1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

90 | 2020

Varia

Daniel Biltereyst, Richard Maltby, Philippe Meers (dir.), *The Routledge Companion to New Cinema History*

Mélisande Leventopoulos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7797>

DOI : 10.4000/1895.7797

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2020

Pagination : 208-212

ISBN : 978-2-37029-090-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Mélisande Leventopoulos, « Daniel Biltereyst, Richard Maltby, Philippe Meers (dir.), *The Routledge Companion to New Cinema History* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 90 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7797> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7797>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

Daniel Biltereyst, Richard Maltby, Philippe Meers (dir.), *The Routledge Companion to New Cinema History*

Mélisande Leventopoulos

RÉFÉRENCE

Daniel Biltereyst, Richard Maltby, Philippe Meers (dir.), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Londres/New York, Routledge, 2019, 409 p.

- 1 L'ouvrage publié chez Routledge par Daniel Biltereyst, Richard Maltby et Philippe Meers se présente tout à la fois comme un livre de synthèse dans la tradition des *Companions* et comme un nouveau palier historiographique pour la *New Cinema History* (aspect sur lequel on se concentrera ici). La caractéristique principale de ce courant aux ramifications internationales, resté peu connu en France depuis la fin des années 1990, qui semble rallier aujourd'hui un nombre croissant de chercheurs et chercheuses, a été de proposer une approche historienne qui dépasse les objets filmiques à revers de la précédente *New Film History* pour questionner de front « l'expérience cinématographique comme un phénomène socio-culturel plus vaste ». Il recouvre ainsi le champ du spectacle cinématographique, incluant les séances, les projections, les publics et leurs pratiques spectatorielles – en somme tout ce qui s'agglomère autour du terme générique de *cinemagoing* [le fait d'aller au cinéma] difficilement traduisible en français – qui sont appréhendés avec un attachement pour l'échelle locale et une attention particulière à l'archive. Ce *Routledge Companion* se situe dans la continuité directe des deux précédents collectifs que dirigeaient les mêmes chercheurs dans une démarche épistémologique identique, en affirmant l'existence d'une unité constituée du champ académique en 2011 – *Explorations in New Cinema History: Approches and Case Studies* (chez Wiley-Blackwell) – et 2012 – *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History* (chez Routledge également). Comme ces derniers, l'ouvrage de 2019 s'inscrit aussi plus amplement dans le sillage méthodologique de la

série de publications collectives portées par Richard Maltby et Melvin Stokes à la fin des années 1990 et durant les années 2000 qui appréhendaient les spectateurs et leurs usages depuis le cinéma hollywoodien.

- 2 Les deux premières parties du *Routledge Companion to New Cinema History* permettent de relever l'enjeu d'un bilan historiographique. Le recours à l'entretien et à l'ego-histoire rendent la lecture de cette entreprise généalogique particulièrement stimulante. Stokes signe ainsi un chapitre intitulé « Comment je suis devenu un nouvel historien du cinéma » où il détaille sa trajectoire d'historien des États-Unis, rattaché à une institution britannique (University College London), dans le champ des études cinématographiques, à partir de ses premiers enseignements à la fin des années 1980 sur la représentation de l'histoire états-unienne par Hollywood. L'émergence de la série d'ouvrages citée plus haut s'en trouve par là même historicisée et son rôle fondateur pour la *New Cinema History* cristallisé. En 1998, c'est un échange lors d'un séminaire au London Institute of Historical Research où Maltby intervient, qui conduit les deux chercheurs à envisager l'organisation en commun d'un premier colloque sur l'histoire du cinéma. Maltby insiste alors sur le peu de travaux consacrés aux publics. Le colloque qui voit le jour, où Janet Staiger donne une conférence sur les phénomènes de réception, aboutit à la parution en 1999, aux éditions du British Film Institute, de deux ouvrages : *American Movie Audiences : From the Turn of the Century to the Early Sound Era* et *Identifying Hollywood's Audiences : Cultural Identity and the Movies*. Dès ce dernier, souligne Stokes, les publics du cinéma hollywoodien se voient également appréhendés hors des États-Unis ; il mentionne à cet égard la contribution d'Annette Kuhn abordant la cinéphilie d'un groupe de femmes britanniques sur la longue durée via leur attachement aux films musicaux interprétés par Nelson Eddy et Jeanette MacDonald.
- 3 Le passionnant entretien de Daniel Biltereyst avec Annette Kuhn constitue un temps fort du *Routledge Companion* venant souligner l'influence majeure pour ce courant de cette chercheuse britannique, également connue pour ses travaux en études féministes. Si *Womens' Pictures : Feminism and Cinema* est son premier ouvrage en 1982, elle est aussi entre autres l'autrice de *An Everyday Magic : Cinema and Cultural Memory* paru en 2002, une référence souvent mobilisée justement par les travaux de la Nouvelle histoire. L'itinéraire scientifique de Kuhn témoigne d'une soif aventurière pour l'exploration de nouveaux terrains suscités par l'observation des phénomènes cinématographiques, qui paraît certes commune aux pionniers venus des disciplines académiques classiques (dans son cas la sociologie), mais aussi d'un sens particulièrement vif du défi épistémologique. Ceci l'amène à mobiliser un bagage méthodologique sans cesse renouvelé. Aussi cette conversation – dont la retranscription parvient à allier la chaleur de l'échange et la profondeur du dialogue épistémologique – met-elle pertinemment en exergue les charnières et espaces théoriques de confluence que traverse Kuhn, entre *gender studies* et études cinématographiques, *cultural studies* et histoire du cinéma, psychanalyse et histoire orale. C'est bien dans l'interdisciplinarité que les expériences cinématographiques peuvent être appréhendées de façons fructueuses. De sorte qu'en 1996, un travail sur la féminité durant les années 1930 (*Nationalising Femininity*) la conduit à envisager une investigation d'envergure sur la culture cinématographique britannique durant cette décennie et se trouve ainsi à l'origine du projet *Cinema Culture in 1930s Britain*, dont la réalisation, permise par l'obtention d'un important financement, a été déterminante pour la suite de sa trajectoire scientifique. Parallèlement, Kuhn continue à mener, à la fin des années 1990, des projets d'auto-ethnographie, dans une

