriser des productions dont il considère la renommée moindre mais l'intérêt cinématographique éminent. Ajouté à cela, afin de diversifier au mieux les commentaires, il ne s'autorise qu'un seul titre par réalisateur. Par conséquent, *la Grande Illusion* (1937) de Renoir laisse place au moins conventionnel *la Marseillaise* (1938) ; *la Peau douce* (1964) de Truffaut prend l'avantage sur *les 400 Coups* (1959) ; l'esthétique de Léos Carax est dépeinte à travers le récent *Holy Motors* (2012) et non *Mauvais Sang* (1986). Pour finir, l'auteur prête une attention toute particulière à la relation des films avec les événements contemporains de leurs sorties en salles créant ainsi un dialogue entre le cinéma et les mutations d'une société. Outre ses caractéristiques formelles, l'influence et les conséquences du discours politico-social porté par un film lui assurent une place dans la liste proposée. Par l'intermédiaire de l'étude esthétique des films, Marie décrit par exemple l'hostilité qui entoure *le Petit Soldat* (Jean-Luc Godard, 1963) et sa censure. Il préfère également aux joyeuses *Demoiselles de Rochefort* (1967) la mise en scène des revendications ouvrières nantaises d'*Une Chambre en ville* (1982) de Jacques Demy. Le titre de l'ouvrage prend alors tout son sens : les événements sociaux et politiques français se lient indéniablement à l'histoire formelle des images cinématographiques.
- 5 En somme, la méthode mise au point pour sélectionner les films présente deux aspects : l'un lié aux caractéristiques de l'objet d'étude, le second à l'héritage des palmarès qui l'ont précédé. Ici le film est choisi selon la marque artistique, technique et sociale qu'il laisse dans l'histoire mais aussi pour sa trop rare exposition dans les études antérieures. Bien sûr, le détour n'est pas extrême : la plupart des titres et des auteurs retrouvés restent des « figures de proue » des études cinématographiques. Cette dernière remarque souligne d'ailleurs les limites des palmarès de films, de la promotion d'une œuvre au détriment d'une autre, du perpétuel retour des « films à voir ». Certes, les prouesses techniques et leur impact sur la grammaire cinématographique confirment l'hommage réservé à certains mais ils ne peuvent exclusivement justifier leur promotion au rang d'incontournables. Quel est alors l'intérêt d'une telle sélection ?

Afin de répondre à cette question, tournons-nous vers les différentes méthodes d'approche de l'histoire du cinéma.

- 6 La sélection de Marie s'inscrit dans la tradition de « l'histoire-Panthéon », appellation proposée par Michèle Lagny dans *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma* (A. Colin, 1992). L'expression témoigne à la fois d'une méthodologie d'étude des films et de ses conséquences sur la manière dont les critiques et théoriciens conçoivent majoritairement le cinéma jusque dans les années 1960. Ce « panthéon » était à la fois un moyen de reconnaître les œuvres maîtresses de l'histoire du cinéma et de tracer un cadre institutionnel où la qualité de l'œuvre à étudier est admise et reconnue par tous. Surtout, les nombreuses et récentes publications de ce genre répondent à une tendance éditoriale : la forme brève et condensée satisfait les lecteurs. Selon Robert C. Allen et Douglas Gomery, pour les identifier comme des œuvres marquantes et les intégrer au cercle des « classiques », les films étaient évalués selon des critères esthétiques et sous l'angle de la représentation. Par conséquent, le contexte et les conditions de création étaient écartés de l'étude qui envisageait l'œuvre comme un objet intemporel et, par extension, indépendante de tout système de production. Or analyser un film en isolant ses dimensions esthétique et artistique de l'industrie, de l'économie ou de la technique revient à nier plusieurs de ses caractéristiques fondamentales. De plus, au cours des années 1970, des auteurs tels que George Boas, Wolfgang Iser ou Hans Robert Jauss n'ont pas tardé à présenter les limites de l'intemporalité en démontrant l'influence de l'environnement culturel des spectateurs dans la construction des œuvres. Les palmarès nombreux et variés parus le démontrent. En France, des *Panorama[s] du cinéma* des années 1930 et 1940 de Georges Charensol, aux dictionnaires des films et des cinéastes de Georges Sadoul à la fin des années 1960, en passant par le *Précis d'initiation au cinéma* et le *Voyage dans le cinéma* agrémentés de fiches filmographiques de Geneviève et Henri Agel dans les années 1950, tous sélectionnent les films d'après le contexte politique dans lequel ils écrivent et en réaction à un certain état du cinéma. L'anthologie de Marie l'atteste : les problématiques et combats politiques des années 1970 (impact de la Guerre d'Algérie, revendications ouvrières, affermissement des causes féministes) connus et vécus par l'auteur influencent ses partis-pris. C'est pourquoi, les trois films de la période « 2013-2016 », dernier chapitre du livre, sont moins un dénouement qu'une invitation adressée à la génération suivante afin de perpétuer une tradition.
- 7 Finalement, « l'histoire-Panthéon » dépend d'une approche socio-culturelle et esthétique des films mais aussi de quelques déterminations objectives justifiées par un vaste consensus entre critiques et chercheurs. Elle conjoint également une réflexion historique et une analyse critique et démontre « la relation supposée entre le cinéma et la société qui le produit ». Surtout, la manière d'étudier les films pour les sélectionner au sein des palmarès témoigne de « l'état d'esprit d'une époque, d'un fait de civilisation » et, plus largement, du regard porté sur le cinéma (Lagny, *op. cit.*, pp. 136-139).

