



HAL
open science

POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE DU CINÉMA

Dimitri Vezyroglou

► **To cite this version:**

Dimitri Vezyroglou. POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE DU CINÉMA. Histoire. Université de Lorraine (Metz), 2019. tel-02407143

HAL Id: tel-02407143

<https://hal.science/tel-02407143>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE DU CINÉMA

Dossier présenté pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches

par

Dimitri Vezyroglou

Maître de conférences en histoire du cinéma à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



soutenu publiquement le 23 novembre 2019

devant un jury composé de :

Pascale Goetschel, professeure d'histoire contemporaine à l'université Paris 1,
Laurent Le Forestier, professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'université de Lausanne,
Fabrice Montebello, professeur d'histoire du cinéma à l'université de Lorraine (garant),
Pascal Ory, professeur émérite d'histoire contemporaine à l'université Paris 1,
Valérie Pozner, directrice de recherche au CNRS (UMR Thalim),
et **Laurent Véray**, professeur d'histoire du cinéma à l'université Paris 3.

Volume 1 – Rapport de synthèse

POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE DU CINÉMA

Dossier présenté pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches

par

Dimitri Vezyroglou

Maître de conférences en histoire du cinéma à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

soutenu publiquement le 23 novembre 2019

devant un jury composé de :

Pascale Goetschel, professeure d'histoire contemporaine à l'université Paris 1,
Laurent Le Forestier, professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'université de Lausanne,
Fabrice Montebello, professeur d'histoire du cinéma à l'université de Lorraine (garant),
Pascal Ory, professeur émérite d'histoire contemporaine à l'université Paris 1,
Valérie Pozner, directrice de recherche au CNRS (UMR Thalim),
et **Laurent Véray**, professeur d'histoire du cinéma à l'université Paris 3.

Volume 1 – Rapport de synthèse

Illustration de couverture :

Robert Webb et Henry Fonda dans Douze hommes en colère (Twelve Angry Men, Sidney Lumet, 1960)

Remerciements

À Pascal Ory, j'adresse le témoignage de ma gratitude pour tout ce qu'il m'a apporté par sa présence tant intellectuelle qu'humaine. Parmi les multiples choses que j'ai apprises de lui, je retiendrai d'abord ici que, Zénon ou pas Zénon, la flèche peut atteindre sa cible.

Je remercie chaleureusement Fabrice Montebello, qui a non seulement accepté de se porter garant de mon habilitation à diriger des recherches, mais qui a accompagné avec bienveillance l'écriture de ce dossier, et a stimulé ma réflexion par des discussions passionnantes.

Pour le soutien qu'ils ont toujours apporté à mon activité de recherche, tant sur le plan logistique que sur le plan humain, j'exprime ma reconnaissance aux membres de mon équipe d'accueil, l'HiCSA, et tout particulièrement à Pierre Wat, son directeur, à Zinaïda Polimenova, ainsi qu'à ma chère collègue Agnès Devictor.

Un grand nombre de personnes ont contribué à diverses occasions à faire avancer ce travail. Que soient particulièrement remerciés ici : Fabio Andreazza, Antoine de Baecque, Manon Billaut, Christophe Charle, Christian Delage, Pascal Manuel Heu, Jean Gili, Laurent Guido, François Huzar, Myriam Juan, Anne Kerlan, Laurent Le Forestier, Mélisande Leventopoulos, Stéphanie Louis, Jean-Marc Leveratto, Raphaëlle Moine, Valérie Pozner, Michel Trebitsch, Myriam Tsikounas, Laurent Véray, Guillaume Vernet.

Les recherches que j'ai menées sur le film *Napoléon vu par Abel Gance* ont bénéficié de la collaboration active et précieuse de plusieurs institutions patrimoniales, sans laquelle ce travail n'aurait pu aboutir. Je tiens à rendre hommage à la passion pour la connaissance et au sens du service public des personnes qui les animent, et à adresser mes chaleureux remerciements :

- au département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France ;
- à la Cinémathèque française, et particulièrement à Joël Daire, son directeur du patrimoine, à Régis Robert et à Delphine Warin, qui ont accompagné, encouragé et enrichi ma recherche avec constance ;

- à la Cinémathèque de Toulouse, où j'ai toujours pu compter, à l'époque de mes recherches, sur l'aide de toute l'équipe, et notamment de sa déléguée générale Natacha Laurent ;
- à la fondation Jérôme Seydoux-Pathé, où Stéphanie Salmon a mis les archives à ma disposition et a toujours suivi et soutenu mon travail, et où Anne Gourdet-Marès et Elvira Shahmiri m'ont fait découvrir les charmes du format réduit.

Béatrice de Pastre, bien au-delà de ses fonctions à la direction du patrimoine du CNC, m'a amicalement soutenu et encouragé pendant de longues années. Je lui adresse en retour toute ma gratitude affectueuse.

À Christophe Gauthier, je dois plus que des remerciements : compagnon de toutes mes aventures humaines et intellectuelles, relecteur hors pair et ami, au sens vrai et plein du mot, il a été un soutien essentiel durant ces années de recherche.

À Paola Palma, ma femme, pour son soutien et son encouragement constant, pour sa présence indispensable, pour l'acuité et l'intransigeance de sa lecture, je dédie tout simplement ce travail, qui s'est accompli au sein de et grâce à notre vie commune.

Introduction

Il y a, à Athènes, sur les flancs du Lycabette, dans le quartier chic de Kolonaki, une petite salle de cinéma nommée Athinaia. Elle est située rue Haritos : littéralement, rue de la Grâce. C'est un cinéma de plein air, ouvert seulement entre juin et septembre ; il est bordé de verdure d'un côté, de l'autre d'immeubles dont certaines fenêtres donnent sur l'écran. Le soir, les occupants privilégiés de ces appartements peuvent ainsi profiter du film en



s'installant simplement sur leur balcon, tandis que de vieilles dames du quartier affluent dans la salle proprement dite, agréablement aménagée avec ses rangées de chaises et de tables sur le gravier, pour y passer une soirée entre amies, discutant par petits groupes durant toute la projection, parfois sans un regard pour le film. Comme dans toutes les

salles d'été, on n'y passe que des programmes de reprises, des classiques du cinéma américain ou européen (j'ai dû y voir À bout de souffle, Laura, La strada ou encore La Mort aux trousses) ; mais là n'est pas son principal intérêt. Le cinéma Athinaia est d'abord connu, dans toute la ville, pour ses tyropites, ces feuilletés au fromage qui sont un des classiques de la cuisine grecque. Car dans les salles de plein air, à Athènes, on mange, on boit et on fume ; avant le début du film et à l'entracte (dans toutes les séances, le film est systématiquement coupé en deux en son exact milieu, quel que soit le point de l'intrigue où tombe cette coupure), on voit se former une file d'attente devant la buvette. Au cinéma Athinaia, on remarque rapidement que cette file d'attente est plus longue qu'ailleurs, et qu'alors que commence la première ou la seconde partie du film, de nombreux spectateurs, au lieu de regagner leur siège, continuent de tourner le dos à l'écran, les yeux vaguement angoissés et fixés sur le fond de la buvette, où le stock de tyropites diminue inexorablement. C'est que les tyropites de l'Athinaia sont, dit-on, les meilleures d'Athènes, et on ne les trouve que dans ce cinéma (après une petite enquête, j'ai fini par découvrir que le cinéma se les faisait en effet livrer d'une boulangerie du Pirée). Est-ce par le simple effet de cette rareté que les tyropites de l'Athinaia ont acquis une telle dimension mythique ? Toujours est-il qu'elles constituent, bien plus que sa programmation, le principal motif d'attraction de cette salle. Le néophyte en sera d'ailleurs pour ses frais : il

faut une certaine expérience pour accéder au trésor convoité. Ainsi, un spectateur ordinaire, en entrant dans la salle, ira d'abord garder la place de son choix avant de se rendre à la buvette ; de même, surpris par la coupure de l'entracte, il attendra que les lumières se rallument dans la petite cour pour aller se ravitailler. Grave erreur, car dans les deux cas, il constatera d'abord que la file d'attente est déjà longue, puis que, son tour arrivant, le stock de la précieuse denrée est tout simplement épuisé. Les habitués, eux, savent à quoi s'en tenir. Ils préféreront se mettre dans la file d'attente dès leur entrée dans la salle, quitte à ne pas trouver de place convenable et à rater le début du film ; les plus roués guetteront, vers la fin de la première partie, les premières stries sur la copie annonçant la coupure pour se lever discrètement et faire la queue avant les autres à l'entracte. Ce phénomène revêt à mes yeux une signification particulière ; il indique que, si l'on veut prendre le fait cinématographique au sérieux, on ne peut le réduire au film, mais qu'on doit au contraire comprendre le film dans un dispositif qui l'excède. Dès mes années d'enfance, j'ai compris le cinéma comme cela : le film, plus les tyropites.

* * *

Marcel Mauss, dans son « Essai sur le don », définit de la manière suivante les « faits sociaux totaux » : ce sont des faits

à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques, etc. Ils sont juridiques, de droit privé et public, de moralité organisée et diffuse, strictement obligatoires ou simplement loués ou blâmés, politiques et domestiques en même temps, intéressant les classes sociales aussi bien que les clans et les familles. Ils sont religieux : de religion stricte et de magie et d'animisme et de mentalité religieuse diffuse. Ils sont économiques : car l'idée de la valeur, de l'utile, de l'intérêt, du luxe, de la richesse, de l'acquisition, de l'accumulation, et d'autre part, celle de la consommation, même celle de la dépense pure, purement somptuaire, y sont partout présentes [...]. D'autres part, ces institutions ont un côté esthétique important dont nous avons fait délibérément abstraction dans cette étude : [...] les objets de toutes sortes qu'on fabrique, use, orne, polit, recueille et transmet avec amour, tout ce qu'on reçoit avec joie et présente avec succès [...] ; tout [...] est cause d'émotion esthétique et non pas seulement d'émotions de l'ordre du moral ou de l'intérêt. [...] Enfin, ce sont clairement des phénomènes morphologiques.

[...] C'est en considérant le tout ensemble que nous avons pu percevoir l'essentiel, le mouvement du tout, l'aspect vivant, l'instant fugitif où la société prend, où les hommes prennent conscience sentimentale d'eux-mêmes et de leur situation vis-à-vis d'autrui. Il y a, dans cette observation concrète de la vie sociale, le moyen de trouver des faits nouveaux que nous

commençons seulement à entrevoir. Rien à notre avis n'est plus urgent ni fructueux que cette étude des faits sociaux¹.

Ce concept de « fait social total » me semble particulièrement approprié à l'histoire culturelle², et l'on pourrait l'appliquer tel quel au « cinéma », tel que le présent rapport entend le définir comme objet d'histoire. Tout objet culturel est en effet de nature à se manifester dans les différents états du corps social, de l'économique au « religieux » (on pourrait remplacer ce terme par celui de « mental »), en passant par la technique « et même » par l'esthétique. Il faut donc le dire d'emblée : « le cinéma » sera compris, dans les pages qui suivent, comme l'ensemble des manifestations physiques et imaginaires socialement ancrées autour du « film », qui n'en est que la partie la plus saillante (surtout si l'on ne prend en compte que le long métrage de fiction). C'est ainsi que ce « rapport de synthèse » aura pour but de démontrer que, d'une part, on peut être historien et prendre le cinéma pour objet, c'est à dire être « historien du cinéma » au sens plein du terme, et que d'autre part, parmi les différentes approches historiennes du film, l'histoire culturelle du cinéma a sa place, ses objets et son regard, ni plus ni moins légitimes que les autres.

Ce document au nom ambigu – « rapport de synthèse » évoque plus, au choix, la bureaucratie militaire ou la note de communicant que la position de thèse universitaire – et au statut hybride – confession égo-historique ? plaidoirie pour un parcours ? manifeste épistémologique ? – tentera de ne contourner ni cette ambiguïté, ni cette hybridité. Il y sera question d'un « je », certes, mais d'un « je » au « rapport » ; dans la position, donc, de rendre des comptes à ses pairs et de se mettre en ordre pour se présenter sous un jour épistémologiquement intelligible. Dans mon cas, cette mise en ordre consistera d'abord en un positionnement face à ces deux pôles autour desquels se structure mon identité de chercheur : « l'histoire » et « le cinéma ». Il faudra bien en passer par quelque chose qui ressemble à une introspection pour comprendre, dans un premier temps, comment quelqu'un qui se considère avant tout comme un « spectateur ordinaire » de cinéma – c'est à dire un expert comme un autre³ – a élaboré avec cet

¹ Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » (chapitre 4, III), *L'Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, tome 1.

² Mauss s'adresse d'ailleurs explicitement aux historiens autant qu'aux sociologues dans la conclusion de son essai, et il propose même aux seconds de s'inspirer de la propension des premiers à « observer ce qui est donné » (*ibid.*, chapitre 4, III).

³ À ce sujet, voir Jean-Marc Leveratto, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, vol. 16, n° 61, 1^{er} trimestre 2003, pp. 17-50. Dans cet article programmatique, le sociologue établit lui aussi, mettant ses pas dans ceux de Mauss, un pont entre histoire et sociologie en présentant l'expertise culturelle comme une proposition pour « une histoire et une sociologie du cinéma comme un fait total ». Il déplore que « les histoires traditionnelles du cinéma » « se réduisent la plupart du temps à une histoire des films » et « passent sous silence à la fois l'action du spectateur ordinaire et la manière dont celle-ci participe à la construction de la qualité artistique des films », et, symétriquement, que « les sociologues des pratiques culturelles "oublient" les films et négligent la façon dont ces derniers agissent sur les personnes indépendamment de leur qualité artistique ». C'est donc un changement de perspective qu'il propose, tant à l'histoire qu'à la sociologie du cinéma ; je ne peux qu'adhérer à cette proposition qui repose, comme je viens de

objet la distance objectivement – et subjectivement – nécessaire à l'enquête historique. Cette introspection dépassée, il sera ensuite temps de produire un discours posant les bases historiographiques et épistémologiques de ce que je conçois comme l'histoire culturelle du cinéma. Puis, dans un dernier temps, il conviendra de positionner mes propres travaux dans ce champ pour les présenter non comme un exemple, mais comme une défense et illustration de ce qui ne veut pas être une discipline, mais l'application d'une démarche – l'histoire culturelle – à un objet – le cinéma – dont l'inscription dans le champ universitaire est encore sujette à des appropriations multiples et souvent concurrentes.

Le rapport sera suivi, comme c'est l'usage, du recueil d'une sélection de ces travaux, et surtout d'un mémoire de recherche originale. Ce dernier est consacré au film *Napoléon vu par Abel Gance* ; ce choix mérite une double justification dans la perspective d'une habilitation à diriger des recherches. La première porte sur le fait que cette recherche porte sur un film et sur un réalisateur sur lesquels j'ai déjà écrit plusieurs textes (quelques pages de ma thèse portaient d'ailleurs sur la réception du film) ; la seconde, sur le fait qu'après avoir travaillé, pour ma thèse, sur une période courte, la seule année 1928, circonscrire ainsi une nouvelle recherche – amenée à devenir un nouveau livre – à un seul film peut apparaître comme un atypique rétrécissement d'échelle, à rebours de l'amplitude du champ qu'on attend d'un impétrant à ce stade de son parcours.

Tout d'abord, ce travail entre certes en continuité avec un certain nombre des précédents, mais il se situe surtout à l'aboutissement de ceux-là ; il vient clore une séquence de recherches quasi exclusivement centrées sur les années vingt, en même temps qu'il témoigne d'une évolution de mon positionnement méthodologique, dont j'espère montrer qu'il a dépassé cette sorte de mise à distance du film en tant qu'objet esthétique qui caractérisait mes premiers travaux, centrés, dans le meilleur des cas, sur l'analyse des représentations. L'historien que j'étais il y a quinze ans affichait en effet – en partie par souci de se distinguer des approches esthétiques et en partie par crainte de ne savoir que faire d'une analyse interne de l'image – un dédain apparemment assumé, en réalité conscient de sa faiblesse, pour la dimension spécifiquement artistique du film. Le travail présenté ici sur *Napoléon a*, entre autres, pour fonction de témoigner sinon d'une révolution, tout au moins d'un glissement de mes choix méthodologiques. D'autre part, je pense montrer dans les pages qui suivent – et dans les recherches à venir – que je ne limite plus mon champ d'investigation aux années vingt, et qu'un nouveau chantier s'est au contraire ouvert pour moi

l'avancer moi-même, sur une salutaire redéfinition du « cinéma » comme pratique et consommation culturelle, et je tenterai à mon tour de proposer, du côté de l'histoire, une approche se distinguant elle aussi des « histoires traditionnelles du cinéma ». Est-ce un hasard si les deux références placées en exergue de ce rapport sont des sociologues ? Probablement pas, comme on pourra s'en rendre compte dans les pages qui suivent : le regard particulier que constitue l'histoire culturelle s'appuie par essence sur des bases interdisciplinaires.

autour de la politique et de la patrimonialisation du cinéma en France dans les années soixante et soixante-dix.

Pour ce qui est de la circonscription à un seul film, il s'agit là encore d'une question de méthodologie : pour montrer comment je souhaite développer une approche historique qui tienne ensemble études contextuelle et textuelle, j'ai voulu me concentrer sur un film qui a tout à la fois mobilisé fortement une partie importante du corps social et représenté un cas paradigmatique de la construction de l'auteur de cinéma, sur lequel existe une profusion d'archives, mais qui par ailleurs contient en lui-même, au cœur de ses images, la trace de cette construction intellectuelle, culturelle et artistique. Plus, en effet, que comme l'ouverture d'un champ nouveau de recherche, cet essai se donne à lire, à ce point de mon parcours, comme un instrument de mesure du déplacement méthodologique dont je parlais plus haut, qui plus est sur un objet qui, précisément parce qu'il appartient au champ sur lequel j'ai jusqu'ici le plus travaillé, permet la comparaison avec mes approches antérieures.

L'histoire culturelle du cinéma telle que je la conçois consiste donc dans le fait de relever le défi de Mauss : envisager un « fait social total » sous tous ses aspects, ici dans une perspective historique. Le rapport de synthèse en sera la défense, et le mémoire de recherche l'illustration.

Première partie

« ÉGOÏSTOIRE »

L'exercice égo-historique n'est chose ni aisée, ni plaisante. Pénible introspection pour celui qui l'écrit, il court sans cesse le risque de sembler complaisant à celui qui le lit. L'égo-histoire est cependant utile pour l'un comme pour l'autre, en ce qu'elle est le lieu où l'historien peut se pencher sur l'une des questions les plus difficiles qu'il puisse avoir à étudier : celle de l'identité. L'identité – culturelle, intellectuelle, sociale, s'entend – d'un historien français du cinéma du début du XXI^e siècle est un objet qui mérite, à mon sens, d'être pensé pour comprendre véritablement le sens qu'on donnera ici à cette activité scientifique qui consiste à faire l'histoire du cinéma, ici et maintenant. Or je vois l'élaboration de cette identité comme celle d'un égoïsme, animé par l'attachement opiniâtre à construire une voie propre dans le champ scientifique. L'*égoïstoire* que je propose, en forme de boutade, est donc une manière d'expliquer, tout en les assumant, voire en les revendiquant, les racines personnelles de cet attachement, et dans le même temps de préserver la dose d'auto-ironie nécessaire à qui veut éviter que l'égo ne l'emporte sur l'histoire⁴. C'est sur l'espace où les constructions identitaires personnelles et scientifiques se rencontrent et s'intriquent que je veux ici mettre l'accent, tant il est vrai que l'être social de l'historien s'articule avec son être intime.

⁴ Au mot d'*égoïsme*, utilisé ici et dans les pages qui suivent pour les besoins du calembour, il conviendrait en réalité de préférer celui d'*égotisme*, car c'est bien sur cette culture beylienne du moi, dont la complaisance est sans cesse combattue, justement, par l'auto-ironie, que je prends ici modestement modèle. Cf. Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* [1832], 1^{re} publication : 1892 ; dernière édition par Philippe Berthier et Fabienne Bercegol : Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013.

I. « Non-lieux »

Né de la rencontre improbable, nimbée des soubresauts du Paris de Mai-68, entre une pharmacienne issue d'une famille notable d'une sous-préfecture gasconne et un architecte réfugié politique de la Grèce des colonels, dont le patronyme turc signale les origines d'Asie Mineure, la question de l'identité s'est toujours posée pour moi de manière, sinon dramatique, tout au moins complexe. Né et élevé en France, j'ai toujours considéré mon identité française comme première, alors même que mes nom et prénom me désignaient de prime abord comme un étranger, de nationalité d'ailleurs incertaine aux yeux de nombre de mes compatriotes, qui persistent encore aujourd'hui à m'imaginer d'origine russe, par exemple. Cette question identitaire fut l'objet de nombreux quiproquos au cours de mon existence, dont le plus cocasse (si l'on aime à rire jaune) est assez révélateur. Lors d'un contrôle de police dans le métro, au cours de la vague d'attentats de 1986, je présente ma carte d'identité ; le policier l'examine, s'arrête sur mon nom et me pose, trois fois de suite (l'adolescent que j'étais refusant de répondre et se contentant de désigner la pièce que le fonctionnaire tenait entre ses mains), la même question : « Vous êtes français ? ». Plus récemment, une collègue versée dans les études *gender* m'expliqua publiquement, au cours d'un repas à l'occasion d'un colloque, que je ne pouvais qu'être troublé par le fait que mon identité française, évidente à qui m'entend, soit entièrement dissimulée à qui ne me connaît pas par cet assemblage nominal qui met en valeur de façon outrageuse ma filiation paternelle au détriment de la maternelle. Néanmoins, si mon identité culturelle s'est en apparence construite en équilibre entre rugby et *tavli*, entre graisse d'oie et huile d'olive, entre *rebetiko* et Juliette Gréco, le fait est que, n'étant ni véritablement bilingue ni totalement partagé entre deux pays, j'ai toujours vécu mon identité française à la fois comme évidente, et avec une certaine distance. Cette distance m'a conduit à rechercher des « non-lieux » susceptibles de m'accueillir, des lieux qui ne soient ni français ni grecs, ni paternels ni maternels, qui ne soient, surtout, ni complètement réels ni totalement irréels, dans cet entre-deux rassurant où je pouvais me construire, *égoïstement*, une identité propre et unique : ces « non-lieux » furent l'histoire et le cinéma.

1. L'histoire

Dire qu'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours été passionné par l'histoire est à la fois terriblement banal et absolument vrai – d'une authentique banalité, donc. Enfant et jeune adolescent, je suppose avoir été semblable aux élèves qu'un quart de siècle plus tard, je maudirais intérieurement en faisant mine de les féliciter lorsqu'ils me mettraient sous le nez la preuve,

dénichée par leur avide curiosité dans un livre qui n'était pas de leur âge, que, oui, Saint-Éloi avait réellement exercé le métier d'orfèvre, ou que, non, il n'y avait pas d'or dans les tombes des pharaons. Pourtant, si je dois – et je dois – pousser plus loin l'analyse de mon rapport à l'histoire, il est nécessaire d'envisager cette passion comme contenant en elle des éléments explicatifs de mon identité de chercheur. C'est une lecture récente⁵ qui m'a fait comprendre ce que j'ai toujours attendu de l'histoire, c'est à dire l'exact inverse de ce que j'attends de la fiction. Là où le récit fictionnel ordonne, organise et détermine, l'histoire, elle, j'en ai été convaincu par Siegfried Kracauer, a pour rôle de défaire les déterminations, de désorganiser le réel, de résister à l'ordonnement des causalités. C'est ce paradoxe de l'histoire qui fut, j'ai tendance à le croire, mon premier « non-lieu ».

Paradoxe il y a, car en apparence, la passion pour l'histoire est d'abord celle de l'accumulation de connaissances, de l'extension du domaine factuel et, par-dessus tout, du récit explicatif. En classes préparatoires, déjà convaincu de ce qu'on pourrait appeler ma vocation, j'éprouvais un certain complexe à m'en sentir rassuré, regardant mes camarades philosophes ou littéraires se débattre avec des matières décidément bien trop mouvantes, effrayamment subjectives et terriblement évanescences. Mal à l'aise avec l'appréhension du Vrai ou du Beau, j'éprouvais à la fois un sentiment d'infériorité et un soulagement lorsque je constatais de façon de plus en plus certaine que l'établissement de faits était la seule activité intellectuelle dans laquelle je pusse développer quelque compétence. En anti-kantien spontané⁶, étudier ce qui avait été me paraissait plus à ma portée que tenter de formuler ce qui devrait être, ayant toujours eu – et ayant toujours – simultanément un attachement obstiné et *égoïste* à mon jugement de goût et des scrupules insurmontables à le considérer comme universalisable.

Cette vocation fut donc bâtie sur des racines viscérales, et l'histoire, en ce qu'elle m'apparaissait comme quasiment dénuée de caractère spéculatif, m'a séduit par cet autre paradoxe : son ambition démesurée d'embrasser le réservoir inépuisable des faits passés, et la modestie, voire l'humilité à laquelle elle réduit ses praticiens. C'est ainsi que, conforté par ce sentiment, je vécus l'année de préparation à l'agrégation comme celle d'un profond

⁵ Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006. L'ouvrage, inachevé, est paru en anglais en 1969, trois ans après la mort de son auteur. Il aura donc fallu attendre près de quarante ans pour qu'il soit traduit pour la première fois en français. Ce retard touche d'ailleurs toute l'œuvre de Kracauer : *De Caligari à Hitler* (1947) ne paraît en français qu'en 1973 (*L'Age d'Homme*), *L'Ornement de la masse* (1963), qu'en 2008 (*La Découverte*), et le record est battu avec *Théorie du film* (1960), qui ne connaît sa première édition française qu'en 2010 (*Flammarion*), soit un demi-siècle plus tard...

⁶ Je pus enfin assumer cet anti-kantisme avec la découverte de Bourdieu, grâce à Christophe Charle dont je suivais un séminaire de DEA à l'université Paris 1, dans le cadre duquel je fus chargé de faire un exposé sur *La Distinction* (Paris, Éditions de Minuit, 1979). Je me souviens d'avoir été fasciné par le texte ardu de l'introduction, où le sociologue s'oppose avec force à la conception kantienne de l'universalité du jugement de goût, texte dont j'avais fait le cœur de mon exposé, négligeant quelque peu le corps de l'ouvrage en raison d'une compréhension imparfaite de la méthode sociologique.

épanouissement, non seulement intellectuel, mais personnel. Saisi à la fois par l'exigence et par l'impossibilité de tout savoir, je comprenais en acte ce qui motivait pour moi l'attrait fondamental de cette discipline. Je me souviens en particulier de l'épreuve traumatisante dite de « hors programme ». Alors même que les épreuves sur programme nous démontraient en permanence notre incapacité à tout saisir, à tout connaître de la religion grecque antique, des sociétés paysannes médiévales ou des mondes urbains occidentaux du XIX^e siècle, nous étions ici placés face à un défi effrayant et magnifique : un thème pris au hasard dans l'histoire de l'humanité, de l'invention de l'écriture à l'ère nucléaire, six heures de préparation avec à sa disposition la bibliothèque idéale, et une leçon d'une demi-heure sur un sujet dont il était possible que nous ignorassions tout le matin même⁷. Ce qui peut sembler une torture absurde aux yeux d'un être humain normalement constitué a fait figure pour moi de mise à l'épreuve révélatrice en ce que, précisément, elle nous apprenait avant tout la nécessaire humilité devant ce qu'il est convenu d'appeler la connaissance historique. Pourtant, il restait bien, pour moi, durant ces années de formation, que cette connaissance pouvait idéalement être complètement atteinte, et que le récit historique pouvait clore, en lui donnant une réponse définitive, l'interrogation existentielle sur les origines et la nature de l'identité actuelle de l'humanité.

Ma pratique de chercheur, durant mon doctorat et depuis, n'a fait que mettre à mal cette conception de l'histoire, que je juge aujourd'hui non seulement naïve, mais fautive. Ayant choisi de limiter le champ chronologique de mon travail de thèse à une année, de manière à pouvoir étudier, projetais-je au départ, tous les aspects de l'existence sociale du phénomène cinématographique en France, je découvris au cours de ce travail que cette ambition se heurtait au fait que la matière historique, même à ces échelles temporelle, spatiale et thématique réduites, est inépuisable : pas seulement compte tenu de la durée d'un doctorat, mais inépuisable *absolument et par essence*. C'est ici que la lecture de Kracauer eut pour moi une importance déterminante. Je perçus comme profondément juste sa critique systématique de l'historisme, une critique qui par sa radicalité même me révéla ce que des lectures antérieures m'avaient fait deviner, mais que je n'avais pas pris à sa juste mesure.

Marc Bloch le premier m'avait enseigné que dans son atelier, l'historien est un artisan sans cesse confronté à une matière mouvante, et que sa réponse à ce défi épistémologique majeur est

⁷ Ayant ainsi dû plancher sur « les Provinces-Unies au XVII^e siècle », il fallut encore que j'affrontasse, comme c'était la règle, le feu nourri des questions les plus diverses des membres du jury. Chacun posait des questions sur la période dont il était spécialiste, ce qui était déjà déstabilisant après une immersion de près de sept heures dans un sujet étroitement borné ; d'où la déstabilisation supplémentaire que me causa la dernière question, celle du contemporainisme qui, sortant apparemment de son champ de spécialité, me demanda de citer le nom d'un gouverneur hollandais de New York au XVII^e siècle. Je ne dus mon salut qu'au souvenir de l'inscription que portaient les paquets des cigarettes que fumait ma tante quand j'étais enfant. C'est probablement par l'effet d'une pure coïncidence que cet examinateur facétieux devint quelques années plus tard mon directeur de thèse, et soit encore présent aujourd'hui au jury de l'exercice auquel je me livre ici.

l'humilité d'un travail sur les traces du passé, qui en tant que traces sont en permanence susceptibles de nous induire en erreur en masquant la continuité du temps historique. Michel Foucault, puis Arlette Farge et Alain Corbin m'avaient montré que le passé recèle toujours des facettes inexploitées, et que le récit historique pouvait se donner pour objet de rendre compte de la complexité des expériences sensibles et des structures mentales.

Mais c'est bien chez Kracauer que je trouvai l'expression qui correspondait le mieux à ce qui était devenu pour moi une conviction intime : le caractère mouvant et indéterminé du passé, tout aussi mouvant et indéterminé le présent lui-même, qui n'est qu'un passé en devenir. Il va sans dire que la lecture de Kracauer m'a également accompagné dans ma réflexion sur les rapports entre histoire et cinéma. Dans *L'Histoire*, il développe une philosophie de l'histoire, aux deux sens du terme – le cours des faits passés et son récit interprétatif – tout entière fondée sur une critique de l'historisme hérité du XIX^e siècle, et particulièrement du concept d'historicité autour duquel s'articulent, à divers titres et degrés, la pensée de l'histoire de Wilhelm Dilthey, Benedetto Croce, Robin Collingwood, Arnold Toynbee ou encore Lewis Namier, pour ne citer que les exemples les plus fréquemment évoqués par Kracauer. La démarche historiciste à laquelle il s'oppose consiste à chercher dans l'histoire un système déterminé, un enchaînement causal qui rende le passé lisible et systématisable. Dans la pensée historiciste, le passé atteindrait ainsi au statut des *dernières choses*, des ultimes vérités systémiques élucidables, et la science historique à celui des disciplines de l'élucidation, comme les sciences exactes ou la philosophie. Kracauer s'inscrit en faux contre cette vision de l'histoire et affirme avec force que cette dernière a pour objet, non les dernières, mais les *avant-dernières choses*, c'est à dire les phénomènes flottants, non fixés, le flux indéterminé du vivant. Mettant en cause la notion même de *période*, ainsi que tous les concepts qui visent à enfermer le passé dans une détermination *a posteriori*, il proclame que l'histoire devrait justement se donner pour tâche, non de chercher une vérité déterminée du passé, mais de restituer sa fondamentale indétermination, l'extrême complexité des phénomènes historiques et l'enchevêtrement incohérent des contextes et des strates temporelles qui font l'épaisseur du vivant et la richesse de la réalité infra-ordinaire. Plus que celle des historiens (hormis Marc Bloch, « l'historien par excellence », auquel il rend un fervent hommage), Kracauer convoque souvent la parole de romanciers – Proust, Tolstoï – qui ont mieux compris, selon lui, cette fondamentale complexité du réel et la nécessité d'inventer une langue et des modalités discursives qui lui sont adaptées.

Mais mieux que la littérature, la photographie et le cinéma (Kracauer, volontairement, ne les distingue pas toujours) sont des procédés capables non seulement d'enregistrer, mais de retranscrire le flux du vivant, ce réel mouvant que les Allemands nomment le *Lebenswelt*. Face à la

propension de l'historisme à l'abstraction, la caméra se focalise au contraire sur l'absolument concret ; elle embrasse le réel dans sa continuité et, au lieu de le classer et de l'ordonner, elle donne à voir ensemble les phénomènes concomitants, apparemment disjoints dans l'enchaînement causal mais bien coexistants. Mieux que cela, le cinéma peut reconstruire la continuité du réel, lui donner sens, certes, mais en s'appuyant sur le réel enregistré lui-même, et non sur des spéculations à partir du réel, ni sur la recherche du Beau, qui n'est qu'une autre forme d'ordonnement. Il y a donc, ou plutôt il devrait y avoir, selon Kracauer, analogie entre l'enregistrement photographique ou cinématographique et l'opération historique :

En stricte analogie avec la démarche du photographe, la « démarche historique » n'est authentique que lorsque l'intuition spontanée de l'historien ne compromet pas le respect qu'il doit porter aux documents mais renforce au contraire son absorption empathique en ceux-ci. On saisira mieux dès lors pourquoi les historiens nourrissent tant de défiance envers les spéculations philosophiques qui, tels des vêtements trop larges, flottent autour des faits, et pourquoi ils n'accueillent pas sans réserve, légitime ou non, des écrits historiques dont la beauté littéraire est trop remarquable⁸.

Le cinéma (« la photographie ») et l'histoire ont ainsi pour impératif commun de tendre au « “juste” équilibre entre la tendance réaliste et la tendance formatrice »⁹, c'est à dire un déséquilibre en faveur de la « tendance réaliste ». Le cinéma et l'histoire sont confrontés au matériau brut du réel, et leur essence est de ne pas chercher à l'ordonner entièrement, mais de représenter autant que possible son caractère aléatoire et désordonné. D'où le concept de « caméra-réalité » que Kracauer emploie pour désigner l'objet représenté par le film, la photographie ou le récit historique :

Comme le photographe, l'historien répugne à faire passer son devoir d'enregistrement après ses conceptions préétablies et à consommer entièrement le matériau brut auquel il essaie de donner forme. [...] Dans la mesure où l'appareil photographique et la caméra reconnaissent le « principe esthétique de base », ils visent habituellement un univers qui n'est certainement pas la nature abstraite de la science. Ce n'est pas non plus un monde faisant signe vers quelque cosmos bien ordonné [...]. La « caméra-réalité » – cette sorte de réalité vers laquelle le photographe, ou le caméraman, dirige ses objectifs – présente plutôt tous les caractères du *Lebenswelt*. Elle comporte des objets inanimés, des visages, des foules, des gens qui s'entrecroisent, qui souffrent et qui

⁸ Siegfried Kracauer, *L'Histoire...*, *op. cit.*, p. 115.

⁹ *Ibid.*, p. 115.

espèrent ; son sujet de prédilection, c'est la vie dans sa plénitude, la vie telle que nous la vivons communément¹⁰.

Et la réalité historique est semblable à la « caméra-réalité », « en partie modelée, en partie amorphe – c'est, dans les deux cas, la conséquence de cet état intermédiaire de semi-cuisson qui est celui de notre univers quotidien »¹¹.

Cependant, ce caractère indéterminé du passé n'est pas un obstacle à l'opération d'élucidation rationnelle en quoi consiste la recherche historique, et c'est en cela que l'histoire satisfait à la fois mon besoin de concrétude et l'impossibilité de me satisfaire de considérations simples et définitives sur cette matière mouvante qu'est le réel. Il m'apparaît nécessaire ici de prendre le mot « histoire » dans son acception étymologique : ἱστορία, c'est d'abord une *enquête*. Et précisément, l'historien, en ce qu'il établit des faits, est en permanence confronté à la fois à leur complexité et à sa propre incapacité fonctionnelle d'en juger. Il est, en définitive, semblable au juge d'instruction : n'instruisant ni à charge, ni à décharge, il n'a pas pour tâche de dire le droit – le Vrai, le Beau – mais d'établir des faits, de démêler autant que faire se peut la complexité du réel pour en offrir une intelligibilité objective sans pour autant lui ôter sa fondamentale indétermination. Que cette enquête, d'une part, soit menée par un individu doté d'une sensibilité et d'une capacité de jugement personnelles ; que, d'autre part, cette opération consistant à rendre le réel intelligible passe nécessairement par une *interprétation*, c'est à dire par la construction d'hypothèses : voilà qui ne fait aucun doute, et qui met l'historien comme le juge d'instruction devant ses contradictions. Mais le fait qu'il existe des contradictions ne signifie pas nécessairement qu'elles soient solubles ; et mon opinion est que, dans ce cas, elles ne doivent pas être résolues, car elles sont constitutives de l'éthique même du métier d'historien, que sa personnalité propre mènera toujours à privilégier telle ou telle hypothèse, à suivre telle ou telle piste, mais que la force et la rigueur de son attachement à sa fonction empêchera toujours également d'éluder la complexité des faits.

