La nationalité des films dans la documentation et les programmes du mouvement ciné-club : le « style national » comme critère de qualité ?

The nationality of films in the documentation and programs of the film club movement: the “national style” as a criterion of quality?

Léo Souillés-Debats

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3241>

DOI : 10.4000/leportique.3241

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 10 mars 2018

Pagination : 87-101

ISBN : 978-2-916332-43-7

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Léo Souillés-Debats, « La nationalité des films dans la documentation et les programmes du mouvement ciné-club : le « style national » comme critère de qualité ? », *Le Portique* [En ligne], 41 | 2018, document 5, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3241>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

La nationalité des films dans la documentation et les programmes du mouvement ciné-club : le « style national » comme critère de qualité ?

The nationality of films in the documentation and programs of the film club movement: the “national style” as a criterion of quality?

Léo Souillés-Debats

- 1 Le présent article s'inscrit dans le prolongement d'une réflexion engagée lors d'une communication de Pierre Sorlin à l'Université de Lorraine en 2014, autour de la notion de « style national »¹. Il s'agit donc ici de questionner cette même notion dans un cadre précis et sur une période donnée (de l'immédiate après-Seconde Guerre mondiale au début des années 1960). En tant que lieu d'échange, de réflexions et de programmation, le mouvement ciné-club offre un terrain de recherche propice à cette problématique. De par son influence sur l'institutionnalisation d'une culture cinématographique légitime tant du point de vue des œuvres (programmation) que des théories qui les entourent (publication d'une documentation spécialisée) et sur l'enseignement du cinéma en France, l'observation de notions telles que le « style » et la « nationalité » dans cet espace spécifique permet de mesurer leur considération en tant que critères qui président à l'identification, la sélection et l'évaluation des films. Pour ce faire, il convient d'analyser ces deux notions au sein de trois ensembles : les fédérations de ciné-clubs, les animateurs du mouvement et les spectateurs.
- 2 Concernant la « nationalité » des films, notons que cette notion revêt une dimension politique après la Seconde Guerre mondiale du fait de l'appel pour la défense de l'industrie cinématographique proclamé par une partie de la profession et largement médiatisé. Généralement définie par le principal pays investisseur, elle dévoile néanmoins son ambivalence lorsque la nationalité du réalisateur diverge de celle du

producteur. Un certain nombre de films diffusés dans les ciné-clubs illustrent ainsi ce cas de figure tels que la *Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer, les productions américaines de Murnau, Fritz Lang, Jean Renoir ou René Clair. S'ajoutent également à cette liste les coproductions d'après-guerre, notamment franco-italiennes, qui entretiennent le flou autour de cette notion. La définition du « style cinématographique » peut être quant à elle rattachée à de nombreux débats qui animent fortement la période tels que l'articulation entre le fond et la forme, la question de l'historicité des œuvres et des « Classiques du cinéma »² ou la définition de la figure de l'« auteur ». Il convient donc d'observer ces écrits et ces discussions dans l'espace ciné-club afin d'en mesurer la présence et l'importance.

- 3 Enfin, outre la question de la perception et de l'utilisation de ces deux notions dans un espace donné, reste une interrogation quant à leur association. Car si la reconnaissance d'un style spécifique à un auteur est une idée généralement admise dans la sphère ciné-club, celle d'une patte collective partagée par un ensemble d'artistes de même nationalité et délimitée par les frontières d'un pays reste à démontrer. D'autant qu'un tel questionnement supposerait nécessairement de définir la sensibilité culturelle et artistique d'un pays et, par corrélation, son « identité nationale »³. Tenant compte de la complexité et des spécificités de ces deux notions, il est ainsi légitime de se demander si elles constituent, individuellement ou en se superposant, un critère d'appréciation des œuvres pour les représentants des fédérations (à travers les catalogues, les fiches et les programmes de stages de formation), les animateurs des clubs (manuels, programmation et expériences de séances) et les spectateurs (référendums et comptes rendus de débats) à partir de la fin des années 1940 et jusqu'au début des années 1960.

La nationalité de l'auteur : un élément déterminant du style ?

- 4 En 1957, Paul Légli, principal interlocuteur des ciné-clubs au CNC durant la période, réalise un rapport sur la situation des fédérations de ciné-clubs et recense pour l'occasion les différentes cotes et classements de leurs catalogues. Selon le directeur du service culturel du CNC, la multiplicité de ces classifications illustre les différentes tendances et l'orientation originale de chacune des fédérations qui composent le mouvement⁴. À la lumière de ce rapport, il apparaît très nettement que la nationalité des films est uniquement utilisée comme une information annexe et non comme un critère de classement. Dans le même meilleur des cas, elle permet de souligner l'importance et le dynamisme du cinéma français en le plaçant en opposition avec la production mondiale. En témoigne le catalogue de la Fédération Centrale des Ciné-Clubs (FCCC), divisé en deux parties distinctes : « auteurs français » et « auteurs étrangers »⁵. Il n'est pas surprenant que la FCCC propose une telle distinction, le bureau de la fédération étant essentiellement composé de membres de la profession sans doute désireux de protéger une production qu'ils estiment menacée, en particulier par les films américains⁶. Outre cette position binaire, notons également l'utilisation du terme « auteur » pour évoquer le réalisateur dès 1954. Cette même appellation est reprise dix ans plus tard dans l'un des manuels les plus lus et diffusés de la période : *Introduction au ciné-club*. Dans sa « Bibliothèque du ciné-club », une rubrique de son manuel, Vincent Pinel distingue ainsi une catégorie spécifique qu'il nomme « Auteurs et films » et propose, dans ses annexes, un cycle de programmation autour de la thématique « Quelques auteurs français »⁷. Une nouvelle fois, la France semble conserver une certaine exclusivité sur cette appellation, non plus seulement pour défendre la