Dessiner une frise chrono-thématique : héritage d'une périodisation

- 8 Une fois les films sélectionnés, il s'agit ensuite de les ordonner en les divisant selon des périodes : non pas simplement tracer une frise chronologique mais bien conceptualiser

l'ensemble à partir d'un discours. À travers l'organisation des chapitres, Marie exprime effectivement le rapport de l'histoire d'un pays à son patrimoine cinématographique et envisage le dialogue entre les films et les événements politiques et sociaux marquants. Une nouvelle fois, l'auteur justifie ses choix et guide ainsi la lecture dès l'avant-propos. Afin d'organiser les chapitres du livre, il reprend les grandes périodes déjà définies par certains de ses prédécesseurs. En effet, le lecteur trouvera des similitudes avec la périodisation proposée dans l'ouvrage collectif dirigé par Claude Beylie, *Une Histoire du cinéma français* (2000) ou dans *les Malédictions du cinéma français* (1978) de Francis Courtade mais aussi dans *l'Histoire du cinéma mondial* (1947) et *le Cinéma français* (1962) de Georges Sadoul. Ces auteurs partagent avec ces derniers certaines césures comme l'arrivée du parlant, les accords Blum-Byrnes en 1946, ou encore l'émergence de la Nouvelle Vague. Si Marie s'en distingue avec les années 1980 en revenant sur l'action de Jack Lang au Ministère de la Culture, force est de constater qu'il entretient également l'héritage de ses pères par la reprise d'une périodisation marquée par l'histoire générale et ses conséquences sur la production cinématographique. Plus précisément, cette entreprise mémorielle s'apparente à ce que Jean-Pierre Jeancolas nommait, au cours d'un Colloque à Cerisy co-dirigé par Michel Marie lui-même avec Jacques Aumont et André Gaudreault en août 1985, « la troisième saison de l'histoire du cinéma [...] de 1975, le temps du balisage du corpus [...] une production de catalogues, de dictionnaires, de filmographies, fondés [...] sur la connaissance savante des objets, c'est-à-dire sur le travail recensé des conservateurs de cinémathèques » (« L'Histoire du cinéma français pour une approche immédiatement opératoire », dans *Histoire du cinéma Nouvelle approches*, 1989, p. 81). Un temps où les historiens dressaient en catalogue le cinéma français, étape essentielle dans la préservation du patrimoine cinématographique.

- 9 La présentation de chaque période est introduite par l'évocation d'une nouveauté technique ou d'une mutation sociale qui influence l'expression cinématographique et son rapport à l'industrie. Marie débute donc par l'exposé des conséquences esthétiques et industrielles de la transition du cinéma muet au parlant dans le premier chapitre (« 1895-1929. Le muet, de l'invention au passage au parlant »). Il continue son étude en évoquant l'industrie du cinéma française aux temps de l'Occupation à de la Libération (« 1930-1944. Des débuts du parlant à la Libération »). Puis il décrit l'immédiate après-guerre marquée par les accords Blum-Byrnes, suivie du développement de la culture cinématographique et de la génération du cinéma français « de qualité » (« 1945-1958. Le cinéma de la IV^e République »). Il revient ensuite sur le renouvellement du cinéma et de ses thèmes avec le changement de République et la nomination d'André Malraux au Ministère de la Culture (« 1959-1969. Autour de la Nouvelle Vague »). Il détaille les conséquences de mai et juin 1968 sur l'appréhension des activités et des discours des Français ainsi que sur la libéralisation des mœurs (« 1970-1980. Les années politiques »). Par la suite, il interroge les effets du développement de la télévision et de la mise en place de la taxe de soutien par le CNC sous le mandat de Jack Lang sur l'avènement d'une nouvelle génération pour introduire le chapitre « 1981-2000. Cinéma d'auteurs et industrie culturelle ». Il analyse enfin les répercussions de la généralisation du numérique sur la production de premiers films dans les années « 2001-2012. Les vétérans et les jeunes cinéastes du Second siècle ». Le livre se clôt sur un pari final sur l'avenir et la revalorisation de la place des femmes réalisatrices (« 2013-2016. Épilogue »). Chaque introduction insiste sur la fréquentation des salles, l'organisation et le financement de l'industrie cinématographique ou bien l'attraction des talents,

réalisateurs et vedettes. Outre ces courtes introductions, une liste fournie d'« autres films importants » vient s'ajouter à chaque chapitre. Nous y retrouvons, malgré les consignes introductives, les fameux films incontournables, « les classiques ».