C'est ainsi que j'ai fini par comprendre pourquoi l'histoire était la seule discipline qui pût satisfaire pleinement à la fois mon goût pour la confrontation avec le réel, ma méfiance envers la simplicité et ma hantise des spéculations cosmiques. Ayant fini par me persuader de ce que, derrière son apparence « parfaite » – au sens premier, spinozien, du terme¹² – la réalité du passé est de la même nature indéterminée et complexe que celle du présent, j'y ai donc trouvé mon premier « non-lieu ». Pour équilibrer ce « non-lieu » flottant, il m'en fallait un autre, véritablement

¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹¹ *Ibid.*, pp.117-118.

¹² « Par réalité et par perfection, j'entends la même chose ». Spinoza, *Éthique*, II, définition 6.

idéal, lui, et correspondant à ce besoin de récit cosmique dont je comprenais qu'il ne pouvait être satisfait par l'histoire : ce second « non-lieu » fut le cinéma.

2. Le cinéma

Cinéphage ou *cinémane*, plus que cinéphile, et ce depuis l'enfance, j'ai conservé un attachement viscéral à mon droit inaliénable d'aimer ce que je voulais et de consommer ce qui me plaisait dans le domaine cinématographique, convaincu que, contrairement aux autres intoxications, celle-là, même satisfaite à haute dose et quels que soient les produits que je choisissais pour l'alimenter, ne pouvait présenter aucun caractère nocif pour mon développement physique et intellectuel. Comme le petit Sartre des *Mots*, je finis par m'apercevoir de l'existence du cinéma à un moment de ma vie où il était devenu depuis bien longtemps mon principal besoin. C'est donc sur ce triple rapport sensible, compulsif et innocent (je ne le qualifie pas de décomplexé, car le complexe ne lui préexistait pas) au plaisir cinématographique que, peu à peu, me sont successivement venus la conscience d'une culture et l'envie d'une recherche.

Cette boulimie cinématographique s'est d'emblée accompagnée d'un éclectisme auquel je peine aujourd'hui encore à trouver un sens. Né en 1970, j'ai naturellement la culture de ma génération. Le premier film que j'aie vu en salle fut, comme c'est le cas, je l'imagine, pour une grande majorité des individus de mon millésime, le *Robin des Bois* de Walt Disney (1975). De cette expérience primitive, je retiendrai, outre l'état extatique dans lequel je fus plongé durant plusieurs jours et le désir passager, mais lancinant, d'être transformé en renard, le choc émotionnel que fut pour moi la découverte de ce qu'était une séance de cinéma. Ma mère m'avait emmené voir le film au Grand Rex et, travaillé par l'angoisse dans la file d'attente qui s'étendait jusque dans la rue adjacente, persuadé qu'une telle foule ne pouvait contenir tout entière dans une même salle, je fus non seulement rassuré sur cet aspect de la question, mais habité par un plaisir d'emblée donné comme rituel : entrer dans la salle, choisir sa place, commander une glace et se laisser peu à peu engloutir dans l'obscurité, doucement poussé dans l'hypnose collective par l'affaiblissement du bruissement des conversations et par la succession concomitante, sur l'écran, des bandes composant l'avant-programme. Individuel, collectif : ces deux aspects se combinent indissociablement dans notre rapport au cinéma. C'est ainsi que, jusqu'aux prémices de l'âge adulte, je partageai avec mes congénères les passions successives pour *La Guerre des étoiles* et *Indiana Jones*, les premiers films de Jean-Jacques Beineix (*Diva*), Luc Besson (*Subway*) et Leos Carax (*Mauvais Sang*), puis Pedro Almodovar ou David Lynch, Stephen Frears ou Nanni Moretti.

Un enfant puis un adolescent de son temps, en somme, n'ayant trouvé d'occasions de se singulariser que dans quelques rares dégoûts à contre-courant (encore que largement partagés dans le cercle restreint, dont je faisais désormais partie, des lycéens du Quartier Latin), du *Grand Bleu* au *Cercle des poètes disparus*.

Mais il y avait la télévision, ou plus exactement le cinéma à la télévision. Il est probable que ma génération soit celle dont la culture cinématographique se soit le plus forgée grâce à ce médium : les précédentes disposaient de moins de chaînes et de moins de postes, et les suivantes furent submergées par une offre en apparence plus vaste, mais de fait restreinte aux chaînes payantes, et de toute façon concurrencée par celle du DVD et de l'internet. A l'époque de mon adolescence et de mon entrée dans l'âge adulte, outre les films diffusés normalement en première partie de soirée, parmi lesquels figuraient souvent des « classiques », la télévision française comptait dans ses programmes pas moins de trois ciné-clubs : le « Cinéma de minuit » de Patrick Brion sur FR3 (le seul à avoir survécu), le « Ciné-club » de Claude-Jean Philippe sur Antenne 2 et, sur FR3 encore, le trésor de « La Dernière Séance » d'Eddy Mitchell et Gérard Jourdain, avec son double programme, ses cartoons à l'entracte et sa mise en scène délicieusement kitsch, en attendant le Ciné-club de Frédéric Mitterrand sur France 2. Outre cette profusion de films, la télévision a offert, durant les années soixante-dix et quatre-vingt, plusieurs émissions sur le cinéma puissamment addictives, du très intelligemment populaire « Monsieur Cinéma » de Pierre Tchernia et Jacques Rouland au très intelligemment élitaire « Cinéma Cinémas » de Michel Boujut, Claude Ventura et Anne Andreu, en passant par l'inénarrable, inimitable et inclassable « Étoiles et toiles » de Frédéric Mitterrand, encore lui. Si l'on compte la sortie au cinéma avec les amis le mercredi ou le samedi et celle du dimanche avec la famille, et pour peu que la permissivité parentale autorisât (ce fut mon cas) une présence légèrement irraisonnable devant le poste, parfois à des heures tardives (facilement négociable pour le second film de « La Dernière Séance », programmée le mardi soir, plus difficilement obtenue le dimanche pour le « Cinéma de Minuit »), le nombre de films vus hebdomadairement par un adolescent moyen de ma génération pouvait aisément atteindre la demi-douzaine, parmi lesquels au moins la moitié de « classiques ». Et il faut souligner la grande diversité de cette offre télévisuelle : alors que le *prime time* pouvait être l'occasion de voir un film de Rosi, de Verneuil ou de Truffaut, Patrick Brion et Claude-Jean Philippe nous faisaient découvrir l'expressionnisme allemand, le réalisme poétique français ou le néo-réalisme italien, Eddy Mitchell nous gavait de John Wayne et de Tyrone Power, et Frédéric Mitterrand nous faisait une place au soleil du film noir et du mélodrame hollywoodiens. Je ne parviens pas à trouver un pan majeur de la cinématographie occidentale classique que je n'aie découvert à la télévision.

Par ailleurs, l'avantage d'une famille éclatée se concrétisa dans un éclectisme qui confine à la schizophrénie. Ma grand-mère maternelle, amatrice du cinéma français classique, de Fernandel à Luis Mariano et d'Edwige Feuillère à Lino Ventura, était la compagne privilégiée des rediffusions durant les vacances, et me fit comprendre très tôt, par son inclination à s'en extasier durant le film, l'importance de la dimension sonore – accents, phrasés, musique – de cette cinématographie. Ma mère, adolescente des années cinquante et jeune fille des années soixante, ne pouvait se résoudre à choisir entre Gérard Philipe et Ingmar Bergman. Mon père, cinéphile forcené dès son enfance grecque, se passionnait pour la Nouvelle Vague et m'emmena beaucoup trop tôt découvrir les premiers films de Chabrol, Truffaut et Godard (devenu père moi-même, je ne parviens toujours pas à m'expliquer comment il ne lui est pas venu à l'esprit que la vision de *Masculin féminin* était susceptible de troubler un garçon de treize-quatorze ans ; par contre, je lui dois d'avoir eu, dès l'âge de douze ans, ma première émotion devant la grâce féminine avec la Marie Dubois de *Tirez sur le pianiste*). Mon oncle nous emmenait, mes cousines et moi, voir tous les films de Jerry Lewis et de Mel Brooks, mais avait aussi trouvé en moi un disciple privilégié à qui inculquer sa passion et sa phénoménale culture du film noir (j'ai longtemps considéré, sous son influence, *La Chute d'un caïd*¹³ comme l'exemple type du film parfait). Et ma plus jeune tante se servait de moi comme prétexte pour cultiver ses goûts régressifs en m'emmenant voir *Superman*, *Flash Gordon*, *Excalibur* et les dernières âneries de Terence Hill et Bud Spencer. De cette somme de transmissions à la fois égoïstes (les adultes faisant passer leur goût devant celui de l'enfant) et altruistes (ils avaient néanmoins à cœur de transmettre ce goût), j'ai retiré à la fois une culture cinématographique précoce et éclectique, une aptitude à jouir tous azimuts du plaisir du cinéma, et des lacunes fondamentales.

Il fallut que je fusse confronté, devenu lycéen au Quartier Latin, à l'élite de mes congénères, grandie dans des familles intellectuelles, pour me rendre compte que je ne connaissais rien au cinéma parce que je n'avais vu aucun film de Bresson, de Dreyer ou de Straub. En public, je prenais des poses en affirmant péremptoirement que toute l'œuvre de Godard ne valait pas le premier quart d'heure des *Aventuriers de l'arche perdue*¹⁴ ; seul, je profitais du moindre temps libre pour avaler les rétrospectives Bergman, Pasolini ou Kurosawa d'un quartier qui, heureusement, n'en manquait pas. Je parvins ainsi à combler quelques uns des nombreux trous d'une culture construite au hasard (mais il me fallut attendre le début des années quatre-vingt-dix

¹³ *The Rise and Fall of Legs Diamond*, Bud Boetticher, 1960.

¹⁴ En quoi je découvris bien plus tard que je n'étais pas original, même parmi les gens dotés d'une solide culture cinéphile, à la lecture des décapantes chroniques que Jean-Patrick Manchette livrait notamment à *Charlie-Hebdo* à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, recueillies dans : *Les Yeux de la momie*, Paris, Rivages, 1997 ; voir en particulier sa savoureuse critique du film de Spielberg, parue dans *L'Hebdo Hara-Kiri* (n° 9, 16 septembre 1981), pp. 448-451.

et le festival Cinémémoire pour découvrir vraiment le cinéma muet, au-delà d'Eisenstein et de Dreyer). Ainsi, mis à part la fréquentation sporadique de ciné-clubs et, plus tard, de la Cinémathèque française, ma formation au cinéma a peu à voir, je m'en rendis compte par la suite lorsque j'en fis l'étude, avec la compulsion organisée de la cinéphilie officielle. Longtemps resté dans l'ignorance des prescriptions doctrinaires, je n'avais pas attendu qu'on m'en fit l'injonction pour « aimer Fritz Lang »¹⁵, mais je n'ai, en revanche, toujours pas compris pourquoi je ne devais pas aimer Julien Duvivier. Je n'ai, surtout, jamais renoncé à mon droit à trouver *Le Mépris* sublime et à m'ennuyer à *Forever Mozart*, ou mieux, à refuser de choisir entre le plaisir que je prends à *Piège de cristal* ou *Quand Harry rencontre Sally* et celui que me procure *Païsa* ou *Le Septième Sceau*. En définitive, je dois une nouvelle fois m'avouer rétif aux impératifs catégoriques, particulièrement lorsqu'ils touchent aux questions de goût.

Si j'ai longtemps gardé un complexe de l'absence de systématisme dans mon apprentissage de l'histoire du cinéma, je dois reconnaître que cette formation particulière m'a donc permis d'assumer le fait que mon rapport au cinéma est d'abord fondé sur le principe de plaisir, mais aussi sur le besoin intime – *égoïste* – de peupler mon univers mental et émotionnel d'images et de récits rassurants parce que déterminés, et riches parce que beaux. Depuis l'univers exaltant et schématique du western jusqu'à la cosmogonie *Star Wars*, en passant par la poignante tragédie réaliste-poétique et par la tendre mélancolie de Wenders, toutes les sources d'émotions ont été bonnes à prendre, du moment qu'elles remplissaient leur fonction sans faux-semblant, sans bassesse et sans hypocrisie. De ce point de vue, et je rejoins une nouvelle fois le goût de Jean-Patrick Manchette, le cinéma de l'époque dite classique – principalement l'hollywoodien, mais aussi le français – m'est toujours apparu comme étant l'étalon du fait cinématographique. Et grâce à Eddy Mitchell et à quelques récits glanés dans la famille, j'en suis arrivé à concevoir l'étrange nostalgie d'une époque que je n'avais pas connue, où le cinéma occupait la place centrale dans la culture spectaculaire mondiale, et un goût immodéré pour un cinéma au premier degré, offrant sans détour et avec sincérité les émotions qu'il avait à offrir. Bien que cette catégorie ne se résume pas à lui, loin s'en faut, d'autres cinématographies – voir Stroheim, Cassavetes, Rohmer ou Fassbinder – procurant des exemples éclatants de cette sincérité, c'est bien le cinéma hollywoodien classique qui a longtemps représenté pour moi le « non-lieu » idéal, celui d'une projection identitaire parfaite et sécurisante, maîtrisée et choisie, reposant sur le sentiment puissant, parce que sciemment produit à destination du monde par Hollywood en un siècle d'histoire, que, pour paraphraser *The Mamas and The Papas (California Dreamin')*, « I'd be safe and warm if I was in L.A. ».

¹⁵ François Truffaut, « Aimer Fritz Lang », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954.

Ce rapport au cinéma a attendu longtemps pour pouvoir être théorisé. Lorsque je découvris, dans les années quatre-vingt-dix, les textes de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et Theodor Adorno sur le fait cinématographique, j'eus le sentiment étrange et *égoïste* qu'ils me parlaient, ou plus exactement qu'*ils parlaient de moi*. Ces lectures se sont inscrites dans le registre de l'intime, tant elles résonnaient avec les affects puissants que provoquait chez moi cette addiction assumée. Et d'emblée, et même si je tentais de prendre vis à vis de ces auteurs la distance qui sied à l'examen théorique, je me suis senti *du côté* de Benjamin et de Kracauer, *contre* Adorno¹⁶. Alors que je lisais dans Adorno non seulement la condamnation de l'objet même de ma passion, mais l'identification de cette passion à une aliénation, et alors que je discernais dans son propos un mépris pour le divertissement cinématographique, d'ailleurs extensible à tous les divertissements de masse, je tirais des textes de Benjamin et de Kracauer la satisfaction que me procurait une approche à la fois plus complexe et décomplexée de ce phénomène. Ces penseurs des années vingt, trente et quarante manifestent dans leurs écrits la conscience aiguë de vivre un moment critique, et le cinéma leur apparaît comme une manifestation saillante des bouleversements socio-culturels qui affectent les sociétés métropolitaines occidentales depuis la fin du XIX^e siècle, marquées par l'avènement des masses : de ce nouvel ordre capitaliste, le cinéma est-il le symptôme ou l'instrument ? Cette interrogation politique est sous-tendue par une question de position sociale et de posture culturelle : pour ceux qui ont vécu l'effritement de la frontière entre culture élitaires et culture populaire, pour les témoins du moment où l'épanouissement de la culture de masse a remis en question l'autonomie de l'art établie depuis – au moins – le romantisme, peut-il – doit-il – y avoir un *art de masse* ? En d'autres termes, peut-il exister une conciliation entre consumérisme et spiritualisme artistiques ?

De Sainte-Beuve à Duhamel¹⁷, le monde occidental a vu se développer la condamnation récurrente des pratiques culturelles de masse comme antithétiques avec la nature véridique de l'art parce qu'uniformisatrices, pauvres en recherche esthétique et potentiellement instrumentalisables par les pouvoirs de tous ordres au détriment des masses manipulées. C'est dans le contexte d'une critique radicale de la modernité, au moment où celle-ci a trouvé sa manifestation apocalyptique dans la guerre mondiale, qu'Adorno et Horkheimer reprennent ces trois objections à l'existence

¹⁶ Preuve supplémentaire de mon inaptitude à la philosophie, qui s'était déjà manifestée dans mes années de classes préparatoires, durant lesquelles je ne pouvais m'abstraire d'un rapport affectif et intime – pour tout dire, un peu puéril – aux textes, qui me faisait choisir instinctivement et viscéralement Démocrite *contre* Platon, Spinoza *contre* Hegel ou Nietzsche *contre* Schopenhauer.

¹⁷ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839 ; Georges Duhamel, « Intermède cinématographique, ou le divertissement du libre citoyen », dans *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, pp. 39-55.

d'un art de masse, en concentrant leurs attaques sur le cinéma¹⁸. Il ne s'agit pas de faire de ces auteurs des héritiers de la cinéphobie de classe d'un Paul Souday¹⁹, mais force est de reconnaître que, si elle s'inscrit ostensiblement dans une démarche de philosophie politique, leur pensée n'est pas exempte de sous-entendus d'ordre culturel. Dans leur texte, écrit, il faut le préciser, dans le contexte américain du milieu des années quarante, donc au moment de l'apogée de la puissance hollywoodienne, le film est clairement dénoncé comme un instrument d'uniformisation à l'intérieur d'un système économique cohérent²⁰. De la standardisation qui préside à sa production découlent à la fois la prévisibilité de sa forme et de son contenu, l'impossibilité d'existence d'un plaisir esthétique réel, et la récupération par le système même de l'écart à la norme, qui est donc vidé de sa capacité subversive²¹. Le cinéma – mais tout aussi bien la publicité, qui transforme les consommateurs eux-mêmes en produits – modèle ainsi le spectateur sur le principe d'une triple illusion : illusion de liberté, illusion d'individualité et illusion de choix. Si je peux rejoindre cette analyse sur le fond, elle n'en demeure pas moins irréductiblement en contradiction avec mon expérience intime du cinéma : consommateur compulsif de productions en série, dois-je considérer que le plaisir que j'en éprouve est illégitime, et qu'il est uniquement le fruit d'une manipulation systémique dont je devrais m'extraire pour être réellement libre ? La question, *égoïste* en apparence, est en fait fondamentale et universelle : c'est celle de la position de l'intellectuel dans le monde moderne. Doit-il combattre *a priori* et systématiquement le goût de la masse, dans l'intérêt de la masse elle-même, ou bien doit-il admettre qu'il fait lui-même partie de cette masse et qu'il peut en toute légitimité en partager tout au moins certains des goûts, tout en n'abdiquant rien de sa clairvoyance ?

A cette question, Kracauer donne une réponse qui, je dois l'avouer, me satisfait bien davantage²². Certes, le système capitaliste fonctionne comme une *ratio*, un ensemble organisé en fonction d'un but, mais les manifestations culturelles de masse qui en sont l'expression – l'« ornement » – n'ont d'autre fin qu'eux-mêmes (Kracauer prend pour exemple les spectacles standardisés, très à la mode au moment où il écrit, de danse sportive et de sport chorégraphié). Selon lui, il est nécessaire de se départir du réflexe réactionnaire de rejet de la culture de masse

¹⁸ Theodor Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », dans *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 129-176 [édition originale : New York, Social Studies Association Inc., 1944].

¹⁹ Sur ce personnage emblématique de la haine sociale du cinéma, voir Pascal Manuel Heu, « Cinéphilie versus cinéphobie : le cas de Paul Souday (1915-1929) », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 70, octobre 1999 (« Les intellectuels français et le cinéma »).

²⁰ « Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres. » Theodor Adorno et Max Horkheimer, *loc. cit.*

²¹ « On pardonne à Orson Welles toutes ses violations des trucs du métier parce que toutes ces incorrections calculées ne font que confirmer et raffermir la validité du système. » *Ibid.*

²² Dans un texte où, pourtant, il n'est pas explicitement question de cinéma : Siegfried Kracauer, « L'ornement de la masse », *Frankfurter Zeitung*, 9-10 juin 1927, repris dans *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, *op. cit.*, pp. 60-71.

pour se mettre en situation d'analyser, de comprendre, et, pourquoi pas de combattre voire de transformer ce système. Il s'en prend ainsi avec une ironie mordante aux intellectuels élitistes qui s'enferment dans le mépris pour le divertissement de masse, en soulevant la question cruciale de la légitimité du plaisir esthétique qu'il est susceptible de procurer²³. Cette lecture m'offrit la satisfaction *égoïste* d'y voir justifiés à la fois mon refus de choisir entre mes exigences intellectuelles et mon plaisir de spectateur, et ma méfiance fondamentale à l'égard des prescriptions élitistes, toujours suspectes à mes yeux de dissimuler, au choix, un mépris de classe ou une négation du principe de plaisir.

Dans les prolongements politiques mêmes de leur analyse du statut social du film, Adorno et Horkheimer ne voient aucune alternative à la condamnation du cinéma comme instrument d'aliénation. Le monde fictionnel du film est ainsi conçu comme une extension de l'aliénation organisée dans le monde réel par les structures du capitalisme²⁴, et la gloire du cinéma comme le symptôme d'une victoire de « la culture » sur « l'art », dont les potentialités subversives se trouveraient ainsi circonscrites et neutralisées²⁵. En offrant aux masses un divertissement qui sert de vain défouloir au ressentiment né de leur propre aliénation²⁶, il modèle, en retour, les individus et se fait l'auxiliaire d'un système de domination et de répression²⁷. La question posée est ici celle de l'adéquation entre une culture politique – le regard critique sur le capitalisme – et la position adoptée vis à vis du cinéma, particulièrement en ce qui concerne les productions grand public : la cohérence politique doit-elle me conduire, non seulement à refuser, mais à combattre le cinéma *mainstream* au prétexte qu'il est l'expression d'une aliénation que je refuse et que je combats par ailleurs ?

C'est chez Benjamin, cette fois-ci, que j'ai trouvé une réponse dont le caractère nuancé et complexe m'a convaincu de l'impasse dans laquelle me conduisait l'hostilité irréfragable

²³ Par exemple : « Les gens cultivés, dont la catégorie ne s'éteint pas, ont mal accepté l'arrivée des *Tiller girls* et des images de stade. Ce qui amuse la foule, ils le condamnent comme distraction de la foule. Contrairement à ce qu'ils pensent, le plaisir *esthétique* que l'on prend à ces mouvements ornementaux de masse est *légitime*. » Ou encore : « Les gens intellectuellement bien pourvus qui sont, sans se l'avouer, l'appendice du système économique dominant, n'ont même pas encore décelé que l'ornement de masse est le signe de ce système. Ils nient ce phénomène, afin de continuer à s'édifier dans des représentations artistiques qui n'ont pas encore été atteintes par la réalité présente dans le motif du stade. La masse, auprès de laquelle celui-ci s'est imposé spontanément, est supérieure à ceux qui la méprisent, dans la mesure où elle reconnaît sans se voiler la face les faits à l'état brut. » *Ibid.*

²⁴ « Dans l'industrie culturelle, le concept de style authentique apparaît comme un équivalent esthétique de la domination ». Theodor Adorno et Max Horkheimer, *loc. cit.*

²⁵ « L'industrie culturelle peut se vanter d'avoir accompli énergiquement – et érigé en principe – le transfert souvent bien maladroit de l'art dans la sphère de la consommation, d'avoir libéré l'amusement de ses naïvetés importunes et amélioré la confection de la marchandise. » *Ibid.*

²⁶ Par exemple, les dessins animés « font entrer de force dans les cerveaux cette antique leçon selon laquelle dans la société, la vie n'est qu'une usure incessante, écrasement de toute résistance intellectuelle. Dans les dessins animés, Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes. » *Ibid.*

²⁷ « Immanquablement chaque manifestation de l'industrie culturelle reproduit les hommes tels que les a modelés cette industrie dans son ensemble. » *Ibid.*

d'Adorno²⁸. Le film, tout d'abord, est conçu comme le symptôme majeur de l'avènement d'une modernité culturelle, fondée sur le règne de la reproductibilité, sur la fin de l'autonomie de l'art et la perte de l'*aura* de l'œuvre d'art – dont il faut éviter, à mon sens, de faire une lecture exclusivement mélancolique, voire doloriste – et sur une redéfinition, au sein de la masse elle-même, du rapport à l'art et au sentiment esthétique²⁹. Certes, Benjamin identifie, comme Adorno, le cinéma comme un instrument de la manipulation des masses par le système capitaliste ; mais, d'une part, cela ne l'empêche pas, comme Kracauer, de juger *légitime* le plaisir esthétique que les masses prennent au spectacle cinématographique³⁰, et d'autre part, il insiste sur les aspects positifs, selon lui, du rôle joué par le film dans la civilisation moderne³¹. Parce que le cinéma est un art technique, susceptible en tant que tel de s'identifier avec une vie moderne dominée par la technique, mais aussi parce que cette machine peut même permettre le rachat ou la revanche de l'humanité face à cette domination, il apparaît que le film peut jouer un rôle émancipateur³². En définitive, s'il part du même constat qu'Adorno, Benjamin exempte le cinéma d'un procès définitif en complicité avec l'oppression capitaliste : le cinéma n'est pas, selon lui, *a priori* et par nature, un instrument d'oppression ; il est même potentiellement un instrument révolutionnaire³³.
Égoïstement rassuré sur la légitimité de mon goût pour le cinéma, mais mis sur la piste d'une

²⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991, pp. 177-220. Il est à noter, d'une part, que je me fonde ici sur la deuxième version du texte, c'est à dire sa version française « canonique » ; dans l'ultime version de 1939, rédigée en allemand au début de la Seconde Guerre mondiale, Benjamin se montre beaucoup plus pessimiste et rejoint en partie les positions d'Adorno. D'autre part, il faut se rappeler que ce dernier avait précisément critiqué avec sévérité, en 1936, certains passages du texte de Benjamin au motif qu'ils faisaient trop de place à l'hypothèse d'une potentialité révolutionnaire intrinsèque du cinéma. Voir la notice introductive de Jean-Maurice Monnoyer et la correspondance entre Benjamin et Adorno au sujet de ce texte, *ibid.*, pp. 149-176.

²⁹ « La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art », et « la masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. » Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *loc. cit.*

³⁰ « L'aspiration de l'individu isolé à se mettre à la place de la star, c'est à dire de se dégager de la masse, est précisément ce qui agglomère les masses spectatrices des projections. C'est de cet intérêt tout privé que joue l'industrie cinématographique pour corrompre l'intérêt originel justifié des masses pour le film. » *Ibid.*

³¹ « Parmi les fonctions sociales du film, la plus importante consiste à établir l'équilibre entre l'homme et l'équipement technique. Cette tâche, le film ne l'accomplit pas seulement par la manière dont l'homme peut s'offrir aux appareils, mais aussi par la manière dont il peut à l'aide de ses appareils se représenter le monde environnant. Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné. » *Ibid.*

³² « Jouer sous les feux des *sunlights* tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une performance de premier ordre. S'en acquitter, c'est pour l'acteur garder toute son humanité devant les appareils enregistreurs. Pareille performance présente un immense intérêt. Car c'est sous le contrôle d'appareils que le plus grand nombre des habitants des villes, dans les comptoirs comme dans les fabriques, doivent durant la journée de travail abdiquer leur humanité. Le soir venu, ces mêmes masses remplissent les salles de cinéma pour assister à la revanche que prend pour elles l'interprète de l'écran, non seulement en affirmant son humanité (ou ce qui en tient lieu) face à l'appareil, mais en mettant ce dernier au service de son propre triomphe. » *Ibid.*

³³ Une cinéphilie passionnément centrée sur le film noir américain a en tout cas pu cohabiter avec un engagement communiste militant, comme l'a montré Fabrice Montebello dans un article désormais classique : « Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du "héros" en milieu ouvrier », *Politix*, vol. 6, n° 64, 4^e trimestre 1993, pp. 115-133.

réflexion sur les rapports entre cinéma et modernité, particulièrement au sein d'une période – l'entre-deux-guerres – qui m'intéressait de plus en plus et qui allait devenir mon terrain de recherche, je voyais donc dans ce « non-lieu » un objet qui cristallisait des questions historiques essentielles, ce qui allait m'amener à tenter d'en faire l'objet de mes recherches.

Car ma *cinémanie* s'est accompagnée très tôt d'un désir de savoir. Il ne s'agissait pas seulement de consommer de l'émotion : il fallait encore la documenter. L'enfant et l'adolescent lecteur et méthodique que j'étais ne pouvait s'arrêter au stade de l'absorption compulsive, qu'il devait accompagner et prolonger par une recherche aussi systématique que possible d'informations sur la fabrication de la substance dont il nourrissait son addiction. De la lecture exhaustive des fiches de présentation de films dans le *Télérama* maternel au vagabondage récurrent dans les dictionnaires et encyclopédies dénichés dans le cercle familial, il y eut d'emblée de nombreuses occasions d'apprendre par cœur des filmographies, des fiches techniques et des classements génériques. Les revues cinéphiles les plus importantes – *Cahiers du cinéma*, *Positif* – n'étant guère présentes autour de moi, je glanais quelques informations dans de vieux numéros de *Cinéma* (62, 63, etc.) trouvés dans la maison grand-maternelle, avant de chercher à avoir mes propres revues : *Première*, rapidement abandonné, puis l'atypique *Cinématographe*, qui occupa à merveille, jusqu'en 1987, le no man's land entre les revues populaires et les revues cinéphiles. Mais au fond de moi, j'avais du mal à me persuader qu'on pût prendre véritablement au sérieux cette passion régressive et fétichiste ; sans en avoir honte, je la considérais, confusément, comme trop intime, trop ludique et trop opposée aux droits sentiers de la connaissance pour pouvoir faire l'objet d'un discours sérieux et rationalisé.

C'est au hasard de la lecture d'un livre³⁴, offert pour mon quatorzième anniversaire par mon oncle qui connaissait mon goût pour le cinéma français des années trente, que je découvris qu'il pouvait y avoir une *histoire du cinéma*, c'est à dire que l'objet de ma passion pouvait être l'objet d'une enquête historique documentée, et qu'on pouvait à travers lui saisir quelque chose de l'esprit d'une époque. Je dois à Jean-Pierre Jeancolas de m'avoir, le premier et très tôt, permis de connecter mes deux « non-lieux » et de poser les bases de ce qui serait par la suite le cœur de ma recherche scientifique. Il me fallut encore une douzaine d'années pour opérer réellement cette jonction ; mais, *égoïstement*, je ressentais le désir, de plus en plus impérieux, de faire se rejoindre ces deux pôles de ma structuration identitaire. Je serais donc historien du cinéma.

³⁴ Jean-Pierre Jeancolas, *Quinze ans d'années trente. Le cinéma des Français, 1929-1944*, Paris, Stock, 1983.

II. « Historien du cinéma »

Dans *Cinéma et histoire*, l'une des premières lectures que je fis en ayant conscience de m'engager en tant qu'historien dans la recherche sur le cinéma, Marc Ferro prend la précaution de se présenter comme « historien » et non « historien du cinéma »³⁵. J'ai retrouvé cette précaution explicitement formulée dans la bouche de certains historiens travaillant sur le cinéma, même d'une génération plus proche de la mienne que de la sienne. Il m'a fallu un certain temps pour parvenir à énoncer les raisons pour lesquelles je refusais, bien que je la compris, de reprendre cette précaution à mon compte. Au contraire : c'est en historien que je voulais être « historien du cinéma » ; ou mieux, j'avais pour ambition de contribuer à infléchir l'acception de cette expression en donnant son sens le plus complet au mot « historien ». Cette ambition trouva à s'exprimer au cours d'un itinéraire académique dont les hésitations reflètent, à mon sens, des interrogations épistémologiques fondamentales ; elle s'épanouit surtout au contact d'autres chercheurs et dans ma pratique d'enseignant, tant il est vrai que, pourtant animé par les motivations *égoïstes* que je viens d'exposer, je ne me suis jamais senti autant à mon aise que dans la transmission, le partage et le travail collectif, c'est à dire, pour l'enfant unique que je suis, dans la construction d'une fraternité intellectuelle.

1. *Histoire, cinéma : une valse à trois temps*

Le temps que je mis à trouver ma voie dans le champ de la recherche historique sur le cinéma fut rythmé comme celui d'une valse : deux temps courts, un temps long. Et puisqu'elle commença comme une valse-hésitation, il importe d'en suivre le mouvement pour en cerner les enjeux épistémologiques.

Au début des années quatre-vingt-dix, sorti des classes préparatoires et imprégné de la lecture de Marc Ferro, je m'inscrivis en maîtrise d'histoire, fermement décidé à m'engager dans la voie qu'il avait tracée. Ce faisant, guidé par ma seule obstination, je négligeais deux faits importants qui devaient rapidement me revenir en pleine figure. Le premier est que les travaux de Marc Ferro dataient d'une quinzaine d'années, et correspondaient à une période où les interrogations épistémologiques étaient différentes ; à l'heure du « tournant critique », il était impératif de redéfinir ces interrogations, tâche pour laquelle, d'une part, je n'étais sans doute pas encore assez armé, et d'autre part sur les enjeux de laquelle je m'aveuglais. Le second est que

³⁵ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977. Nouvelle édition refondue : Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1993.

j'ignorais tout bonnement que, durant la décennie qui venait de s'achever, l'histoire du cinéma avait pris un nouveau tournant, se détachant peu à peu des prescriptions cinéphiles, et qu'elle aurait pu être pour moi le terrain d'un apprentissage d'emblée plus fructueux³⁶. Mais la structuration du champ académique français m'avait poussé à aller vers l'endroit qui me semblait le plus *légitime* pour accueillir ma recherche : l'histoire sociale telle qu'elle se pratiquait à l'université Paris 1, et au cœur de laquelle je voulais faire porter les problématiques dessinées par Marc Ferro.

Le premier temps de cette valse effectuée autour des rapports entre cinéma et histoire fut donc celui de l'immersion dans la « méthode Ferro ». L'année de ma maîtrise, je suivis le séminaire qu'il animait à l'EHESS et, exalté par l'envie qu'il suscitait de découvrir quelque chose de caché dans les mentalités des sociétés passées, le non-dit, le refoulé de l'histoire, excité, pour tout dire, par la position de limier dans laquelle il nous mettait, je choisis de faire porter ma recherche sur l'analyse de ces représentations sous-jacentes. Grand amateur du cinéma français des années trente, et par ailleurs passionné de cette période sur le plan historique, je souhaitais ardemment en faire mon champ d'étude ; mais, rebuté par ce que je considérais comme une abondance de travaux sur cette période, y compris dans le cercle des élèves de Marc Ferro³⁷, je jugeai plus prudent de me reporter quelque peu en arrière, tout en restant sur le terrain de la France de l'entre-deux-guerres qui décidément focalisait mon attention, et de m'intéresser aux années vingt et au cinéma muet, que le premier festival Cinémémoire me faisait découvrir au même moment. Mon mémoire de maîtrise porterait donc sur les « représentations politiques et sociales dans le cinéma français entre 1918 et 1933 » (je ne pouvais malgré tout me résoudre à ne pas mettre un pied dans la décennie qui avait eu ma préférence), avec pour objectif de révéler, à travers l'analyse de films, les tensions latentes d'une société hésitant entre tradition et modernité, du traumatisme de la guerre aux prémices du Front Populaire. Bardé de cette ambition, je m'employai à voir le plus de films possible (c'est ici que les connaissances et les méthodes récemment renouvelées de l'histoire du cinéma, que j'ignorais, me firent cruellement défaut) pour tâcher d'en dégager des lignes de force et d'en faire la base de production d'un discours historique cohérent. Je me figurais en Sherlock Holmes de l'histoire : le film était mon indice, la représentation était ma clé.

Le deuxième temps de la valse – un *contre-temps*, en vérité – fut celui de la rencontre avec l'histoire sociale. Inscrit en maîtrise d'histoire contemporaine à l'université Paris 1 et ne travaillant ni en histoire économique, ni en histoire des relations internationales, je me retrouvai

³⁶ Je développerai les enjeux épistémologiques de cette question dans la deuxième partie du présent travail.

³⁷ Par exemple : François Garçon, *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Le Cerf, coll. « 7^e art », 1984.

naturellement accueilli là où se faisait alors tout le reste : le Centre de recherche sur l'histoire des mouvements sociaux et du syndicalisme (CRHMSS, devenu depuis Centre d'histoire sociale du XX^e siècle), prestigieuse équipe alors dirigée par Antoine Prost et qui présidait, entre autres, à l'élaboration du « Maitron », le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. Ma situation y fut pour le moins paradoxale et inconfortable. D'un côté, ma recherche telle que je la concevais y trouvait mal sa place, et mes camarades mêmes, qui s'étaient vu assigner la tâche de dépouiller des collections de bulletins syndicaux du début du siècle ou d'analyser des discours de responsables locaux du Parti communiste des années cinquante, regardaient avec un mélange d'envie et de dédain cet énergumène pour qui le travail de dépouillement revenait à « regarder des films ». Je les comprends aujourd'hui, et je dois à l'accompagnement bienveillant de Danielle Tartakowsky de ne pas m'être découragé de cette hostilité, et d'avoir même tenté, maladroitement, d'introduire dans mon approche des questionnements de l'histoire sociale. En vérité, au fur et à mesure que, durant les cours de méthodologie, je faisais l'apprentissage des linéaments de la recherche historique, de la pratique des sources et du traitement des informations, je me retrouvai progressivement en tension avec mon propre objet de recherche. Tentant de trouver un modèle d'accord entre histoire sociale et histoire des représentations, je suivis parallèlement le séminaire de Maurice Agulhon au Collège de France sur les figurations de la République ; las, je me rendais compte là aussi que l'on n'atteignait au stade de l'hypothèse de travail sur l'analyse des représentations que par une longue période de pratique répétitive et persévérante sur des sources diverses, qu'il s'agissait de récolter et de recouper. La naïveté avec laquelle j'avais abordé cette recherche se fracassait heureusement, mais douloureusement, et je me retrouvai à rédiger mon mémoire en ayant perdu toute certitude sur le sens et la validité de mon travail. Le coup de grâce me fut donné par mon directeur de recherche, Antoine Prost lui-même, qui conclut ma soutenance en me félicitant sur ma capacité à écrire lisiblement, mais en déclarant que « ça ne l'intéressait pas ». Passé le temps de la colère et de la frustration, alimentées par les mises en garde que Marc Ferro nous avait adressées sur les préventions encore largement répandues des historiens à l'encontre des recherches sur un objet aussi illégitime que le cinéma, cette sentence d'Antoine Prost agit dans un second temps comme un électrochoc en retour qui me fit comprendre la nécessité d'une cohérence intellectuelle. Si je faisais miens les principes et les méthodes de la recherche historique que j'avais appris à l'école de l'histoire sociale, je devais prendre conscience que l'orientation que j'avais donnée à ma recherche ne me satisfaisait pas, voire ne m'intéressait pas, moi non plus.