production nationale mais également pour prolonger la posture « auteuriste » revendiquée par les Jeunes-Turcs des *Cahiers du cinéma* depuis la fin des années 1950. Il est par ailleurs extrêmement rare de trouver, dans la documentation relative aux sphères ciné-clubistes, une association similaire avec un autre pays. En revanche, si le style d'un auteur n'est pas directement rattaché à sa nationalité, le sujet des films est souvent associé à un pays et à son histoire. Dans le Cinéma, l'un des manuels les plus lus par les animateurs de ciné-clubs durant la période, Henri Agel écrit :

Un film est toujours plus ou moins le reflet de son pays d'origine : en un sens, un film étranger a toujours une valeur documentaire ; on peut y étudier le décor, naturel ou urbain, d'un paysage, les costumes [...]. N'est-il pas possible, par exemple, d'utiliser les innombrables films américains qui défilent devant les yeux de nos élèves pour les aider à apercevoir les principaux traits de la civilisation américaine : il y a d'abord l'Amérique des pionniers (tous les Westerns), des éleveurs et des cultivateurs (Le Cavalier du désert) : l'Amérique de la guerre de Sécession (tant de films où s'affrontent le Nord et le Sud, L'Insoumise, etc.) ; la montée de l'industrie, avec son capitalisme héroïque et rapace (Mrs Parkington...), sa hantise de la réussite (le Gros lot), et aussi les méfaits de ce système (les films de Capra, Orson Welles) ; le pays de l'hygiène des belles cuisines, et aussi un prolétariat pitoyable (Les Raisins de la colère) ; comment évoquer les noirs sans Hallelujah, les Verts Pâturages et aussi les lynchages de Furie et de Obow incident, la prohibition sans Scarface et le whisky sans The lost week-end. [...] Tous ces films peuvent donc être la matière d'un même exercice éducatif : « Précisez les particularités nationales de tel filmé » (bien choisi naturellement). On peut encore profiter des rapprochements (la jeunesse, dans chaque nation, ou Tom Edison, Maxime, Émile, trois héros nationaux, américain, russe, allemand), ou encore chercher les erreurs de reconstitutions géographiques : ce qu'il y a d'américain dans Arènes sanglantes ou les Mille et une nuits.⁸

- 5 Ces « particularités nationales » que mentionne Agel sont donc exclusivement associées au scénario. Même Capra et Welles, les deux seuls cinéastes cités dans son observation, ne sont pas évoqués pour leur mise en scène mais bien pour les sujets qu'ils ont choisi de traiter.
- 6 De fait, la notion de style est moins liée à la nationalité qu'à la figure du réalisateur qui constitue un critère commun à l'organisation des différents catalogues. La Fédération Française des Ciné-Clubs (FFCC) lui dédie notamment une rubrique (« étude de l'œuvre d'un réalisateur ») tandis que l'Union Lyonnaise des Ciné-Clubs (ULCC) prend bien soin de séparer les films « d'un grand réalisateur » des autres titres de son catalogue. La prédominance du réalisateur comme critère de référence traduit par ailleurs la dimension éminemment individuelle qui est attribuée à la posture artistique tout en rejoignant la figure de l'auteur comme artiste-total. Néanmoins, la question de l'influence de l'appartenance nationale sur le style personnel de l'artiste reste posée. Or l'absence de considération pour la nationalité des films en tant que critère de classement dans les catalogues semble écarter cette réflexion, y compris dans les fiches filmographiques qui accompagnent les copies.
- 7 Ces dernières apparaissent très tôt, bien avant les guides officiels, et s'inscrivent dans le prolongement de *L'Index de la Cinématographie Française*, véritable ouvrage de référence pour l'animateur avant que les fédérations proposent leurs propres publications⁹. Quelle que soit la fédération, la nationalité des œuvres décryptées demeure encore une fois une donnée purement indicative et n'entre que très modestement en ligne de compte dans l'analyse filmique. Aucune association n'est clairement établie entre un pays et une « certaine façon » de mettre en scène. Bien que

le terme seul n'apparaisse pas en tant que tel dans ce type de documents, le style reste pourtant bien présent si on l'associe aux dénominations employées dans les catalogues. Les fiches UFOCEL se divisent par exemple en trois parties distinctes : valeur dramatique, valeur cinématographique et valeur humaine du film¹⁰. Notons que la notion de style, somme supposée de ces trois critères, est ici appliquée à un film et non à un réalisateur, posture qui sera justement mise à mal par la fameuse « politique des auteurs » revendiquée quelques années plus tard par les Jeunes-Turcs des *Cahiers du cinéma*¹¹. Il n'est ainsi par surprenant de constater que la presse ciné-club prendra plutôt position pour une « politique des films » dès 1957¹².