Former une « cinémathèque imaginaire »

- 10 Le format, apparemment morcelé, invite à puiser des informations çà et là, à effectuer des sauts dans le temps et percevoir les rapports entre la genèse du cinéma et son état contemporain. Mais l'organisation des chapitres et des films en leur sein suit une composition agencée avec précision. Dès lors on ne peut arbitrairement les mélanger sous peine de voir disparaître l'unité créée. À l'image d'un puzzle dont l'agencement des pièces dévoile un motif, l'ouvrage révèle *in fine* le paysage cinématographique français. Interrogeant l'articulation du particulier au général il examine comment les spécificités de chacun participent à la formation d'un ensemble cohérent qui met principalement en avant l'influence des réalisateurs sur leurs pairs, l'évolution et l'emploi de certaines techniques ou l'impact de certains acteurs dans le paysage cinématographique. Ainsi la fréquente présence de Danielle Darrieux dans le livre retrace son parcours et donne une image globale du cinéma français à travers l'interprétation de ses personnages et les traits de son visage. Sa traversée du cinéma débute ici avec *Quelle drôle de gosse !* (1935) de Léo Joannon, passe par *Abus de confiance* (1937) d'Henri Lecoq et se clôt avec *8 Femmes* (2002) de François Ozon. On retrouve l'influence de certains réalisateurs sur leurs héritiers à travers les commentaires : comment les films de Renoir inspirent-ils les réalisateurs de la Nouvelle Vague ? Pourquoi le cinéma « en chanté » de Jacques Demy et Michel Legrand inspire-t-il Christophe Honoré avec, entre autres, *les Chansons d'amour* ? Du morcellement naît une unité. L'intérêt de *la Belle Histoire du cinéma française en 101 films* tient justement de cette forme attrayante reposant moins sur la simplicité d'un rangement chronologique que sur le renouvellement d'un type d'écriture historique.
- 11 Le livre se clôt sur cette phrase énigmatique : « Mais, bien évidemment, l'histoire du cinéma ne se ramène pas exclusivement à celle des films » qui introduit paradoxalement le sommaire composé exclusivement de titres d'œuvres cinématographiques. Cette ultime précision révèle-t-elle à elle seule les limites du projet ? Non bien sûr, plus qu'un aveu, la formule est une sentence : une sage vérité servant de mise en garde aux lecteurs et cinéphiles. Elle invite en effet à consulter la bibliographie sur laquelle repose le travail d'étude et d'organisation des films et interroge la manière d'écrire l'histoire du cinéma : toutes les formes d'écriture et mises en scène des informations sont-elles légitimes ?
- 12 Lors de l'étape d'écriture, l'historien prend plusieurs risques. Entre autres, il doit éviter de tomber dans des lieux communs : ni adhérer simplement à des idées reçues ni résumer grossièrement les traits d'un événement complexe. À partir de ses recherches, il propose naturellement un discours original détaillé et construit à partir d'exemples précis. Or, une liste de films décrits brièvement est-elle en mesure de rendre pleinement compte de l'histoire du cinéma français sur plus d'un siècle ? La question se pose d'autant plus que le travail de Marie évoque au premier abord l'étape initiale du recensement des films en cinémathèques. Pourtant, c'est bien cette analogie qui démontre l'intérêt de son travail. Moins l'information qu'il recouvre, c'est bien la forme que prend l'ouvrage et le retour aux fondements de la recherche qui témoignent de sa

singularité. En ce sens, Marie « fabrique un objet nouveau, constitue un nouveau savoir, écrit une nouvelle “archive” » (Arlette Farge, *le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 79). Il réemploie effectivement des formes d'étude existantes (héritage des années 1970), les réajuste en précisant de nouveaux critères de sélection, d'organisation et d'assemblage pour narrer et révéler sous un nouvel angle, la belle histoire du cinéma français. En ce sens, ne rend-il pas davantage hommage à une méthode d'étude des films (proposition d'un palmarès décidé selon des critères précis) qu'aux films eux-mêmes ?