À la suite des deux premiers temps qui s'étaient succédé en une année, le troisième temps de la valse dura trois ans. Il y eut tout d'abord la pause salutaire de l'agrégation, qui ne fut pas une

parenthèse, mais qui acheva, comme je l'ai expliqué plus haut, de me convaincre de ma vocation d'historien. À l'issue du concours, je me retrouvai à la fois immergé dans la vie active d'un enseignant du secondaire, et hâté de reprendre mes recherches. Trop hâté, sans doute : sans avoir pris le temps de réfléchir, je m'étais inscrit en DEA dans la même université, dans le même centre de recherche et avec le même directeur qui, cette fois-ci, ne me laissa pas le choix et m'imposa un sujet, certes ressortissant de l'histoire des représentations, mais où cette fois je n'aurai affaire qu'à des sources classiquement textuelles, ou presque. D'un côté, cette recherche imposée sur « les représentations en France de la bataille de Stalingrad » n'aboutit évidemment pas, déconnectée qu'elle était de mes préoccupations *égoïstes*, certes, et néanmoins épistémologiques. De l'autre, grâce aux enseignements que je suivis durant cette année – notamment ceux d'Alain Corbin et de Christophe Charle – et à la poursuite de mon apprentissage des méthodes de la recherche, même si (ou peut-être parce que) il s'appliquait à un objet pour lequel je n'éprouvais qu'un intérêt distendu, je me trouvai conforté dans l'idée que l'histoire est un métier, et que c'était celui que je voulais exercer. L'année suivante, doublement placé en pause forcée du fait d'un service qui fut bien plus national que militaire, et qui me laissa heureusement le temps de réfléchir et de fréquenter les bibliothèques, et d'un abandon progressif de mon DEA qui me laissait orphelin d'une recherche, je recommençai à m'intéresser à mon sujet de maîtrise, mais en prenant cette fois-ci en compte les acquis, que j'avais ignorés jusqu'ici, du renouvellement de l'histoire du cinéma. Dans le même temps, guidé par mon ami Christophe Gauthier, qui y était arrivé plus vite que moi par une autre voie, je rencontrai l'histoire culturelle, en même temps que de nouvelles interrogations historiennes sur le cinéma.

Du chamboulement épistémologique que connut le champ historique français au tournant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, je n'avais eu sur le moment, paradoxalement, que des échos lointains et affaiblis, dans un premier temps, par mes préoccupations de préparatoire, et, dans un second temps, par le fait que l'histoire sociale telle qu'elle se pratiquait là où je débutai ma recherche en était restée relativement à l'écart, tout au moins dans la manière dont nous, les étudiants, la percevions. Comme Fabrice à Waterloo, je vécus le « tournant critique » de l'intérieur sans y rien comprendre. Le choix que je fis de m'inscrire, pour un second DEA, avec Pascal Ory à l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, fut donc d'abord motivé par des raisons d'ordre bien plus *égoïstement* personnelles (cela me permettait de travailler à nouveau sur le cinéma) qu'intellectuellement construites. Ayant pris congé de l'histoire sociale, ma première préoccupation n'était pas de trouver une nouvelle chapelle, mais simplement un lieu où je pourrais tenter une seconde fois, avec plus de succès, espérais-je, de connecter mes deux « non-lieux ». En fait de chapelle, c'est, au sens étymologique, une *religio* qui s'imposa à moi : j'ai vécu la

rencontre avec l'histoire culturelle, telle que je l'ai découverte à travers l'enseignement de Pascal Ory, comme une rupture de mon isolement de chercheur et l'entrée dans une communauté intellectuelle qui m'ont permis de trouver ma place dans le champ scientifique.

Sur les bancs de Saint-Quentin-en-Yvelines, je côtoyai de jeunes chercheurs travaillant, comme moi, sur des objets illégitimes – le cinéma, la bande dessinée, les musiques populaires – tandis que d'autres, dont les recherches portaient sur des objets en apparence plus respectables – les revues intellectuelles, les institutions culturelles – partageaient néanmoins avec nous la conviction que l'histoire des faits culturels pouvait se faire, avec les outils traditionnels de l'historien, sans préoccupation pour la dignité conférée à ces objets dans le champs social, ou plus exactement en intégrant l'historicisation de cette dignité dans notre démarche même. Nous parlions la même langue qui, sans rien céder sur les exigences de la discipline, me permettait personnellement de mettre des mots sur la connexion entre mes deux « non-lieux », et de me débarrasser de mes complexes à me dire « historien du cinéma ». J'étais historien, je travaillais sur le cinéma : j'étais donc historien du cinéma, comme d'autres sont historiens de l'éducation, de la colonisation ou de la Révolution française. Et puisque le cinéma appartient au champ de la culture³⁸, cette histoire du cinéma se ferait pour moi dans le giron de l'histoire culturelle.

Parallèlement, et toujours grâce à Christophe Gauthier, je suivis le séminaire qu'animait Christian Delage avec Antoine de Baecque (puis avec Vincent Guigeno) à l'Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS). Si ses travaux s'orientaient davantage sur l'écriture cinématographique de l'histoire que sur l'histoire du cinéma proprement dite, il fut un lieu, non seulement de grande convivialité, mais de formation intellectuelle intense. Les interventions de personnalités au propos aussi dense que Paul Ricœur, Jacques Revel, Arlette Farge, Carlo Ginzburg ou Jacques Rancière, qui tous avaient à cœur d'intégrer le cinéma dans une réflexion épistémologique sur l'écriture historique, me prépara aux mutations que devaient subir à la fois ma conception historienne du cinéma et ma conception de l'histoire, mutations qui furent précipitées quelques années plus tard, comme je l'ai expliqué plus haut, par ma lecture de Kracauer. Par ailleurs, c'est dans ce cadre que je rencontrai des chercheurs, comme Tanguy Perron ou Fabrice Montebello, qui avaient, chacun à sa manière, abordé sans complexe l'histoire du cinéma en historiens : ce séminaire de l'IHTP fut un autre lieu où ma recherche était prise au sérieux, et trouvait à se connecter à d'autres terrains et d'autres questionnements.

La thèse qui suivit mon DEA (et qui, au hasard de la trajectoire de Pascal Ory, me rapatria ironiquement au bercail de mon université d'origine) me confirma dans cette voie, tout en posant

³⁸ Plus qu'au champ de l'art. Je reviendrai sur cette épineuse question dans la deuxième partie du présent travail, mais je peux d'ores et déjà souligner que, compte tenu de ce que j'ai exposé de mon rapport au cinéma, il dépasse, on l'aura compris, le seul domaine de l'émotion esthétique pour atteindre au statut de *pratique culturelle*.

un problème épistémologique majeur auquel je ne suis en mesure que maintenant d'apporter une réponse, par le biais du travail de recherche qui accompagne le présent mémoire. Ce problème, soulevé en particulier par les historiens présents au jury – Danielle Tartakowsky et Serge Berstein – et souligné de nouveau, à juste titre, par la première dans le compte rendu qu'elle a publié du livre tiré de cette thèse, réside dans l'articulation entre les deux secteurs de mon travail. D'un côté, j'avais réduit le champ chronologique de mon investigation à l'année 1928, en premier lieu pour pouvoir voir tous les films conservés de la production française de cette année, de manière à éviter la constitution de corpus erratique dans laquelle s'était enferrée ma maîtrise ; l'histoire des représentations était donc au cœur de mon projet de départ. D'autre part, je voulais profiter de cette restriction chronologique pour consulter le plus possible d'autres sources et éclairer ainsi le contexte de production de ces représentations ; et me prenant au jeu, cet éclairage contextuel finit par occuper les deux tiers du résultat final. Le problème est que je n'avais pas assez songé à l'articulation entre l'une et l'autre parties de ce travail, et que l'analyse des représentations pouvait apparaître quelque peu déconnectée de l'analyse contextuelle, si bien qu'il se formait là une solution de continuité, un hiatus épistémologique qui n'avait pas échappé aux membres du jury, et à la résolution duquel je devais m'attacher dans les années qui suivirent³⁹.

Toujours est-il que, sorti de l'aporie où m'avait mené l'opposition schizophrénique entre histoire sociale et histoire des représentations, l'histoire culturelle – justement définie par Pascal Ory comme une « histoire sociale des représentations »⁴⁰... – est le cadre épistémologique et méthodologique dans lequel j'ai pu m'épanouir en tant qu'« historien du cinéma », et que cet épanouissement fut précisément le fruit d'un travail d'abandon de mes préoccupations les plus *égoïstes*, et de construction d'une communauté de recherche.

³⁹ Dans la version publiée de ma thèse (*Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS Éditions, 2011), et malgré les dix années qui m'ont été nécessaires pour la faire paraître, j'ai tenté, malhabilement, de remédier à ce hiatus par un simple réaménagement du plan qui, au lieu de rejeter toutes les analyses de films en dernière partie comme c'était le cas dans la thèse, venaient ponctuer chaque partie du livre. Danielle Tartakowsky ne s'y est pas trompée dans son compte rendu (<http://www.lemouvementsocial.net/comptes-rendus/dimitri-vezyroglou-le-cinema-en-france-a-la-veille-du-parlant/>), et soulève une nouvelle fois, avec raison, l'objection qu'elle avait émise dix ans auparavant.

⁴⁰ Cf. Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, pp. 67-82 ; *Id.*, *L'histoire culturelle*, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 2004 ; ainsi que Philippe Poirrier, « L'histoire culturelle en France. "Une histoire sociale des représentations" », dans Philippe Poirrier (dir.), *L'histoire culturelle : un "tournant mondial" dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008, pp. 27-39.

2. « *With a Little Help from My Friends* »

Cette mue n'a été rendue possible, en effet, que par un salutaire déplacement d'énergie intellectuelle, du confinement auquel me réduisait l'obstination à ne trouver des réponses à mes questions et mes doutes épistémologiques qu'en moi-même à l'épanouissement que suscita ma décision de me confronter avec le collectif, confrontation dans laquelle je pus comprendre le sens du partage et le caractère aporétique d'une construction identitaire strictement *égoïste*. Ce collectif prit divers aspects, mais le principe en fut toujours la transmission.

Il est des amitiés dont la force réside dans leur capacité à s'étendre de la connivence intime à la complicité intellectuelle ; celle qui, depuis près d'un tiers de siècle, m'unit à Christophe Gauthier en fait partie à un point qui a changé ma vie. C'est lui, je l'ai dit, qui m'avait amené à l'histoire culturelle, et c'est ensemble que nous nous sommes formés à l'école d'un enseignement, celui de Pascal Ory, qui devait marquer durablement notre identité intellectuelle et scientifique, au point que nous nous sommes plus d'une fois surpris à reproduire, dans nos discussions, dans l'élaboration de notre travail en commun, des réflexes de langage ou de pensée nés de l'influence magistrale⁴¹. C'est avec lui, également, que j'ai fréquenté le séminaire de Christian Delage à l'IHTP, et avec qui je partageais, dans la foulée des séances, des discussions tardives où nous confrontions nos points de vue, nos recherches, nos choix et nos interrogations épistémologiques. Il avait, de ce point de vue, de l'avance sur moi, et était déjà plongé dans la rédaction de sa thèse de l'École des Chartres⁴² quand, par l'effet de mon parcours plus classiquement universitaire et de mes errements méthodologiques, je débutais enfin ma recherche sous les auspices de l'histoire culturelle. Compagnon attentif et exigeant de mon travail de thèse, il en suivit toute la progression et en relut l'intégralité dans les moindres détails pour m'en faire des commentaires toujours constructifs. Et lorsque je pus lui rendre la pareille, au moment où il rédigeait sa seconde thèse, de doctorat, celle-là, et elle aussi sous la direction de Pascal Ory⁴³, nous avons déjà acquis dans nos échanges des automatismes professionnels qui n'ôtaient rien à la chaleur, à la convivialité et à l'humour qui imprègnent notre relation. Je dois à cette amitié plus que je ne saurais exprimer, tant son histoire se confond, depuis une trentaine d'années, avec celle de la construction de mon identité de chercheur.

⁴¹ Cette reproduction a pris de temps à autre un tour comique, comme lorsque, nous installant sur une plage grecque durant des vacances communes, nous nous retrouvâmes à tirer chacun de notre sac le même livre : il s'agissait du *Cheval de Troie*, de Paul Nizan, préfacé par... Pascal Ory (Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005).

⁴² Cette thèse, publiée, est rapidement devenue un classique de l'histoire de la cinéphilie française : *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/École des Chartres, 1999.

⁴³ Thèse d'histoire soutenue en janvier 2007 à l'université Paris 1 : *Une composition française. Mémoires du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*.

La particularité et l'intensité de cette complicité fut d'ailleurs sans doute perçue de l'extérieur, car c'est bien à nous, alors même que nous étions encore tous deux doctorants à l'université Paris 1, que Christian Delage s'adressa lorsque, se dirigeant vers d'autres projets d'enseignement mais désireux que l'IHTP restât un lieu de réflexion sur les rapports entre histoire et cinéma, il souhaita que d'autres reprissent le flambeau du séminaire qu'il avait animé dix années durant. C'est ainsi qu'à l'orée du nouveau siècle, nous nous retrouvâmes devant la tâche exaltante d'élaborer un lieu de réflexion commune où nous pourrions à la fois affirmer notre identité et rassembler une communauté au sein de laquelle nous serions en situation tout autant de transmettre que de recevoir. La confiance dont Christian Delage fit preuve à notre égard, et pour laquelle nous lui conservons une indéfectible reconnaissance, nous permit de construire ce « nous » qui, pour ma part, m'aida considérablement à resituer mon « je » de chercheur. Désormais affublé de l'intitulé militant « Histoire culturelle du cinéma », ce séminaire, dont l'histoire accompagna – et accompagne encore – nos parcours intellectuels et professionnels, fut autant un lieu de partage que d'apprentissage : partage des informations, mais surtout des choix épistémologiques et méthodologiques, des goûts et dégoûts intellectuels ; apprentissage du dialogue, de la construction commune des questionnements et des objets de recherche. Peu à peu, la fidélisation d'un public – dans laquelle notre appétence commune à la convivialité entraînait pour beaucoup, nous amenant à prolonger les échanges avec les participants durant le dîner – se mua en élaboration d'une communauté à laquelle chacun des membres prit sa part ; à chacun d'eux, j'exprime donc ma dette et ma reconnaissance.

Parallèlement, j'entrai en contact avec une autre communauté, que je devais formellement intégrer quelques années plus tard, celle, réunie autour de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), des chercheurs qui, au sein des études cinématographiques, s'attachaient à y développer les études historiques. Si j'occupais une place quelque peu marginale dans cet ensemble, étant l'un des seuls, à l'exception de Laurent Véray et des chartistes Christophe Gauthier et Alain Carou, en attendant Priska Morrissey et Myriam Juan, à venir d'une formation d'historien, et si cette marginalité même fut l'occasion de quelques débats de fond musclés⁴⁴, je nouai individuellement avec certains de ses membres de solides amitiés doublées de réelles affinités intellectuelles et épistémologiques. Noël Herpe avait repéré en moi un historien décomplexé face aux prescriptions de la cinéphilie doctrinaire, et m'avait par conséquent mis le pied à l'étrier en me faisant participer à mon premier colloque, celui qu'il organisa en 1998 sur

⁴⁴ J'aurai l'occasion de revenir sur le fond du principal de ces débats dans la deuxième partie du présent mémoire. Il eut lieu avec François Albera, dont je dois saluer ici la très grande autorité intellectuelle, et le magnifique travail qu'il a fait et continue à faire au secrétariat de rédaction de la revue *1895*.

René Clair, réalisateur dévalorisé s'il en est dans la mémoire cinéphile⁴⁵. Puis je fus guidé vers mes premières recherches sur la « première vague » – Abel Gance et Marcel L'Herbier – par Laurent Véray, qui deviendra rapidement mon interlocuteur privilégié, avec Christophe Gauthier, sur cette période des années vingt. Avec lui, Valérie Pozner, Laurent Le Forestier, Laurent Guido et d'autres constituèrent peu à peu un réseau au sein duquel la chaleur amicale renforce la connivence intellectuelle.

Au sein de ce réseau, deux représentants de la génération précédente, celle qui avait fait entrer le cinéma à l'université dans les années soixante-dix, ont joué un rôle déterminant, en ce qui me concerne dans la socialisation de ma recherche, mais plus largement en permettant et en suscitant même, à partir des années quatre-vingt, l'émergence, principalement au sein de l'AFRHC, d'une histoire véritablement historique du cinéma. Le premier, Michel Marie, venait de la cinéphilie et de l'esthétique, et c'est tout à son honneur que d'avoir étendu le champ de son intérêt et de sa curiosité à l'histoire, et d'avoir soutenu avec persévérance bon nombre des recherches dans ce domaine, dont la mienne. Le second, Jean Gili, a été pour moi un passeur, et ce à plus d'un titre. C'est lui, tout d'abord, qui m'a commandé mon premier article, pour la revue *1895*⁴⁶, et qui m'a introduit dans le cercle de l'AFRHC. Lui-même agrégé d'histoire, mais ayant aussi un parcours de cinéphile et de critique, notamment au sein de la revue *Positif*, il a probablement été celui, au sein de l'université française, qui a le plus ouvert l'histoire du cinéma, telle qu'elle se pratiquait, en pleine mutation, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, aux historiens tels que Laurent Véray, Christophe Gauthier, Alain Carou, Priska Morrissey ou moi. Le hasard des recrutements fit que j'entrai également à l'université sous ses auspices, en intégrant comme maître de conférences l'équipe du Centre d'études et de recherches sur l'histoire et l'esthétique du cinéma (CERHEC), qu'il dirigeait à l'UFR d'Histoire de l'art et d'archéologie de l'université Paris 1. La confiance qu'il me témoigna dès ma prise de fonction, l'attention qu'il porta toujours à mes travaux et le rôle qu'il joua dans mon épanouissement professionnel – et même, accidentellement, personnel – lui valent ma reconnaissance affectueuse.

Dans ces nouvelles fonctions, je fus de nouveau amené à découvrir et à m'adapter à un autre contexte intellectuel : celui de l'histoire de l'art telle qu'elle se pratique à l'université Paris 1, et dont la rencontre fut déterminante pour les orientations de ma recherche. Certes, issu d'une formation en histoire et m'étant concentré, jusque là, sur mon arrimage au mouvement de restructuration de l'histoire française du cinéma, je n'avais, en arrivant dans cette UFR, pas beaucoup de points communs avec l'univers dans lequel les hasards du recrutement m'avaient fait

⁴⁵ Colloque « René Clair ou le cinéma à la lettre », organisé à Paris par la BnF et l'AFRHC les 6 et 7 novembre 1998.

⁴⁶ « Le politique et son image. *Les Nouveaux Messieurs*, le cinéma français et le politique à la fin des années vingt », article paru dans *1895*, n° hors-série sur Jacques Feyder, octobre 1998, pp. 123-140.

entrer. Pourtant, d'un côté, je n'eus pas de grands efforts à faire pour m'intéresser aux problématiques et aux méthodes développées par mes collègues, et pour chercher à y faire coïncider les miennes : elle-même intitulée « Histoire culturelle et sociale de l'art » (HiCSA), l'équipe d'accueil qui, précisément, m'accueillit fut pour moi le lieu d'un profond épanouissement professionnel et scientifique. Je me rendis rapidement compte qu'elle était prête à favoriser le développement en son sein de recherches sur le cinéma, mais je compris aussi que la spécificité du cinéma parmi les arts, ou plus précisément la spécificité de la nature artistique du cinéma était un objet de réflexion qui pouvait trouver là un lieu privilégié. Rapidement, par affinité personnelle autant qu'intellectuelle, je fus amené à tisser des liens entre mes recherches et celles de certains de mes collègues et à tenter de construire avec eux des questionnements communs, comme ce fut le cas avec Bertrand Tillier et Catherine Wermester⁴⁷. Et je dois à la bienveillance de la direction de l'équipe, et notamment de Philippe Dagen, ainsi qu'aux encouragements, au soutien et à la chaleureuse amitié de Zinaïda Polimenova, qui en est le véritable pilier, d'avoir pu d'emblée et jusqu'à maintenant m'y sentir à ma place.

Avec le profond renouvellement que l'équipe du CERHEC a connu depuis quelques années, mon positionnement scientifique et intellectuel s'est encore réajusté et enrichi. L'arrivée de Sylvie Lindeperg à la tête de cette équipe a d'abord été l'occasion de me remettre en contact avec la problématique « cinéma et histoire », que j'avais quelque peu délaissée en me concentrant sur la démarche culturaliste. Au fil de nos discussions sur l'organisation pédagogique de notre formation, j'ai pu, comme j'avais commencé à le faire à la lecture de ses ouvrages, prendre en compte avec profit les réponses qu'elle apportait aux questions que je me posais sur cette approche depuis mon infructueuse expérience sous l'égide de Marc Ferro. Et nous avons pu nous retrouver autour de ce point fondamental qu'est, pour l'historien, la pratique des archives ; la frontière entre « histoire et cinéma » et « histoire du cinéma » s'en trouvait, non pas abolie, mais rendue plus ténue, moins perceptible, pour tout dire de moins en moins valide. Nous nous sommes également retrouvés autour d'une même conception du service public de l'enseignement supérieur, objet d'un attachement commun, d'autant plus radical, combatif et intransigeant que cette conception apparaît de plus en plus surannée et qu'elle est toujours plus mise à mal ; sur ce plan, sa droiture et sa rigueur ont été pour moi un modèle. Surtout, j'ai bénéficié une fois de plus, avec Sylvie Lindeperg, d'une confiance professionnelle et d'une bienveillance personnelle qui lui vaut toute ma gratitude affectueuse, et qui m'a permis de me sentir encore un peu plus à ma place dans mon environnement de travail. Les arrivées successives, à nos côtés, d'Agnès Devictor,

⁴⁷ Nous avons tous trois organisé le colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts », qui s'est tenu à Paris, à l'INHA, les 30 et 31 octobre 2008. Les actes sont publiés en ligne à l'adresse : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=394&lang=fr>.

d'Ania Szczepanska et de Guillaume Vernet ont contribué à renforcer ce sentiment de complicité qui donne tout son sens au travail pédagogique en équipe.

Parallèlement, c'est sur le terrain de la recherche que j'ai pu former une autre équipe au sein de laquelle mon identité a trouvé à se renforcer ; c'est la rencontre avec Anne Kerlan qui a rendu possible cette nouvelle dimension. Venue à l'histoire culturelle par la fréquentation de notre séminaire, cette chercheuse CNRS, spécialiste du cinéma chinois de la période républicaine, a peu à peu intégré notre communauté en y apportant non seulement un champ de recherche neuf, mais un regard particulier, construit sur sa formation en histoire de l'art et de la culture visuelle. Les nombreux échanges que nous avons pu avoir, s'ils se sont d'abord fondés sur une série de préventions communes à l'égard de l'esthétique doctrinaire, m'ont permis d'envisager sous un nouveau jour la délicate articulation entre les questions formelle et historique. C'est donc naturellement que nous nous sommes retrouvés à élaborer en commun, en même temps qu'elle nous rejoignait, Christophe Gauthier et moi, aux commandes du séminaire « Histoire culturelle du cinéma », un projet collectif de recherche qui fit se rencontrer, dans une démarche comparatiste, des interrogations historiennes sur le cinéma⁴⁸, en même temps qu'il fut le creuset d'une belle et solide amitié. Au sein du groupe que nous formâmes, avec elle, Christophe Gauthier, Valérie Pozner, Laurent Véray et Alain Carou, une relation privilégiée put aussi trouver son prolongement avec Béatrice de Pastre, historienne du cinéma, directrice des collections des Archives françaises du film du CNC et proche amie de longue date, dont la complicité, l'intérêt et la bienveillance ont toujours accompagné et accompagnent toujours mes recherches. Christophe Gauthier étant entre temps devenu conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, c'est en grande partie autour de cette institution que notre groupe s'est retrouvé, grâce au soutien chaleureux de son équipe, et au premier chef de sa déléguée générale Natacha Laurent, elle-même universitaire et historienne du cinéma soviétique, et particulièrement ouverte à nos questionnements. L'extrême convivialité de ce lieu, creuset d'une cinéphilie intelligente et critique magnifiquement incarnée à mes yeux par la personnalité de Jean-Paul Gorce, a été propice, là encore, à mon épanouissement intellectuel et scientifique, en même temps qu'amical.

La dernière communauté que je dois évoquer parmi celles qui ont accompagné ma trajectoire est en fait, chronologiquement, la première, et elle n'a cessé d'être présente à mes côtés ; c'est celle des élèves et des étudiants que j'ai eu pour tâche de former et à qui j'ai tenté de transmettre les questionnements, plus encore que le savoir, qui sont pour moi l'essentiel de la démarche historique. J'enseigne aujourd'hui depuis plus de vingt ans, et il ne m'est pas possible de dissocier mon expérience dans le secondaire de ma pratique d'enseignant à l'université. Douze

⁴⁸ Ce projet fut sélectionné en 2008 par l'Agence nationale de la recherche au sein d'un programme sur « La création : acteurs, objets, contextes » et constitua le cadre de notre activité commune jusqu'en 2012.

années durant, j'ai été professeur d'histoire-géographie en lycée, d'abord à Rouen, où j'ai effectué mon stage après l'agrégation, puis à Tremblay-en-France, en Seine-Saint-Denis, et enfin au lycée Balzac, à Paris. Poursuivant alors mes recherches doctorales puis post-doctorales, je dois avouer que j'ai très peu cherché à croiser mes deux activités, par exemple en initiant mes élèves à la lecture historique du film. Concentré, d'une part, sur l'apprentissage de l'enseignement, difficile métier, offrant une grande variété de satisfactions et posant des difficultés sans nombre, et peu convaincu, d'autre part, de la possibilité d'exploiter réellement l'image cinématographique dans un contexte scolaire sans avoir le temps de former les élèves à toutes les précautions nécessaires à sa correcte compréhension historique, j'ai, en règle générale, répugné à investir mes compétences de chercheur dans mon activité d'enseignant. Il reste que j'ai exercé cette activité avec un plaisir et une ardente conviction, ainsi qu'une foi dans la mission civique de l'enseignant, et qu'elle a été pour moi la meilleure des formations au partage et à la transmission. J'ai donc vécu mon passage à l'université, de ce point de vue, sans solution de continuité, et je continue d'être persuadé que ma pratique pédagogique actuelle est de la même essence éthique et déontologique que celle de mes années de lycée. En réalité, la principale différence que je puisse observer, de ce point de vue, entre le secondaire et le supérieur est que ce dernier offre le privilège de pouvoir suivre des trajectoires individuelles, du stade de l'apprentissage à celui de la structuration intellectuelle. Le plaisir d'enseigner, de sensibiliser et de transmettre reste le même, mais il est augmenté de celui de voir éclore des individualités, naître des questionnements, s'autonomiser des pratiques scientifiques. Parmi ceux des étudiants qui, passés par la formation à laquelle je participe ainsi que par le séminaire « Histoire culturelle du cinéma », sont devenus des collègues – ou peu s'en faut pour certains – je reconnais ainsi en Hélène Fleckinger, Myriam Juan, Stéphanie Louis, Mélisande Leventopoulos, Marie Frappat, Marie-Charlotte Téchené ou Gaël Péton, entre autres, des chercheurs avec qui le contact a été et reste une source d'enrichissement constant pour mon propre parcours.

C'est donc au sein de cette série de cercles, riches de multiples intersections, que mon identité de chercheur s'est construite et continue de se construire. J'ai eu à cœur de toujours associer à ces échanges scientifiques une convivialité humaine qui, seule, a pu mettre à mal l'égoïsme stérile qui m'avait amené à construire le champ de mes recherches. La reconnaissance de dette que je signe ici n'est donc pas de pure forme ; elle doit être entendue dans son acception la plus vraie et la plus profonde.

Au terme de cette tentative d'égo-histoire, j'en tire deux conclusions provisoires. La première est que, selon l'expression consacrée, « l'exercice a été profitable, Monsieur », et qu'il est bon de pouvoir identifier les déterminations et les aléas de son parcours pour se situer et avoir conscience du lieu *d'où l'on parle* ; la seconde est que fort heureusement, je ne serai pas de nouveau soumis de sitôt à cet exercice. Il m'est surtout apparu nécessaire en vue de ce qui va suivre : les questions épistémologiques et méthodologiques que j'évoquerai dans les pages qui suivent doivent, à mon sens, être lues à la lumière de ce qui précède. Cette mise à nu aura alors eu pour effet de faire comprendre les ressorts intimes de mes prises de position théoriques, et d'offrir à ceux qui me lisent les clés de compréhension de mon identité scientifique.

Deuxième partie

« HISTOIRE DU CINÉMA »

De quoi parle-t-on quand on prononce le syntagme « histoire du cinéma » ? La question mérite d'être non seulement posée, mais examinée en détail, voire résolue ; car dans le champ universitaire et intellectuel français, en ce début de XXI^e siècle, l'acception n'en va pas de soi, d'une part, et d'autre part, la conception du cinéma comme objet historique est encore sujette à des contre-sens, quand ce n'est pas à une contestation profonde et radicale. Il s'agira ici d'examiner l'histoire de ce syntagme et de ses acceptions successives et concurrentes, ainsi que de proposer une lecture de l'évolution des rapports entre la discipline historique et l'objet cinématographique, de manière à cartographier le champ scientifique actuel et à prendre position pour m'y situer. Non pas pour proposer une définition unique et totalitaire de l'histoire du cinéma, mais pour démontrer la validité d'une approche parmi d'autres, avec lesquelles elle peut se trouver, selon les cas, en dialogue ou en opposition plus ou moins frontale. C'est précisément pour ne pas esquiver la question de ces oppositions, mais en cherchant à ne verser ni dans un relativisme lénifiant, ni dans l'attitude stérilement polémique qui consiste à faire mine de s'approprier un territoire, qu'il importe de se livrer à ce travail d'*identification* historiographique et épistémologique.

I. Histoire d'un syntagme

L'idée même que les mots et leur signification ont une histoire fait partie de la démarche de l'histoire culturelle, par essence nominaliste, bien que parfois *logoclaste*, sinon *iconoclaste*. C'est en

examinant de près ce qu'on a entendu par le syntagme « histoire du cinéma » qu'on peut le comprendre comme le produit d'une représentation culturellement et historiquement structurée ; c'est aussi à cette condition qu'on peut proposer d'en infléchir le sens. Il s'agira de parcourir l'histoire de ce syntagme des origines à nos jours en trois étapes : celle de l'apparition et de la fixation de modèles concurrents, jusqu'aux années quarante ; celle, des années quarante aux années quatre-vingt, de l'élaboration de liens complexes entre la discipline historique et le cinéma, à l'ombre du triomphe de la pensée cinéophile ; celle, enfin, de l'émergence d'une histoire véritablement historique du cinéma, concomitante, durant les trois dernières décennies, de la structuration de l'approche « cinéma et histoire ».

1. L'histoire du cinéma a une histoire

Christophe Gauthier a établi, au travers d'une analyse historiographique magistrale⁴⁹, une modélisation typologique des discours historiques sur le cinéma, qu'il est nécessaire de reprendre ici pour poser les bases d'une exploration des rapports entre cinéma et discipline historique. Il identifie ainsi, suite à une recherche approfondie, trois voies suivies dès ses origines par l'histoire française du cinéma, trois modèles de discours historique sur le cinéma qui ont connu des fortunes diverses, mais ont si fortement structuré la pensée du cinéma en France que leur identification est incontournable pour qui souhaite comprendre – et *a fortiori* pratiquer – l'histoire du cinéma, ici et maintenant.

La première voie, chronologiquement, est celle de l'histoire « techniciste ». Apparue dès les années dix, soit à peine une quinzaine d'années après la naissance du cinématographe lui-même, elle consiste en une histoire de l'invention, de l'institutionnalisation et du développement des procédés techniques, depuis les premiers travaux sur la reconstitution du mouvement jusque, aujourd'hui, à l'étude de la 3D et des effets numériques, en passant par l'avènement du cinéma sonore et par l'évolution des formats de pellicule. Les objectifs originels de ce type de discours historique sont au moins au nombre de deux. D'une part, il obéit à une fonctionnalité industrielle : il s'agit de garder la mémoire de l'apparition et de l'évolution des procédés de manière à pouvoir les comprendre, les protéger et les perfectionner. D'autre part, il se donne à lire, précisément, comme l'histoire du cinéma comme *procédé* : ce qui compte ici, c'est moins le

⁴⁹ Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895, n° 52, septembre 2007. Ce texte est en fait tiré de l'introduction de sa thèse de doctorat, *Une composition française...*, *op. cit.*

contenu de l'image que les moyens mis en œuvre pour la produire, la reproduire et la diffuser ; moins le phénomène que le dispositif.

Durant quelques décennies, un objectif subsidiaire, mais capital, s'est superposé aux deux autres : l'identification de la nationalité de l'invention qui, d'emblée, avait bouleversé la culture visuelle mondiale. Devant l'abondance des revendications en paternité de cette merveille, l'historiographie française du cinéma s'est ainsi d'abord constituée sur ce présupposé nationaliste : il fallait démontrer que le cinéma est bien une invention française, et faire triompher le bien nommé Lumière sur ses concurrents, parmi lesquels principalement, pour des raisons différentes, le kinétoscope Edison, qui représente la puissance commerciale et technique américaine tant redoutée, et le Bioskop des frères Skladanowsky, d'emblée moins menaçant, mais qui, en cette Belle Époque et dans les années qui suivent, figure l'épouvantail allemand. En 1925, Guillaume-Michel Coissac, dans la première synthèse historique française sur le cinéma, publiée pour le trentenaire du cinématographe Lumière, clôt définitivement la question de la nationalité de l'invention en exhaussant, chronologie et schémas à l'appui, le cinématographe Lumière au détriment de ses concurrents⁵⁰.

C'est ainsi qu'en 1948, reprenant à son compte les acquis de l'histoire techniciste française, Marcel Lapierre peut expédier cette question en quelques lignes en affirmant que les trois noms de Reynaud, Marey et Lumière « sont inséparables et [que] leur association, résultant d'un groupement de faits, peut attester que le cinéma est une invention française⁵¹ ». Ce faisant, il néglige le fait que l'histoire techniciste s'est développée, au même moment qu'en France, dans d'autres pays, et notamment chez les principaux concurrents, comme les États-Unis⁵². Et de fait, l'histoire culturelle du cinéma que je propose, tout en reconnaissant et en intégrant les apports de l'histoire techniciste, se doit de relativiser, voire de battre en brèche deux de ses acquis : d'une part, le procédé cinématographique n'a pas été « inventé », sur le mode héroïque, mais résulte bien d'un faisceau international de découvertes scientifiques et techniques, tout autant que des

⁵⁰ Guillaume-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1925.

⁵¹ Marcel Lapierre, *Les Cent Visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 9 (« Avertissement »). Il n'est pas absolument faux de voir dans le cinématographe Lumière une synthèse entre la chronophotographie, procédé d'enregistrement photographique du mouvement inventé par Étienne-Jules Marey, et le praxinoscope d'Émile Reynaud, dispositif de projection d'images animées. Mais c'est faire bon marché des inventions étrangères – depuis les travaux du Belge Joseph Plateau sur la stroboscopie jusqu'au génie technique de l'Américain Edison, en passant par les expérimentations de l'Anglais Muybridge – dont ces deux Français sont tributaires, et dont les apports vont s'intriquer indissociablement avec les leurs. Cette simplification de l'histoire permet une « nationalisation » de l'invention du procédé, qui se retrouve ainsi, aux côtés de la Déclaration des Droits de l'Homme et de la révolution pasteurière, au rang des cadeaux offerts au monde par le génie universaliste français...

⁵² Et ce dès... 1895, avec la publication, par William Kennedy-Laurie Dickinson et sa sœur Antonia de la plaquette *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*. Cf. Frank Kessler et Sabine Lenk, « L'écriture de l'histoire au présent. Débuts de l'historiographie du cinéma », dans Laurent Le Forestier (dir.), *Des procédures historiographiques au cinéma*, Cinémas, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, pp. 27-47.

mutations de la culture spectaculaire à la fin du XIX^e siècle⁵³ ; d'autre part, ce n'est pas l'antériorité de l'invention technique qui établit en bout de chaîne la prééminence du procédé français, mais bien le triomphe *commercial* ultérieur de ce dernier sur ses concurrents : le cinématographe Lumière a remporté la partie contre le kinétoscope parce qu'il projetait sur un écran et non dans une boîte à visée individuelle, contre le Bioskop parce qu'il produisait une image plus stable et plus lumineuse, etc.