- 8 Enfin, bien qu'il soit difficile d'analyser la voix des spectateurs du fait d'un manque de sources, les quelques référendums réalisés par les animateurs durant la période confirment la très faible utilisation de la nationalité dans les critères de sélections. Tout juste est-il suggéré de proposer une plus grande « variété dans les genres et les pays » dans les suggestions émises par les adhérents du Ciné-Club d'Annecy¹³. En revanche, la figure du réalisateur est bien identifiée puisque certains spectateurs demandent des cycles de projections « par auteurs ». C'est donc moins la nationalité de l'œuvre que son réalisateur qui est encore une fois associé au style sans pour autant en apporter une définition claire et partagée.

Le style comme garant de l'équilibre entre le fond et la forme

- 9 Bien qu'aucune définition univoque ne soit admise durant la période, un certain nombre de dénominations tendent à définir le style d'un auteur. Vincent Pinel mentionne par exemple la « réussite esthétique ou stylistique » de certaines œuvres de « qualité »¹⁴. Généralement associé à l'« esthétique » et ses « problèmes », le style est aussi une question de « langage », tant chez Pinel¹⁵ que dans le catalogue de la Fédération Loisirs et Culture Cinématographique (FLECC), organisme associé aux réseaux catholiques¹⁶. L'ULCC préfère, quant à elle, trier les films en fonction de leur « expression cinématographique pure » (citant en exemples *Belles de Nuit* et *Jeux Interdits*) tandis que Film et Vie, rattachée aux milieux protestants, évoque la « qualité de la réalisation cinématographique et musicale » des titres proposés. Enfin, le Groupement Régional des Ciné-Clubs (GRCC) relève la « valeur cinématographique » des œuvres pour organiser sa liste. À ces nombreuses dénominations qui convergent toutes vers la notion de style sans parvenir à une définition précise, s'ajoute celle de la FCCC qui considère que « le film doit avoir apporté quelque chose d'intéressant ou de neuf au point de vue du fond et de la forme »¹⁷. Garant revendiqué de cette adéquation entre le contenu et le mode d'expression, le style est alors perçu comme un point d'équilibre entre ces deux éléments. Or, de par leur rattachement à l'héritage du cinéma éducateur d'avant-guerre, les représentants du mouvement ciné-club sont régulièrement accusés de faire pencher la balance en faveur du fond quitte à négliger la forme.
- 10 Cette posture peut notamment s'illustrer à travers les cotes de classification mises en place dans les catalogues de l'Union Française des Offices du Cinéma Éducateur Laïque (UFOCEL) et dans les fiches proposées par la Central Catholique du Cinéma et de la Radio (CCCC), deux organismes majeurs qui prennent soin de souligner « l'utilité » sociale ou culturelle et la valeur morale des œuvres. Qu'il s'agisse de souligner la « valeur humaine » (UFOCEL) ou « l'apport moral » (CCCC) des films, cette classification contribue un peu plus à brouiller les frontières entre la nature artistique ou

pédagogique de l'objet filmique. Vincent Pinel évoque quant à lui « l'intérêt historique, documentaire ou idéologique » et la « vérité humaine et sociale » qui se dégagent de « certaines œuvres »¹⁸, et propose des cycles thématiques autour du « film social » ou de « L'Enfance au cinéma ».

- 11 Dans ces cas spécifiques, la notion de style semble associée à la dimension culturelle, sociale ou morale des titres du panthéon ciné-clubiste. Ainsi, la capacité de l'œuvre à transmettre des valeurs, un point de vue et un message jugés positifs définit ce caractère « utile » des œuvres. Mais, selon les représentants du mouvement, une telle capacité ne peut se mesurer qu'à l'aune d'un savant point d'équilibre entre le fond et la forme, tant pour les films programmés que pour les présentations et les discussions qui leurs sont associées. Dans son manuel, Vincent Pinel met notamment en garde contre une programmation reposant exclusivement sur les « thèmes sociaux et humains », une solution qu'il juge « plus facile et plus directement abordable » contrairement à « l'étude d'un auteur » qui suppose selon lui « un effort plus audacieux et un accès plus difficile »¹⁹. L'animateur pointe ici l'un des reproches dont les animateurs font régulièrement l'objet lors des séances de ciné-clubs concernant l'analyse du fond et de la forme. Souvent accusés de privilégier l'un au détriment de l'autre, ces derniers sont généralement divisés entre les snobs formalistes et les prosélytes qui ne jurent que par le message social ou spirituel du film. Jean Delannoy, animateur biarrot, met ainsi dos à dos l'excès « d'esthétisme » et la « discussion purement morale et politique »²⁰. Selon lui, la transmission du cinéma comme objet d'art à part entière ne doit pas empêcher l'animateur « d'évoquer par exemple le problème de l'internat pour mieux comprendre Zéro de conduite ou les rapports franco-allemands pour la Grande illusion ». Ces passerelles sont, selon Delannoy, nécessaires et tout aussi légitimes que les comparaisons plus nobles qui entourent la transmission d'une culture savante et artistique. D'ailleurs, ces associations se retrouvent dans la plupart des guides pour animateurs, en particulier l'ouvrage *Regards neufs sur le cinéma*, publié par Peuple et Culture, dans lequel Chris Marker conseille vivement d'expliquer le dadaïsme avant une projection d'Entr'acte ou d'évoquer le surréalisme avant de proposer Un chien andalou et d'affronter le « calembour optique » du Sang d'un poète²¹. Du côté des spectateurs, il est difficile de mesurer l'impact effectif du débat sur l'articulation entre le fond et la forme. Notons simplement ce compte rendu d'une séance autour de Douce en 1948 au Ciné-Club de Grenoble qui traduit parfaitement cette hésitation permanente :