démarche féministe, en mobilisant dans ses ateliers la photographie pour stimuler la mémoire personnelle des participantes et participants. Par là même, les études mémorielles viennent progressivement nourrir la recherche sur les années 1930 dans le but d'explorer, à travers la réalisation d'enquêtes orales, les souvenirs des expériences spectatoriennes. Kuhn estime d'ailleurs qu'un champ restant largement à investir aujourd'hui dans la perspective des sciences sociales existe à la lisière des *memory studies* et des études de réception cinématographique. Elle s'y inscrit en mobilisant intuitivement des études de cas et en assumant un attachement à la micro-histoire, loin des *big data*.

- 4 Portant sur « les défis et opportunités », la deuxième partie du livre souhaite plus spécifiquement rendre compte des enjeux méthodologiques les plus contemporains ; elle met en exergue le tiraillement de la *New Cinema History* entre des travaux reposant sur des bases de données parfois gigantesques issues de la compilation de sources en nombre abondant, et des études empiriques qualitatives. L'excellent texte de Judith Thissen discute ce tiraillement entre les échelles micro et macroscopiques en soulevant un questionnement historiographique d'ampleur sur l'histoire du cinéma comme contribution à l'histoire sociale. Elle revient sur les deux points de départ de Maltby : au milieu des années 2000, celui-ci soulignait d'une part qu'en interagissant avec l'histoire sociale, bien au-delà des études cinématographiques voire en rupture radicale avec celles-ci, l'histoire du cinéma, écrite depuis le bas, serait amenée à peser davantage dans les sciences humaines et, d'autre part, que la Nouvelle histoire du cinéma devait se construire en combinant des méthodes qualitatives et quantitatives. Dès lors, la chercheuse néerlandaise engage une critique à l'encontre de bon nombre de travaux de la *New Cinema History* qui confondent étude locale et microhistoire, négligeant la conception de cadres interprétatifs au profit d'une accumulation de détails dénuée de problématisation. Le projet épistémologique de Maltby resterait en cela aujourd'hui inachevé, ce qui peut s'expliquer, en outre, par un temps de maturation nécessaire au courant. Thissen mobilise directement Carlo Ginzburg pour revenir sur les méthodes de la microhistoire italienne qui, conçue face à l'histoire sérielle, opère des focales et mises à distance continues sur les objets appréhendés. Ginzburg est en outre sollicité, également de façon fine, par Mariagrazia Fanchi dans le dernier chapitre de l'ouvrage qui questionne l'accès au spectacle cinématographique dans l'Italie des années 1950 et montre l'absence d'implantation du cinéma dans le sud du pays en insistant sur les implications historiques globales de ce constat.
- 5 Toujours est-il que pour Thissen, afin de pallier l'étroitesse de l'étude locale, il convient de poser des questions d'ampleur à ses objets en faisant interagir ceux-ci d'une part avec l'histoire politique et sociale, d'autre part avec celle des médias. À cet égard, la chercheuse affirme d'ailleurs que la Nouvelle histoire du cinéma ne s'est pas suffisamment décentrée pour le moment du médium cinématographique et estime qu'il serait bienvenu d'envisager, comme cela se fait à Domitor, un travail véritablement intermédiaire. Elle revient pour ce faire à des ouvrages de référence de l'histoire américaine du loisir (Ray Rosenzweig, Kathy Peiss) et à la somme de E. P. Thompson avant de nous présenter un village de la Nièvre, Saint-Benin-des-Bois, permettant une étude saisissante, à plusieurs niveaux analytiques, questionnant de front la modernisation du monde rural et témoignant en outre d'un chantier actuel important dans la *New Cinema History* – le spectacle cinématographique en zone rurale. Quoi qu'il en soit, la mobilisation de travaux historiques de référence ou classiques mérite d'être soulignée ici comme dans l'introduction générale du *Companion*, qui entreprend un