Toujours est-il que, se débarrassant peu à peu, au fur et à mesure que disparaissaient les contestations potentielles de cette prééminence française, de ses présupposés nationalistes, la tendance techniciste de l'histoire du cinéma a perduré, et perdure encore. On en trouve une illustration, notamment dans l'important travail mené par Laurent Mannoni au Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française, ainsi que dans ses propres publications⁵⁴. Si elle n'a jamais disparu, l'histoire techniciste s'est rapidement vue marginalisée par le second modèle de l'histoire du cinéma, apparu dans les années vingt. Toutefois, les questions techniques soient, depuis quelques années, réexaminées au prisme de questionnements historiques plus amples, de l'économique au politique, en passant par le culturel. C'est le cas, notamment, dans les recherches menées par Valérie Pozner sur les premières décennies du cinéma russe et soviétique⁵⁵. Elles font également l'objet de réflexions renouvelées et approfondies dans de nombreux articles publiés, depuis une décennie, dans la revue *1895. Revue d'histoire du cinéma*, comme ceux de Benoît Turquety, qui plaide de façon convaincante pour « une histoire des techniques en cinéma »⁵⁶ en introduction d'une livraison où les textes de Maria Tortajada, André Gaudreault et Solène Secq de Campos Velho, entre autres, illustrent ce palier franchi dans la constitution d'une histoire des techniques dépassant la perspective techniciste. Toujours est-il que jusqu'au début du XXI^e siècle, c'est une autre voie qui a pris une place dominante.

L'« histoire cinéophile », telle que la caractérise Christophe Gauthier, apparaît dans les années vingt, à la faveur de l'éclosion de cette passion française qu'est la cinéphilie⁵⁷, sur la naissance de laquelle il convient de s'attarder. On peut dater assez précisément cette naissance de l'année 1916, date à laquelle une poignée de jeunes gens et un nombre moins important encore de leurs aînés, venus des sphères élitaires de la culture littéraire, où il est de bon ton d'ignorer,

⁵³ Cf. Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1998.

⁵⁴ Cf. Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

⁵⁵ Voir par exemple Valérie Pozner, « La référence hollywoodienne dans le cinéma soviétique entre 1928 et 1930 », dans Christophe Gauthier, Anne Kerlan et Dimitri Vezyroglou (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien (France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013, pp. 49-70.

⁵⁶ Cf. Benoît Turquety, « Propositions pour une histoire des techniques en cinéma », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 82, 2017, pp. 8-13.

⁵⁷ Christophe Gauthier est également l'auteur de l'ouvrage de référence sur la naissance de la cinéphilie en France (*La Passion du cinéma... op. cit.*), ainsi que de nombreux articles sur le sujet.

voire de mépriser le cinéma, découvrent précisément, avec l'arrivée des premiers films américains – Chaplin, puis Ince, Griffith, et surtout le *Forfaiture* (*The Cheat*, 1915) de Cecil B. DeMille – qui leur révèlent la potentialité artistique du cinéma, sa capacité à produire une émotion esthétique réelle et inédite. Emmenés par Louis Delluc, qui devient en 1917, à vingt-sept ans, rédacteur en chef de la revue *Le Film*, première revue spécialisée non corporative française et organe officiel de cette « première vague »⁵⁸, Abel Gance, Marcel L'Herbier, ou encore Germaine Dulac – seule femme de l'ensemble, si l'on excepte l'apport important et prestigieux de l'écrivaine Colette, qui cependant ne passera pas à la réalisation – mettent en œuvre dans leurs textes et dans leurs premières réalisations, dès la fin des années dix, une conception du cinéma qui marquera durablement – jusqu'à aujourd'hui – la pensée et les mentalités françaises.

Les principes qui animent cette conception se retrouvent au fondement d'un triple combat en légitimation : du cinéma comme art, du film comme œuvre et du réalisateur comme auteur. Il s'agit bien, pour ces personnes provenant de la culture légitime et élitaire, de faire reconnaître par elle la dignité de l'objet de leur jeune passion, sans pour autant se départir d'une posture contre-culturelle qui garantit ces jeunes gens contre le danger d'académisation. De ce point de vue, il importe, avec Pascal Ory, de situer la cinéphilie dans l'ensemble des *philies*⁵⁹. La *philie* est caractérisée comme une passion collective pour un objet culturel non légitime. À la suite du cinéma, ce sont ainsi le jazz, la bande dessinée, la littérature policière, et plus récemment les séries télévisées et les jeux vidéo, qui se sont vus successivement extraits de la sphère de la culture de divertissement et érigés en objets culturels légitimement admis, selon un processus à peu près identique : constitution de groupes de passionnés accumulant une appropriation compulsive et une connaissance extensive de leur objet ; élaboration d'un discours de légitimation empruntant ses structures et parfois son vocabulaire au discours officiel sur les arts légitimes, établissement de canons, de panthéons et de classements ; structuration autour de revues, dans des réseaux et des festivals ; institutionnalisation progressive de la pratique de l'objet (tous les exemples donnés sont

⁵⁸ L'expression « première vague » a été inventée, pour désigner cette première génération cinéphile, par Noël Burch et Jean-André Fieschi (« La première vague », *Cahiers du cinéma*, n° 202, juin-juillet 1968). Elle a ensuite été popularisée par l'ouvrage de l'historien américain du cinéma Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984, étrangement et malheureusement jamais traduit en français. Cette expression fait évidemment référence à la « Nouvelle Vague » des années cinquante-soixante. Les parallèles sont en effet nombreux entre ces deux générations : des jeunes gens extérieurs au monde cinématographique et d'abord animés par une vocation littéraire ou artistique (Delluc, L'Herbier, Gance / Truffaut, Godard, Rohmer) ; une revue comme lieu de rassemblement (*Le Film* / *Cahiers du cinéma*) ; un théoricien tutélaire (Canudo / Bazin) ; un chef de file à la plume incisive (Delluc / Truffaut) ; la détestation du cinéma français de leur époque (le film d'art, les films policiers à épisodes / le cinéma français dit « de la qualité ») ; l'admiration passionnée de cinématographies étrangères, principalement l'américaine (Griffith, Ince, DeMille / Hawks, Hitchcock, Lang), mais aussi la suédoise (Sjöström / Bergman) ; la défense militante de réalisateurs brimés par le système industriel (Stroheim / Welles) et l'érection du metteur en scène en *auteur* ; une pratique de la critique qui précède et prépare le passage à la réalisation. J'aurai l'occasion de revenir sur quelques uns de ces aspects dans la troisième partie du présent travail.

⁵⁹ Cf. Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, op. cit., p. 51.

ainsi devenus, entre les années soixante et aujourd'hui, des champs d'enseignement et de recherche universitaires). Ce processus inclut également la constitution d'un discours historiographique visant en premier lieu à ordonner la connaissance, mais dont l'objectif est surtout de donner à des classements, fondés à l'origine sur le seul jugement de goût, la forme d'un discours scientifique empruntant ses catégories (la terminologie médiatique actuelle parlerait d'« éléments de langage ») à celui de l'histoire de l'art : « primitifs », « classiques », « écoles », « maîtres », etc. Cet emprunt est doublement légitimateur : il assimile, d'une part, le cinéma à un art en lui appliquant des catégories de caractérisation historique habituellement réservés aux arts légitimes ; d'autre part, il légitime le discours *philique* lui-même, qui se pare d'atours académiques propres à lui conférer la dignité intellectuelle nécessaire à son infiltration dans la sphère de la culture élitare.

Christophe Gauthier a bien montré comment l'histoire cinéophile s'était ainsi constituée en France dans l'entre-deux-guerres, d'abord au travers des divers moyens d'expression de la mouvance cinéophile – critique cinématographique, création des ciné-clubs et programmation, expositions et festivals – puis dans la première somme que constitue l'*Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, publiée en 1935. Dans la lignée de celle-ci, celle de Jean Mitry⁶⁰ achèvera d'installer, dans les années soixante-dix, ces classements prescriptifs déguisés en histoire au cœur de la pensée française du cinéma, légitimée en cela par l'importance prise en France par une pensée cinéophile de plus en plus structurée, notamment autour de la « politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma* et de l'activité de programmation d'Henri Langlois à la Cinémathèque française. Et c'est précisément cette histoire cinéophile qui fera son entrée à l'université durant la même période, sous les auspices notamment de Jean Mitry et de Claude Beylie⁶¹. Par ces multiples canaux, des revues à l'université en passant par les cinémathèques, l'histoire cinéophile s'est imposée comme le modèle dominant de l'histoire du cinéma en France, alors même que cette acception du syntagme repose sur une inflexion problématique, pour ne pas dire une dénaturation du sens de son premier terme ; elle est parvenue à faire une vérité

⁶⁰ Jean Mitry *Histoire du cinéma*, 5 volumes, Paris, Éditions universitaires, 1968-1980.

⁶¹ Ces deux exemples ne sont pas pris au hasard. Avant même la création de départements d'études cinématographiques, ces deux figures de l'histoire cinéophile ont donné des enseignements de cinéma au sein de l'UER d'Histoire de l'art et d'archéologie de l'université Paris 1, héritière, avec son homologue de l'université Paris 4, du prestigieux Institut d'art et d'archéologie de la Sorbonne. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, quarante ans plus tôt, c'est l'illustre titulaire de la chaire d'histoire de l'art dans ce même Institut, Henri Focillon, qui avait livré au *Bulletin périodique* (n° 1, juillet 1934) un texte sur le cinéma, où celui-ci était envisagé exclusivement sous l'angle de l'histoire des formes, et dans un parallèle significatif avec la peinture (cf. Christophe Gauthier, « Une nouvelle branche sur l'arbre des formes ? Henri Focillon, Élie Faure et le cinéma », dans Irène Bessière et Jean Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA / AFRHC, 2005, pp. 295-310).

d'évidence de l'assertion, pourtant hautement contestable pour un historien, selon laquelle « il n'y a pas d'histoire sans évaluation »⁶².

Ce triomphe de l'histoire cinéphile a nécessairement retardé l'écllosion de la troisième voie, celle que Christophe Gauthier qualifie d'« histoire encyclopédique » et dont il identifie l'initiateur en Georges Sadoul, qui commence au début de la Seconde Guerre mondiale le travail qui aboutira à sa monumentale *Histoire générale du cinéma*⁶³. Sadoul s'oppose à Bardèche et Brasillach tant sur le plan politique (il est communiste, issu du surréalisme ; ils sont le fleuron de l'intelligentsia d'extrême droite) que sur le plan méthodologique : là où ces derniers, et Jean Mitry à leur suite, se concentrent exclusivement sur les films, l'histoire des formes et les classements esthétiques, Sadoul veut prendre en compte l'ensemble du phénomène cinématographique, de la technique au public, de l'économique au culturel ; là où ils ne construisent leur discours que sur leur expérience cinéphile et sur leurs notes prises au hasard des projections, lui compulse un vaste ensemble bibliographique et rassemble une grande quantité d'archives diverses, n'hésitant pas à retourner vers les témoins et les acteurs de cette histoire – Louis Lumière, par exemple – pour recouper les informations trouvées dans ces documents⁶⁴. Sadoul n'est pas historien de formation, mais il met en œuvre, sans conteste, une approche méthodique du cinéma comme objet historique global qui le distingue singulièrement de ses prédécesseurs. Là où Coissac voyait dans l'histoire du cinéma une généalogie articulée de procédés techniques, et Bardèche et Brasillach une généalogie hiérarchisée de formes, il assimile cette histoire à celle d'un fait social qu'il se donne pour objet de documenter le plus rigoureusement possible.

⁶² Cette assertion fut prononcée par l'un des invités – Thierry Jousse et Jean-François Rauger, dont il faut remarquer qu'il s'agit de deux critiques, dont aucun n'est à proprement parler historien du cinéma – de l'émission « Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert », animée sur France Inter par Jean-Baptiste Thoret et Stéphane Bou, le 10 août 2012. Ce jour-là, l'émission avait pour thème « Comment faire aujourd'hui l'histoire du cinéma ? » ; voici la présentation qui en était faite sur le site de la radio (<http://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-10-aout-2012>) : « L'histoire du cinéma est une discipline vivante, instable, violente, en perpétuel mouvement, objet de nombreuses polémiques, et qui procède régulièrement à des enterrements et à des redécouvertes. Au fond, entreprendre d'écrire cette histoire, c'est imposer aux films de repartir en salle d'auscultation critique afin de vérifier qu'ils se portent encore bien. Certains, les films d'Hitchcock, de Lang, de Buñuel ou de Renoir, témoignent d'une forme toujours olympique, comme au premier jour de leur examen. D'autres, ceux de Melville, de Peckinpah ou d'Herzog, ont pris du galon. Insuffisamment reconnus par la critique d'hier, ils sont devenus les classiques d'aujourd'hui et parfois même les clefs de voûte du cinéma contemporain. D'autres, enfin, accusent le coup, telles ces statues du commandeur autrefois adulées et que l'on va désormais contempler poliment au fond du jardin. » Cette présentation, comme la citation que j'ai extrait de l'émission, repose en fait sur une assimilation exclusive et abusive de l'histoire du cinéma à l'histoire cinéphile. Il est d'ailleurs symptomatique que sur cette même page internet, le thème du jour (« faire l'histoire du cinéma aujourd'hui », c'est à dire en 2012) soit illustré par une reproduction de la couverture de *l'Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach, dans sa version éditée au Livre de poche en 1964... L'objet du présent rapport est précisément de démontrer qu'une histoire historique du cinéma ne peut se donner pour but l'« évaluation » des films, c'est à dire l'érection du jugement de goût en discours scientifique.

⁶³ Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *loc. cit.* Cette *Histoire générale du cinéma* en six volumes paraît chez Denoël de 1946 à 1950.

⁶⁴ *Ibid.* Voir aussi *Id.*, « L'« invention » de l'archive : Georges Sadoul, historien », dans Irène Bessière et Jean Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, *op. cit.*, pp. 173-196.

Pourtant, le classement, les goûts et dégoûts ne sont pas absents de son discours, et cette histoire « encyclopédique », pour reprendre la terminologie établie par Christophe Gauthier aurait pu concurrencer sérieusement l'histoire cinéophile, en ce que, se situant à l'intérieur du champ cinéophile, elle pouvait n'apparaître pas menaçante aux tenants de la primauté, voire de l'exclusivité du regard *philique* sur l'objet de leur passion. À la fin des années quarante, en effet, d'autres publications viennent s'inscrire dans cette troisième voie et affichent de façon plus ou moins évidente leur volonté de dépasser la seule objectivation du jugement de goût et de prendre en compte tous les aspects du fait cinématographique, en tentant même de réunir dans un seul mouvement de pensée et d'écriture les dimensions technique, esthétique et sociale de leur objet. Ainsi, Marcel Lapierre, qui vient lui aussi de la critique et dont la somme historique *Les Cent Visages du cinéma* paraît au même moment que le premier volume de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul, paraît lui aussi s'attacher à dessiner une troisième voie entre l'approche proprement techniciste et l'approche purement cinéophile, lorsqu'il avertit, à l'orée de son volume, que

cet ouvrage est moins une histoire qu'un bilan du cinéma. [...]

Nous en avons écarté la description détaillée du mécanisme des appareils qui reproduisent images et sons. Des livres copieux, sérieux et bien faits y ont été consacrés. Les lecteurs curieux de technique mécanicienne pourront s'y reporter... [...]

Puisque la naissance du cinéma, en tant que spectacle public et commercialement exploité, date du jour où les frères Lumière projetèrent leurs premiers films sur l'écran du Grand-Café, c'est cette soirée du 28 décembre 1895 que nous avons prise pour point de départ [...].

Une fois cette « continuité » établie, nous avons examiné comment le cinéma s'est installé dans nos habitudes. Nous avons évoqué la naissance et le développement de l'industrie française du film et marqué les influences reçues de l'étranger.

Dans la seconde partie, nous avons décrit l'extension du cinéma dans les divers pays d'Europe, d'Amérique, d'Asie – et même, quoique cela soit beaucoup moins important, d'Afrique et d'Océanie.

Ce bilan ne s'applique pas seulement à l'esthétique du film. Il considère le cinéma dans ses rapports avec la vie politique et économique. Autrement dit, nous n'avons pas envisagé le cinéma dans le cadre restreint de l'écran, mais dans le cadre immense de la vie des peuples⁶⁵.

⁶⁵ Marcel Lapierre, *Les Cent Visages du cinéma*, op. cit., p. 9 (« Avertissement »). Proche d'Henry Poulaille et ayant débuté comme journaliste dans des organes de presse de la CGT comme *Le Peuple*, mais aussi à *Bordeaux-Ciné*, Lapierre représente, comme Sadoul, une cinéophile de gauche, opposée à celle de Bardèche et Brasillach, et de leur cadet Lucien Rebatet. Cependant, son activité, durant l'Occupation, au sein de la revue *L'Atelier*, contribua à ternir sa réputation après la Libération.

En « écartant » ainsi l'approche techniciste, explicitement abandonnée à d'autres, et en refusant de limiter le champ de son investigation au « cadre de l'écran », terrain de chasse exclusif – mais « restreint » – de l'esthétique, Lapierre prône donc l'exact inverse de ce qu'impose le modèle de l'histoire cinéphile. Son objet est bien le cinéma « en tant que spectacle public et commercialement exploité », qui induit des « habitudes » installées dans le corps social, une « industrie », des « rapports avec la vie politique et économique », et pour tout dire l'inscription de ce phénomène social et culturel dans le contexte large de la « vie des peuples ».

Même Sadoul n'est pas aussi explicite : cette extension du domaine de l'histoire du cinéma s'affiche comme la revendication d'un nouveau champ de la connaissance, et semble annoncer une jonction avec des démarches et des questionnements proprement historiens, donc extérieurs au champ cinématographique. La suprématie de l'histoire cinéphile contribue cependant à marginaliser, voire à étouffer cette voie, et cette jonction ne s'opérera pas avant une quarantaine d'années.

2. La discipline historique et le cinéma

Si le pas du *dedans* (le cinéma) vers le *debors* (l'histoire) s'avère ainsi difficile à franchir, durant les années quarante et pour longtemps, qu'en est-il du pas inverse ? S'il faut reconnaître que, de leur côté, les historiens *tout court* ont, durant de longues décennies, tenu cet objet à distance, on doit cependant s'attarder sur leurs rares et sporadiques incursions dans ce domaine, tant leurs questionnements, tout ténus qu'ils soient, posent des problèmes épistémologiques de première importance.

Le premier signe connu d'intérêt d'un historien pour le cinéma est à la fois paradoxal et fortement significatif. En 1935, Marc Bloch écrit à Lucien Febvre que le cinéma est « un des plus curieux phénomènes de notre temps et un des plus merveilleux baromètres culturels et sociaux dont nous disposons... Gibier pour nous, vraiment⁶⁶. » Il exprime là son désir de voir le champ des images (« Oui, j'aime les images », écrit-il juste avant cette phrase) investi par l'histoire.

Paradoxe, donc : c'est un médiéviste, s'adressant à un moderniste, qui désigne le cinéma – et pas seulement le film – comme un objet non seulement digne d'intérêt, mais qui devrait même faire partie des priorités de ceux de leurs confrères qui étudient les sociétés contemporaines. Mais le paradoxe n'est, bien sûr, qu'apparent : les deux interlocuteurs sont les fondateurs de la revue

⁶⁶ Lettre de Marc Bloch à Lucien Febvre, 20 décembre 1935, dans Marc Bloch et Lucien Febvre, *Correspondance*, t. II, *De Strasbourg à Paris, 1934-1937*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Müller, Paris, Fayard, 2003, p. 359. Nous devons à Christian Delage d'avoir repéré et mis en exergue cette phrase.

des *Annales*, et avec elle d'une nouvelle méthode historique, dont l'objet est l'extension *ad libitum* du domaine de l'investigation et de la connaissance, particulièrement en ce qui concerne l'imaginaire social (les travaux de l'un sur les « rois thaumaturges » et de l'autre sur la « religion de Rabelais » en font foi). Pour atteindre à cette connaissance, tous les moyens possibles sont envisageables : rapprochement avec des disciplines voisines, comme la géographie ou la sociologie ; mobilisation de sources non écrites, qu'elles soient archéologiques, paysagères ou iconiques ; élaboration d'hypothèses sur la signification, en termes de civilisation, des diverses manifestations de l'imaginaire collectif. Dans cette perspective, la transposition de ces questionnements au sein d'une étude de la civilisation occidentale au XX^e siècle amène logiquement Marc Bloch à voir dans le cinéma, en tant que manifestation culturelle de masse majeure de la vie sociale de cette civilisation, le « gibier » parfait de cette nouvelle chasse historique. Précisément parce qu'il est l'objet d'une pratique collective d'une étendue inédite dans l'histoire de l'humanité, faisant communier des millions d'individus, à une échelle numérique et géographique jamais rencontrée jusqu'alors, autour des mêmes pratiques et des mêmes objets de consommation culturelle, le cinéma peut apparaître à l'observateur de ces sociétés comme un « baromètre », c'est à dire comme un indicateur de pression, un symptôme des tensions qui traversent le corps social. Au passage, on peut relever que, sous la plume du co-fondateur des *Annales*, le « culturel » est associé au « social » : pour l'historien, il n'est pas d'objet indigne, et tout fait culturel, quelque trivial qu'il soit, doit être considéré comme une émanation, voire une partie constitutive de la vie sociale. Dans ces quelques lignes de Marc Bloch, on voit donc germer l'essentiel des interrogations historiques sur le fait cinématographique ; mais il ne s'agit, il faut le rappeler, que d'un propos privé, énoncé au détour d'une lettre, et dont aucune trace de prolongement n'a subsisté, ni chez le destinataire, ni chez le destinataire.

C'est un quart de siècle plus tard que ce discours ressurgit, de façon beaucoup plus structurée et, cette fois-ci, sous la forme d'une publication ; mais avec le même caractère isolé et éphémère. C'est pourtant le secrétaire de rédaction des *Annales* lui-même, l'historien moderniste Robert Mandrou, qui signe le texte, qui n'est que le compte rendu du livre d'Edgar Morin *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*⁶⁷, mais qui est publié dans la prestigieuse revue sous un titre ambitieux et sans ambiguïté : « Histoire et cinéma »⁶⁸. Mandrou commence par approfondir ce que Bloch esquissait dans sa lettre à Febvre, à savoir l'identification du cinéma, *en tant que spectacle*, comme un

⁶⁷ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

⁶⁸ Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *Annales ESC*, 13^e année, n° 1, janvier-mars 1958, pp. 140-149. Je renvoie à l'analyse que livre Christophe Gauthier de ce texte dans « Le cinéma : une mémoire culturelle », *loc. cit.* Nous devons à Fabrice Montebello de l'avoir exhumé dans les années quatre-vingt-dix, et de nous l'avoir communiqué au sein du séminaire « Écriture cinématographique de l'histoire » alors animé par Christian Delage et Antoine de Baecque à l'Institut d'histoire du temps présent.

fait historique majeur constitutif de la civilisation contemporaine, ayant opéré « une véritable transformation de la sensibilité : les mentalités des hommes du XX^e siècle sont directement – et de plus en plus – filles du cinéma, de ses mirages, de ses réalismes »⁶⁹. Parce qu'il est un élément structurant des pratiques culturelles et des mentalités, il doit donc « attirer l'attention des historiens, ceux qui enseignent le XX^e siècle »⁷⁰ : de ce fait culturel et social majeur et de ce surpuissant producteur d'imaginaire, il convient de faire l'histoire.

Mandrou se permet même d'évoquer avec ironie le regret, exprimé par Henri Agel, que « le cinéma n'[ait] pas encore pu acquérir sa place dans la société humaine » : l'élimination, par ce tenant d'une cinéphilie spiritualiste, de « “la foule” avide “de produits toxiques ou énervants appelés films” », du « “bloc des engagés” pour qui le film est une tribune » et des « esthètes “qui célèbrent une liturgie ésotérique en l'honneur du septième art” » ne peut que laisser l'historien « rêveur »⁷¹. En effet, l'importance du cinéma, aux yeux de Mandrou, se signale précisément par cette accumulation et ce croisement de passions, qu'il s'agisse du grand public (« la foule »), du public militant (les « engagés ») ou du public cinéphile (les « esthètes »). En d'autres termes, le cinéma n'existe en tant que fait historique que parce qu'il est l'objet de multiples modalités d'appropriation, et l'histoire qui doit en être écrite ne peut ni contourner cette multiplicité, ni faire primer une modalité sur les autres.

Or Mandrou constate que ce qui s'est écrit jusque là sous l'intitulé d'« histoire du cinéma » est essentiellement constitué d'ouvrages « anecdotiques » et « de faible utilité pour nous »⁷², et il vise explicitement l'histoire cinéphile lorsqu'il juge que

la critique cinématographique travaille sur un plan qu'elle croit historique, en ce sens que ses fichiers des metteurs en scène, acteurs, styles et Écoles, toujours biographiques, se déroulent dans le temps. [...] Une certaine histoire littéraire, non la meilleure, a servi trop souvent de modèle en ce domaine⁷³.

⁶⁹ *Ibid.* Comme le rappelle Christophe Gauthier (« Le cinéma : une mémoire culturelle », *loc. cit.*), Mandrou fut l'un des principaux pionniers de l'« histoire des mentalités », dirigeant même une collection de ce nom chez Plon et donnant à son *Introduction à la France moderne, 1500-1640* (Paris, Albin Michel, 1961) le sous titre significatif *Essai de psychologie historique*.

⁷⁰ *Ibid.* Mandrou ne réserve cependant pas ce champ de recherche aux seuls contemporanéistes, mais souhaite que s'en emparent aussi « ceux qui, vivant leur temps avec la même passion qu'ils explorent tel domaine plus ou moins lointain, ne séparent pas le présent du passé ». Il s'inclut évidemment dans cette catégorie, comme en témoigne la véritable leçon de méthode qu'il administre à ses collègues contemporanéistes dans la seconde partie de son article, en se livrant à une courte mais brillante analyse de la géographie de l'équipement cinématographique en France en 1936, d'après une carte qu'il a lui-même établie à l'aide des données issues des annuaires professionnels.

⁷¹ *Ibid.* L'ouvrage d'Henri Agel cité par Mandrou est : *Le Cinéma*, Tournai, Casterman, 1956.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

Si le vocable de « cinéphilie » – *a fortiori* l'expression d'« histoire cinéphile » – n'est pas employé ici, c'est probablement parce qu'il ne s'est pas encore institutionnalisé dans l'univers intellectuel auquel appartient Mandrou. Mais son remplacement par celui de « critique » est significatif, car, d'une part, c'est bien du giron de la critique qu'est née l'histoire cinéphile, et d'autre part, le propos de Mandrou est de montrer l'imposture que constitue l'utilisation du mot « histoire » par une démarche qui s'inscrit en fait dans une perspective évaluatrice.

Les exemples qu'il cite pour illustrer cette démarche sont intéressants, car ils montrent que le secrétaire de rédaction des *Annales* est loin d'être ignorant dans ce domaine. La seule absence notable est celle de l'*Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach ; étant donné le succès de ce livre qui, au moment où écrit Mandrou, a déjà été réédité trois fois – 1943, 1948, 1953 – cette absence ne peut s'expliquer, à mon sens, que par l'engagement politique de ses auteurs et du destin de l'un d'entre eux, l'un des seuls intellectuels exécutés à la Libération⁷⁴. Pour le reste, Mandrou cite la plupart des figures en vue de l'histoire du cinéma telle qu'elle se pratique en France à son époque : André Bazin et les *Cahiers du cinéma*⁷⁵, Charles Ford et René Jeanne⁷⁶, Pierre Leprohon⁷⁷, la collection « 7^e Art » des éditions du Cerf, Henri Agel déjà cité et... Georges Sadoul.

L'assimilation de ce dernier, sous la plume de Mandrou, à la tendance de l'histoire cinéphile, peut sembler d'autant plus erronée que son *Histoire générale du cinéma*, présentée comme « la principale de ces histoires » et donc identifiée comme ressortissant de la même démarche, est le premier ouvrage cité. Mais il paraît bien évident que l'historien ne l'a pas lue, et ne la signale que parce qu'il a remarqué, comme il l'écrit, que « tous les hommes du métier » y « puisent références, citations critiques, précisions documentaires... »⁷⁸ ; c'est donc une connaissance de seconde main. Son jugement est bien davantage étayé sur la lecture du seul ouvrage de Sadoul que Mandrou dût avoir sous la main à ce moment, c'est à dire son *Histoire de l'art du cinéma*⁷⁹, « que devrait posséder tout amateur avisé », et qui n'est que le *compendium* de son grand œuvre, précisément expurgé des « aspects techniques et économiques » qui singularisent l'approche sadoulienne par rapport à l'histoire cinéphile.

⁷⁴ L'*Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach ne connaîtra en effet pas le purgatoire, et verra même son audience augmenter en 1964 avec une quatrième réédition, au Livre de Poche cette fois ; édition expurgée, bien sûr, des passages les plus odieux de la première, qui lui permettra d'accéder au statut de classique de l'histoire cinéphile.

⁷⁵ André Bazin n'est ni ne se présente comme un historien du cinéma, pas plus que les *Cahiers du cinéma* ne se veulent une revue d'histoire du cinéma. Cette erreur de Mandrou est cependant significative du caractère flou de la frontière qui sépare, à l'époque, le discours historique du discours critique sur le cinéma.

⁷⁶ René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, 4 volumes, Paris, Robert Laffont, 1947. Mandrou cite également, de Charles Ford seul, une *Histoire populaire du cinéma* (Paris, Mame, 1955) dont l'historien des mentalités ne peut s'empêcher de moquer le titre, non sans soulever une question épistémologique de taille : « pourquoi populaire ? L'ouvrage est destiné au grand public, nous dit Mame. C'est une nouvelle acception de "populaire", encore une. »

⁷⁷ Pierre Leprohon, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Le Cerf, collection « 7^e Art », 1954.

⁷⁸ Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *loc. cit.*

⁷⁹ Georges Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1953. Mandrou cite sa plus récente réédition, qui date de 1956.

Toujours est-il que, faute de l'acuité qui lui eût permis d'en excepter Sadoul, rien de tout cela ne satisfait Mandrou, qui réclame pour ce terrain vierge « une histoire au sens plein du mot » qui satisfasse au besoin, exprimé en ouverture de son texte, de connaissance historique de ce producteur majeur des mentalités contemporaines. C'est ici que le livre d'Edgar Morin lui sert de point d'appui décisif et stratégique : certes, « [sa] réflexion est d'un philosophe, non d'un historien », mais *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*

réussit, de temps à autre, à être aussi une histoire du Cinéma, non plus cette fois des films, des cinéastes, des Écoles, histoire miroitante, mais de l'enrichissement complexe d'une esthétique, d'une sensibilité collective en rapide évolution, histoire large et difficile à suivre. D'un mot, Edgar Morin explique, exprime la magie sociale du cinéma⁸⁰.

Il reste cependant que, si l'approche sociologique nous met sur la piste de questionnements historiques fondamentaux, ce livre « n'a pas été écrit pour nous, historiens », et qu'« entre l'auteur et nous, historiens, un voile d'incompréhension vient se glisser au milieu même de notre approbation » ; en définitive, « il appelle d'autres recherches » et

nous incite à envisager une histoire large, ambitieuse, du cinéma. Ce serait d'abord une psychologie sociale, une reconnaissance des croisements de ces multiples forces au travail, de l'économique au spirituel. [...] Au vrai, le cinéma pose à son tour tous les problèmes, jamais résolus et jamais abordés de front, des superstructures de la vie sociale, pour employer ce beau mot, dangereux, mais nécessaire⁸¹.

Une « histoire au sens plein du mot », donc, qui abandonnerait à « la critique » l'établissement de canons fondés sur le jugement de goût et qui s'approprierait cet objet comme manifestation de la vie sociale, « de l'économique au spirituel » ou « de la cave au grenier », pour reprendre une qualification ultérieure célèbre de l'histoire des mentalités⁸² (on laissera à chacun le choix de déterminer ce qui, de l'économique et du spirituel, est selon lui la cave ou le grenier). Il me semble, et je l'approfondirai plus loin, que c'est à l'appel lancé par Mandrou que l'histoire culturelle du cinéma s'attache à répondre.

Dans l'immédiat, il est évident que cet appel n'a pas été entendu. Il faudra attendre encore dix ans pour que, pour la première fois, un historien du contemporain fasse ouvertement du

⁸⁰ Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *loc. cit.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Cf. Michel Vovelle, *De la cave au grenier. Un itinéraire en Provence au XVIII^e siècle, de l'histoire sociale à l'histoire des mentalités*, Aix, Edisud, 1980.

cinéma son objet d'étude ; encore ne le fit-il pas selon les prescriptions de Mandrou. Il s'agit pourtant de celui qui lui a succédé au secrétariat de rédaction des *Annales*, Marc Ferro, qui, partant de ses recherches sur la révolution bolchevique et les premières années de la société soviétique, s'intéresse au cinéma comme source de l'histoire et fait paraître en 1968 un article programmatique dans la revue⁸³. Il opère, dès l'incipit de son article, un glissement sémantique par rapport aux propositions de Mandrou : « l'histoire large, ambitieuse du cinéma » qu'espérait ce dernier devient, sous la plume de Marc Ferro, une « socio-histoire cinématographique » qui supposerait, d'une part, d'admettre le film comme « document » sur le passé au même titre que les traces archéologiques pour les antiquisants et médiévistes, et d'autre part une association interdisciplinaire – « des historiens, des linguistes, des sociologues, des anthropologues » – destinée à forger les outils d'analyse spécifiques pour ces « documents d'un type nouveau » constituant un « stock d'informations spécifiques »⁸⁴. Si Marc Ferro pousse ses confrères à réviser leur « culte excessif du document écrit », c'est pour adjoindre le film à l'ensemble des sources de l'histoire, et non le cinéma au corpus de ses objets. En d'autres termes, il met l'accent sur l'intérêt, pour l'historien, du contenu de l'image, qui constitue selon lui un « révélateur » de « l'inconscient collectif », par nature insaisissable par les sources écrites traditionnelles⁸⁵.

Certes, à la fin de son article, Marc Ferro indique brièvement que l'analyse de ces « documents » doit se faire « en association étroite avec [celle] des documents non cinématographiques »⁸⁶. Mais il sous-entend ici l'exploitation des sources écrites sur les phénomènes représentés par le film, et non celle des sources de l'histoire du cinéma lui-même. C'est ainsi que, dans ses textes ultérieurs, réunis en 1977 au sein du célèbre volume *Cinéma et histoire*, il forge sa voie spécifique en se concentrant sur l'idée que le « contenu latent » de l'image cinématographique recèle les éléments permettant à l'historien d'entreprendre une « contre-analyse de la société »⁸⁷. Le contexte intellectuel de cette première moitié des années soixante-dix est déterminant pour la compréhension de cette entreprise épistémologique. L'appel lancé par

⁸³ Marc Ferro, « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales ESC*, 23^e année, n° 3, 1968. L'article est publié dans la rubrique « Débats et combats ».

⁸⁴ *Ibid.* Il est d'ailleurs notable de voir réapparaître sous sa plume, lorsqu'il s'emploie à dresser une typologie de ces « documents », l'idée ancienne selon laquelle les prises de vues documentaires et les « bandes d'actualité » constituent des « documents bruts », offrant « une simple représentation de la société vivante ». Ces propos renvoient, même si l'ouvrage n'est pas cité – parce que probablement pas connu de Marc Ferro – à ceux de Boleslas Matuszewski dans ses brochures de 1898 : les vues cinématographiques y sont en effet envisagés comme un enregistrement objectif du réel, destinées à devenir des documents pour les historiens des temps futurs (cf. Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*. Une nouvelle source de l'histoire et La Photographie animée, édition établie par Magdalena Mazaraki, Paris, AFRHC/Cinémathèque française, 2006). Tout se passe comme si, soixante-dix ans après, Marc Ferro se mettait exactement dans la position que le photographe polonais assignait à ces historiens futurs, et reprenait à son compte son hypothèse d'une objectivité de l'image cinématographique.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977 [nouvelle édition refondue : Paris, Gallimard, collection « Folio Histoire », 1993].

Marc Ferro en faveur d'un rapprochement et d'une collaboration entre l'histoire et la sociologie, mais aussi l'anthropologie et la linguistique, résonne notamment avec les acquis des combats structuralistes et témoigne des mutations et de l'affaiblissement et de la recomposition des frontières disciplinaires⁸⁸. Mais c'est surtout l'influence de Michel Foucault qu'on peut lire entre – et parfois dans – ces lignes : face à la hiérarchie traditionnelle des sources, qui « reflète des rapports de pouvoir »⁸⁹, le film peut offrir un point d'appui et aider ainsi

à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience⁹⁰.

La position de Marc Ferro vis à vis de l'histoire du cinéma est donc ambiguë. D'un côté, il la met à distance en la réduisant explicitement à l'histoire cinéphile lorsqu'il avertit :

le film, ici, n'est pas considéré d'un point de vue sémiologique. Il ne s'agit pas non plus *d'esthétique ou d'histoire* du cinéma. Le film est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques⁹¹.

« Esthétique » et « histoire » du cinéma paraissent donc être interchangeables, et d'ailleurs associables à la « sémiologie », qui, au moment où Marc Ferro écrit ces lignes, occupe une place grandissante dans les études universitaires sur le cinéma. D'un autre côté, il voit dans le triomphe de la cinéphilie, qu'il date des années soixante, l'instrument de la légitimation sociale du cinéma, dont l'absence aurait empêché jusque là sa prise en considération par les historiens :

Durant les années soixante, la bande de la Nouvelle Vague a réussi à imposer, par la plume et par la caméra, cette figure d'un art qui serait l'égal de tous les autres, et, par conséquent, tiendrait lui aussi un discours sur l'Histoire. Sans doute le cinéma le faisait-il déjà depuis longtemps, mais cette reconnaissance, cette *légitimation* ne date vraiment que de cette époque-là. Les festivals de Cannes ou de Venise, des publications telles que les *Cahiers du cinéma* y contribuèrent⁹².

⁸⁸ Marc Ferro constate ainsi que dans le courant des années soixante, « l'Histoire éclate avant de réintégrer l'apport des multiples sciences humaines, la notion même du temps de l'Histoire se modifie, le métier change. » (« Le film, une contre-analyse de la société ? », *ibid.*, p. 37.)