Le Ciné-Club de Grenoble a ouvert somptueusement sa saison 48-49 grâce à Douce et à la venue de Claude Autant-Lara, Jean Aurenche et Pierre Bost. Est-il besoin de dire combien cette séance fut amicale et chaleureuse. Le débat, rehaussé par la présence des pères de Douce fut animé et des questions brûlantes furent posées aux auteurs. Le problème qui agite régulièrement les débats d'un Ciné-Club : quelle est l'intention première ou profonde de l'auteur, quel message nous apporte-t-il par son film ? reçut une réponse, pour une fois définitive. Jean Aurenche fit remarquer et déplora que le public soit plus sensible au côté moral ou social du film qu'à sa constitution dramatique et à sa réalisation technique. Pourtant, les Ciné- Clubs portent leurs efforts en ce sens, mais encore faut-il que le public suive et soit assez évolué pour discuter sur un plan supérieur : celui de la technique, du synopsis à la projection. Et puis en fin de compte, est-ce cela le cinéma ?²²

- 12 Mais bien qu'il soit censé incarner cet équilibre entre le fond et la forme, le style n'apparaît pas comme un critère sur lequel s'appuient les spectateurs, comme en témoigne la principale enquête de la période. Réalisée en 1946 par l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, cette dernière est publiée dans le Bulletin de l'IDHEC en

octobre 1946²³. Intitulée « Que va chercher le public au cinéma ? », l'enquête révèle que le premier critère qui préside au choix d'un film en salle est « la vedette et le sex-appeal » (30%) suivi du titre (10%), du sujet (10%) et de l'interprétation (10%). La notion qui nous intéresse ici est bien mentionnée, mais seulement dans la dernière catégorie « Style, art, culture » qui ne réunit que 5% des suffrages. Bien que les méthodes de cette enquête soient contestables²⁴, les référendums d'adhérents semblent confirmer ces observations : les adhérents d'Annecy demandent par exemple des cycles de projections « sur des vedettes » tandis que le mot « style » n'apparaît dans aucune des enquêtes réalisées durant la période²⁵.

- 13 Une autre hypothèse peut également être formulée quant aux liens supposés entre le style et la valeur historique des films. Cette historicité des œuvres se mesure à travers les différentes thématiques et rubriques plébiscitées par les animateurs et les représentants du mouvement dans la documentation officielle. Vincent Pinel propose dans son manuel des cycles de programmation thématiques autour de « Quelques dates du cinéma muet » et dédie une rubrique spécifique à l'« Histoire générale » dans sa biblio- thèque idéale de l'animateur de ciné-club. Dans la première édition de *Regards neufs sur le cinéma*, André Bazin, critique et théoricien majeur de la période, propose quant à lui une méthode pour la discussion d'après-film :

1. Impressions des spectateurs ; à partir de ces impressions « remonter »
2. Les idées exprimées, leur développement.
3. Leur valeur du point de vue dramatique [...]
4. Leur expression formelle, sa valeur, ses caractéristiques propres (comparaison avec d'autres styles. – cf. *Histoire du Cinéma*).
5. Compléter cette comparaison avec d'autres films, en situant plus parfaitement l'œuvre cinématographique étudiée, grâce à des livres, des pièces de théâtre, etc.²⁶

- 14 Outre l'absence du critère « national » dans les points de cette méthode, il est intéressant de constater que la notion de style est ici directement rattachée à « l'Histoire du Cinéma ». Concernant les spectateurs, l'historicité des œuvres est également un critère déterminant comme en témoigne la très nette considération des adhérents pour la présence de « classiques » dans les programmations²⁷ et l'utilisation régulière du terme dans les référendums de la période. Le mot « classique » est également utilisé dans les catalogues, confirmant le souhait des fédérations de proposer une « Histoire du cinéma » à partir d'une liste d'œuvres légitimes. Si l'ULCC et Film et Vie reprennent sobrement cette dénomination, la FLECC lui préfère celle « d'histoire du cinéma » alors que l'Inter-Club Cinématographique du Sud-Ouest (ICCSO) choisit de distinguer les « œuvres classiques » et les œuvres « récentes de tendance esthétique nouvelle ou originale ». Mais, là aussi, la valorisation du film en tant qu'œuvre d'art et du réalisateur en tant qu'artiste s'efface parfois au détriment du contenu social et culturel des films. Là où l'ULCC distingue des œuvres « à thèse » (Justice est faite) ou des films « sociaux » (*Le Voleur de Bicyclette*), Film et Vie propose des titres aux « éléments culturels positifs » ou possédant une « valeur sur le plan humain et social »²⁸. En somme, même les « classiques » n'échappent pas au statut d'œuvre utile, véhicule d'un message social, culturel ou éducatif. Plus généralement, cette distinction utilitaire des titres est constitutive du catalogue de l'UFOLEIS²⁹, divisé entre « films de fiction » et « documentaires », et celui de la FCCC qui distingue les « Grands Films » des « Compléments ». Ces derniers sont essentiellement composés de courts métrages documentaires qui viennent introduire les projections des ciné-clubs,