parallèle entre la *New Cinema History* et l'école des Annales. En effet, il peut paraître étonnant que le dialogue épistémologique entre histoire et histoire du cinéma ne s'articule pas autour de tendances historiographiques contemporaines mais – peut-être dans un souci de légitimation comme sans doute surtout dans une urgence d'approfondissement théorique – s'apparente à la prescription d'un recours à des fondamentaux.

- 6 Néanmoins, dans cette deuxième partie, le contraste est saisissant entre le chapitre de Kathryn Fuller-Seeley – dépouillant méticuleusement le fonds fragmentaire et encore poussiéreux de l'exploitant itinérant Frank Brinton actif dans l'Iowa – et celui d'Eric Hoyt qui entreprend de mettre en perspective des parcours individuels d'exploitants dans l'industrie cinématographique américaine en mobilisant des logiciels informatiques spécialisés à la conception desquels il a contribué. Nul doute que les humanités numériques sont mobilisées par un nombre croissant de travaux de la *New Cinema History*, dont l'ouvrage se fait l'écho. Aussi l'apport dans l'activité euristique des entreprises de numérisation de grande ampleur est-il revendiqué entre autres par la contribution de Richard Abel portant sur l'écriture de l'histoire du cinéma muet américain par le dépouillement de la presse. Au demeurant, si les conditions matérielles de la recherche se voient bel et bien modifiées en profondeur par le tournant numérique, dans quelle mesure ceci affecte-t-il les questions posées aux objets, les postulats, hypothèses et analyses déployées ? Malgré la mise en exergue des nouvelles focales rendues possibles par ce biais, on peine parfois à aller au-delà de la fascination pour les outils informatiques ou les sources numérisées mises à disposition et, par là même, à engager le niveau interprétatif.
- 7 Daniel Biltereyst, Thunnis van Oort et Philippe Meers répondent cependant à cette appréhension en ciblant le rôle de la comparaison, facilité par les *big data*, dans un chapitre dédié à une étude croisée d'Anvers et de Rotterdam qui est très précieuse d'un point de vue méthodologique. Aller au-delà du monocentrisme géographique, en mobilisant potentiellement les nombreux travaux, notamment quantitatifs, désormais consacrés aux pratiques d'exploitation et au box-office dans des espaces divers, serait une façon de se saisir différemment des objets appréhendés. Or ceci leur paraît réalisable malgré l'hétérogénéité méthodologique de mise. En cela, les trois auteurs n'appellent pas à une standardisation des modèles euristiques dans la Nouvelle histoire mais envisagent des modalités de comparaison fluctuantes pouvant s'accommoder d'observations de terrain en partie distinctes mais permettant malgré tout de rendre palpables des différences ou similarités dans les cultures cinématographiques aux échelles locale, nationale, continentale. S'il n'est pas à rejeter, le modèle comparatiste orthodoxe ne constituerait donc que l'une des options possibles et, du fait de son caractère effrayant, dissuaderait, à tort, les chercheurs de s'adonner à de telles expériences. C'est aussi une forme de comparaison géographique que propose, par un autre biais, Martin Loiperdinger dans le premier chapitre de la troisième partie du livre consacrée à la distribution, en présentant une base de données sur la distribution et l'exploitation des films interprétés par Asta Nielsen. La distribution internationale et les projections locales dans une variété de villes se trouvent ici appréhendées ensemble, tandis que le matériel publicitaire promouvant la star est susceptible d'être examiné en réseau. Loiperdinger apporte d'ailleurs un regard renouvelé sur ces sources publicitaires, dont le traitement pose souvent problème, tout en expliquant que la collecte de ces documents n'est pas une fin en soi : au demeurant, ces publicités

permettent de circonscrire le modèle commercial innovant par lequel l'image de la star se trouve commercialisée de même que ses adaptations locales.