⁸⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 34.

⁹⁰ *Id.*, « L'empire de l'image », *ibid.*, p. 13.

⁹¹ *Id.* « Le film, une contre-analyse de la société ? », *ibid.*, p. 41. C'est moi qui souligne.

⁹² *Id.*, « L'empire de l'image », *ibid.*, p. 12. C'est moi qui souligne.

L'histoire du cinéma – confondue, donc, avec l'approche cinéophile – est ainsi à la fois saluée, et mise à distance au-delà d'une frontière épistémologique étanche.

Certes, Marc Ferro affirme bien que

comme tout produit culturel, comme toute action politique, comme toute industrie, chaque film a une histoire, qui est Histoire, avec son réseau de rapports personnels, son statut des objets et des hommes⁹³.

Mais précisément, l'inflexion qu'il fait subir au projet espéré par Mandrou est significatif. Il témoigne, tout d'abord, du fait que l'histoire cinéophile s'est imposée comme modèle dominant à tel point qu'il convient, pour un historien qui souhaite s'en distinguer, de refuser de se voir étiqueté « historien du cinéma », tant cette appellation est désormais connotée : l'appel de Mandrou est bel et bien resté lettre morte. Mais surtout, ce mouvement de distinction amène Marc Ferro à tourner le dos à l'histoire *du* cinéma pour fonder un champ nouveau : l'histoire *avec* le cinéma. Il ne s'agit plus du cinéma comme *objet d'histoire*, mais du film comme *source de l'histoire*. Pour légitimer son champ de recherche, il se voit contraint d'en modifier la visée, et d'abandonner l'histoire du cinéma à l'histoire cinéophile.

Le constat est rapidement fait de cet abandon par les observateurs attentifs. En 1982, *Les Cahiers de la cinémathèque*, édités par l'Institut Jean Vigo de Perpignan, sous la direction de Marcel Oms et d'une équipe ayant toujours montré – et montrant toujours – un intérêt pour les approches historiennes du cinéma, publie un numéro thématique significativement intitulé « Cinéma et Histoire, histoire du cinéma » : le titre de cette livraison prend acte, d'emblée, de la coexistence de deux champs de recherche distincts, même si son objectif est bien de les faire dialoguer⁹⁴. Au sein de l'ensemble des contributions, dont Marc Ferro est d'ailleurs curieusement absent, une rubrique intitulée « Points de vue sur les rapports de l'histoire et du cinéma » donne la parole à des historiens *tout court* : Serge Berstein, Jean-Noël Jeanneney, Christian Jouhaud et Jean Tulard ; parmi eux, seul le dernier s'est déjà intéressé au cinéma, mais dans une perspective plus cinéophile qu'historienne⁹⁵. C'est Christian Jouhaud, que son champ de spécialité place pourtant *a priori* le plus loin de ces questionnements⁹⁶, qui livre l'analyse la plus pertinente de la situation du

⁹³ *Id.*, « Axes pour une recherche », *ibid.*, p. 24.

⁹⁴ *Les Cahiers de la cinémathèque*, « Cinéma et Histoire, histoire du cinéma », n° 35-36, automne 1982.

⁹⁵ Outre les deux tomes de son *Dictionnaire du cinéma* (Paris, Robert Laffont, 1982 et 1985), Jean Tulard a certes écrit sur la question de la reconstitution historique au cinéma, et participé en tant que conseiller historique à certains films, mais aucun de ses travaux dans ce domaine ne prétend s'inscrire dans une démarche d'histoire du cinéma.

⁹⁶ *A priori* seulement : spécialiste de l'histoire de la Fronde, Christian Jouhaud a été proche, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, de Marcel Oms et de l'Institut Jean-Vigo de Perpignan, et a participé à certaines éditions du festival Confrontations, ainsi qu'à certaines des rencontres du Centre méditerranéen de création contemporaine que le réalisateur René Allio avait créé à Font-Blanche. Sa réflexion sur le cinéma est donc le fruit d'une participation

cinéma comme objet d'histoire à l'orée des années quatre-vingt. Il prend appui sur le texte de Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », non dans sa version publiée en 1977 dans le recueil *Cinéma et histoire*, mais dans celle publiée dans le troisième volume (*Nouveaux objets*) de l'ensemble *Faire de l'histoire*, édité trois ans plus tôt sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora⁹⁷. Or il constate, avec beaucoup d'acuité, que la situation de ce texte dans cet ensemble soulève un problème épistémologique majeur et relève d'un « flottement [...] significatif ». En effet,

Marc Ferro y traitait du film comme contre-analyse de la société. Mais, paradoxe, sa contribution était rangée parmi les « nouveaux objets », à côté du livre, du climat, du mythe ou de la cuisine, alors qu'il n'y était nullement d'histoire du film, mais d'analyse historique à travers le film⁹⁸.

Il distingue donc clairement le film comme *source* de l'histoire du cinéma comme *objet* d'histoire, et s'emploie à dissiper un malentendu : le champ disciplinaire fondé par Ferro ne peut se confondre avec l'histoire du cinéma, qui reste, à cette époque, toujours sous l'emprise de l'approche cinéophile et à laquelle, jusque là, les historiens ne se sont pas encore intéressés. Au passage, il met en garde contre le principal danger de la méthode proposée par Marc Ferro, qui « repose sur le postulat de la latence de l'idéologie, derrière le voile » et selon laquelle le film « renvoie aux particularités du contexte historique dans lequel il a été produit qui, à son tour, explique la production de l'œuvre », engendrant une « spirale tautologique »⁹⁹. La critique est durement exprimée, mais elle met l'accent sur un point essentiel : le risque, d'ailleurs évoqué par Marc Ferro lui-même¹⁰⁰, est en effet que l'historien ne parvienne à lire dans le film que ce qu'il sait déjà par ailleurs.

Toujours est-il qu'à l'orée des années quatre-vingt, si elle délaisse encore le cinéma comme objet, la discipline historique s'est, grâce à Marc Ferro, emparée du film comme source : un premier contact s'est établi, qui se trouve probablement à l'origine des mutations ultérieures de l'approche historique du cinéma. Ces deux voies épistémologiques vont évoluer parallèlement dans les trois décennies qui suivent, convergeant fortement sans jamais se rejoindre tout à fait.

persistante et volontariste aux entreprises de redéfinition des rapports entre cinéma et histoire au tournant de ces deux décennies.

⁹⁷ Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, tome 3, *Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974.

⁹⁸ Christian Jouhaud, dans « Points de vue sur les rapports de l'histoire et du cinéma », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 35-36, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, pp. 15-16.

¹⁰⁰ « On savait déjà, et les archives cinématographiques le confirment, qu'en 1914, les soldats partirent à la guerre "la fleur au fusil", pleins d'illusions, fort loin d'imaginer ce que l'avenir leur réservait. » (Marc Ferro, « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *loc. cit.* C'est moi qui souligne.)

3. Histoire et cinéma, histoire du cinéma

À partir des années quatre-vingt, en effet, les rapports entre la discipline historique et le cinéma se densifient et se complexifient, et des mutations épistémologiques profondes s'opèrent à l'ombre d'un « tournant critique » qui achève l'éclatement et la recomposition des objets, pratiques et questionnements historiens entamés dans la décennie précédente. C'est en particulier autour du rapport aux archives que les deux tendances – « histoire et cinéma », histoire du cinéma – convergent et trouvent le début d'un terrain de dialogue.

La première de ces tendances, constituée d'héritiers ou continuateurs directs et indirects de Marc Ferro, est marquée par la série d'inflexions épistémologiques et méthodologiques qu'ils font subir, chacun à sa manière, à cet héritage. Deux exemples d'héritiers directs – ayant soutenu leur thèse sous la direction de Marc Ferro – sont assez significatifs, bien que très dissemblables. Jean-Pierre Bertin-Maghit a poursuivi dans la voie ouverte par son mentor, en choisissant d'explorer les rapports entre cinéma et histoire dans le contexte de la France occupée ; mais, ce faisant, il a nourri son analyse des films d'un travail pionnier sur les archives du cinéma français des années de guerre, et de fait, même si l'analyse de l'image n'en est pas absente, il s'agit bien plus d'un travail classique d'historien, soucieux d'établir des faits et d'inscrire le fait cinématographique dans son contexte politique et social¹⁰¹. Christian Delage, de son côté, après une thèse, s'inscrivant plus nettement dans la démarche initiée par Marc Ferro, sur la vision de l'histoire dans les documentaires allemands de l'époque nazie¹⁰², s'est peu à peu émancipé de l'influence magistrale pour tracer sa voie propre : l'étude de l'écriture cinématographique de l'histoire, qui l'a conduit, d'une part, à faire venir des historiens *tout court* sur le terrain de la réflexion sur le cinéma¹⁰³, et, d'autre part, à importer une réflexion historiographique dans une analyse filmique non dénuée de présupposés auteuristes. De Chaplin à Ford et de Fuller à Melville¹⁰⁴, il s'est ainsi concentré sur la façon dont des auteurs de cinéma reconnus ont participé à une écriture de

¹⁰¹ Cf. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Olivier Orban, 1989. Dans ses recherches ultérieures, l'analyse de l'image prend plus de place, mais toujours sous l'angle du rapport à la politique et à la propagande (cf. *Les Documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004). De ce point de vue, et même si les éléments contextuels ne sont pas négligés, la thèse de François Garçon, portant sur la permanence des représentations sociales au cinéma du Front populaire au régime de Vichy, et elle aussi soutenue sous la direction de Ferro, s'inscrit davantage dans la voie de la « contre-analyse de la société » prônée par ce dernier (cf. *De Blum à Pétain...*, *op. cit.*).

¹⁰² Cf. Christian Delage, *La Vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989.

¹⁰³ Cf. Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998.

¹⁰⁴ Cf. Christian Delage, *Chaplin, la grande histoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1998 ; et Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2004.

l'histoire, avant de s'intéresser à la place du cinéma dans le dispositif judiciaire¹⁰⁵ : dans tous les cas, il s'agit bien d'une mise en avant du cinéma comme agent de l'histoire, suivant les prescriptions de Ferro, mais avec, d'une part, une prise en compte plus accentuée des prescriptions de l'histoire cinéphile et, d'autre part, une utilisation bien plus systématique des archives.

Parmi ceux qui, tout en n'étant pas directement des héritiers de Ferro, ont néanmoins prolongé, approfondi et significativement infléchi la problématique « histoire et cinéma », Antoine de Baecque fait figure, à bien des égards, de cas singulier. Formé à l'école de l'histoire moderne, et d'abord engagé dans une recherche originale sur le rire à l'époque de la Révolution française, son parcours cinéphile personnel, fortement imprégné des goûts et prescriptions des *Cahiers du cinéma* – dont il a d'ailleurs été l'historiographe¹⁰⁶, et dont il a assuré la direction de 1996 à 1998 – l'a mené à se porter sur le terrain des rapports entre cinéma et histoire. C'est notamment dans *L'Histoire-caméra* qu'il développe l'idée selon laquelle il existe des « formes cinématographiques de l'histoire », c'est à dire des figures esthétiques proprement cinématographiques aptes à s'offrir comme corps à l'histoire¹⁰⁷.

Dès l'introduction de son livre, Antoine de Baecque affirme sa méfiance à l'égard, d'une part, d'une histoire du cinéma qui risquerait de verser dans l'« encyclopédisme savant », et, d'autre part, d'une approche historique du film qui courrait « le risque de perdre parfois l'objet cinéma lui-même »¹⁰⁸. Il leur oppose une approche qui prenne en compte sa « passion », sa « connaissance savante et intime plus qu'historicisée »¹⁰⁹ ; en définitive, affirme-t-il clairement, « l'objet de ce livre est de raccorder esthétique et histoire par l'intermédiaire du cinéma »¹¹⁰. Voici donc l'histoire rattrapée *de l'intérieur* par la cinéphilie : à l'exact opposé de ce que proposait Mandrou, c'est pourtant bien un historien – moderniste, lui aussi – qui enjoint d'allier la démarche historique non seulement à une analyse des formes, mais à la « passion » du cinéma et à un rapport « intime », donc intrinsèquement lié au jugement de goût, à la matière du film. Et de fait, son passage en revue des « formes cinématographiques de l'histoire » est fortement marqué par ses choix cinéphiles personnels, qui correspondent d'ailleurs aux prescriptions d'une certaine tendance de l'auteurisme cinéphile français, focalisé sur les figures canoniques du cinéma dit « moderne » : Rossellini, Hitchcock, Guitry, et bien sûr les réalisateurs de la Nouvelle Vague, Godard au premier chef, ainsi que Tim Burton ou Steven Spielberg. La référence à la « caméra-réalité » de

¹⁰⁵ Cf. Christian Delage, *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.

¹⁰⁶ Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, 2 volumes, Paris, Éditions des *Cahiers du cinéma*, 1991.

¹⁰⁷ *Id.*, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

Kracauer, dont la pensée est pourtant bien éloignée de telles prescriptions, sert ici de caution à une proposition originale et radicale de réorientation de la problématique « histoire et cinéma ».

De son côté, Sylvie Lindeperg a accompli une trajectoire qui l'a menée d'une histoire des représentations de la Résistance dans le cinéma français, de la Libération aux années soixante-dix¹¹¹, à un travail focalisé sur les images d'archives de la Seconde Guerre mondiale, envisagées à la fois comme source et agent d'une histoire revisitée, notamment, au prisme des enseignements de l'histoire de l'art¹¹². Cette immersion au cœur des images et des leçons qu'elles recèlent sur le réel historique et son interprétation, mais aussi au sein de la matérialité historique de l'usage de ces mêmes images, trouve une illustration exemplaire dans son travail sur *Nuit et brouillard*¹¹³ : l'histoire du film de Resnais est ainsi l'objet d'une enquête historique minutieuse et documentée, qui non seulement restitue à chaque plan son identité propre, mais envisage l'évolution du statut du film lui-même dans l'espace social et dans l'imaginaire collectif, depuis l'époque de sa conception jusqu'à nos jours. Ici aussi, on trouve donc une redéfinition des rapports entre histoire et cinéma : il s'agit certes toujours d'une historienne, qui ne se dit pas « historienne du cinéma », qui pourtant travaille non seulement sur la matière du film, la surface des images, mais envisage aussi le film comme un objet historique ayant sa trajectoire propre, et doté d'une nature complexe et polysémique en fonction des appropriations dont il fait l'objet. Cette enquête *sur le film* – et non seulement *à travers le film* – est menée sans complexe, au point qu'on puisse légitimement se demander en quoi elle diffère de l'« histoire large, ambitieuse du cinéma », de l'« histoire au sens plein du mot » que réclamait Mandrou.

Toujours est-il qu'avec la dispersion et l'individualisation des recherches personnelles, marquées par un rapport plus ou moins distant par rapport à l'approche cinéophile et par des références épistémologiques de plus en plus diverses, la problématique « histoire et cinéma » en est arrivée à un point où elle est en mesure de dialoguer, sur bien des objets, avec une « histoire du cinéma » fortement renouvelée.

Les origines de ce renouvellement, comme le note François Albera¹¹⁴, sont à dater de 1978. Cette année-là, en effet, à l'occasion du congrès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) qui se tient à Brighton, un groupe de chercheurs se penche sur les productions du tout début de l'histoire du cinéma, dont l'histoire cinéophile avait imposé le classement dans la catégorie du « cinéma primitif ». Or le questionnement de ces chercheurs tend à resituer cet objet

¹¹¹ Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, Paris, CNRS Éditions, 1997 (rééd. Le Seuil, coll. « Points Histoire », 2014).

¹¹² *Id.*, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération*, Paris, CNRS Éditions, 2000 ; et plus récemment, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris, Verdier, 2013. Daniel Arasse et son traitement du « détail » en histoire de l'art constitue la référence majeure de ce dernier livre.

¹¹³ *Id.*, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

¹¹⁴ François Albera, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895*, n° 50, pp. 9-27.

dans son contexte, qui est celui de la culture spectaculaire occidentale au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et, ce faisant, à l'autonomiser par rapport à ce qui s'institutionnalisera, à partir de la seconde moitié des années 1900, sous le nom de « cinéma » : le « cinéma des premiers temps » – expression forgée pour remplacer celle, trop téléologique, de « cinéma primitif » – n'est pas encore le « cinéma » ; organisé autour du principe et des pratiques spectaculaires de l'attraction, il obéit à des règles distinctes, et ne peut être compris qu'en fonction de la situation qu'il occupe dans son contexte culturel¹¹⁵. Un champ de recherche se constitue, et ne cesse dès lors d'affiner ses questionnements et ses méthodes, qui portent tant sur la question des techniques et des dispositifs – productifs, spectaculaires – que sur la composition formelle et fonctionnelle de l'image ; elles aboutissent notamment à la distinction fondamentale entre la dimension essentiellement attractive – ponctuelle – du « cinéma des premiers temps » et la dimension narrative – vectorielle – du cinéma proprement dit¹¹⁶.

Ce premier coin enfoncé dans la mythologie téléologique de l'histoire cinéphile se répand dans d'autres secteurs de l'histoire du cinéma, même si on n'y a jamais atteint à une telle systématité, l'influence des continuateurs et héritiers de Brighton, majoritairement québécois, se combinant avec celle d'une école états-unienne prônant de manière totalement décomplexée – car dans un contexte culturel moins marqué par la suprématie de l'approche cinéphile – une « histoire globale du cinéma » :

L'histoire du cinéma se prête particulièrement au Réalisme, dans la mesure où le cinéma représente un phénomène historique complexe (un mode d'expression artistique, une institution économique, une technologie, un produit culturel) qui, dès ses débuts, s'est inscrit dans de nombreux faisceaux d'événements. En d'autres termes, le cinéma est un *système ouvert*. Il ne se définit pas par un ensemble de composantes formant un tout, mais par des éléments *liés entre eux* et qui se conditionnent les uns les autres. Les effets artistiques réalisés par le cinéma à telle ou telle période dépendent, en partie, du niveau de développement technologique – lequel est tributaire, dans bien des cas, de facteurs économiques. La prise de décision au niveau économique s'effectue elle-même dans un contexte social, et ainsi de suite. En outre, historiquement, le cinéma ne saurait être séparé d'autres systèmes : les industries de loisirs populaires, les autres modes de communication, les économies nationales et les autres arts... [...] Il revient donc à l'historien du cinéma de rendre compte du fonctionnement des mécanismes génératifs d'une façon générale ainsi que de la conjonction particulière de ces mécanismes dans un phénomène cinématographique précis¹¹⁷.

¹¹⁵ Cf. André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993 pour la traduction française, p. 32. Édition originale en langue anglaise : Newbery Award Records Inc., 1985.

C'est dans ce contexte qu'en 1984 est fondée l'Association française pour la recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), qui se dote d'emblée, avec *1895*, seule revue scientifique française exclusivement consacrée à l'histoire du cinéma, d'un outil précieux de diffusion de ses travaux. Il est frappant de constater que parmi les fondateurs de l'AFRHC figurent Jean Mitry ou Raymond Chirat, qui représentent, l'un l'histoire cinéophile, et l'autre une approche essentiellement documentaire. Mais à leurs côtés, des chercheurs d'une nouvelle génération, certes venus de la cinéphilie, mais pour la plupart universitaires – Michel Marie, Jean Gili – et pour certains historiens de formation – Jean Gili de nouveau, Jean-Pierre Jeancolas – se montrent animés d'un réel intérêt pour le traitement du cinéma comme objet d'histoire. C'est ainsi que rapidement, dès la fin des années quatre-vingt, l'AFRHC et la revue *1895* ont pu imposer dans le champ scientifique français une nouvelle façon d'envisager le fait cinématographique, sous ses multiples aspects et à l'aune des méthodes propres à l'enquête historique.

Le début des années quatre-vingt-dix, d'ailleurs marqué, dans le champ social, par une patrimonialisation croissante du cinéma – adoption du Plan Nitrato en 1990 et création de la Commission du Patrimoine cinématographique, festival Cinémémoire, commémorations du Centenaire du cinéma en 1995 – apparaît comme le moment d'un bilan. C'est dans cet esprit que des publications comme le livre de Michèle Lagny, *De l'histoire au cinéma*¹¹⁸, la traduction française de l'ouvrage de Robert Allen et Douglas Gomery¹¹⁹, ou le numéro thématique de *XX^e siècle. Revue d'histoire* consacré au cinéma, sous la direction de Christian Delage et Nicolas Roussellier¹²⁰, prennent explicitement acte d'un tournant dans l'histoire de l'histoire du cinéma en France : ses objets se sont diversifiés, ses méthodes s'inspirent de plus en plus de celle de la discipline historique, quand ses chercheurs ne sont pas eux-mêmes des historiens, et l'éloignement vis à vis des canons et prescriptions cinéophiles est de plus en plus patent.

C'est à la faveur de ces mutations épistémologiques et méthodologiques, ainsi que dans le contexte de l'émergence et de la structuration concomitante de l'histoire culturelle dans le champ universitaire français, que cette histoire du cinéma renouvelée s'enrichit d'une autre approche : l'histoire culturelle du cinéma, qui envisage le cinéma comme un fait de culture, c'est à dire à la fois comme une pratique sociale et un producteur d'imaginaire, au même titre que les autres productions culturelles, et qui lui applique ses questionnements propres et des méthodes

¹¹⁸ Michèle Lagny, *De l'histoire au cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992. On ne dira jamais assez combien ma génération d'historiens doit à ce livre de nous avoir décomplexés dans la perspective d'une approche réellement historique du cinéma.

¹¹⁹ Robert Allen et Douglas Gomery, *op. cit.*

¹²⁰ *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, « Cinéma, le temps de l'histoire ». Voir notamment les articles de Rémy Pithon (« Cinéma et histoire : bilan historiographique », pp. 5-13) et de Rick Altman (« Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », pp. 65-74).

d'enquête héritées de l'histoire sociale traditionnelle, mais enrichies d'apports interdisciplinaires¹²¹. Il s'agit de réinscrire le cinéma dans le réseau contextuel des pratiques culturelles et de l'imaginaire social, dans une démarche qui englobe le film sans s'y limiter. Comme l'écrit Pascal Ory en introduction du premier bilan de cette nouvelle voie de recherche, les postulats de l'histoire culturelle, appliqués au cinéma,

peuvent se résumer en quelques propositions simples, au risque de paraître simplistes à certains. La première est qu'une telle approche est d'abord celle des conditions de possibilité de la forme étudiée, conditions techniques, économiques et politiques, sans oublier les conditions proprement culturelles. La seconde est que la forme en question est dans une large mesure préformatée par son rapport à d'autres modes d'expression (modes littéraire, théâtral, plastique,...), eux-mêmes situables dans les traditions de l'histoire de l'art. La troisième est que, comme toute production, le cinéma est aussi une médiation, soumise au regard du censeur comme à celui, guère moins redoutable, au fond, du spectateur. Par voie de conséquence, la dernière proposition est que l'objet cinématographique lui-même ne se résume pas dans la forme canonique du long métrage de fiction mais doit être abordé, analysé et interprété dans toute sa diversité – de format, de genre, de statut, etc. –, du « documentaire » aux « actualités », du film d'amateur au cinéma d'auteur¹²².

On pourrait donc considérer que la cartographie actuelle de l'histoire française du cinéma se structure autour de ces trois pôles : la voie « histoire et cinéma », l'histoire du cinéma, menée au sein ou autour de l'AFRHC, et l'histoire culturelle du cinéma. C'est en fait plus complexe que cela, car les passerelles sont nombreuses entre ces pôles : des représentants de l'histoire culturelle du cinéma, comme Christophe Gauthier, Myriam Juan ou l'auteur de ces lignes, sont ou ont été membres du conseil d'administration de l'AFRHC, dialoguent et collaborent avec ses recherches ; Sylvie Lindeperg et Jean-Pierre Bertin-Maghit ont également fait partie du conseil d'administration de cette association ; et Laurent Véray, qui a été son président, situe son travail aussi bien dans la perspective de l'histoire du cinéma¹²³, dans de l'histoire des représentations¹²⁴ ou dans celle des rapports entre cinéma et histoire¹²⁵. Sans compter les renouvellements profonds que subit l'histoire techniciste, elle aussi en contact avec cette histoire renouvelée du cinéma.

¹²¹ Cf. Pascal Ory, *L'Histoire culturelle, op. cit.*, pp. 21 sq.

¹²² Pascal Ory, « Introduction », dans Christophe Gauthier, Pascal Ory et Dimitri Vezyroglou (dir.), « Pour une histoire cinématographique de la France », dossier de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, octobre-décembre 2004, pp. 7-9.

¹²³ Cf. Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, 1895*, n° 31, octobre 2000 ; ou encore Laurent Véray (dir.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2008.

¹²⁴ Cf. Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2009.

¹²⁵ Cf. Laurent Véray, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Paris, SCEREN/CNDP-CRDP, coll. « Patrimoine-Références », 2011.

Au total, ce début de XXI^e siècle semble propice à une réflexion épistémologique et méthodologique riche et diverse dans le domaine de l'histoire du cinéma ; une réflexion portant parfois sur la définition même du « cinéma » comme objet d'étude, débat dans lequel l'histoire culturelle du cinéma doit se positionner.

II. Les deux corps du film, ou la théorie du cinéma selon Dorian Gray

« Tout art est à la fois surface et symbole. Ceux qui cherchent sous la surface le font à leurs risques et périls. Ceux qui interprètent le symbole le font à leurs risques et périls¹²⁶ » : si l'on part du principe qu'Oscar Wilde a toujours raison, cet avertissement péremptoirement lancé en préface du *Portrait de Dorian Gray* doit être pris au sérieux. C'est donc en toute conscience des « risques et périls » encourus que je souhaite maintenant entreprendre de définir ce qui, à mon sens, constitue l'objet de l'histoire du cinéma ; et c'est précisément « sous la surface » que j'en identifie le lieu. Cependant, l'historien du cinéma ne peut méconnaître la complexité de son objet ; il se doit de prendre conscience de sa nature globale avant de délimiter son champ d'investigation.

1. Prolégomènes à une histoire du cinéma

C'est un historien de l'art qui a produit la réflexion la plus pertinente et la plus aboutie sur la nature du cinéma. Dans « Style et matière du septième art », le seul texte qu'il ait jamais écrit sur le cinéma, Erwin Panofsky ouvre la voie, avec lucidité et profondeur, à une approche globale du cinéma comme art en démontrant l'invalidité, sur le plan épistémologique, des positions et propositions tant cinéphiles que cinéphobes¹²⁷.

Il commence en effet par invalider la vision cinéphile d'une continuité téléologique entre les débuts du cinématographe et l'avènement d'une conception artistique du cinéma comme art :

¹²⁶ « All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril. ». Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* (préface), 1890-1891. Traduction de Gérard Hardin.

¹²⁷ Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art » [1936-1937-1947], dans *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, pp. 109-145. Les trois versions du texte ont eu trois titres différents : « On Movies » pour celle de 1936, « Style and Medium in the Moving Pictures » pour celle de 1937, et « Style and Medium in the Motion Pictures » pour l'ultime version de 1947. Il est à noter qu'aucune version originale de ce titre ne comporte, contrairement au choix fait par le traducteur français, de référence au « septième art »...

on ne se trouve pas, avec le cinéma, dans le cas où un besoin artistique mène à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle technique mais dans celui où une invention technique mène à la découverte et au perfectionnement d'une nouvelle forme d'art¹²⁸.

Ce renversement de perspective est d'une importance capitale et, situé au tout début du texte, il lui donne une tonalité particulière. En effet, là où l'histoire cinéophile, comme nous l'avons vu, tend à nier la solution de continuité entre le « cinématographe » et le « cinéma » et à voir en Lumière, Méliès, Edison, ou Porter des « pionniers », voire des « primitifs » de l'art cinématographique, Panofsky met l'accent sur la progressivité de l'avènement de l'idée d'art cinématographique et sur le hiatus qui existe entre l'ère de la « cinématographie-attraction », pour reprendre l'expression d'André Gaudreault, et celle du cinéma. Ce hiatus est identifié dans la fonction même du cinéma et dans le rapport qu'il entretient avec ses spectateurs ; en effet,

le plaisir procuré par le cinéma à ses premiers spectateurs ne résidait pas dans leur intérêt objectif pour un sujet spécifique, encore moins dans un quelconque intérêt esthétique pour la représentation formelle d'un sujet, mais dans le pur plaisir qu'ils éprouvaient à voir les choses bouger, quelles qu'elles aient été¹²⁹.

C'est donc bien son inscription exclusive dans le registre de l'attraction qui caractérise le cinématographe : l'intention artistique n'y est présente ni de la part du producteur, ni de la part du récepteur, ce qui lui vaut, de la part de la « bonne société », la même « condescendance empruntée » que celle qu'elle réserve, à l'époque où écrit Panofsky, aux divertissements des « bas-fonds de Coney Island » ou d'une « kermesse » européenne¹³⁰.

Avec l'avènement du cinéma proprement dit, au début du XX^e siècle, et son triomphe, à partir de l'entre-deux-guerres, en tant que principale pratique culturelle de masse, cette condescendance n'est plus tenable. Panofsky balaie d'un revers de main les préventions cinéphobes qui pourraient subsister, en affirmant que désormais,

on ne peut plus nier que les films tournés autour d'un scénario sont une forme d'art (même si leur qualité laisse parfois à désirer : ce n'est pas, après tout, l'apanage du cinéma !) ; en outre ils sont, avec l'architecture, le dessin animé et le design commercial, l'une des formes d'art visuel encore vives. [...] Que cela nous plaise ou pas, il n'existe rien qui façonne plus l'opinion, le goût, la langue, l'habillement, le comportement et jusqu'à l'apparence physique d'un public qui se monte à plus de

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

soixante pour cent de la population mondiale. Si une loi forçait tous les poètes, tous les compositeurs, tous les peintres et tous les sculpteurs à renoncer à leur activité, seule une fraction du public s'apercevrait de la différence et une portion plus infime encore en éprouverait le moindre regret. Si la même interdiction frappait les cinéastes, les conséquences sociales seraient catastrophiques¹³¹.

Il ne faut, à mon sens, voir ni ironie, ni regret, ni amertume dans cet énoncé¹³² : Panofsky ne fait que constater que, malgré l'attachement que leur porte encore l'élite socio-culturelle, les formes d'art anciennes ont été supplantées dans le goût du public par une forme d'art nouvelle et vivante ; tout au plus moque-t-il, implicitement, la résistance des réflexes cinéphobes dans une frange de cette élite, mais sans donner à cette moquerie le caractère accusatoire qu'elle pouvait avoir chez Kracauer, par exemple¹³³.

Au passage, il invalide deux des principaux arguments cinéphobes. Le premier est celui selon lequel le cinéma ne pourrait être un art en raison de la vulgarité et de l'absence de valeur esthétique d'une majorité de ses produits : dans l'histoire de tous les arts, même les plus légitimes, les œuvres dignes d'intérêt sont minoritaires. Le second est qu'il s'agit d'une activité commerciale, entachée d'un souci de rentabilité supposément incompatible, dans une vision romantique, avec la véritable nature artistique. Or, selon Panofsky,

si l'on définit l'art commercial comme tout art non produit, de prime abord, dans le but de satisfaire le besoin créateur de l'artiste mais visant à satisfaire les exigences d'un mécène ou du public, il faut préciser que l'art non commercial est une exception plutôt que la règle, exception récente, de plus, et pas toujours heureuse. S'il est vrai que l'art commercial court toujours le risque de se retrouver sur le trottoir, il est également vrai que l'art non commercial court toujours le risque de finir vieille fille. L'art non commercial nous a donné *La Grande Jatte* de Seurat et les sonnets de Shakespeare mais aussi tout de qui est ésotérique au point d'être incompréhensible. Inversement, l'art commercial nous a donné beaucoup de réalisations vulgaires ou snobs (deux aspects de la même chose) au point d'être répugnantes mais, tout autant, les gravures de Dürer et les pièces de Shakespeare. En effet, nous ne devons pas oublier que les gravures de Dürer furent réalisées en partie sur commande et en partie pour la vente publique ; et que les pièces de Shakespeare [...] avaient pour but de plaire (et plaisaient) non seulement à des auditoires choisis, mais encore à tout spectateur désireux de payer un shilling son droit d'entrée¹³⁴.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² De la même manière que je considère, comme je l'ai dit plus haut, comme erronée toute lecture exclusivement mélancolique de la perte de l'aura chez Benjamin. Cf. *supra*, première partie, I, 2.

¹³³ Siegfried Kracauer, « L'ornement de la masse », *loc. cit.* Cf. *supra*, première partie, I, 1.

¹³⁴ Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », *loc. cit.*

Nulle incompatibilité, donc, entre la nature artistique et la visée commerciale : le cinéma répond, comme avant lui la gravure ou le théâtre, à un besoin d'émotion esthétique qui s'inscrit dans un circuit d'offre et de demande ; cette émotion se rémunère et se monnaie, comme elle l'a fait tout au long de l'histoire de l'art, jusqu'à ce que le romantisme imposât l'idée d'une supériorité de l'art gratuit¹³⁵.

Or les ressorts de cet art commercial, qui sont précisément les raisons de son succès, dès les débuts du cinéma proprement dit, sont les ingrédients qui satisfont « directement et avec force la mentalité particulière de l'art populaire » : « le sens primaire de la justice et du décorum », « la sentimentalité pure et simple », « le goût tout aussi primaire du sang et de la cruauté », « le penchant pour une douce pornographie », et « ce sens de l'humour très primaire, dénommé *slapstick*, qui se fonde sur l'instinct sadique et sur l'instinct pornographique, séparément ou conjointement »¹³⁶. Le succès du cinéma auprès des masses, qui se traduit bien sûr en termes économiques, réside donc dans sa capacité à répondre au besoin d'émotions « primaires » universellement partagées, comme en leur temps les gravures de Dürer ou les pièces de Shakespeare, mais tout aussi bien les comédies d'Aristophane ou les opéras de Rossini.

Ce point de vue autorise Panofsky à dresser un parallèle entre le domaine de l'art pictural et celui du cinéma en ce qui concerne les progrès et perfectionnements des techniques artistiques, la mise en place par les artistes et l'appropriation par le public de codes de représentation : le public dut apprendre, au Moyen-Age, « le sens d'un tableau dépeignant un homme qui versait de l'eau sur la tête d'un autre », de la même manière qu'il dut faire l'apprentissage, dans les années 1910, « de saisir le sens d'une action muette sur un écran et les cinéastes trouvèrent, pour leur faciliter la tâche, des expédients semblables à ceux que nous trouvons dans l'art médiéval » : il compare ainsi les intertitres du cinéma muet aux « *tituli* ou phylactères du Moyen-Age », ou encore l'emploi de codes de couleur immuables permettant au public de se repérer. Puis, « au fur et à mesure que le public s'habitua à interpréter l'action sans aide extérieure », en peinture comme au cinéma, certains de ces expédients furent abandonnés (les intertitres furent évidemment rendus inutiles par l'avènement du parlant) tandis que d'autres, comme certains codes narratifs ou génériques, ou bien encore un « symbolisme primitif », subsistèrent légitimement, en ce qu'ils correspondent à « un concept primaire ou populaire d'élaboration du canevas »¹³⁷.

¹³⁵ Il est d'ailleurs étonnant de constater que cette idée s'est imposée à tel point dans les mentalités qu'elle est susceptible de ressurgir comme argument publicitaire au cœur même d'Hollywood, le temple de l'art commercial : le générique de la Metro Goldwyn Mayer affiche ainsi, au dessus du fameux lion rugissant, la mention « *ars gratia artis* »...

¹³⁶ Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », *loc. cit.*

¹³⁷ *Ibid.*

Sans conteste, le cinéma est donc un art ; et il l'est intrinsèquement, indépendamment même de l'intentionnalité artistique de ses créateurs ou du combat mené par ses thuriféraires en vue de sa légitimation. Son caractère collectif et l'absence d'un auteur unique et démiurge n'en font même pas une exception dans l'histoire de l'art : cela fait du film

l'équivalent moderne le plus proche de la cathédrale gothique ; le rôle du producteur correspond, plus ou moins, à celui de l'évêque ou de l'archevêque ; celui du metteur en scène à celui de l'architecte en chef ; celui du scénariste à celui des conseillers scolastiques qui établissaient le programme iconographique ; et celui des acteurs, des cameramen, des monteurs, des techniciens du son, des maquilleuses et des divers autres techniciens à celui des hommes dont le travail produisait les diverses entités physiques du produit fini, des sculpteurs et des maîtres verriers jusqu'aux carriers et aux charpentiers, en passant par les bronzes, les menuisiers et les maçons¹³⁸.

On le voit, l'historien de l'art ne s'embarrasse guère de précautions¹³⁹ : la nature artistique du cinéma est considérée comme un fait acquis ; le tout est de la bien définir, et de comprendre de quel type d'art il s'agit, quels sont ses principes et quelle est sa fonction dans la société contemporaine.