apportant généralement une caution savante et scientifique à la séance. L'ICCSO fait de même en classant des titres « faisant connaître d'autres arts (peinture, jazz, etc.) », tout comme la Fédération Française des Ciné-Clubs de Jeunes (FFCCJ) qui propose des « documentaires de caractère dramatique (Premier de cordée, The Overlanders) ». Plus sobrement, Film et Vie distingue film « éducatif » et film « historique ». Le terme est par ailleurs repris dans le catalogue de l'ULCC, la valeur « historique » du film n'étant alors pas associée à la notion de classique, mais plutôt à celle de la discipline académique. Mais, quoi qu'il en soit, ces classements « utilitaires » des films restent en définitive moins associés à un pays spécifique qu'à un contexte historique donné.

Le style national : savoir-faire technique, école artistique ou genre cinématographique ?

- 15 Notons toutefois une exception. La Fédération des Clubs Juniors propose dans son catalogue des programmes déjà préétablis, divisés en quatre catégories : « courts métrages de dessins animés ou de films comiques ; court documentaire, un dessin animé et un long métrage ; un film d'exploitation et plusieurs dessins animés ; un film anglais pour enfants »³⁰. Seul cas observé sur l'ensemble des catalogues, cette dernière catégorie associe un certain type de film (le « cinéma pour enfants ») à un pays précis (la Grande-Bretagne). Faut-il voir dans cette distinction la reconnaissance d'un certain « style anglais » qui se distinguerait par l'intermédiaire du cinéma pour enfant ? Bien que la piste soit intéressante, cette catégorie semble moins traduire l'identification d'une posture artistique nationale que la valorisation d'un certain savoir-faire technique dans un domaine spécifique ou, plus simplement, l'abondance d'un certain type de production dans un secteur encore peu développé durant la période. Un cas similaire peut être observé avec le cinéma d'animation tchécoslovaque qui trouvera une place de choix dans les catalogues des fédérations et les programmes de ciné-clubs dès les années 1960. Là aussi, il est autant question de célébrer un savoir-faire particulier en matière d'animation que de répondre aux besoins d'une programmation dédiée aux jeunes adhérents. D'autre part, la question de l'existence d'un certain savoir-faire national peut également être rattachée à la notion d'« école ». Vincent Pinel utilise le terme dans ses propositions de cycles de programmation et lui dédie une rubrique spécifique dans sa bibliothèque idéale intitulée : « Nations et écoles ». Il lui associe sept pays (l'Allemagne, les États-Unis, la France, l'Italie, le Japon, la Pologne et la Suède) sans en préciser les spécificités.
- 16 Dans le cadre des stages, la deuxième formation nationale organisée par la FFCC en 1947 propose plusieurs conférences concernant entre autres le dessin animé (Jean Image), le « problème de l'interprétation » (Jim Gérald), l'expressionnisme allemand et le cinéma scandinave (Jean Mitry), la mise en scène (Claude Autant-Lara), le court métrage (René Lucot), le cinéma français muet (Jean Epstein), le cinéma français parlant (Jean Vidal), le cinéma américain (Denis Marion), les « conditions économiques de la création artistique » (Marc Maurette), la musique de film (Georges Van Parys), ou encore le scénario et le découpage (Charles Spaak)³¹. Contrairement aux fiches et aux catalogues, les conférenciers valorisent beaucoup plus nettement la nationalité des films en les replaçant dans un ensemble national (le cinéma américain, français, allemand, scandinave) parfois couplé avec des périodes précises (cinéma muet, cinéma parlant). Mais seule l'Allemagne se voit attribuer une « école », terme déjà admis pour

qualifier l'expressionnisme allemand³². Systématiquement associé à une appellation nationale dans les écrits et les discours de la période, le nom de ce courant artistique traduit autant son lieu d'éclosion que la nationalité de ses représentants. Bien qu'il ne puisse revendiquer à lui seul une certaine sensibilité artistique allemande, force est de constater que le terme « expressionnisme » n'est jamais attribué à un autre pays. Ce premier cas d'association entre un pays et une « certaine façon » de faire des films peut également être rattaché à celui du néoréalisme italien qui se voit attribuer un cycle spécifique dans l'ouvrage de Pinel³³. Néanmoins, il est nécessaire de rappeler que ces courants artistiques sont autant associés à un pays qu'à une période donnée et qu'elles ne peuvent être pensées indépendamment de ces deux éléments. Elles ont ainsi le mérite de souligner la dimension éminemment temporelle d'un éventuel style national et de questionner son évolution dans le temps. Mais en dehors de ces deux exceptions³⁴, c'est surtout la notion de genre, et non d'école, qui semble véritablement déterminante pour les animateurs et les spectateurs³⁵. En effet, l'association entre un genre cinématographique et un pays est peut-être ce qui se rapproche le plus d'un hypothétique « style national ». Constituant un critère majeur pour l'évaluation des films chez les spectateurs³⁶, le genre se confond aisément avec certaines cinématographies. Comme le rappelle notamment Fabrice Montebello dans sa thèse, « l'école soviétique » est systématiquement associée à un genre bien spécifique, particulièrement identifiable pour les spectateurs³⁷. Cette observation semble notamment se confirmer à travers la catégorie « film historique/film de guerre » dans laquelle sont regroupés la majorité des films soviétiques programmés dans les ciné-clubs³⁸. Concernant le cinéma américain, outre l'exclusivité sur le western, c'est la comédie qui fait l'objet d'une interprétation « nationale ». Les tentatives pour définir une certaine comédie américaine sont nombreuses³⁹ et rencontrent autant de défenseurs que de détracteurs au sein du mouvement ciné-club. Inquiète du succès des films comiques américains, Lise Le Bournot, animatrice à Béziers, tente ainsi d'en analyser les spécificités pour mieux en pointer les limites :