- 8 Nous ne présenterons pas de façon détaillée les parties 3 – « distribution et commerce » –, 4 – « exploitation, espaces et lieux » –, 5 – « programmation, popularité, film » – et 6 – « publics, réception et expériences spectatorielles » – de l'ouvrage et leurs vingt chapitres dans lesquels on perd parfois de vue la dimension proprement épistémologique pour se situer davantage dans un état des lieux actualisé des recherches menées récemment. Soulignons néanmoins que ces parties du *Companion* comptent des contributions – sur l'Indonésie coloniale (Dafna Ruppin), sur la ville de Smyrne à l'extrême fin de l'Empire ottoman et au début de l'ère Atatürk (Dilek Kaya) et sur celle de Madras aux débuts du ^{xx}^e siècle (Stephen Putnam Hughes) – qui sont parmi les plus intéressantes du présent volume à notre sens en raison des décadrages induits par les champs géographiques qui s'y trouvent défrichés. Kaya insiste d'ailleurs sur les difficultés d'écriture de cette histoire du cinéma pour ce qui concerne la Turquie, notamment en raison du problème linguistique que posent aux chercheurs en études cinématographiques les archives rédigées en turc ottoman, donc en caractères arabes. En se focalisant sur le quartier levantin de Quay à Smyrne, elle évoque les enjeux communautaires et nationalistes dont est l'objet le spectacle cinématographique dans cette ville cosmopolite portuaire, des débuts des années 1910 à l'incendie de 1922. Par exemple, la langue des intertitres – qui était d'abord le grec, puis le français – constitue pour les Jeunes-Turcs un enjeu de taille au point qu'une campagne agite les salles du quartier en vue d'imposer ceux-ci en turc ottoman. Nul doute que l'étude du spectacle cinématographique dans des espaces de contacts excentrés paraît particulièrement fructueuse lorsque ceux-ci sont enclins aux hybridations culturelles et aux décalages normatifs. Cela n'exclut pas, bien entendu, le territoire des États-Unis de l'étude comme en témoigne dans le présent *Companion* le travail de José Carlos Lozano sur Laredo, ville frontalière texane peuplée à majorité de Mexicains.
- 9 Après avoir scrupuleusement abordé l'exploitation cinématographique des premiers temps en Indonésie en se focalisant sur les réseaux de transports, Ruppin conclut sa contribution en empruntant cette remarque à David Edgerton (dans *The Shock of the Old: Technology and Global History since 1900*) : « Une histoire [globale] de la technologie concerne toute la population mondiale, qui est majoritairement pauvre, non blanche et pour moitié féminine ». Si bien que la chercheuse appelle à l'élaboration collective d'une cartographie du développement du marché global du cinéma et de ses spectateurs. Aussi le *Companion* prolonge-t-il un tournant déjà inauguré en 2011 dans la Nouvelle histoire du cinéma avec le déplacement du centre de gravité euristique des États-Unis à l'Europe (de l'ouest) : dès leur introduction, Biltereyst, Maltby et Meers revendiquent l'urgence d'un changement du prisme d'observation « hors de l'hémisphère euro-centrique », une opportunité qu'a en outre confirmé le programme du colloque annuel de 2019 du HOMER (pour History of Cinema, Moviegoing and Reception) Network, regroupant peu ou prou la même communauté scientifique (le *Companion* rassemble d'ailleurs des textes issus de communications présentées lors de précédents colloques de ce même réseau). Alors qu'un ouvrage sur le *cinemagoing* dans le monde arabe est par ailleurs actuellement en préparation (dirigé par le binôme Biltereyst, Meers avec Ifdal Elsaket) et qu'un nombre croissant de chercheurs et de chercheuses se saisissent des méthodes de la *New Cinema History* dans diverses régions du monde telle la Turquie, nous attendons donc l'avènement, d'ici quelques années, d'un nouvel ouvrage-repère dans la trajectoire éditoriale de ce courant scientifique

matérialisant plus pleinement ce décentrement hors des pôles dominants de l'industrie cinématographique à l'échelle globale, qui prêterait une attention particulière à la compréhension des contextes coloniaux et impériaux. De toute évidence, le défrichage de terrains inexplorés importe surtout s'il est susceptible de faire surgir de nouveaux angles d'attaque de ces pratiques cinématographiques sans reproduire à l'infini un modèle d'étude locale déjà de mise pour l'étude des espaces états-uniens et ouest-européens. Cette impression d'un nouveau souffle dans la *New Cinema History* peut apparaître à la lecture du chapitre de Stephen Putnam Hughes qui propose l'écriture d'une « phénoménologie historique du *filmgoing* ». En s'appuyant sur son étude approfondie de Madras, l'anthropologue porte une attention particulière aux comportements du collectif de vision cinématographique et se situe par là même au cœur de la compréhension du spectacle cinématographique comme expérience sociale. L'examen des postures et expressions de ce collectif, formé de spectateurs d'origines sociales hétérogènes dans les salles de Chennai, est discutée tout en battant en brèche l'appréhension figée de publics supposément passifs et actifs selon leurs origines culturelles et sociales.