Or l'exemple de la cathédrale gothique, outre la possibilité qu'il offre d'une comparaison terme à terme avec les différents acteurs de la création du film, permet à Panofsky de voir dans le film, comme dans les édifices religieux du Moyen-Age, l'expression d'un art qui répond à un besoin social : celui de la transcription esthétique de l'essence d'une civilisation. Le cinéma, affirme-t-il avec force, « c'est ce que la plupart des autres formes d'art ont cessé d'être : non pas un ornement mais une nécessité »¹⁴⁰. En effet, comme les cathédrales gothiques – « bibles de pierre », pour reprendre l'expression de Ruskin – étaient la traduction architecturale de l'élan intellectuel et matériel du christianisme occidental et d'une spiritualité conquérante et rationalisée, de Bernard de Clairvaux à Thomas d'Aquin, le film est, selon Panofsky, la forme d'art la plus

¹³⁸ *Ibid.* Panofsky n'a d'ailleurs pas l'exclusivité, ni même l'antériorité de cette comparaison entre le film et la cathédrale gothique : dès 1934, l'historien de l'art français Élie Faure avait, dans son essai sur la « mystique du cinéma », dressé une comparaison semblable, à laquelle il avait cependant donné un sens moins fonctionnel et plus profond (Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », dans *Ombres solides. Essais d'esthétique concrète*, Paris, Edgar Malfère éditeur, coll. « Perspectives », 1934, pp. 168-189). Sur ce texte d'Élie Faure, voir Christophe Gauthier, « Une branche nouvelle sur l'arbre des formes ? Henri Focillon, Élie Faure et le cinéma », *loc. cit.*

¹³⁹ Même s'il précise que « la comparaison peut paraître sacrilège, [...] parce qu'il existe, proportionnellement parlant, moins de bons films que de belles cathédrales » (*loc. cit.*). Par contre, l'objection selon laquelle le film est un produit commercial est, elle, rejetée, comme nous l'avons vu plus haut.

¹⁴⁰ *Ibid.* Opposer ainsi « l'ornement » et la « nécessité » semble contredire la théorie de « l'ornement de la masse » développée par Kracauer (*cf. supra*, première partie, I, 1), qui voit précisément dans l'ornement (le divertissement de masse) l'expression de la structure sociale dans sa nécessité (la « *ratio* capitaliste »). À mon sens, il n'y a pas là de véritable contradiction : Panofsky use ici du terme « ornement » dans son acception la plus commune, alors que Kracauer, architecte de formation, y voit, comme Palladio avant lui, l'aboutissement *nécessaire* des lignes de force de l'édifice.

adaptée à l'esprit de la civilisation du vingtième siècle, car « c'est le cinéma, et seulement le cinéma, qui rend justice à l'interprétation matérialiste de l'univers qui, que nous y adhérions ou pas, imprègne la civilisation contemporaine »¹⁴¹. Il est frappant de constater à quel point ces propos rejoignent, sans toutefois en reprendre la dimension politique, les propos de Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée »¹⁴², et plus frappant encore de voir Panofsky préfigurer ce qui sera la « théorie du film » de Kracauer¹⁴³.

En effet, c'est à la toute fin de son texte que Panofsky se risque à esquisser une théorisation de l'essence du film, en affirmant que

c'est avec des choses et des personnes réelles, pas avec une matière neutre, que le cinéma façonne une composition dont le style [...vient] moins de l'interprétation du monde qui a germé dans l'esprit de l'artiste que de sa manipulation des objets physiques et du matériel d'enregistrement. *La matière des films est la réalité physique en tant que telle [...]*¹⁴⁴.

S'il n'est pas question ici de sa « rédemption », la « réalité physique » est néanmoins mise en avant, comme chez Kracauer, comme l'élément qui singularise le cinéma par rapport aux autres arts, et en fait par excellence l'art de son temps : les progrès de la sécularisation ont fait advenir dans les sociétés contemporaines le besoin d'un art qui se confronte directement avec le réel pour lui donner un sens. Et c'est également en fonction de la particularité de ce matériau que, une quinzaine d'années avant l'auteur de *Théorie du film*, Panofsky oppose une tendance à la stylisation, qu'on pourrait nommer *formalisme*, à une prise en compte plus adéquate de la nature même du réel par le médium cinématographique :

De ce point de vue, il devient évident qu'une tentative visant à soumettre le monde à une préstylisation, comme dans les décors expressionnistes du *Cabinet du docteur Caligari*, ne pouvait être plus qu'une expérience qui, quoique passionnante, était destinée à n'exercer qu'une influence minimale sur le cours des événements. Styliser la réalité plutôt que la voir en face, c'était éluder le problème. Le problème est de manipuler et de filmer une réalité non stylisée et d'obtenir néanmoins un résultat qui ait du style. Proposition non moins légitime et ambitieuse que toutes les propositions des formes d'art plus anciennes¹⁴⁵.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Cf. *supra*, première partie, I, 2.

¹⁴³ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité physique*, op. cit.

¹⁴⁴ Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », loc. cit. C'est moi qui souligne.

¹⁴⁵ *Ibid.*

Bien sûr, cette minimisation de l'importance et de l'influence de l'expressionnisme allemand peut paraître erronée ; mais la considérer comme telle serait adopter le point de vue de l'histoire cinéphile, qui n'a d'autre horizon que l'histoire des formes. Pour Panofsky, l'enjeu est autre : il s'agit de définir ce qui fait l'essence même du cinéma en tant qu'art, et d'achever de démontrer que, les « problèmes » qui se posent pour lui ne différant en rien de ceux qui se posent aux autres arts, sa légitimité se trouve établie de manière intrinsèque.

Il reste que ce texte de Panofsky pose et, à mon sens, résout les problèmes fondamentaux du statut du cinéma dans les sociétés contemporaines : débarrassé de tout complexe de légitimité, il affirme, plus puissamment encore que ne l'avaient fait un Léon Moussinac ou un Élie Faure, et de façon moins complexe mais non moins convaincante qu'un Kracauer ou un Béla Balázs, l'identité du cinéma, non seulement comme art, mais comme fait culturel majeur, à la fois produit et symptôme des mutations idéologiques et phénoménologiques profondes de la civilisation contemporaine.

Le fait que le cinéma occupe une telle place dans cette civilisation le désigne de lui-même comme objet historique. Cependant, son appartenance à l'ordre des arts nous oblige à prendre simultanément en considération sa nature esthétique. Y a-t-il là contradiction, voire incompatibilité, ou bien est-on plutôt mis sur la piste d'une schizophrénie ontologique du cinéma ?

2. « Prenez garde à la sainte putain »

En construisant sa théorie des « deux corps du roi », Ernst Kantorowicz n'a pas seulement élaboré un système d'interprétation de la nature de la monarchie médiévale ; il a également opéré une révolution historiographique en ouvrant le champ de l'histoire sociale et politique à l'analyse de la dimension symbolique des objets, faits et discours du passé¹⁴⁶. Selon Kantorowicz, l'objet historique qu'on nomme « le roi » est doté d'une double nature : un corps physique et un corps sacré. Le second est le légitime dépositaire d'une autorité politique et religieuse qui lui est conférée par une grâce divine intrinsèque et immanente ; mais pour que cette autorité s'exerce effectivement, elle doit s'incarner dans un corps humain, dans lequel le corps sacré va résider sans toutefois se confondre avec lui, ce qui lui permet, lorsque ce corps physique s'épuise et meurt, de se transférer instantanément et sans hiatus dans un autre (« Le roi est mort, vive le roi ! »). Cette

¹⁴⁶ Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 1989 [édition originale : Princeton, Princeton University Press, 1957].

construction historiographique se révèle un modèle particulièrement opérant pour définir la nature de cet autre objet historique qu'on appelle « le film ».

L'ambiguïté même du terme nous met sur la piste de cette double nature : ce qu'on appelle habituellement un « film » est une succession d'images formant généralement un récit ; pourtant, cet objet, qui reste en mémoire et qui peut être le lieu d'affects et de discours, ne peut exister sans son incarnation sous une forme matérielle plus ou moins pérenne, le *film*, synonyme de « bande pelliculaire »¹⁴⁷. Il est, à mon sens, significatif que ce terme ait ainsi migré d'un usage matériel et technique à un usage symbolique, et c'est en prenant appui sur cette ambiguïté lexicale que je propose, sur le modèle élaboré par Kantorowicz, la prise en compte des deux corps de l'image cinématographique : son corps esthétique et son corps culturel.

En apparence, tout oppose ces deux corps du film. Alors que le corps esthétique se donne à appréhender comme une surface plane où viennent s'inscrire des dynamiques formelles, le corps culturel se caractérise par son épaisseur : sous la surface, derrière les formes, c'est un ensemble complexe de déterminations concrètes, qu'elles soient humaines, techniques, économiques ou sociales. Alors que le corps esthétique est transparent, c'est à dire qu'il se donne à lire et à interpréter systématiquement pour livrer finalement un signifié, le corps culturel se caractérise par son opacité : englué dans un réel forcément complexe, le processus de sa création est soumis aux aléas et aux indéterminations qui, précisément, régissent ce réel et lui donnent un caractère fondamentalement polysémique. Alors que le corps esthétique est réverbérant, renvoyant vers l'extérieur de lui-même à un réseau de symboles et de signifiés cosmiques – le Beau, le Vrai –, le corps culturel est diffractant, c'est à dire que le regard, filtré à travers lui, est dirigé vers un réel historique et vers l'ensemble des conditions ayant permis sa naissance. Alors que le corps esthétique est marqué du sceau de la singularité de l'œuvre, le corps culturel est doté d'une identité plurielle qui se décline tant sur le plan matériel – versions, copies, programmations et projections – que dans un registre mémoriel et symbolique – goûts et dégoûts, oublis et *revivals*. Alors que le corps esthétique est l'objet d'une expérience essentiellement individuelle, voire intime, mais universalisable, le corps culturel fait l'objet d'appropriations nécessairement collectives et irréductiblement diverses : toute vision du film, même seul devant un écran de télévision ou d'ordinateur, est socialisée, c'est à dire intégrée dans un réseau de pratiques sociales, qu'elles soient économiques, techniques ou symboliques. Alors que le corps esthétique s'offre gratuitement, le corps culturel se monnaie : chaque étape de son élaboration a un coût, et

¹⁴⁷ Il est à noter qu'il en va ainsi dans la plupart des langues, où le mot « film » a ce double sens : l'anglais (où il est néanmoins concurrencé, au sens symbolique, par « *moving picture* » ou « *movie* »), l'allemand ou les langues slaves. Dans d'autres langues, comme en italien (« *pellicola* »), en espagnol (« *película* ») ou en grec (« *tainia* »), des mots tout aussi ambivalents sont également en usage.

chacune de ses matérialisations – copie argentique, bande magnétique, DVD, fichier numérique – se vend, s’achète ou se vole ; de ce fait, le corps culturel est doté d’une existence légale, ce qui n’est pas le cas du corps esthétique. Alors, enfin, que le corps esthétique est imputrescible, auréolé à jamais de l’éclat scintillant de l’*aura* artistique qui lui assure une place dans le système des formes et rend possible la perpétuation de son évaluation, le corps culturel, lui, est putrescible, et même mortel : les copies se dégradent, disparaissent, brûlent, tombent dans l’oubli ; elles nécessitent la mise en place d’opérations physiques, chimiques et mentales de préservation. Pour tout dire, si l’univers du corps esthétique est le Vrai, celui du corps culturel est le réel.

Il serait pourtant erroné d’en déduire que ces deux univers sont parallèles et ne se recourent pas. Pour parler comme Spinoza, ils sont en fait deux modes d’une même chose ; ils sont la même chose envisagée sous deux attributs différents¹⁴⁸. Ils sont même indissociablement liés, de la manière dont le sont le corps de Dorian Gray et sa représentation picturale dans le roman d’Oscar Wilde : il faut que l’un – le corps culturel – accomplisse sa trajectoire dans l’espace et le temps social, subisse injures et dégradations, appropriations et rejets, évaluations, dévaluations et réévaluations, pour que l’autre vive sa vie éternelle d’objet esthétique. Même si l’on décide de borner son regard à ce qui se passe dans le cadre, il faut bien qu’on ait eu accès à ce cadre sur un *support* et dans des conditions qui, choisît-on d’en faire abstraction, permettent de le rendre présent à notre regard. Et l’historien – ou le restaurateur – se trouve parfois, lorsque les traces matérielles fragiles et éparées de ce qui fut la copie d’un film aujourd’hui disparu le renvoie à ce qui, dans le registre esthétique, s’appelle une « œuvre », dans la position de ceux qui, à la fin du *Portrait de Dorian Gray*, ne peuvent identifier le bel esthète qu’aux bagues qui sont restées à ses doigts, le corps du défunt étant rendu méconnaissable par les atteintes dues à une vie de débauche, alors que, sur la toile, resplendit l’image intacte de son éternelle beauté.

Soit un chef-d’œuvre cinématographique universellement reconnu : *Metropolis*, réalisé par Fritz Lang en 1926. Envisagé comme une œuvre, il s’agit de l’un des objets les plus analysés et commentés de l’histoire du cinéma, et c’est le seul film classé au Registre de la Mémoire du monde de l’Unesco¹⁴⁹. Or ce film n’a longtemps pu être vu que dans une version tronquée, jusqu’à une restauration, annoncée comme définitive, de sa version intégrale en 2001. Sept ans plus tard, on retrouve pourtant dans une cinémathèque de Buenos Aires une copie du film, en

¹⁴⁸ De la même manière que chez Spinoza, « l’âme et le corps sont une seule et même chose, qui est conçue tantôt sous l’attribut de la pensée, tantôt sous celui de l’étendue » (*Éthique*, III, Proposition II, scholie).

¹⁴⁹ Il est entré dans ce registre répertoriant le « patrimoine documentaire » mondial en 2001 (voir : <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/>) lors de sa première restauration dite « définitive » : c’est d’ailleurs le négatif de cette version qui est explicitement concerné par ce dépôt. Il est toutefois à noter que l’ensemble du catalogue Lumière – 1423 vues, qui ne constituent toutefois pas, à proprement parler, des *films* – a également été inscrit à ce registre en 2005.

très mauvais état mais comportant une vingtaine de minutes supplémentaires, jamais vues jusque là en dehors de sa première sortie allemande : en janvier 1927, la société productrice Ufa choisit en effet, après la première du film et avant sa diffusion standard en Allemagne et à l'étranger, de couper une série de séquences pour réduire le métrage global et rendre le film plus digeste ; une copie, déjà vendue et expédiée en Argentine, échappa alors à ces coups de ciseaux, à l'insu des producteurs, des vendeurs et des acheteurs. Après la restauration, en 2008, des éléments retrouvés et leur intégration à la précédente version de 2001, on peut enfin diffuser la version intégrale définitive de *Metropolis*. Qu'est-ce à dire ? Qui a vraiment vu *Metropolis* ? Qu'ont vu les millions de spectateurs du film, en salle, en cinémathèque, en séance de ciné-club ou à la télévision, à l'exception des spectateurs de la première de janvier 1927, de ceux de la cinémathèque argentine et de nous tous qui, depuis 2009, avons accès à la version intégrale ? Le film inscrit au patrimoine mondial de l'humanité, en 2001 et donc dans une version incomplète, était-il bien *Metropolis* ? Les analyses esthétiques du film de Lang antérieures à son ultime restauration sont-elles invalidées par le fait qu'elles ne portent pas sur la version intégrale ? Ces questions, si elles mériteraient qu'on s'y attarde dans le détail¹⁵⁰, démontrent dans l'immédiat la validité de la théorie des deux corps du film : le corps esthétique de *Metropolis* a continué à vivre dans le regard et les spéculations de ses commentateurs, tandis que son corps culturel a accompli une trajectoire sinueuse et tourmentée, le faisant passer par des états d'une grande diversité et le soumettant à des appropriations multiples (encore ne parle-t-on ici que de la réception ; il y aurait beaucoup à dire aussi sur la production du film).

Il me paraît donc indispensable de considérer que le film peut être envisagé sous l'un ou l'autre aspect, sans hiérarchie de valeur entre les deux, du fait que ce sont deux modes d'existence d'un même objet, et qu'il est dans la nature même du cinéma de s'inscrire simultanément dans le registre de la production d'émotions esthétiques et dans celui des pratiques culturelles. Le cinéma, comme l'a si puissamment qualifié Rainer Werner Fassbinder, c'est la « sainte putain »¹⁵¹ : il offre *simultanément* son corps esthétique à une émotion mystique et son corps culturel à une consommation tarifée ; il est l'objet d'un désir schizophrène, à la fois bas et élevé, compulsif et

¹⁵⁰ Cf. Marie Frappat, « «Réactiver» les œuvres. Histoire et pratiques des professionnels de la restauration des films », dans Noémie Étienne et Léonie Hénaut (dir.), *L'Histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art (XVIIIe-XXIe siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, pp. 181-201.

¹⁵¹ *Prenez garde à la sainte putain (Warnung vor einer heiligen Nutte, 1970)*, neuvième long métrage de Fassbinder, met en scène une équipe de tournage, bloquée en Espagne faute d'argent pour commencer le film, et qui, dans l'attente du producteur, entre en crise et se déchire. Fassbinder lui-même a expliqué que l'expression « sainte putain » désignait le cinéma. Il est frappant de voir que dès le début de sa carrière, le réalisateur allemand fait ainsi montre d'une conscience aiguë de la nature de son art, conscience qu'il ne cessera d'approfondir par la suite, poursuivant obstinément la construction d'une œuvre personnelle conçue comme celle d'un artiste demiurge, mais recherchant simultanément avec sincérité la reconnaissance de son travail, à la fois par le public, par la critique et par le milieu de la production. Cf. Thomas Elsaesser, *R. W. Fassbinder. Un cinéaste d'Allemagne*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2005 [édition originale en anglais : Amsterdam University Press, 1996], pp.442-443.

sublimé. Il s'agit donc d'y « prendre garde » : non pas de s'en méfier, mais de prendre attentivement en compte la nature singulière de cet objet et de comprendre ce qui, chez lui, peut être objet d'histoire. Car c'est précisément cette double nature, ajoutée au fait que le corps culturel du film soit indissociablement lié au contexte dans lequel il évolue, qui permettent l'existence d'une histoire du cinéma ; mais c'est aussi cette complexité même qui contraint l'histoire du cinéma à se situer nécessairement comme *une des appropriations possibles* de cet objet.

III. Qui a peur de l'histoire du cinéma ?

Cette tentative de définition ontologique du cinéma ne dispense pas, en effet, de s'interroger sur le statut de cet objet dans le champ de la recherche universitaire. Si je fais de l'histoire du cinéma, j'exerce cette activité dans un contexte où elle va entrer en contact avec d'autres approches scientifiques. Or non seulement, du fait de son histoire propre et de la complexité de son objet, l'histoire du cinéma peine encore à se définir comme discipline, mais elle est sans cesse prise en étau entre deux soupçons : celui, adressé par la tendance cinéophile, de vouloir niveler, voire abolir les classements établis par les démarches évaluatrices, et surtout d'évacuer la notion d'œuvre et de passer ainsi à côté de l'essence artistique de son objet ; celui, au contraire, de manquer de sérieux en s'attachant à des objets trop connotés par ces mêmes démarches évaluatrices (les films) ou pas assez sérieux au regard des grandes problématiques de l'histoire (les pratiques culturelles). L'histoire du cinéma serait ainsi trop historienne, ou pas assez. L'objectif est ici, après avoir tenté d'établir que le cinéma était un objet historique, de démontrer qu'une histoire pleinement historique du cinéma est possible, et que l'histoire culturelle du cinéma en constitue une des modalités possibles, ni plus ni moins légitime que les autres.

1. *L'histoire du cinéma existe*

Dans un article dont il annonce, dès l'incipit, qu'il « avai[t] espéré » lui avoir donné un titre « provocant », Jacques Aumont, l'un des principaux représentants de l'esthétique du cinéma en France, entend montrer que « l'histoire du cinéma n'existe pas »¹⁵². Il commence par une position

¹⁵² Jacques Aumont, « L'histoire du cinéma n'existe pas », *CINÉMAS*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, pp. 153-168. La « provocation », bien calculée, réside notamment dans le fait que ce texte constitue précisément une contribution à un ensemble dirigé par un des principaux représentants de la nouvelle histoire du cinéma en France, Laurent Le Forestier, et consacré aux procédures historiographiques dans les études cinématographiques.

de principe qui, sous sa plume, s'avère rhétorique, mais à laquelle on aura compris que le présent rapport dans son ensemble a pour objet de démontrer l'absolue validité :

Rien n'empêche, en principe, de faire l'histoire du cinéma comme l'histoire de n'importe quoi. Il suffit d'y mettre le temps, d'avoir assez de documents, de trouver une problématique pertinente [...]. [...] Pourquoi l'histoire ne s'attaquerait-elle pas à un phénomène social complexe, significatif, important, tel que le cinéma ? Et pourquoi ne le traiterait-elle pas comme elle traite tout le reste ?¹⁵³

Rhétorique en effet, car à peine énoncée, cette position apparemment de bon sens se voit remise en question par une argumentation portant sur la définition même de ce qu'on nomme « le cinéma ». Selon Jacques Aumont, « ce sont toujours *des images* » ; or, « une image [étant] toujours un champ de forces et une source d'affects »¹⁵⁴, l'essence du cinéma se situe nécessairement dans la sphère de l'expérience individuelle, privée, pour tout dire intime. Étant donné que, par ailleurs, « l'histoire bute sur le privé parce qu'il est forcément singulier, là du moins où il se plie à quelque chose comme un désir. (Or du désir, l'histoire n'existe pas.) », et que « le cinéma a commencé par la sphère privée, comme une espèce d'écriture pour soi : les Lumière filment Bébé, son goûter, ses premiers pas, ils filment leur domestique qui leur ouvre la portière, leur valet de chambre ou leur jardinier », il va de soi que, CQFD, « l'histoire du cinéma n'existe pas »¹⁵⁵.

À première vue, l'argumentation relève du simple sophisme, puisqu'elle repose sur des prémisses données comme évidentes, mais en fait fausses, et dont l'assemblage ne peut fonctionner. En effet, on le sait, le cinématographe Lumière est tout sauf une « écriture de soi » : il s'agit d'une entreprise à visée commerciale reposant sur l'invention d'une attraction spectaculaire ; la propension des Lumière et de leurs opérateurs à représenter des scènes banalement quotidiennes ne peut être comprise que comme un moyen artificiel de séduire le public en lui offrant un reflet de sa propre vie (cette artificialité est démontrée par les nombreux éléments de mise en scènes repérables dans les vues Lumière). Par ailleurs, les affirmations selon lesquelles « l'histoire bute sur le privé parce qu'il est forcément singulier » et « du désir, l'histoire n'existe pas » évacuent, de manière trop violente pour ne pas être soulignée, un pan entier de l'historiographie contemporaine. L'histoire des sensibilités, notamment autour d'Alain Corbin, s'est en effet, depuis au moins trois décennies, saisie de ces questions et a proposé une série de travaux fondamentaux sur les perception sensibles – olfactives, sonores¹⁵⁶ – sur le soin du corps

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1982 ; *Id.*, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

et sur la sexualité, y compris dans sa dimension la plus privée et individuelle¹⁵⁷ ; Alain Corbin a même élaboré un modèle historiographique entièrement neuf en entreprenant de faire l'histoire d'un savetier inconnu de la fin du XIX^e siècle, dont il avait tiré au hasard la fiche d'état-civil dans les archives départementales de l'Orne, et dont il s'attache à reconstituer l'univers sensoriel et mental¹⁵⁸. Du singulier, du privé, du désir même, il peut donc y avoir histoire.

Mais l'essentiel n'est pas dans ces contre-sens plus ou moins volontaires, et le sophisme ne doit pas masquer l'erreur, qui se manifeste dans la conclusion de l'article :

L'histoire du cinéma existe bel et bien. Nous la rencontrons tous les jours, dans les intitulés de nos cours et sur la couverture des livres de nos amis. Elle se fait aujourd'hui dans de nombreux sites institutionnels (pas seulement à l'université), et il existe beaucoup de passionnants travaux sur l'histoire des appareils, sur l'invention du cinéma, sur telle ou telle période de l'industrie du cinéma. Ce que j'ai voulu indiquer, sans prendre le temps de la nuance, c'est qu'elle est sans cesse menacée par le fait qu'un film, quoi qu'on en ait, vit sa vie d'image, et n'est jamais un artefact social simplement réductible à un énoncé (idéologique, culturel). Il existe dans toute image des puissances, que l'on peut analyser mais qui, en dernier ressort, sont des dynamismes, des vitesses, des glissements qu'il n'est possible de rationaliser qu'à la condition de négliger leur effet. En ce sens, il n'existe pas d'histoire adéquate des images – seulement de leur être socialisé. Ce n'est déjà pas si mal¹⁵⁹.

Cet énoncé est tout entier construit sur une confusion lexicale et conceptuelle volontaire : « le cinéma » est assimilé à « l'image », c'est à dire que seul le corps esthétique du film est pris en compte dans la définition de son essence. Or il me paraît impossible de scinder ainsi cet objet en deux, et d'exclure le corps culturel de cette définition. « Le cinéma », tout d'abord, excède le film : c'est un phénomène qui comprend l'ensemble des pratiques sociales, culturelles et artistiques se rapportant au film. D'autre part le film lui-même est doté d'une double nature, esthétique et culturelle, qui ne peut être épuisée par une seule modalité de discours. La preuve en est que l'énoncé de Jacques Aumont peut être entièrement retourné et rester tout aussi vrai, c'est à dire tout aussi faux :

L'esthétique du cinéma existe bel et bien. Nous la rencontrons tous les jours, dans les intitulés de nos cours et sur la couverture des livres de nos amis. Elle se fait aujourd'hui dans de nombreux sites institutionnels (pas seulement à l'université), et il existe beaucoup de passionnants travaux sur les structures de l'image, le corps dans le cadre, telle ou

¹⁵⁷ *Id.*, *L'Harmonie des plaisirs. Manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2007.

¹⁵⁸ *Id.*, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998.

¹⁵⁹ Jacques Aumont, « L'histoire du cinéma n'existe pas », *loc. cit.*

telle figure formelle. Ce que j'ai voulu indiquer, sans prendre le temps de la nuance, c'est qu'elle est sans cesse menacée par le fait qu'un film, quoi qu'on en ait, vit sa vie d'objet culturel, et n'est jamais un artefact esthétique simplement réductible à un énoncé (artistique, formel). Il existe dans toute image des puissances, que l'on peut analyser mais qui, en dernier ressort, sont des représentations, des produits, des objets de consommation qu'il n'est possible d'occulter qu'à la condition de négliger leur effet. En ce sens, il n'existe pas d'esthétique adéquate des images – seulement de leur être formel. Ce n'est déjà pas si mal¹⁶⁰.

Si les deux propositions sont également vraies, cela signifie qu'elles sont toutes deux fausses dans leur dimension exclusive. Seule une prise en compte des deux corps de l'image est en mesure de résoudre cette contradiction : « le cinéma » est un objet *simultanément et également* esthétique et culturel ; l'histoire et l'esthétique ont chacune une légitimité incontestable à produire un discours sur lui, mais aucune des deux approches ne peut s'arroger l'exclusive, ni même la prééminence de sa définition et de son étude.

L'histoire du cinéma existe donc, elle est pleinement histoire, et son objet est le corps culturel du film, dans toutes ses extensions matérielles ou immatérielles, passées et présentes. Est-elle pour autant apte à se constituer en discipline autonome ?

2. « *We're gonna need a bigger boat* »

Roy Scheider et Robert Shaw sont sur un bateau. Le second tient le gouvernail, tandis que le premier, posté à la poupe, scrute l'écume pour apercevoir le monstre. Soudain, celui-ci surgit des flots ; pour la première fois du film, le chef de la police d'Amity découvre avec terreur, en même temps que le spectateur, son véritable aspect et ses dimensions effrayantes. Pétrifié, il se retourne et rejoint le chasseur de squales dans sa cabine, où il ne peut articuler que cette phrase : « *We're gonna need a bigger boat.* » Espérant être parvenu, au terme de ce parcours historiographique et épistémologique, à rendre sensible le caractère protéiforme et incommensurable de ce phénomène qu'on appelle le cinéma, je reprends à mon compte cette réplique mythique, tirée d'un film culte – et, à plus d'un titre, œuvre majeure de l'histoire du cinéma, au sens où je me permets désormais de l'entendre sans plus de précaution¹⁶¹ – pour en appeler à un élargissement des forces scientifiques pour aborder ce monstre.

¹⁶⁰ Cette citation détournée est libre de tout copyright.

¹⁶¹ Ce n'est pas l'objet ici que d'analyser l'importance des *Dents de la mer* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) ; il est notoire que ce film marque un tournant dans l'économie du cinéma hollywoodien et dans l'évolution du système de promotion des films, ainsi que dans l'histoire des genres et des formes du suspense cinématographique.

C'est paradoxalement – mais significativement – en conclusion d'un ouvrage collectif consacré à l'usage des archives en histoire du cinéma, et dont l'objectif affiché était de dresser à cette occasion un état des lieux des méthodes de la recherche sur des objets très divers, que Jean-Loup Bourget établit une distinction problématique entre histoire *tout court* et histoire *du cinéma*, en affirmant

qu'il est légitime qu'un historien s'intéresse en priorité, voire exclusivement, aux conditions de production ou de réception des films, ce qui ne lui interdit pas de travailler sur les films eux-mêmes (qu'il suffise de songer à Marc Ferro), mais qu'à mes yeux un historien *du cinéma* ne saurait négliger l'« histoire des films », et ne saurait négliger leur analyse esthétique. [...] La distinction rappelle celle qu'on effectue traditionnellement entre l'histoire de la littérature (qui a recours, au moins tacitement, à des critères d'évaluation justifiant de nombreuses exclusions) et l'histoire littéraire (dont l'objet est constitué par l'ensemble des textes publiés, indépendamment de leur valeur esthétique). [...] Pour le formuler autrement : à mes yeux, l'histoire du cinéma n'est pas soluble dans l'« histoire culturelle » ou dans l'« histoire sociale » [...], elle constitue en tant que telle un ensemble distinct, même si l'« histoire » et l'« esthétique » s'y enchevêtrent inextricablement¹⁶².

L'histoire du cinéma – définie ici, il faut le souligner, par quelqu'un qui n'est pas historien – constituerait donc une discipline à part et autonome, où « histoire » et « esthétique » seraient « inextricablement » enchevêtrées, au nom d'une spécificité essentielle du cinéma, objet à la fois esthétique et historique¹⁶³.

À première vue, l'argumentation correspond à la théorie, énoncée plus haut, des deux corps du film ; je la récusé cependant, au nom de l'intérêt de l'histoire elle-même, énoncé depuis Mandrou, à intégrer le cinéma dans le corpus de ses objets. À trop vouloir sacraliser ou sanctuariser l'objet cinéma, on aboutit à contraindre quiconque voudrait en faire l'histoire à réunir la forme d'esprit, les compétences et les questionnements de deux disciplines intellectuelles dont la nature et les objectifs sont fondamentalement différents – et dont la possibilité de coexistence au sein d'un même individu est hautement improbable. En tant qu'individu, en effet, je suis un expert comme un autre¹⁶⁴ : j'ai moi aussi mes goûts et mes dégoûts, je m'estime apte à émettre un

¹⁶² Jean-Loup Bourget, « Trois remarques en guise de conclusion », dans Irène Bessière et Jean Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, op. cit., pp. 257-267. Souligné par l'auteur.

¹⁶³ On remarquera au passage que ces propos reposent sur une série d'ambiguïtés, voire de confusions terminologiques ; par exemple, l'assimilation de l'« histoire des films » à leur « analyse esthétique », et, plus problématique encore, celle, quasi explicite, de cette même « analyse esthétique » à la démarche d'« évaluation ». Mis bout à bout, ces présupposés épistémologiques pourtant plus que discutables reviennent à dire que l'histoire du cinéma ne peut être qu'une histoire des films, donc intégrer leur analyse esthétique, donc aboutir à leur évaluation et leur classement : ce qui est énoncé ici, c'est en réalité l'affirmation de la permanence du modèle de l'histoire cinéphile.

¹⁶⁴ Cf. Jean-Marc Leveratto, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », loc. cit.

jugement sur la qualité d'un film, y compris sur le plan formel ; mais mes compétences *scientifiques* sont celles d'un historien, et je me refuse à m'aventurer professionnellement sur le terrain d'une science – l'esthétique – que je ne maîtrise pas, de la même manière que j'exigerai de quiconque voudrait venir sur le terrain de l'histoire, de se plier aux règles de cette discipline. Je suis historien, je fais de l'histoire du cinéma, et ce faisant, je n'abandonne rien de mon identité d'historien, ni ne me déporte sur d'autres terrains disciplinaires.

En réalité, le mot clé de l'avertissement lancé par Jean-Loup Bourget me semble être celui de « soluble » : cette crainte clairement exprimée d'une dissolution de l'objet cinéma est-elle légitime ? Elle supposerait, d'une part, que la vérité essentielle du cinéma soit détenue par une catégorie de chercheurs ; et d'autre part que cette essence soit menacée de « dissolution » par une histoire rigoureusement historique, c'est à dire reposant sur les questionnements et les méthodes de l'enquête historique. Ces deux suppositions sont, à mon sens, infondées : d'un côté, on fait semblant d'oublier que cette essence est ici définie du point de vue de l'esthétique, oubliant précisément que ce n'est qu'*un point de vue possible* sur cet objet ; de l'autre, le fait que le cinéma soit l'objet d'approches historiques ne dissout en rien sa nature esthétique, pas plus, pour reprendre la comparaison de Jean-Loup Bourget, que l'existence d'une « histoire de la littérature » n'est menacée par celle d'une « histoire littéraire ». Le cinéma, comme la littérature, appartient à tout le monde, et toute approche scientifique en est intrinsèquement légitime.

Non seulement l'histoire du cinéma existe, mais elle est donc légitime, même lorsqu'elle n'obéit pas aux injonctions qui lui sont faites de l'extérieur. Une fois affirmée cette légitimité à pratiquer l'histoire du cinéma avec les outils et questionnements de l'histoire *tout court*, il reste cependant à comprendre dans quelle mesure elle peut – et doit – se constituer en champ disciplinaire autonome. Cette question est abordée frontalement par François Albera, qui commence par déplorer que « la recherche historique [sur le cinéma] n'a[it] pas encore trouvé d'assise institutionnelle en France », que « la question de la reconnaissance de cette discipline et, peut-être, de sa professionnalisation reste posée » et que « l'historiographie du cinéma, qui s'est pourtant renouvelée et se renouvelle depuis les années 1980 en France et à l'étranger, ne parvien[ne] pas à “socialiser” ses recherches tant dans la société que dans l'université »¹⁶⁵. C'est donc bien sur le plan institutionnel que la question de l'identité de l'histoire du cinéma est posée ; mais elle recouvre bien sûr des enjeux épistémologiques.

François Albera ne contourne pas le positionnement de l'histoire du cinéma vis à vis de l'esthétique ; il en propose même une modélisation à laquelle je souscris entièrement, repérant

¹⁶⁵ François Albera, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *loc. cit.*

chez les praticiens de la seconde une tendance croissante à se réclamer d'Aby Warburg pour s'opposer à une histoire trop terre à terre, dont la référence serait Panofsky :

[...] au gré de multiples thèses, mémoires, colloques et articles, on s'efforce désormais d'inscrire l'histoire *dans* l'esthétique. En témoigne la référence devenue soudain centrale à Aby Warburg autorisant le rejet purement sacrificiel d'Erwin Panofsky – lequel n'a jamais exercé d'influence dans les études cinématographiques mais vient commodément incarner l'historien érudit, soucieux de travail de terrain et de recherche de sources. L'iconologie warburgienne, « extase hyper médiatique plutôt [que] méthode scientifique ou rhétorique... », « l'analyse figurale » où « il s'agirait, on l'aura deviné, de s'éloigner du modèle panofskyen de construction iconographique (avec tous ses garde-fou historiques) pour lui préférer le modèle warburgien (avec tous ses intervalles et ses anachronismes) » énoncent leur programme comme anti-historiciste¹⁶⁶.

Le modèle de cette « histoire en esthétique » est identifié par François Albera comme étant les *Histoire(s) du cinéma* de Godard qui, par leur usage incantatoire du mot « histoire » et leur « coïncidence presque magique avec la *Mnemosyne* de Warburg »¹⁶⁷, servent de point de référence obsessionnel de la part de ceux qui voient en fait dans l'histoire un réservoir de motifs formels que l'esthétique pourrait non seulement mobiliser et réordonner à son gré (c'est son droit), mais même proposer comme définition concurrente de celle établie par les historiens eux-mêmes¹⁶⁸.

Cependant, cette défense de la démarche historique en histoire du cinéma contre l'emprise de l'esthétique trouve son pendant dans une semblable prévention à l'égard de l'histoire *tout court*. Après un préalable rhétorique – mais auquel, pour ma part, je souscris au premier degré – voici que revient la crainte d'une « dilution » :

On peut se réjouir de ce que l'histoire du cinéma ne soit pas enclose dans un secteur réservé et menacé d'enfermement sur soi et qu'elle soit dès lors « partout », amenée à entrer en contacts et en échanges continus avec d'autres disciplines, qu'elle soit en somme une inter-discipline. Mais s'il ne fait pas de doute que l'ouverture et le « passage » entre les savoirs sont souhaitables, il reste à se

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Ce confusionnisme trouve son illustration dans les propositions d'Édouard Arnoldy qui, outre l'usage d'une prosopopée un peu naïve faisant dialoguer « l'histoire » et « le cinéma », en revient finalement, à travers une lecture biaisée de Benjamin et de Kracauer, notamment, à une appropriation inverse : celle de l'histoire par le cinéma, auréolé d'un statut d'« *outsider* » lui permettant de donner des leçons à l'historien (« Le cinéma, outsider de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », *1895*, n° 55, juin 2008, pp. 7-25). Pour ma part, j'ai plutôt la conviction, étayée sur une lecture fondamentalement différente des mêmes auteurs, que le cinéma est au contraire un des principaux *insiders* de l'histoire du siècle dernier.

demander sur quelle base ils s'effectuent et si, faute de se définir – de manière ouverte bien entendu – l'histoire du cinéma ne risque pas plus simplement la *dilution*.

[...] L'historiographie du cinéma [...] n'est-elle pas aujourd'hui vouée à la *dilution* dans l'histoire « tout court » (le cinéma comme document), dans l'histoire culturelle – qui *s'approprie*, à bon droit, le domaine des images [...], celle de la photographie (pour son archéologie) et dans cette histoire de l'art « élargie » dont il a été question plus haut¹⁶⁹ ?