La projection de *L'Extravagant Mr Deeds*, de Frank Capra, a [...] permis tout de suite de faire la comparaison avec le comique français et le comique américain, ce dernier trop souvent inacceptable à cause des poncifs sociaux développés avec une naïveté déconcertante⁴⁰.

- 17 Difficile de ne pas voir derrière cette analyse un énième signe de la défense nationale contre la production américaine. Il serait par ailleurs grotesque de s'appuyer sur cette « naïveté » supposée pour définir un quelconque style américain. Mais cette observation a pourtant le mérite de souligner l'association du genre avec le « film social »⁴¹, autre catégorie reconnue et souvent attribuée aux films américains⁴². C'est d'ailleurs cette dimension sociale qui permet généralement aux animateurs et théoriciens du mouvement ciné-club de distinguer les potentielles spécificités nationales des films comiques. Bien que reconnue plus tardivement, la comédie dite « à l'anglaise » et « à l'italienne » est un autre exemple de ce croisement des genres. Mais, en définitive, il s'agit moins d'évoquer un style national, qu'un certain type de comédie (sociale, de mœurs, burlesque, loufoque ou screwball, etc.). Aussi, la question d'une posture artistique spécifique à un pays reste entière. Pourtant, Henri Agel soutient dès le milieu des années 1950 l'existence d'une sensibilité propre à tel ou tel pays, « sorte de psychologie nationale qui s'exprime inconsciemment [...] par le choix du scénario, le caractère des personnages, etc. ». Il en tient pour preuve le rejet du spectateur pour « certains films étrangers » qui sont « difficilement intéressants pour nous, parfois

même impénétrables, non par leur obscurité, mais par l'étrangeté de leur atmosphère ». Selon lui, c'est bien l'absence d'une « culture géographique authentique » qui empêche ainsi de « saisir ces particularités essentielles, ces génies si divers des nations »⁴³. En ce sens, un seul exemple notable peut être relevé sur l'ensemble des sources et documents dépouillés. Si Henri Agel évoque le « génie nordique » en citant Vampyr et Dies Irae dans son manuel publié en 1954⁴⁴, c'est Vincent Pinel qui se risque à le définir dix ans plus tard :

La présentation du Septième sceau se trouve enrichie par la projection en première partie du court métrage d'Arne Sucksdorf, Rythme de la ville. Ce poème cinématographiquement en évidence d'une façon assez remarquable l'inquiétude fondamentale propre à la mentalité nordique et qui est un thème majeur du film d'Ingmar Bergman⁴⁵.

- 18 Le style nordique se définirait-il par une certaine « inquiétude fondamentale » ? Bien qu'il soit difficile de répondre à une telle question, c'est sans doute l'une des seules associations établies entre une supposée sensibilité (ou identité ?) nationale et une « certaine façon » de faire des films. Mais en dehors de ce cas exceptionnel, le « style national » n'apparaît pas comme un critère clairement identifié pour l'appréciation des films. Ce n'est qu'en séparant bien distinctement ces deux notions qu'il est possible d'observer leur reconnaissance progressive et leur utilisation par les animateurs et les spectateurs. Certes, le mot « style » reste peu utilisé, mais demeure indirectement très présent autour de quatre débats fondamentaux de la période : l'équilibre fond/forme, la figure du réalisateur/auteur, l'utilité pédagogique, culturelle ou morale des films, et l'historicité des œuvres. La nationalité est également un critère protéiforme. Tantôt invoquée pour illustrer un savoir-faire technique relatif à un certain type de films (« films anglais pour enfants », film d'animation tchécoslovaque), l'existence d'une production riche et abondante (films pour enfants anglais), ou un courant artistique associé à une période spécifique (expressionnisme allemand, néoréalisme italien, réalisme poétique français), elle peut également être directement associée à un genre donné (le film de guerre soviétique, le western américain, la comédie américaine, à l'italienne ou à l'anglaise). C'est d'ailleurs cette dernière association qui semble être la plus déterminante en tant que critère d'identification, de sélection et d'évaluation.
- 19 D'autre part, le genre présente l'avantage de proposer des codes clairement identifiés. Or si tant est qu'il soit possible de définir des styles nationaux, ces derniers ne peuvent être identifiés que par comparaison. En proposant un cadre de référence transfrontalier, le genre cinématographique peut donc constituer une sorte de dénominateur commun qui n'exclue pas nécessairement des interprétations et des traitements spécifiques à tel ou tel pays. Comme le rappelle Pierre Sorlin, un style est avant tout une « problématisation d'un contenu ». Le genre offre ainsi un socle partagé, point de départ d'une problématisation propre à un contexte national. Le genre cinématographique est par ailleurs lui-même le produit d'un contexte donné à un moment précis de l'histoire d'un pays. En ce sens, il est peut-être envisageable d'identifier un style américain, français, italien en fonction des genres (comédie, film policier, etc.) et des périodes (dont les contours sont bien sûr extrêmement variables). Par exemple, les auteurs italiens auraient une certaine façon (un certain style) de problématiser les codes de la comédie à tel ou tel moment de leur histoire... Reste à savoir si ces problématisations sont le produit d'une « culture nationale », d'un milieu social, d'institutions, de réseaux d'individus, d'un seul et unique artiste, d'interactions