« Dilution », « appropriation » : voici donc ressurgir le spectre d'un impérialisme de l'histoire qui s'arrogerait des territoires qui *a priori* ne lui appartiennent pas et qui, telle la *pax romana*, tendrait à dissoudre l'identité propre des provinces conquises : ainsi, le cinéma, absorbé par l'histoire, n'aurait plus le choix qu'entre les statuts de « document » et d'objet culturel et se verrait privé de sa « spécificité ». Et pour enfoncer le clou, on raille

l'étonnante conviction du corps des historiens « tout court » [qui] a régulièrement été de considérer qu'un historien « du cinéma » – quand l'expression n'est pas déniée – est un historien qui se donne comme objet le cinéma comme d'autres la société médiévale, les guerres puniques ou le Second Empire. Qu'il n'y a pas là matière à un ensemble disciplinaire¹⁷⁰.

Rien là, pourtant, de quoi « s'étonner » : tout objet, même le plus sensible ou le plus spéculatif, est historique, ou, plus précisément, comporte une dimension historique qui peut faire de lui un objet d'histoire, ce qui n'empêche ni n'invalide évidemment pas d'autres approches. L'œuvre de Descartes, de Galilée ou de Huygens peut être abordée du point de vue de l'histoire de la philosophie, du point de vue de l'histoire des sciences ou du point de vue de l'épistémologie et, si ces démarches sont différentes dans leurs visées et leurs méthodes, toutes trois peuvent légitimement prétendre en faire un objet de leur recherche, sans pour autant contester aux autres le droit de se l'approprier ; il en va de même du cinéma. En d'autres termes, l'histoire ne « s'approprie » rien, puisque tout lui appartient légitimement, ou, pour le dire autrement en laissant la parole à Paul Veyne, « tout est historique, donc l'Histoire n'existe pas »¹⁷¹ ; vouée à l'étude du passé, elle n'en doit exclure aucun objet sous prétexte que celui-ci serait déjà abordé par d'autres disciplines.

Certes, il a existé, à un moment donné de l'histoire – les années cinquante – une tentative passionnante de constitution d'un champ disciplinaire transversal : la « filmologie », qui réunissait

¹⁶⁹ *Ibid.* C'est moi qui souligne. L'histoire de l'art « élargie » à laquelle François Albera fait référence est celle proposée, notamment, par Hans Belting (*L'Histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, 1983 ; dernière édition française : Paris, Gallimard, 2007).

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 22.

des approches esthétiques, historiques ou sociologiques autour d'Étienne Souriau et Gilbert Cohen-Séhat, et qui constitue un modèle avoué pour ceux qui, comme François Albera, militent pour la constitution d'un champ disciplinaire autonome¹⁷². Mais, même en admettant que ce modèle puisse être adapté aux mutations méthodologiques et épistémologiques du dernier demi-siècle, il reste qu'il exclut les historiens qui souhaiteraient faire du cinéma leur objet d'étude à l'intérieur de leur propre discipline, et qui se voient une nouvelle fois sommés, s'ils veulent travailler sur cet objet, de se déporter dans une autre. Au contraire, je revendique pour l'histoire le droit de travailler sur le cinéma, avec ses outils, ses méthodes et ses questionnements propres, sans ignorer les autres approches (et même, pourquoi pas, en les intégrant : l'histoire culturelle est particulièrement portée à la transdisciplinarité¹⁷³), mais sans renoncer pour autant à son identité disciplinaire ni à son aptitude à forger elle-même ses propres objets.

La question de l'autonomisation disciplinaire de l'histoire du cinéma ne peut donc se poser, à mon sens, que d'un point de vue fonctionnel, et je rejoins François Albera dans la conviction qu'une telle structuration institutionnelle serait un atout appréciable dans la perspective d'une meilleure socialisation de ses acquis et de ses questionnements. Mais il me semble que ce gain serait faible au regard des dangers qu'une telle uniformisation disciplinaire ferait courir au dynamisme de la recherche. Qu'un champ « histoire du cinéma » se constitue : il sera nécessairement obligé de prendre en compte les acquis de recherches qui se font en dehors de lui¹⁷⁴. Nul besoin, donc, de se défendre contre les historiens *tout court*, quelle que soit leur orientation épistémologique : qui, sinon eux, s'intéressent à la culture populaire du vedettariat, à la cinéphilie catholique, à l'histoire des expositions de cinéma, à l'histoire culturelle de l'administration de censure ou aux processus de patrimonialisation¹⁷⁵ ? J'aurais, pour ma part, plutôt tendance à me réjouir de cet éclatement et de cette dispersion des objets et des approches, dont le foisonnement et le renouvellement constant est le signe d'une heureuse vivacité plutôt que d'une sombre menace de « dilution ».

L'histoire culturelle propose un regard tout sauf exclusif sur cet objet qu'est le cinéma, et je souscris pleinement aux propos de Laurent Le Forestier, selon qui « l'histoire du cinéma n'a pas une méthode mais des méthodes », et qui met en garde contre un « appauvrissement de la discipline » que provoquerait la confusion entre les « réquisits » universels qui permettent

¹⁷² Cf. *CINÉMAS*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, « La filmologie de nouveau », dossier dirigé par François Albera et Martin Lefebvre.

¹⁷³ Cf. Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, op. cit., pp. 25-28.

¹⁷⁴ Ce qu'il fait d'ailleurs déjà : la revue *1895*, dont Albera est secrétaire de rédaction et qui est le pôle structurant de l'histoire du cinéma en France, accueille dans ses pages des auteurs venant des études cinématographiques, de l'histoire *tout court*, de l'histoire des techniques, de l'approche « cinéma et histoire », etc.

¹⁷⁵ Cette liste, non restrictive, fait référence aux travaux récents et en cours de Myriam Juan, Mélisande Leventopoulos, Stéphanie Louis, Frédéric Hervé et Gaël Péton.

d'évaluer la justesse d'une démarche scientifique et les « méthodes » qui, elles, peuvent profondément varier d'une tendance, voire d'un individu à l'autre¹⁷⁶. Le même Laurent Le Forestier explique d'ailleurs très justement que

l'indéniable singularité de cet objet polymorphe devrait abolir toute tentation d'immanentisme méthodologique : si la discipline « histoire du cinéma » doit se construire sur des réquisits (et l'on ne voit pas pourquoi ils différeraient de ceux de l'Histoire), il revient sans doute à chacun de concevoir sa méthode en fonction de sa conception de l'objet « cinéma » et de son sujet d'études¹⁷⁷.

Et c'est précisément dans cette perspective et cet esprit apaisés que l'histoire culturelle du cinéma veut apporter sa pierre à la connaissance historique de cet « objet polymorphe ».

Qu'on y prenne donc garde : se priver, par méfiance, de ce regard, c'est diminuer la connaissance de l'objet lui-même, et même trahir son essence, car, qu'on le veuille ou non, le cinéma est aussi – et pas seulement « par ailleurs » – un fait de culture. Pour aborder les multiples aspects du cinéma, nous avons besoin des esthéticiens, des sémiologues, des narratologues, des sociologues, des économistes, des philosophes, des historiens et d'autres encore¹⁷⁸ ; pour ce qui est de l'histoire du cinéma elle-même, les historiens du culturel peuvent apporter leur pierre à l'édifice de la connaissance, au même titre que d'autres, et notamment les tenants de l'approche « cinéma et histoire ». La question essentielle est moins celle de la protection d'un champ disciplinaire que celle de la validité scientifique des résultats de la recherche, et de leur aptitude à dialoguer ou à s'articuler les uns avec les autres. Et pour accueillir tout ce monde-là, en effet, « we're gonna need a bigger boat ».

¹⁷⁶ Cf. Laurent Le Forestier, « Présentation », *CINÉMAS*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, pp. 7-26.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ De fait, le champ des études cinématographiques en France est très loin de se limiter à un face à face entre l'histoire et l'esthétique. Les travaux de Geneviève Sellier, Raphaëlle Moine, Marguerite Chabrol, Laurent Jullier ou Pierre-Olivier Toulza, par exemple, ont ouvert de nombreuses voies d'étude, en particulier dans le domaine générique et les approches *gender*. Par ailleurs, ce qu'il conviendrait désormais d'appeler « l'école de Metz », autour de l'historien Fabrice Montebello et du sociologue Jean-Marc Leveratto, a structuré un champ de recherche original autour de la notion d'« expertise culturelle » et d'analyse socio-historique de la « qualité » cinématographique.

Troisième partie

LE CINÉMA : FAIT DE CULTURE, OBJET D'HISTOIRE

« Pour une histoire culturelle du cinéma » : si la cartographie établie dans les pages précédentes avait pour but de situer ma démarche dans le paysage des recherches historiennes sur le cinéma, le titre du présent rapport dit assez l'ambition de définir la validité et la légitimité d'une approche parmi d'autres, mais qui se distingue de diverses manières. Tout d'abord, il s'agit d'envisager le cinéma comme un fait de culture, c'est à dire de l'inclure dans l'ensemble des manifestations et pratiques culturelles d'une société. À ce titre, l'histoire culturelle du cinéma s'intéresse à tous les types de film, du plus populaire au plus élitaire, du long métrage de fiction au documentaire ou au dessin animé ; elle envisage, en outre, l'ensemble des manifestations sociales, politiques, économiques, intellectuelles et idéologiques qui entourent et accompagnent le film ; enfin, l'historiographie du cinéma, l'histoire du goût et de la pensée du cinéma font également partie de ses objets, ainsi que l'ensemble des rapports entre le cinéma et les autres objets culturels, là encore sans distinction hiérarchique, de la littérature à la chanson populaire, en passant par la bande dessinée et le théâtre. Il s'agit donc d'affirmer que faire l'histoire du cinéma, c'est faire de l'histoire : le cinéma, en tant que fait culturel, est pleinement un objet d'histoire, et l'histoire culturelle du cinéma a la prétention de faire progresser la connaissance historique. Enfin, cette approche, tout en prenant en compte, comme on le verra, la question de l'œuvre, et même si son but n'est pas d'abolir les classements établis par le jugement de goût institutionnalisé, refuse de se placer dans une perspective évaluatrice, et par conséquent d'obéir aux injonctions de l'histoire cinéphile en termes de hiérarchisation de l'intérêt des objets. En d'autres termes, l'histoire culturelle du cinéma se donne pour objectif de répondre à l'appel lancé en 1958 par Robert

Mandrou pour une « histoire large, ambitieuse du cinéma », une « reconnaissance des croisements de ces multiples forces au travail, de l'économique au spirituel »¹⁷⁹.

J'ai eu diverses occasions d'énoncer ces principes, par écrit ou oralement, individuellement ou collectivement. Un premier article programmatique, rédigé avec Christophe Gauthier et Tanguy Perron, posait les bases de cette approche en affirmant que

cette nouvelle forme d'écriture de l'histoire s'inscrit dans le champ des recherches socio-culturelles, mais [qu']elle développe une approche globale de l'objet-cinéma, en abordant les domaines de l'économie, des relations internationales, du (ou de la) politique, et parfois de l'histoire de la technique. Nous avons pour ambition de réinsérer de la sorte le cinéma, tout à la fois objet esthétique, produit économique et enjeu politique, dans le réseau de liens qui l'attachent à son contexte, aussi bien du point de vue de la production que de la réception du film¹⁸⁰.

Et une autre livraison de la même revue, dirigée avec Pascal Ory et Christophe Gauthier¹⁸¹, me donna l'occasion de m'associer à une entreprise de fédération de la recherche dans cette perspective, celle d'une « histoire cinématographique » ou d'une histoire culturelle du cinéma débarrassée des prescriptions de l'histoire cinéophile. Ces questions furent par ailleurs abordées dans d'autres recherches plus particulières, présentées oralement lors de manifestations scientifiques. Ainsi, je pus aborder la question de l'essence du cinéma comme fait culturel à travers la question juridique, à l'occasion d'une étude des réactions de la presse au jugement du procès Moussinac en 1928¹⁸²; me pencher sur la question de la mobilisation des archives en histoire culturelle du cinéma¹⁸³; ou encore m'interroger, avec Anne Kerlan, sur la façon dont

¹⁷⁹ Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *loc. cit.*

¹⁸⁰ Christophe Gauthier, Tanguy Perron et Dimitri Vezyroglou, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 48/4, 2001, p. 190-208.

¹⁸¹ Christophe Gauthier, Pascal Ory et Dimitri Vezyroglou (dir.), « Pour une histoire cinématographique de la France », dossier de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51/4, 2004.

¹⁸² Journée d'études « Histoire, histoire du cinéma, histoire de l'art », organisée à Paris par l'Institut national d'histoire de l'art et l'université Paris 1, le 22 juin 2001. Thème de ma communication : « Art ou industrie : problèmes méthodologiques de l'analyse historique de films ». Léon Moussinac, critique cinématographique à *L'Humanité*, avait publié en 1928 une violente critique contre *Jim le Harponneur* (Millard Webb, 1926), film américain distribué en France par la Société des Cinéromans de Jean Sapène, qui l'attaqua en justice pour diffamation et gagna le procès en première instance, où Moussinac fut condamné à 500 francs de dommages-intérêts. Ce dernier fut cependant relaxé en appel en 1930, cet arrêt consacrant la liberté de la critique cinématographique, sur le modèle de la critique théâtrale, littéraire ou artistique. Le procès de 1928 fut l'occasion pour la presse spécialisée de se pencher attentivement sur les caractéristiques propres du cinéma, consubstantiellement art et industrie. Au sujet du procès Moussinac, cf. Christophe Gauthier, Tanguy Perron et Dimitri Vezyroglou, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *loc. cit.*

¹⁸³ Colloque « L'invention et l'archive, organisé à Caen par l'IMEC et l'université de Caen Basse-Normandie. Du 13 au 15 mars 2003. Thème de ma communication : « Les archives de l'histoire culturelle du cinéma ».

l'histoire culturelle du cinéma pouvait, en travaillant sur le substrat culturel et social des images, contribuer à une histoire du temps présent¹⁸⁴.

Je propose ici, en guise d'illustration de ces présupposés épistémologiques et d'exemple de leur application, un parcours à travers mes travaux des quinze dernières années, destiné à faire apparaître à la fois les orientations méthodologiques et la polarisation thématique de ma recherche. Ce parcours est par essence dynamique : il va *quelque part*, et je l'entends moins comme un état des lieux que comme une progression et une ouverture vers un renouvellement de mes propositions épistémologiques, qui sera illustré par la recherche neuve proposée sur le *Napoléon* d'Abel Gance.

I. Histoire sociale des représentations (cinématographiques)

Pascal Ory définit l'histoire culturelle comme une « histoire sociale des représentations »¹⁸⁵ : les pratiques et les objets culturels sont en effet des producteurs et des vecteurs d'un imaginaire social plus ou moins structuré, plus ou moins polysémique, mais toujours ancré dans un contexte. Cette production et cette vectorisation ont une matérialité, c'est à dire qu'elles s'incarnent dans des acteurs, une économie, des consommateurs, des modalités diverses d'existence sociale. C'est ce réseau de déterminations, qui englobe la représentation, parfois dans toute sa polysémie, qui est l'objet de l'histoire culturelle du cinéma. Une partie importante de ma recherche a porté sur des catégories de représentations véhiculées par le cinéma dans la France de l'entre-deux-guerres, avec pour objectif de montrer comment ces représentations s'articulaient avec des préoccupations structurelles de cette société.

1. Cinéma et nation

Mon travail de doctorat avait pour but de mettre au jour les liens entre cinéma et identité nationale dans la France des années vingt en explorant non seulement la « projection nationale » à l'œuvre dans les films, mais toutes les manifestations d'un intérêt pour le cinéma comme

¹⁸⁴ Colloque « Temps présent et contemporanéité », organisé à Paris par l'Institut d'Histoire du Temps Présent, du 24 au 26 mars 2011. Thème de notre communication : « Les vagues, la star et la baleine. Histoire culturelle du cinéma et histoire du temps présent ».

¹⁸⁵ Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine. Questions et questionnement », *loc. cit.*

instrument d'un redressement national ; manifestations dont l'abondance et la récurrence pouvait précisément se lire comme le symptôme d'une crise conjoncturelle de cette identité¹⁸⁶. À la suite de ce travail, j'ai cherché à approfondir cette question à l'occasion de diverses recherches portant sur les relations franco-allemandes autour de la question du cinéma dans l'entre-deux-guerres, tant il est vrai que le positionnement vis à vis de l'Allemagne est au cœur de la question de l'identité nationale française durant cette période.

Un premier cas particulier d'étude me fut offert par une recherche sur l'interdiction en France, en 1922, du film allemand *Madame du Barry*, réalisé en 1919 par Ernst Lubitsch¹⁸⁷. Les archives de la censure ayant disparu pour l'avant-1945, il est très difficile de documenter l'histoire du contrôle des films pour cette période. Mais le cas de l'interdiction du film de Lubitsch présente la particularité d'avoir accidentellement occasionné un débat à la Chambre des députés, où non seulement s'expriment ouvertement les réflexes germanophobes de la classe politique française, mais où nous sont aussi livrés des détails précieux sur le processus de censure. L'étude conjointe de la presse spécialisée, et des nombreuses prises de positions anti-allemandes dont elle se fait l'écho au début des années vingt, m'a permis de voir dans cette interdiction le symptôme d'une crainte, voire d'un complexe d'infériorité français vis à vis du cinéma allemand, redouté en tant qu'instrument d'une revanche symbolique de l'ennemi héréditaire, n'hésitant pas à s'attaquer à l'histoire de France pour ternir l'image de son vainqueur dans le monde.

Cette recherche me mit sur la piste des archives diplomatiques : au ministère des Affaires étrangères, une importante série de documents concerne les questions relatives à l'industrie du cinéma et, au sein de ce corpus, on trouve une correspondance fournie entre le ministère et les représentations diplomatiques à l'étranger concernant la surveillance de l'industrie et du commerce cinématographiques allemands dans l'entre-deux-guerres. Un colloque sur l'histoire des relations culturelles internationales me donna l'occasion de présenter un travail sur cette correspondance pour la période des années vingt¹⁸⁸ : il apparaît clairement, d'une part, que cette crainte française, aggravée par un double complexe d'infériorité artistique et économique, est généralisée dans les milieux diplomatiques, qui s'affolent de voir ainsi la France perdre sa prééminence sur un terrain où elle régnait en maître avant la guerre ; d'autre part, les

¹⁸⁶ Cf. Dimitri Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

¹⁸⁷ Dimitri Vezyroglou, « "La guerre n'est pas morte" : l'interdiction en France de *Madame du Barry* d'Ernst Lubitsch en 1922 », inédit (**Recueil de travaux, texte n° 3**). Ce texte devait paraître dans les actes de deux colloques sur les méthodes et les objets de l'histoire du cinéma, qui se sont tenus à Paris, à l'INHA, en 2003 et 2004. Mon texte est issu d'une communication prononcée dans le premier de ces colloques. La publication de ces actes, dirigée par Jean Gili, n'a malheureusement jamais été achevée.

¹⁸⁸ Dimitri Vezyroglou, « La question du cinéma dans les relations franco-allemandes durant les années vingt », dans Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, coll. Enjeux internationaux, pp. 141-148 (**Recueil de travaux, texte n° 11**).

renseignements fournis au ministère des Affaires étrangères ne laissent aucun doute sur le caractère volontaire et coordonné de cette offensive allemande contre la France sur le terrain du cinéma, et sur la volonté de l'Allemagne de s'assurer une revanche symbolique, mais dont la portée est aussi économique et politique.

Ayant, entre temps, pris mes fonctions de maître de conférences dans l'UFR d'histoire de l'art de l'université Paris 1, j'entrepris, au gré des affinités avec certains de mes collègues, d'articuler ce terrain de recherche sur les relations franco-allemandes en matière de cinéma dans l'entre-deux-guerres aux travaux et questionnements de l'histoire de l'art à ce sujet. Je co-organisai ainsi en 2008, avec Bertrand Tillier et Catherine Wermester, un colloque sur « L'art allemand en France » durant cette période¹⁸⁹, qui nous permit de traiter le cinéma sur le même plan que les autres arts, et de constater ainsi que des problématiques communes se dégagent entre l'histoire du cinéma et l'histoire de l'art. Dans ce colloque, je présentai moi-même une communication sur *La Tragédie de la mine*, film de Georg Wilhelm Pabst réalisé en 1931, et dont l'action se situe à la frontière franco-allemande en mettant en scène, en version bilingue (les Allemands parlent allemand et les Français parlent français, chaque langue étant sous-titrée dans l'autre), un acte de solidarité des mineurs allemands à l'égard de leurs collègues français bloqués dans une galerie effondrée. Une étude de la réception française de ce film – y compris de la perception française de la réception allemande, troublée, en 1932, par une violente campagne orchestrée par les nazis – permet de prime abord de confirmer l'image d'une œuvre de concorde, faisant de la référence évidente à la catastrophe de Courrières en 1906 le symbole d'un locarnisme de bon aloi. Pourtant, certains propos, confirmés par l'analyse du film, signalent l'ambiguïté fondamentale de cette œuvre qui, sous couvert d'un esprit de fraternisation, ne cesse de mettre l'accent sur le caractère indépassable de cette frontière et sur la permanence d'un conflit latent entre les deux peuples.

Un autre colloque, où le cinéma se trouvait là encore placé aux côtés d'autres objets artistiques ou intellectuels, me fournit l'occasion d'explorer la question des immigrés allemands dans le cinéma français après l'arrivée au pouvoir du nazisme. C'est dans un colloque international autrichien sur l'exil des artistes et intellectuels allemands durant la période nazie que je pus ainsi présenter une communication sur un film de Max Ophuls, réalisé à l'été 1938 : *Le Roman de Werther*¹⁹⁰. Ce film, présenté comme un film français, réalisé par un cinéaste allemand qui

¹⁸⁹ Colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts » (HiCSA-université Paris 1), qui s'est tenu à Paris, à l'INHA, les 30 et 31 octobre 2008. Les actes ont été publiés en ligne sur le site de l'HiCSA en 2010 : *L'Art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts* (<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=394&lang=fr>).

¹⁹⁰ Colloque international « Exil – Croissance et culture. 1933-1945 : "Le jour viendra" (Lion Feuchtwanger) » organisé à Vienne (Autriche) par l'université de Vienne et l'International Feuchtwanger Society, du 6 au 9 mai 2009. Thème de

vient d'obtenir sa naturalisation française et mettant en scène une des principales vedettes masculines – Pierre-Richard Willm – et une des jeunes premières les plus en vue – Annie Vernay – de son pays d'adoption est pourtant, à y regarder de plus près, un film entièrement allemand : son sujet, bien sûr, est l'adaptation du roman de Goethe, un des sommets de la littérature allemande ; son réalisateur, même s'il vient d'être naturalisé et s'est débarrassé de son *umlaut* (le Max Ophüls de *Liebelei* devient Max Ophuls dès la version française du même film), est profondément imprégné de l'univers culturel de sa Rhénanie natale ; le producteur, allemand lui aussi, est aussi celui des derniers films allemands de Fritz Lang et de Pabst ; le scénariste et le chef opérateur sont allemands, ainsi que le musicien, qui arrange d'ailleurs des pièces de Schubert et de Mozart... Pourtant, parce qu'il met en scène – bien loin, il faut le souligner, du roman de Goethe – un Werther libéral et francophile, lecteur de Rousseau et admirateur des Lumières, quasiment pré-révolutionnaire, le film d'Ophuls apparaît *in fine* à la fois comme un poignant plaidoyer pour une « autre Allemagne », à l'heure où, entre l'Anschluss et la conférence de Munich, les bruits de bottes résonnent de plus en plus fort de l'autre côté du Rhin, et comme une déclaration d'amour ou au serment d'allégeance de son réalisateur à sa nouvelle patrie. L'histoire de ce film – et de son appropriation par le public français – synthétise ainsi bien des traits caractéristiques de l'histoire culturelle des exilés allemands dans la France des années trente.

Cette réflexion sur la façon dont le cinéma est mobilisé en termes de projection nationale, mais aussi sur le caractère complexe de cette projection, fut aussi mise en œuvre sur un autre sujet, que j'avais déjà abordé dans ma thèse au sujet de l'année 1928, et que je pus reprendre et approfondir à l'occasion d'un colloque sur le sujet : l'image des Juifs dans le cinéma français¹⁹¹. Mon étude portait sur deux films français réalisés en 1925 : *La Terre promise*, d'Henry Roussel, et *Le Puits de Jacob*, adapté du roman contemporain de Pierre Benoit par un réalisateur américain travaillant en France : Edward José. Par la mise en relation de l'analyse de ces deux films et du contexte intellectuel et politique de l'apogée d'un sionisme « genevois », je pus montrer comment ces deux films, tout en abordant très différemment l'un de l'autre la question de la situation des Juifs en Europe occidentale, en Europe orientale et dans leur rapport à la Palestine, synthétisent en fait les contradictions essentielles des représentations culturelles françaises à ce sujet au même moment : à l'apitoiement sur le sort des populations juives persécutées dans les ghettos à l'Est et au soutien sincèrement enthousiaste à la cause sioniste se mêlent les clichés inexpugnables de l'antisémitisme, mettant les Juifs à distance et postulant leur inadaptation à la société occidentale.

ma communication : « La “nébuleuse allemande” dans le cinéma français des années trente. Exil et identité allemande à travers le cas du *Roman de Werther*, de Max Ophuls (1938) » [communication effectuée en anglais].

¹⁹¹ Dimitri Vezyroglou, « Une chose et son contraire. Le cinéma français et les ambiguïtés du philo-sémitisme en 1925 », dans Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *Antisémythes. Antisémythes. L'image des juifs entre culture et politique (1848-1939)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, pp. 207-216 (**Recueil de travaux, texte n° 5**).

J'ai donc moins abordé, dans les travaux qui ont suivi ma thèse, la question nationale en termes de reflet et de projection que dans une perspective qui me semble être celle de l'histoire culturelle : il s'est agi, y compris dans le dernier exemple cité, de montrer comment un objet culturel – ici, le cinéma, qui, il faut le redire, ne se limite pas au film – pouvait se faire le condensateur de tensions sociales et politiques autour de l'idée nationale. Le but est donc moins *externe* – l'élucidation d'une question touchant à cette identité nationale – qu'*interne* : l'histoire culturelle se donne pour but d'analyser la constitution intrinsèque des objets culturels et la manière dont ils s'articulent – ou pas, le cas échéant – avec les éléments structurants du contexte. Si ces objets disent, bien sûr, quelque chose sur ce contexte, l'enquête a d'abord pour but de démêler le processus complexe de production de cette représentation. Il ne s'agit pas tant de lire la société à travers le film que de montrer comment le cinéma, en tant qu'objet culturel, s'insère dans cette société.

2. Cinéma et patrimoine

Une préoccupation semblable m'a amené à m'intéresser, à travers le cinéma, à une question centrale de l'histoire culturelle française : celle du rapport au patrimoine. Cette question est évidemment connectée à celle de l'identité nationale, et mon premier travail publié sur ce sujet, issu de ma thèse et qui portait sur *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc*, film réalisé en 1928 par Marco de Gastyne¹⁹², avait pour objet de montrer comment la mobilisation, par le cinéma, non seulement d'une figure majeure du patrimoine historique nationale, mais aussi de références plus ou moins fidèles au patrimoine historiographique – la *Jeanne d'Arc* de Michelet – ainsi que le recours au patrimoine architectural – Pierrefonds, Aigues-Mortes, Carcassonne, entre autres – pouvaient permettre d'aborder des questions contemporaines brûlantes – en l'occurrence, le traumatisme mémoriel de la Grande Guerre – grâce à un détour stratégique. Une fois encore, l'objet culturel que constitue le film est ici étudié dans sa dynamique propre, sans présumer de son effectivité : ce qui importe ici, c'est de montrer que le film de Gastyne peut prendre en charge la représentation inédite d'un refoulé traumatique à condition de l'inscrire dans un *continuum* historique artificiellement édifié sur ces références patrimoniales.

Ce cas d'étude m'a servi de base pour une communication scientifique suivie d'une publication sur les rapports entre patrimoine et identité nationale dans le cinéma français des

¹⁹² Dimitri Vezyroglou, « Mémoire nationale et cinéma français en 1928 : *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc*, de Marco de Gastyne », contribution à : Christian Delporte et Annie Duprat (dir.), *L'Événement. Image, représentations, mémoire, de la Révolution française à nos jours*, Paris, Créaphis, 2004, pp. 231-248.

années vingt¹⁹³. Prenant comme exemple l'utilisation comme décor des remparts de Carcassonne (outre le film de Gastyne, la cité sert de décor en 1924 au *Miracle des loups*, de Raymond Bernard, et en 1928 au *Tournoi dans la cité*, de Jean Renoir), j'ai tenté de modéliser ce rapport au patrimoine en mobilisant la référence à Viollet-le-Duc, restaurateur de ces remparts et premier théoricien de la restauration architecturale au XIX^e siècle. Si, à première vue, la facticité de cette architecture remodelée correspond à celle du rôle qu'on lui fait jouer et à son détournement (Carcassonne figure Beauvais dans le film de Bernard, et Orléans dans celui de Gastyne), il apparaît que la « fiction patrimoniale » française des années vingt, par sa tendance à la simplification et à la systématisation, à toutes les étapes de la fabrication et de la diffusion, se situe à l'exact inverse de la subtile casuistique viollet-le-ducienne, qui s'attache au contraire à préserver l'édifice pour lui-même et à respecter la complexité de l'enchevêtrement des traces du passé. Pourtant, on peut déceler dans ces films le « besoin de passé » identifié par Viollet-le-Duc comme étant au principe même de la démarche restauratrice, ainsi que l'assignation par le présent d'une fonctionnalité effective aux traces de ce passé : au contraire de la démarche historique, qui cherche à démêler le réel historique en respectant sa complexité et son identité propre, la restauration et la « fiction patrimoniale » assignent à ces traces une fonction *pour le présent*.

La question patrimoniale, dans le cinéma français de l'entre-deux-guerres, s'articule donc de manière essentielle avec celle de l'identité nationale ; c'est en fonction des troubles de cette dernière que le recours au patrimoine trouve sa fonction. Le cinéma apparaît, là encore, comme un puissant condensateur des tensions de l'imaginaire collectif, mais aussi comme un objet obéissant à ses règles propres, et dont la connaissance historique ne s'atteint que par la prise en compte de ses spécificités et de ses modalités d'existence sociale.

3. Cinéma et modernité

Le troisième pôle de tension de cet imaginaire collectif français de l'entre-deux-guerres est celui de la modernité. La lecture de Benjamin et de Kracauer m'avait déjà mis sur la piste d'une relation profonde entre le triomphe du cinéma comme pratique culturelle de masse et

¹⁹³ Dimitri Vezyroglou, « Du bon usage des remparts. Cinéma, patrimoine et identité nationale dans les années vingt », contribution à : Pierre Beylot et Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 37-47 (**Recueil de travaux, texte n° 10**). J'ai pu étendre encore cette réflexion sur le lien entre les fonctions narrative et idéologique du décor de film à un niveau plus général, dans une contribution à un catalogue d'exposition : Dimitri Vezyroglou, « Le héros dans ses murs. Héros de l'histoire et décors cinématographiques », article publié dans le catalogue de l'exposition « Monuments, stars du 7^e art », organisée par le Centre des Monuments Nationaux à la Conciergerie, à Paris, du 29 octobre 2010 au 13 février 2011, pp. 37-47.

l'avènement d'une modernité culturelle dans la civilisation métropolitaine qui émerge à partir du début du XX^e siècle, et au sein de laquelle se modifie le rapport à l'espace et au temps, ainsi que la perception même de la vie, comme l'avait noté Georg Simmel dès 1903¹⁹⁴. En France – comme ailleurs, mais peut-être plus qu'ailleurs – notamment parce qu'il est concomitant d'un évident déclin, précipité par la Première Guerre mondiale, de la puissance française dans le monde, l'avènement de cette modernité heurte un attachement à la tradition et à une image fantasmée de la « France éternelle ». En tant qu'objet culturel, le cinéma s'avère être l'outil parfait pour l'expression de cette tension, dans toute son ambiguïté. Il est, en effet, à la fois un pur produit et un vecteur de cette modernité ; mais il est également perçu comme l'instrument possible d'une réactivation de la puissance et du rayonnement de la France – d'où l'importance, comme on l'a vu, de se positionner sur ce terrain face à la puissance allemande – tout aussi bien que comme une menace, par sa modernité même et sa capacité à séduire les foules, pour l'ordre social qu'on tente de préserver.

Dans deux articles issus de mon travail de doctorat, j'ai pu analyser des cas précis de cette ambivalence dans le cadre de la France de la fin des années vingt. Le premier portait sur la façon dont une partie militante des catholiques français tente, en 1927-1928, d'opérer une révolution au sein de leur communauté en prônant l'abandon de sa défiance traditionnelle à l'égard d'un médium jugé par essence nuisible et l'utilisation, au contraire, du cinéma pour une action renouvelée en faveur de la propagation de la foi et de la rechristianisation de la France¹⁹⁵. Dans le second, le travail sur les archives du ministère de l'Intérieur et de la Justice me permit de mettre au jour la complexité et l'ambiguïté de l'attitude des pouvoirs publics vis à vis du cinéma dans le cadre de l'« affaire Spartacus », du nom d'un ciné-club communiste ayant fait l'objet en 1928 d'une action répressive des pouvoirs publics pour avoir diffusé sans visa des films soviétiques interdits par la censure¹⁹⁶. Dans les deux cas, le travail sur les archives permet de mettre en valeur toute la complexité et l'ambivalence, voire l'ambiguïté de la notion de modernité dans une démarche perspectiviste : du point de vue des acteurs – les communistes, les pouvoirs publics, les catholiques, les militants de la cause laïque – cette modernité incarnée par le cinéma est l'objet à la fois de crainte et de fascination. Et le pendant objectiviste de cette démarche consiste à

¹⁹⁴ Cf. Georg Simmel, *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit* [1902], édition française : Paris, Payot & Rivages, 2013. Pour les références à Benjamin et à Kracauer, voir *supra*, partie I, I. .

¹⁹⁵ Cf. Dimitri Vezyroglou, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années vingt », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, *op. cit.*, pp. 115-134 (**Recueil de travaux, texte n° 4**).

¹⁹⁶ Cf. Dimitri Vezyroglou, « Le parti communiste et le cinéma : nouveaux éléments sur l'affaire Spartacus (1928) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, pp. 63-74 (**Recueil de travaux, texte n° 12**). L'histoire interne du ciné-club avait déjà été étudiée par Tanguy Perron (cf. Christophe Gauthier, Tanguy Perron et Dimitri Vezyroglou, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *loc. cit.*

prendre en compte toutes les modalités, matérielles et immatérielles, d'existence sociale du cinéma, en documentant son étude comme celle de tout autre objet historique.

Cette question des rapports entre cinéma et modernité est cependant trop vaste et trop profonde pour pouvoir être cernée dans toutes ses implications dans le cadre d'une recherche individuelle. C'est ce constat, ainsi que mon goût pour la recherche collective, qui m'a poussé à développer son étude dans le cadre d'un groupe de recherche¹⁹⁷ qui fut à l'origine de l'organisation de deux colloques, dont les thèmes se rapportaient à cette notion de modernité. Le premier, en 2010, fut l'occasion de revisiter, dans une démarche comparatiste et au sujet de la période de transition du muet au parlant, l'histoire de cinématographies non-hollywoodiennes – France, Allemagne, URSS, Chine – dans leur rapport, précisément au modèle hollywoodien qui, à ce moment, est déjà devenu le centre mondial du cinéma et l'incarnation absolue de la modernité cinématographique¹⁹⁸. L'organisation de ce colloque fut l'occasion de confronter les diverses approches – technique, esthétique, idéologique, économique – du cinéma pour le constituer en objet d'une histoire culturelle comparée. Le second colloque, en 2011, élargit encore le spectre de ces approches, tant sur le plan thématique que des points de vue géographique et chronologique : c'est l'ensemble des rapports entre cinéma et modernité culturelle, des théories et des pratiques d'avant-garde aux pratiques culturelles de masse standardisées, des dispositifs techniques aux lieux mêmes du spectacle cinématographique, qui furent envisagés, y compris dans leur caractère fondamentalement ambigu¹⁹⁹.

En définitive, ces entreprises collectives et individuelles avaient pour objectif de mettre en valeur une acception et une conception historiennes de la notion de modernité, devenue par ailleurs un *topos* de l'histoire cinéphile, qui date justement son avènement, dans l'histoire des formes cinématographiques, de l'après-Seconde Guerre mondiale : plus proches de la modernité historique définie par Christophe Charle²⁰⁰, l'histoire culturelle du cinéma prône une réappropriation de cette notion dans la perspective d'une étude du premier demi-siècle du cinéma.

¹⁹⁷ Ce groupe fut structuré, de 2008 à 2012, autour du projet ANR « Histoire culturelle du cinéma en France, URSS, Chine, 1927-1933 » dont j'étais le porteur, et qui réunissait Anne Kerlan (IHTP-CNRS), Valérie Pozner (ARIAS-CNRS), Laurent Véray (université Paris 3), Christophe Gauthier (IHTP-CNRS / La Cinémathèque de Toulouse), Béatrice de Pastre (Archives françaises du film du CNC) et Alain Carou (Bibliothèque nationale de France).

¹⁹⁸ Colloque « Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien. France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935 », Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 11-12 mars 2010. Les actes, dont j'ai co-dirigé la publication avec Christophe Gauthier et Anne Kerlan, sont parus en 2013 aux éditions Nouveau Monde.

¹⁹⁹ Colloque international « Cinéma et modernité culturelle, 1910-1939 » (HiCSA-université Paris 1/IHTP), qui s'est tenu à Paris, à l'INHA, du 1^{er} au 3 décembre 2011. En cours d'édition, sous ma co-direction avec Christophe Gauthier et Anne Kerlan, les actes doivent paraître courant 2017.

²⁰⁰ Cf. Christophe Charle, *Discordances des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. Le Temps des idées, 2011.

II. L'auteur de cinéma comme construction culturelle

C'est également dans la perspective d'un réexamen de notions érigées au rang de canons de l'histoire cinéphilie que, concomitamment à celle de « modernité », je me suis intéressé à celle d'« auteur ». Pierre de touche de la pensée cinéphilie et de la légitimation du cinéma comme art, et ce bien avant la « politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*, la notion d'auteur doit être repensée historiquement comme une construction culturelle. C'est, là aussi, dans le cadre d'un travail collectif que j'ai participé à l'établissement des bases de cette réflexion : la co-organisation en 2007, avec Christophe Gauthier, d'un colloque abordant frontalement cette question et tentant d'en cerner tous les enjeux, du théorique à l'économique, de l'artistique au social²⁰¹, m'a permis de construire pour moi-même un questionnement que j'ai pu appliquer au champ de ma recherche personnelle : le cinéma français des années vingt.

1. Naissance de l'auteurisme français

Deux recherches m'ont donné l'occasion de me pencher sur des cas d'étude, contemporains l'un de l'autre, et de mettre en évidence comment la construction intellectuelle de la notion d'auteur de cinéma, dans la France du début des années vingt, s'est accompagnée de tentatives concrètes d'émancipation de la part de réalisateurs se lançant dans l'aventure de l'autoproduction pour s'affranchir des contraintes du système industriel. Dans les deux cas, l'échec de ces entreprises s'avère symptomatique de l'impasse dans laquelle s'est enfermé l'auteurisme français en opposant posture artistique et logique industrielle.

Le premier exemple est celui de Jacques de Baroncelli²⁰². Contemporain et proche de la « première vague », ce réalisateur a débuté, durant la Première Guerre mondiale, au service de diverses sociétés de production, dont Le Film d'Art. En 1922, il parvient à convaincre des banquiers et industriels belges d'apporter le capital nécessaire à la constitution d'une petite société de production cinématographique tout entière destinée au financement de ses propres films. L'ambition de cette entreprise, du point de vue de Baroncelli, est bien sûr de s'émanciper d'un

²⁰¹ Colloque international « L'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion », Paris, INHA, 6-8 décembre 2007. Voir les actes de ce colloque : Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'Auteur de cinéma : histoire, archéologie, généalogie*, Paris, AFRHC, 2013.

²⁰² Cf. Dimitri Vezyroglou, « Le beurre et l'argent du beurre. La Société belge des Films Baroncelli : un cas atypique d'autoproduction dans les années vingt », dans Bernard Bastide et François de la Bretèque (dir.), *Jacques de Baroncelli* [actes du colloque « Jacques de Baroncelli » qui s'est tenu à Paris, les 1^{er} et 2 avril 2005], Paris, AFRHC / Les Mistons Production, 2007, pp. 55-65 (**Recueil de travaux, texte n° 7**).

système où le réalisateur n'est que l'exécutant de projets conçus par d'autres que lui : au sein de cette société, il maîtrise personnellement l'ensemble de la chaîne de fabrication du film, de la conception à la vente. Mais en contrepartie, et parce qu'il a besoin de cet apport financier, il s'engage à produire et réaliser des films rentables, c'est à dire susceptibles de rémunérer le capital investi par ses commanditaires, à un rythme – trois films par an – permettant un remboursement rapide des premières mises de fonds. L'examen de la comptabilité de cette société, conservée dans les archives Baroncelli à la Cinémathèque française, permet de faire de son histoire, durant ses trois premières années d'existence, l'illustration de la tension insoluble dans laquelle s'installe l'auteurisme émancipateur. Si, en effet, en 1923, Baroncelli parvient à tenir le rythme mécanique de trois films et à donner quelques gages à ses commanditaires – sans toutefois parvenir à la rentabilité espérée – l'ambition artistique par laquelle il se laisse déborder, dès la deuxième année, avec le tournage de *Pêcheurs d'Islande* (1924) entraîne immédiatement un déséquilibre financier et un grippage de la machine aboutissant, l'année suivante, à des difficultés qui le conduiront à financer tous ses films suivants en co-production, et, à la fin de la décennie, à redevenir un exécutant en se faisant engager chez Pathé.

Le second cas, celui de Marcel L'Herbier, est plus parlant encore²⁰³. Engagé chez Gaumont entre 1919 et 1922, le réalisateur voit dans son producteur un mécène dont le rôle doit se borner à abonder la trésorerie nécessaire à l'élaboration de son œuvre ; au contraire, Léon Gaumont est un patron très interventionniste, qui a bâti au sein de son entreprise un système de rémunération où le réalisateur se voit rendu responsable et comptable de tout dépassement du budget ainsi que de la réussite commerciale de ses films : sa rémunération consiste en une avance de sa part sur les bénéfices supposés, avance de laquelle sont déduits les frais occasionnés par les retards du tournage et les dépenses non-contractuelles, et qui se voit reportée en négatif sur le compte du réalisateur si – comme c'est le cas pour la quasi totalité des films de L'Herbier – les recettes d'exploitation ne remboursent pas le prix de revient. L'Herbier accumule ainsi un débit de plus en plus important, et les relations entre les deux hommes se dégradent jusqu'à la crise de 1922, occasionnée par les problèmes de tournage et d'exploitation de *Don Juan et Faust*. L'Herbier quitte donc la maison Gaumont, et fonde, avec un petit capital – équivalent à celui rassemblé par les financeurs de la société de Baroncelli – sa propre société de production, Cinégraphic, avec l'ambition de libérer le travail du réalisateur-auteur (il faut noter que, outre ses propres films, L'Herbier finance également ceux de ses proches, comme Jaque-Catelain ou Claude Autant-Lara).

²⁰³ Cf. Dimitri Vezyroglou, « De Gaumont à Cinégraphic (1919-1929) : la trajectoire asymptotique de Marcel L'Herbier, auteur-producteur », dans Laurent Véray (dir.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma* [actes du colloque « Hommage à Marcel L'Herbier » qui s'est tenu à Paris, en décembre 2006], Paris, AFRHC, 2008, pp. 65-78 (**Recueil de travaux, texte n° 8**).

Cette entreprise trouve rapidement ses limites dès 1924 : l'arrêt de la production de *Résurrection*, qui a déjà englouti la plus grande partie du capital de Cinégraphic, entraîne mécaniquement une perte d'indépendance. Dès lors, L'Herbier ne peut plus travailler qu'en co-production, et en 1928, il doit faire entièrement financer son adaptation de *L'Argent* de Zola par la Société des Cinéromans de Jean Sapène, avec qui les relations seront encore plus conflictuelles qu'avec Léon Gaumont.

Dans les deux cas étudiés, et malgré les différences structurelles et conjoncturelles, on peut observer une semblable démarche d'émancipation de la part de réalisateurs qui se pensent comme auteurs démiurges et comme artistes dont l'activité de création ne peut se plier à la logique industrielle des sociétés de production traditionnelles. Cette posture artistique n'est pas dénuée d'ambiguïté, car elle repose sur une vision proprement romantique de la création, *a priori* peu adaptée à la nature même du cinéma comme art industriel, mais qui entre aussi en contradiction avec le modernisme affiché de ces premiers « auteurs ». Tout se passe comme s'ils voulaient bénéficier à la fois de l'aura de l'artiste romantique et du prestige que leur confère leur statut de représentant de l'art moderne par excellence. Cette contradiction fondatrice de l'auteurisme cinéphile français – que, *mutatis mutandis*, on retrouvera chez le Godard de *JLG/JLG*, par exemple – trouve sa pleine expression chez un autre illustre représentant de la « première vague », sur lequel j'ai choisi, pour cette raison, de faire porter un grand nombre de mes travaux, jusqu'à la recherche produite en appendice du présent rapport : Abel Gance.

2. Étude de cas : Abel Gance

Il faut préciser d'emblée qu'en plus de son intérêt intrinsèque pour l'histoire culturelle du cinéma français de l'entre-deux-guerres, le cas d'Abel Gance présente un avantage majeur du point de vue des techniques d'investigation historiennes : la profusion et l'accessibilité des archives. Les documents témoignant de l'activité de Gance, qu'il a scrupuleusement conservés, sont innombrables, et aujourd'hui pour la très grande majorité déposés dans des institutions d'archives : la Bibliothèque nationale de France, la Cinémathèque française et la Cinémathèque de Toulouse.

J'ai pu, à l'occasion d'une communication pour un colloque qui fut publiée dans le volume d'actes, ébaucher une réflexion sur la nature de ces archives personnelles et sur leur utilisation

dans une perspective d'histoire culturelle²⁰⁴. Il s'agissait pour moi de préciser quelques bases méthodologiques sur lesquelles j'entendais construire les premières recherches successives à ma thèse : les archives personnelles du réalisateur étaient conçues, selon un apparent paradoxe, comme un outil permettant l'objectivation du cinéma en tant que fait culturel, et partant, son appropriation dans une perspective historique, pour peu qu'une distance critique soit établie. L'analyse non seulement du contenu des documents eux-mêmes, mais des annotations contemporaines et des commentaires ultérieurs que Gance y a portés, ainsi que de la façon dont il les a agencés dans ses archives, a constitué pour moi un apprentissage et une mise au point de cette distance, me permettant ultérieurement, peu à peu, de trouver ma voie méthodologique. D'emblée, cet apprentissage s'est donc fait sur le terrain thématique de l'activité de Gance dans les années vingt.

Dans la continuité de ma thèse, j'ai d'abord continué à explorer les projets non aboutis que Gance développe à la fin de la décennie, entre la réalisation de *Napoléon* et celle de *La Fin du monde* : la création d'une « Section cinématographique » de la Société des Nations et celle d'une société de production, L'Occident, vouée à la fois à satisfaire aux volontés d'indépendance du réalisateur et au redressement du cinéma européen tout entier²⁰⁵. Dans le premier cas, il s'agit d'œuvrer à la pacification du continent par le cinéma : Gance imagine des équipes chargées de filmer les points de vue nationalistes adverses et un travail de montage effectué à Genève imposant par l'image une solution de compromis pacifiste. Dans le second cas, il souhaite inscrire cette société de production dans une « Organisation mondiale du film » dont chaque branche serait en mesure d'offrir à chaque civilisation sa voix cinématographique, de manière à œuvrer pour le dialogue des cultures et la paix universelle. Ces projets proprement utopiques – et qui ont tous deux échoué – de contrôle de l'opinion mondiale par le cinéma rejoignent certaines des préoccupations les plus importantes de son temps ; ils sont surtout particulièrement intéressants dans la perspective d'une étude de la construction de la notion d'auteur par Gance, conçue comme une exacerbation de l'auteurisme de la « première vague ». En effet, Gance ne fait que porter à un point culminant et exacerbé l'érection du réalisateur en « cinéaste », c'est à dire en artiste démiurge détenant l'autorité unique sur le film, entreprise en réalité par toute la « première vague ».

²⁰⁴ Cf. Dimitri Vezyroglou, « Questions de perspective. Les archives personnelles et l'histoire culturelle du cinéma à travers le cas d'Abel Gance », contribution à : Irène Bessière et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, AFRHC/INHA/MSH/université Paris 1, 2004, pp. 151-162 (**Recueil de travaux, texte n° 2**).

²⁰⁵ Cf. Dimitri Vezyroglou, « Les mirages de Genève. Abel Gance, le cinéma et la politique internationale à la fin des années vingt », article paru dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 74, décembre 2002 (*Albert Kahn et les Archives de la Planète*), pp. 109-118 (**Recueil de travaux, texte n° 1**).

Dans *La Fin du monde* (1929), film dont l'élaboration se situe à l'aboutissement direct des projets cités ci-dessus, Gance s'emploie ainsi à concentrer à la fois l'essence de sa pensée mondialiste et le destin de sa propre auctorialité : le personnage de Jean Novalic, qu'il interprète lui-même, est une sorte de prophète, apôtre de la paix universelle, mais que personne ne veut entendre et qui meurt lapidé par la foule hostile. Dans un article tiré d'une communication à un colloque, je suis, en compagnie d'Alain Carou et de Laurent Véray, revenu sur ce film pour montrer que l'obsession gancienne du « film universel » recoupait et recouvrait son aspiration à l'universalité pour sa propre figure auctoriale²⁰⁶.

Cette auctorialité gancienne s'est souvent manifestée sur un mode conflictuel ; tout se passe comme si le réalisateur ne pouvait se vivre comme artiste, dans un réflexe proprement néo-romantique, que dans un conflit perpétuel avec les représentants de la finance et de l'industrie cinématographique. Mais cette conflictualité s'étend aussi aux collaborations qu'il a pu avoir à nouer avec d'autres artistes. C'est ce que j'ai voulu montrer dans mon dernier article en date au sujet du court-métrage *Au secours !*, que Gance tourne en 1923 avec Max Linder²⁰⁷. Gance et Linder partagent, en ce moment de crise profonde d'une cinématographie française encore rayonnante dix ans auparavant, l'ambition de la redresser et de repartir à l'assaut d'un marché américain devenu inaccessible. Mais durant la réalisation, cette ambition commune s'estompé au profit d'un conflit d'autorité, qui finit par s'inscrire dans la matière même de l'image, et contribue probablement à l'échec de l'entreprise initiale.

Napoléon, réalisé entre 1925 et 1927, se retrouve donc au cœur de cette construction auctoriale, et en constitue tout à la fois un apogée et une condensation. J'ai pu, dans une contribution à un ouvrage sur les adaptations cinématographiques de l'œuvre de Victor Hugo, montrer l'importance du modèle hugolien dans l'écriture du film, tant dans la matière scénaristique, dans la conception gancienne des rapports entre histoire et fiction que dans sa propre auctorialité²⁰⁸. Cela m'a mis sur la piste d'un rapport spécifique et fondateur, dans cette perspective, de Gance avec la culture romantique. J'ai poursuivi l'exploration de cette piste à l'occasion d'un autre article, dans lequel j'ai cherché à mettre en évidence le hiatus entre la réception négative de *Napoléon* et de sa représentation de la Révolution française d'une part, et

²⁰⁶ Cf. Dimitri Vezyroglou, « *La Fin du monde* : Abel Gance et la quête du film universel », dans Christophe Gauthier, Anne Kerlan et Dimitri Vezyroglou (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien (France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013, pp. 247-261 (**Recueil de travaux, texte n° 13**).

²⁰⁷ Cf. Dimitri Vezyroglou, « L'ancien et le nouveau. *Au secours !* (1923) ou le choc des figures d'autorité entre Abel Gance et Max Linder », contribution à Laurent Guido et Laurent Le Forestier (dir.), *Max Linder et le comique début-de-siècle*, à paraître en 2016 aux éditions de l'AFRHC (**Recueil de travaux, texte n° 15**).

²⁰⁸ Cf. Dimitri Vezyroglou, « L'ombre d'un géant. L'influence du *Quatrevingt-treize* de Hugo sur le *Napoléon* d'Abel Gance », contribution à : Delphine Gleizes (dir.), *L'Œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres*, Paris/Québec, L'Harmattan/Presses de l'université Laval, 2005, pp. 171-186 (**Recueil de travaux, texte n° 6**).

d'autre part la démarche gancienne, tout entière centrée autour de la mise en valeur du héros comme projection de sa propre figure d'artiste démiurge, et en grande partie fondée sur une lecture passionnée des *Héros* de Thomas Carlyle²⁰⁹. Cette distorsion est révélatrice du décalage irréfragable entre un imaginaire gancien autocentré et les attentes du public de son temps.

Dans le mémoire de recherche sur *Napoléon* annexé au présent rapport, je tenterai de montrer la continuité entre ces différents stades de l'évolution de la figure auctoriale chez Gance, en même temps que je proposerai une lecture du film et de son histoire comme paradigme de cette figure.

III. Perspectives de recherche

Comme je l'ai annoncé dès l'introduction de ce rapport, mon travail sur *Napoléon* vient à la fois clore une séquence de recherches sur le cinéma français des années vingt et ouvrir une voie méthodologique que j'espère pouvoir développer dans mes travaux ultérieurs. La présentation que je fais ici de ces projets de recherche a pour but de montrer ma volonté de diversification du champ chronologique et géographique d'application de cette méthodologie, ainsi qu'une inflexion vers une histoire culturelle du cinéma mettant l'accent sur les enjeux sociaux et politiques de ce médium.

1. Usages sociaux et politiques du cinéma

Deux projets de recherche qui me tiennent à cœur tendent à s'éloigner – mais pas tant que ça – de la lecture historique du film pour se concentrer sur la présence et les usages sociaux du fait cinématographique et leurs implications politiques, dans deux espaces-temps et dans deux secteurs thématiques complètement différents.

Le premier projet dérive – ou plutôt bifurque – d'une recherche bien antérieure, menée dans le cadre de ma thèse de doctorat, qui s'était prolongée par la publication d'un article, évoqué plus haut, sur l'« affaire Spartacus ». Au cours du dépouillement des documents que j'avais trouvés aux Archives nationales, mon attention a été attirée par la mention, dans une lettre du ministre de l'Intérieur Albert Sarraut à son collègue de la Justice Louis Barthou, d'un fait jurisprudentiel qui pouvait, selon lui, fonder en justice une action gouvernementale contre le ciné-

²⁰⁹ Cf. Dimitri Vezyroglou, « Le Bonaparte d'Abel Gance : un héros pour “apprentis fascistes” ou pour néoromantiques ? », article paru dans *Sociétés et représentations*, n° 26, novembre 2008 (*La Gloire en politique*), pp. 115-130 (**Recueil de travaux, texte n° 9**).

club Les Amis de Spartacus, coupable à ses yeux de projeter en séances dites privées des films soviétiques interdits par la censure²¹⁰. La jurisprudence repérée par les services de Sarraut est surprenante : il s'agit d'une affaire de projection de films pornographiques dans une maison de rendez-vous lyonnaise, jugée en défaveur de la tenancière l'année précédente, en première instance puis en appel, et dont le cas apparaît, aux yeux du ministre de l'Intérieur, similaire à celui des projections du ciné-club communiste. Il découle en effet de ce jugement, selon lui, que le simple fait de payer un droit d'entrée dans un lieu ne détermine pas le caractère privé des représentations cinématographiques qui peuvent y être données.

Je ne me suis pas, alors, attardé sur cet étrange télescopage entre deux visées et deux sphères de la surveillance du spectacle cinématographique ; mais cela a suscité mon intérêt pour la question de la censure et de la répression de la pornographie cinématographique dans l'entre-deux-guerres, et plus largement sur la surveillance sociale qui s'exerce à l'époque sur cette activité. Quelques articles glanés depuis dans des périodiques et un premier sondage dans les archives de la Préfecture de police m'ont convaincu que, si les sources sur cette question sont rares, éparses et parfois difficiles d'accès, il peut néanmoins y avoir là le terrain d'une enquête jamais menée sur une présence sociale du cinéma certes singulière, mais qui touche à la question beaucoup plus large de la surveillance des mœurs. Cette enquête, que je souhaite continuer et systématiser, devrait d'ailleurs s'étendre aux discours sur la surveillance des mœurs du public dans les salles de cinéma : outre les textes littéraires et les prises de position catholiques sur ce sujet, dès les années vingt, les archives de la Préfecture de police, des tribunaux et des municipalités dans certains cas, recèlent quelques documents qui témoignent tout autant des pratiques réprimées que des structures du discours répressif.

Le second projet constitue une sorte de transgression intime. Il y a de cela plusieurs années, Pascal Ory m'avait demandé si je n'avais pas envie, compte tenu de mes origines, de travailler un jour sur l'histoire culturelle de la Grèce, tout au moins dans ses rapports avec la France ; je n'avais su que lui répondre, si ce n'est que, en définitive, non. J'ai mis beaucoup de temps à comprendre pourquoi non seulement je n'en ressentais en effet pas le désir, mais j'étais même réticent à l'idée de sonder en historien cette partie de mon identité. Ce n'est pas ici le lieu de l'expliquer, mais toujours est-il que très récemment, l'occasion s'est offerte à moi de transgresser cette réticence et de projeter une recherche sur l'histoire culturelle, sociale et politique d'un fait cinématographique grec, qui plus est fortement liée à mon histoire familiale.

Il s'agit de l'histoire d'une salle de cinéma athénienne, le Studio, ouverte en 1967 et en activité jusqu'en 1985. Le créateur et l'animateur de cette salle, Socrate Kapsaskis, est en lui-

²¹⁰ Lettre du ministre de l'Intérieur au ministre de la Justice, 16 octobre 1928, Archives nationales, BB 18/2792, sous-dossier 11 A 28/22/344.

même à la fois un personnage de roman et un objet d'histoire idéal. Né en 1928 à Zante, élevé dans le Péloponnèse, il côtoie dès son plus jeune âge des écrivains et des figures intellectuelles de haute volée, qui détermineront une partie de son activité d'adulte (il publiera plusieurs romans et surtout une traduction célébrée de *l'Ulysse* de Joyce). Engagé dans la Résistance à seize ans aux côtés des communistes, il entretient pourtant avec le Parti des liens tumultueux. Après un séjour de deux ou trois ans à Paris au milieu des années cinquante, où il étudie la réalisation cinématographique à l'IDHEC, il revient en Grèce et réalise treize films en une dizaine d'années, jusqu'à la veille du coup d'État des colonels en avril 1967. Et c'est précisément en réaction à cette instauration de la dictature, comme une entrée en résistance, qu'il ouvre, à l'automne de la même année, cette salle de cinéma de la place Amerikis qui va devenir un lieu de rendez-vous incontournable de la gauche athénienne, conjuguant cinéphilie passionnée et militantisme politique. À tel point que, après la chute de la junte en 1974, cette activité continuera à accompagner les débats et les luttes de la jeunesse contestataire jusqu'au début des années quatre-vingt, où l'arrivée conjointe de la gauche et de la télévision au pouvoir aura raison de cette forme d'agit-prop cinéophile. Socrate Kapsaskis meurt en 2007²¹¹.

Mis sur la trace de l'activité de cette salle grâce à Catherine Roudé, alors doctorante à l'université Paris 1, qui m'a communiqué une lettre de Kapsaskis de 1974 à l'association de production et de distribution militante française Iskra sur laquelle elle a travaillé pour sa thèse, j'ai entrepris de chercher de la documentation à Athènes, aux Archives générales de l'État, à la bibliothèque du Parlement et dans d'autres institutions, où se trouvent des archives publiques du régime des colonels, dont les conditions d'accès sont encore aujourd'hui difficiles, et notamment en ce qui concerne la surveillance policière du Studio, de son directeur et de son public, mais aussi des archives privées.

À travers ces deux projets de recherche en apparence très éloignés l'un de l'autre, je souhaite en fait mettre en œuvre un travail d'historien sur le cinéma dans la Cité, sur la façon dont la pratique du cinéma s'inscrit dans et se conjugue avec des pratiques socio-culturelles plus vastes, qui mettent en évidence sous l'éclairage culturaliste l'articulation complexe entre l'individuel et le collectif, le social et le politique, l'intime et le public.

²¹¹ Cf. Andrea Kapsaskis, «The Legacy of a Hero», *Scene 4 Magazine*, octobre 2007. En ligne : <http://www.archives.scene4.com/oct-2007/html/andreakapsaski-i1007.html>. Mon père fit partie de ces spectateurs assidus du Studio à partir de son retour en Grèce en 1977.

2. Institutionnalisation et légitimation du cinéma (et de la bande dessinée)

La question patrimoniale, que j'ai évoquée plus haut sous l'angle de l'histoire des représentations, se pose également en ce qui concerne le fait cinématographique lui-même : objet culturel illégitime à ses origines, il a été l'objet d'un long processus d'institutionnalisation et de patrimonialisation. Ce processus a concerné l'ensemble des acteurs sociaux, des cinéphiles aux « spectateurs ordinaires » et des praticiens du cinéma aux pouvoirs publics. De nombreux travaux sont aujourd'hui engagés sur ses différentes modalités et ses étapes successives²¹², et c'est à ce mouvement que je souhaite participer.

J'ai déjà commencé à m'y inscrire à l'occasion, tout d'abord, d'un chantier de recherche dont le ministère de la Culture et de la Communication m'a confié la responsabilité scientifique de 2010 à 2013. Ce chantier, qui a constitué en un travail d'équipe d'exploration des sources publiques sur la politique du cinéma en France autour du « moment 1959 », c'est à dire du rattachement du Centre national de la Cinématographie au ministère des Affaires culturelles, a débouché sur des journées d'études, dont j'ai dirigé la publication des actes, et auquel j'ai contribué par un texte, co-écrit avec Gaël Péton, synthétisant ces trois années de travail²¹³. Par ailleurs, je fais partie, depuis 2016, du groupe de recherche organisateur du séminaire « Patrimoine et patrimonialisation du cinéma » et de deux colloques sur le sujet²¹⁴.

Dans la continuité de ce travail, je souhaite aujourd'hui entreprendre une recherche sur l'histoire de l'enseignement du cinéma dans l'université française, pour mettre au jour un aspect que je pense déterminant de ce processus de patrimonialisation et d'institutionnalisation. Une telle recherche ne peut s'inscrire que dans un mouvement collectif, tant la matière à brasser est importante, de l'IDHEC des années quarante et de l'Institut de filmologie de la Sorbonne des années cinquante à l'apparition des premiers enseignements de cinéma à l'université à la toute fin des années soixante et dans les années soixante-dix. Pour ma part, j'ai le projet de m'intéresser au cas particulier, à bien des égards, de l'université Paris 1 qui, dès sa préfiguration en 1970, a inclus

²¹² Citons par exemple les thèses récemment soutenues de Myriam Juan sur le vedettariat en France dans l'entre-deux-guerres et de Mélisande Leventopoulos sur les catholiques et le cinéma en France des origines aux années soixante, ou les thèses en cours de Guillaume Vernet sur la notion de « qualité » dans l'univers français du cinéma des années cinquante, de Gaël Péton sur la politique française du cinéma dans les années soixante ou de Marie-Charlotte Téchené sur la pédagogie du cinéma selon Jean Epstein et ses enseignements à l'IDHEC.

²¹³ Gaël Péton et Dimitri Vezyroglou, « La politique française du cinéma au moment du rattachement du CNC au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962 », contribution à : Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014, pp. 27-57.

²¹⁴ Colloques « Patrimoine et patrimonialisation du cinéma depuis les années 1960 » (École nationale des Chartres/HiCSA-université Paris 1/université Toulouse-Jean Jaurès), qui s'est tenu à Paris, à l'École nationale des Chartres, les 24 et 25 novembre 2016 (actes en cours de publication); et « Histoires du patrimoine cinématographique : une autre histoire du cinéma » (Labex CAP/École nationale des Chartres/HiCSA-université Paris 1/université Toulouse-Jean Jaurès), qui se tiendra à Paris, à l'École nationale des Chartres, les 10 et 11 octobre 2019.

des cours, non, d'ailleurs de « cinéma », mais bien d'« histoire du cinéma » au sein de la maquette d'enseignement de l'UER d'Histoire de l'art et d'archéologie, héritière, avec son homologue de l'université Paris 4, de l'Institut d'art et d'archéologie de la Sorbonne. On a conservé la mémoire des cinéphiles prestigieux qui y ont enseigné dans les années soixante-dix – Claude Beylie, Jean Mitry, Éric Rohmer – mais j'ai pu mener une recherche sur celui qui, parmi eux, était le seul enseignant titulaire, en qualité de maître de conférences : Jacques Goimard, normalien et agrégé d'histoire, spécialiste avant tout de littérature de science-fiction (il en dirigera une grande anthologie chez Presses Pocket dans les années soixante-dix), publiant aussi bien dans *Le Monde* et dans *Europe* que dans *Fiction* et dans *Métal Hurlant*, et qui, même si le cinéma n'occupe qu'une petite partie de son champ d'activité scientifique, est bien, à ma connaissance, le premier enseignant-chercheur en « histoire du cinéma » de l'université française²¹⁵.

De nombreuses sources sont mobilisables pour ce faire. Les archives de l'université Paris 1 elle-même, tout d'abord, qu'il s'agisse des fonds encore conservés dans ses murs – brochures de cours, par exemple – ou de ceux ayant fait l'objet d'un versement aux Archives nationales, comme les archives des vice-présidences pour les préfigurations de maquettes et les habilitations de diplôme ; mais aussi, bien sûr, puisque la distance temporelle le permet, les entretiens avec les universitaires qui ont connu cette période ; et, si possible, les archives personnelles²¹⁶.

Par ailleurs, le caractère très éclectique et atypique de l'activité scientifique de Goimard me sert de point d'appui pour entreprendre une exploration du spectre large des « cultures marginales » dans les années soixante-dix, au sein et en dehors de l'université. C'est ainsi que j'ai commencé un travail sur la revue *Métal Hurlant*, fondée en 1975, et qui constitue l'un des principaux acteurs de la légitimation de la bande dessinée de science-fiction, mais aussi du rock alternatif, dans la seconde moitié des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt. Une récente intervention dans un colloque m'a permis de poser quelques bases et d'émettre quelques hypothèses sur l'évolution du positionnement de la revue dans le champ culturel français durant cette période, qui semble être celle du passage d'une progressive mais profonde atténuation de la posture contre-culturelle transgressive qui caractérisait le *Métal Hurlant* des

²¹⁵ Cf. Dimitri Vezyroglou, « Histoires de Jacques Goimard. Ou comment, “entre deux Mai”, le cinéma, la science-fiction et la bande dessinée sont entrés à l'université », contribution à : Christophe Gauthier, Laurent Martin, Julie Verlaine et Dimitri Vezyroglou (dir.), *Histoires d'O. Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017, pp. 243-257.

²¹⁶ J'ai pu ainsi commencer à explorer et exploiter les archives d'Éric Rohmer et de Dominique Noguez déposées à l'IMEC, notamment pour une communication au colloque, que j'ai co-organisé, « Le cinéma dans l'enseignement supérieur français des années 1960 aux années 1980 » (HiCSA-université Paris 1/ESTCA-université Paris 8/École nationale des Chartes-PSL), qui s'est tenu à Paris, à l'INHA, les 5 et 6 avril 2018. Thème de la communication : « Deux fauteuils pour un. Le cinéma à l'université Paris 1 dans les années 1970, entre arts plastiques et histoire de l'art » [actes en cours de publication].

toutes premières années²¹⁷. L'étude approfondie de *Métal Hurlant*, de ses acteurs et de sa diffusion, pourrait permettre de mettre au jour de façon plus systématique ce processus qui, à plus large échelle, a bouleversé les codes culturels de la société française entre le milieu des années soixante-dix et le milieu des années quatre-vingt.

Au terme de cet exposé de mes travaux passés, présents et à venir, il me reste à espérer qu'ils apparaissent, comme je l'avais annoncé en introduction de ce rapport, comme l'illustration de cette histoire culturelle du cinéma que je m'attache à défendre. Il me reste surtout à souhaiter que se soit fait jour non seulement leur cohérence, mais le sens épistémologique et méthodologique que j'ai souhaité leur donner : celui d'une histoire « au sens plein du mot ».

²¹⁷ « *Métal Hurlant* (1975-1985) : une revue entre posture contre-culturelle et démarche légitimatrice », communication au congrès scientifique « Rêver d'un autre monde. Médias, utopies et expérimentations de l'époque moderne à nos jours », 2^e Congrès de la Société pour l'Histoire des Médias (SPHM), qui s'est tenu à Paris, à l'université Paris 2, du 23 au 25 mai 2018.

Conclusion

« Multipli[er] les angles de vue [...] afin de proposer autant de fragments d'une histoire globale du cinéma, que nous imaginons volontiers renouvelée et hospitalière » : ainsi Christophe Gauthier et moi concluons-nous la présentation du volume d'actes du colloque que nous avons organisé sur « L'auteur de cinéma »²¹⁸. Globale, renouvelée et hospitalière : ces trois qualificatifs sont la meilleure expression tout à la fois de l'ambition et de l'esprit d'ouverture que j'ai voulu assigner dans le présent rapport à l'histoire culturelle du cinéma.

Globale : on aura compris, à la lumière des pages qui précèdent, que la première ambition de cette histoire est de comprendre « le cinéma » comme le fait cinématographique dans son ensemble, dont le film n'est qu'un élément, qui assemble autour de lui mille contingences matérielles, mille passions individuelles et collectives, mille éclats du réel auquel, parfois, il donne sens. Renouvelée : les historiens du culturel apportent leur pierre à l'édifice de la connaissance des sociétés passées ; par leur angle de vue, ils prétendent aussi offrir un nouveau regard sur le cinéma, libéré des prescriptions quelles qu'elles soient, et enrichir le corpus méthodologique de son étude scientifique. Hospitalière : c'est bien dans le dialogue avec les autres approches, historiennes ou non, que cette histoire culturelle du cinéma se construit, sans *a priori* ni chasse gardée, et dans le souci constant de prendre en compte tout point de vue qui satisfasse à la fois sa curiosité et son exigence.

En définitive, ce rapport aura consisté en un glissement du « je » au « nous ». Je n'ai pas voulu prétendre me poser en porteur de drapeau d'une discipline, mais clarifier, avant tout pour moi-même, ce que signifie être un historien qui prend le cinéma pour objet. Si ce parcours historiographique et méthodologique a pu servir à quelque chose, c'est surtout à dépassionner,

²¹⁸ Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou, « Introduction », dans *Id. (dir.), L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie, op. cit.*, p. 16.

dans la perspective d'une recherche scientifique, ce qui est d'abord un objet de passion. Car, comme l'écrivait le critique Jean-Louis Bory :

J'avoue. Le cinéma m'épate. Ça bouge et ça cause, ça galope et ça vocalise, ça trucidé et ça vampirise, ça holdeupe et ça westernne, ça onirise et ça fornique, ça travellingue et ça contreplonge, ça zoume et ça contrechampe, ça flashbaque et ça sciencefictionne. Et c'est moi qui cours, chante, tue, pille rêve, embrasse, marche au plafond, remonte le cours du temps ou saute en l'an 2000. Je n'en suis peut-être plus à me reculer dans mon fauteuil quand le train fonce sur moi, mais je « marche ». Que dis-je ? Je vole. Je ris, je pleure, j'ai peur²¹⁹.

Je dois confesser la même adhésion à l'émotion cinématographique ; l'historien est aussi un spectateur ordinaire, celui qui – dans mon cas – sent monter en lui devant une (bonne) scène de poursuite de voitures une dose d'adrénaline que peu d'autres spectacles, voire peu d'autres moments de la vie sont capables de lui procurer. Prendre cette source d'émotions comme objet d'histoire est donc une gageure, et c'est probablement la raison pour laquelle la discipline historique l'a tenue si longtemps à distance.

Pourtant, il suffit, pour admettre l'existence d'une histoire culturelle du cinéma, de reconnaître deux choses. D'une part, que cette source d'émotions non seulement fait partie de la vie, donc du réel, mais qu'elle est profondément socialisée, dans les pratiques et les discours qu'elle suscite, autant que dans les dispositifs techniques, industriels, artistiques et commerciaux qu'elle nécessite ; et donc qu'elle peut logiquement être historicisée. D'autre part, que l'enquête historique elle-même est source d'émotions ; les films du passé ne sont pas seuls capables de m'émouvoir : leurs réalisateurs, leurs producteurs, leurs spectateurs, lorsque les traces qu'ils ont laissées me permettent d'approcher le signe de leur existence, et de construire des hypothèses interprétatives sur leurs sentiments, leurs intentions, leurs rêves et leurs illusions, sont à même de m'offrir une émotion peut-être plus grande encore. Si l'histoire elle-même est source d'émotion, quel scrupule devrait-elle avoir à prendre pour objet le plus grand producteur d'émotions individuelles et collectives que la culture mondiale a pu engendrer ?

Ce rapport de synthèse achevé, je peux donc, *égoïstement*, réconcilier mes deux « non-lieux », et affirmer que, oui, il existe une histoire du cinéma.

²¹⁹ Jean-Louis Bory, *Questions au cinéma*, Paris, Stock, 1973, pp. 9-10.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	5
Première partie : « EGOÏSTOIRE »	11
I. « Non-lieux »	12
1. L'histoire	12
2. Le cinéma	18
II. « Historien du cinéma »	27
1. Histoire, cinéma : une valse à trois temps	27
2. « With a Little Help from My Friends ».....	33
Deuxième partie : « HISTOIRE DU CINÉMA »	41
I. Histoire d'un syntagme	41
1. L'histoire du cinéma a une histoire.....	42
2. La discipline historique et le cinéma	49
3. Histoire et cinéma, histoire du cinéma.....	58
II. Les deux corps du film, ou la théorie du cinéma selon Dorian Gray	64
1. Prolégomènes à une histoire du cinéma	64
2. « Prenez garde à la sainte putain »	70
III. Qui a peur de l'histoire du cinéma ?	74
1. L'histoire du cinéma existe	74
2. « We're gonna need a bigger boat ».....	77
Troisième partie : LE CINÉMA : FAIT DE CULTURE, OBJET D'HISTOIRE	85
I. Histoire sociale des représentations (cinématographiques)	87
1. Cinéma et nation	87
2. Cinéma et patrimoine	91
3. Cinéma et modernité	92
II. L'auteur de cinéma comme construction culturelle	95
1. Naissance de l'auteurisme français	95
2. Étude de cas : Abel Gance.....	97
III. Perspectives de recherche	100
1. Usages sociaux et politiques du cinéma	100
2. Institutionnalisation et légitimation du cinéma (et de la bande dessinée)	103
Conclusion	107