transfrontalières, pluridisciplinaires, transmédiales, relèvent de la sphère publique ou privée, d'une période spécifique, ou de la somme de tous ces éléments.

NOTES

1. Le lecteur pourra se reporter à l'introduction de cet ouvrage ainsi qu'à : Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « d'Esthétique », 2015 et Pierre SORLIN, *Italian National Cinema, 1896-1996*, Routledge, 1996.
2. Voir Jean MITRY, « Les Classiques du cinéma », *Informations UFOCEL*, n° 27, novembre 1949, p. 16-17.
3. Une dénomination bien entendu anachronique ici et par ailleurs fortement connotée politiquement dans le contexte contemporain français.
4. Paul LÉGLISE, *Rapport sur la situation des fédérations habilitées à diffuser la culture par le film*, Archives du CNC, fonds Paul Léglise, versement n° 20080006/1, p. 15.
5. Voir « Catalogue de programmation » dans *Petit guide du cinéma culturel*, Paris, FCCC, juillet 1954, p. 5.
6. La fédération se compose essentiellement de membres de la profession cinématographique, en particulier des réalisateurs. Jean Cocteau est nommé président d'honneur puis laisse sa place à Jean Delannoy quelques années plus tard. Abel Gance en assure la présidence aux côtés de Georges Rosetti et de Claude Remond.
7. Vincent PINEL, *Introduction au ciné-club*, Paris, Éditions Ouvrières, coll. « Vivre son temps », 1964, p. 165-169.
8. *Cahiers pédagogiques*, n° 9, cité dans Henri AGEL, *Le Cinéma*, Paris, Casterman, 1955 (2^e édition), p. 309.
9. Certains ciné-clubs piochent dans les éditions annuelles pour composer leurs programmes à l'image par exemple du ciné-club d'Arras qui l'utilise encore en 1951 : Michel CHANTRY, « Pour public jeune et populaire », *Ciné-Club, Nouvelle Série, Cahier I*, n° 5-6, mars-avril 1951, p. 26.
10. Voir « Comment présenter et discuter Les Malheurs de Sophie », *Image et Son*, n° 50, février 1952.
11. Voir François TRUFFAUT, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du Cinéma*, n°44, février 1955, p. 45-46.
12. Voir « Éditorial », *Cinéma 57*, n° 19, juin 1957, p. 1 ; Yves COULOUMIES, « Éléments pour un débat sur la critique de cinéma », *Ciné-Club Méditerranée*, n° 14, octobre 1958, p. 3 et Guy ALLOMBERT, « De la Critique des Films », *Image et Son*, n° 117, décembre 1958, p. 3.
13. Voir Henri MORET, « Référendum au ciné-club d'Annecy », *Image et Son*, n° 78, janvier 1955, p. 9-10.
14. Vincent Pinel qualifie au passage cette « qualité » comme une notion « fort vague et diversement entendue » : Vincent PINEL, *Introduction au ciné-club*, op. cit., p. 78.
15. Ibid.
16. *Catalogue FLECC – 1961-1962*, Paris, FLECC, 1961, p. 22-107.
17. « Catalogue de programmation » dans *Petit guide du cinéma culturel*, op. cit., p. 5.
18. Vincent PINEL, *Introduction au ciné-club*, op. cit., 1964, p. 78.
19. Ibid., p. 80-81.
20. Jean DELANNOY, « Le ciné-club », Thèse de Doctorat, Université de Paris, 1956, p. 143-144.

21. Chris MARKER, « L'avant-garde française », dans Jacques CHEVALLIER (DIR.), *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Seuil, 1953, p. 251-255.
22. R. DUTEIL, « La Forme et le Fond », *Ciné-Club*, n° 3, décembre 1948, p. 6.
23. « Cinéma et Culture – Réponse-somme à l'enquête sur la culture cinématographique », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 5, octobre 1946, p. 6-8. Les résultats de cette enquête connaissent un franc succès au sein du mouvement ciné-club et auprès des éducateurs. Son influence est telle qu'Henri Agel la cite dix ans plus tard dans le premier chapitre de son ouvrage qu'il consacre au cinéma : Henri AGEL, *Le Cinéma*, op. cit., p. 9.
24. Le *Bulletin de l'IDHEC* donne très peu d'informations sur le panel interrogé et sur les méthodes utilisées pour obtenir ces chiffres.
25. Voir « Une enquête du Ciné-Club Inter-Entreprises de Valence », *Image et Son*, n° 62, avril 1953, p. 3 ; « Référendum UFOCEL », *Image et Son*, n° 57-58, novembre-décembre 1952, p. 2 ; Henri MORET, « Référendum au ciné-club d'Annecy », art. cit., p. 9-10.
26. André BAZIN, « Comment présenter et discuter un film » dans *Regards neufs sur le cinéma*, op. cit., p. 354.
27. Les statistiques de programmation concernant l'ancienneté des films diffusés dans les ciné-clubs révèlent ainsi une certaine appétence pour les œuvres dites « classiques », ou du moins une demande très nette de découverte. Pour consulter en détail cette analyse de la programmation des ciné-clubs dans les années 1950, le lecteur pourra se reporter à Léo SOUILLÉS-DEBATS, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, AFRHC, 2017.
28. Le GRCC évoque quant à lui la « valeur culturelle » des films.
29. L'UFOCEL devient l'Union Française des Œuvres Laïques d'éducation par l'Image et le Son (UFOLEIS) en 1953.
30. Paul LÉGLISE, *Rapport sur la situation des fédérations habilitées à diffuser la culture par le film*, archive citée, p. 15.
31. Filméas FOGG, « L'écran des Ciné-Clubs », *L'Écran français*, n° 117, 23 septembre 1947, p. 14-15.
32. Henri Agel évoque par exemple le « romantisme allemand » en citant le Cabinet du Docteur Caligari et Metropolis dans son manuel.
33. Vincent PINEL, *Introduction au ciné-club*, op. cit., annexe VII, p. 165-169.
34. Le réalisme poétique, courant artistique français aujourd'hui très largement reconnu, n'est pas mentionné dans les sources que nous avons dépouillées.
35. Vincent Pinel lui consacre d'ailleurs une rubrique dans sa bibliothèque idéale.
36. Pour consulter en détails le critère du genre cinématographique dans le choix et les goûts des adhérents, le lecteur pourra se reporter à Léo SOUILLÉS-DEBATS, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, op. cit.
37. Fabrice MONTEBELLO, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière ; Longwy 1944-1960 », Thèse sous la direction d'Yves Lequin et Heinz-Gerard Haupt, Université de Lyon 2, 1997, p. 158.
38. Les « drames » sont aussi très représentés, en particulier lorsque le quotidien du prolétariat est privilégié aux grands événements et aux figures de la révolution, par exemple dans le Chemin de la Vie de Nicolaï Ekk.
39. Voir à ce sujet : Jean-Georges AURIOL, « Qu'est-ce donc, après tout, qu'une comédie "américaine" ?? », *Ciné-Club*, n° 8-9, mai-juin 1949.
40. Lise LE BOURNOT, « La Rencontre de Béziers », *Ciné-Club Méditerranée*, n° 4, avril 1955, p. 2.
41. Vincent Pinel utilise également ce terme pour un de ses cycles de programmation.
42. Par ailleurs, il est intéressant de noter que certains réalisateurs américains qui rencontrent un certain succès avec leurs « films sociaux » dans les programmes des ciné-clubs triomphent également avec leurs westerns, à l'image de John Ford, autant célébré pour Les Raisins de la

colère et Qu'elle était verte ma vallée que pour La Chevauchée fantastique, La Poursuite infernale et Le Massacre de Fort Apache.

43. *Cahiers pédagogiques*, n° 9, cité dans Henri AGEL, *Le Cinéma*, op. cit., p. 309.

44. Ibid.

45. Vincent PINEL, *Introduction au ciné-club*, op. cit., p. 82.

RÉSUMÉS

Cet article se propose de questionner la notion de « style national » dans un cadre spécifique (le mouvement des ciné-clubs en France) et sur une période donnée (de la Libération au début des années 1960). L'observation de cette association entre le « style » (d'un film, d'un auteur) et la « nationalité » d'une œuvre permet de déterminer si ces deux notions constituent, individuellement ou en se superposant, un critère d'identification, de sélection et d'appréciation des films pour les représentants des fédérations de ciné-clubs (à travers les catalogues de films, les fiches filmographiques et les programmes de stages de formation), pour les animateurs (manuels, programmation et expériences de séances) et les adhérents des clubs (référendums et comptes rendus de débats).

This article proposes to question the notion of “national style” in a specific context (the movement of film clubs in France) and over a given period (from the Liberation in the early 1960s). The observation of this association between the “style” (of a film, of an author) and the “nationality” of a film makes it possible to determine whether these two notions constitute, individually or superimposed, a criterion of identification, selection and appreciation of films for the federations that represent the film clubs (through film catalogs, film sheets and training course programs), for animators (manuals, movie programming and film show experiences) and club members (referendums and debates reports).

AUTEUR

LÉO SOUILLÉS-DEBATS

Léo Souillés-Debats est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Lorraine (Metz), membre du Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S) et du conseil d'administration de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC). Ses travaux portent sur l'histoire du cinéma en France, la cinéphilie, l'enseignement du cinéma, l'éducation à l'image et l'histoire du mouvement ciné-club de 1920 jusqu'à aujourd'hui. Il a publié récemment *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, AFRHC, 2017.