



**HAL**  
open science

# Art et industrie à Hollywood. L'individu, le collectif et l'industrie

Katalin Pór

► **To cite this version:**

Katalin Pór. Art et industrie à Hollywood. L'individu, le collectif et l'industrie. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2019. tel-03213359

**HAL Id: tel-03213359**

**<https://hal.science/tel-03213359>**

Submitted on 30 Apr 2021

**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.



**École Doctorale ED 411 Humanités Nouvelles- Fernand Braudel**

## **Habilitation à Diriger des Recherches**

Présentée par Katalin PÓR  
Maîtresse de conférences à l'Université de Lorraine

***ART ET INDUSTRIE A HOLLYWOOD.  
L'INDIVIDU, LE COLLECTIF ET L'INDUSTRIE***

TOME I :  
TEXTE DE SYNTHÈSE ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Présentée et soutenue publiquement le 5 octobre 2019 devant la commission d'examen composée de :

Monsieur Jean-Loup BOURGET	Professeur, École Normale Supérieure
Monsieur Laurent GUIDO	Professeur, Université de Lille 3
Madame Réjane HAMUS-VALLEE	Professeure, Université d'Évry-Val d'Essonne/Paris-Saclay
Madame Kira KITSOPANIDOU	Professeure, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3
Monsieur Fabrice MONTEBELLO	Professeur, Université de Lorraine
Monsieur François THOMAS	Professeur, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Garant de l'Habilitation : M. Fabrice MONTEBELLO



## Remerciements

Merci tout d'abord à mon collègue et ami Fabrice Montebello pour avoir accepté d'accompagner la rédaction de cette habilitation. Mes sincères remerciements également aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail.

Je souhaite également remercier ici les différents collègues dont la confiance, les conseils et les encouragements m'ont portée et aiguillée durant les différents moments d'hésitations, de doutes ou d'échecs qui jalonnent tout parcours universitaire, me permettant de poursuivre mon chemin. Merci ainsi, dans l'ordre chronologique, à Jacqueline Nacache, Kristian Feigelson, Jean-Loup Bourget, Christian Viviani, Jean A. Gili, François Thomas, Priska Morrissey, Christophe Damour, Thomas Elsaesser, Marc Cerisuelo, Dominique Nasta, Dominique Sipièrè, Fabrice Montebello, Jean-Marc Leveratto, Frédéric Gimello-Mesplombs, Natacha Thiéry, N.T. Binh, Catherine Bourdieu, Sonia Sérafin et Bérénice Bonhomme.

Merci aux collègues du département Arts et particulièrement aux camarades de cinéma –Fabrice Montebello, Léo Souillés-Debats et Caroline Renouard – pour l'ambiance conviviale qui y règne. Merci à Caroline pour son aide précieuse dans la finalisation de ce manuscrit.

Merci enfin à Nicolas, Antoine et Juliette, qui rendent ma vie à la fois gaie et douce.



# Table des matières

<b>SECTION I CURRICULUM VITAE .....</b>	<b>7</b>
EXPERIENCE PROFESSIONNELLE.....	7
FORMATION ET DIPLOMES.....	7
GROUPE DE RECHERCHE.....	8
FONCTIONS D'ORGANISATION ET D'ENCADREMENT.....	8
<i>Fonctions d'Administration</i> .....	8
<i>Activités d'organisation de la recherche</i> .....	9
LANGUES .....	10
<b>SECTION II. SYNTHÈSE DES TRAVAUX ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE .....</b>	<b>11</b>
I PARCOURS ET BILAN DES ACTIVITÉS DE RECHERCHE.....	11
I- 1 <i>Formation à la recherche</i> .....	11
I-2 <i>Présentation synthétique des activités de recherche (2008-2019)</i> .....	23
II BILAN DES ACTIVITÉS D'ADMINISTRATION, D'ÉVALUATION ET DE VALORISATION .....	39
II-1 <i>Activités d'administration</i> .....	39
II-2 <i>Expertises, comités, jurys</i> .....	43
II-3 <i>Activités de valorisation et de transfert</i> .....	44
III BILAN DES ACTIVITÉS D'ENSEIGNEMENT.....	45
III-1 <i>Enseignements dispensés</i> .....	45
III-2 <i>Encadrement de mémoires</i> .....	48
IV PROJETS ET PERSPECTIVES. ENGAGEMENTS INDIVIDUELS ET CRÉATION COLLECTIVE : ARCHEOLOGIE DE L'ANTISOVIÉTISME HOLLYWOODIEN .....	49
IV-1 <i>Itinéraire de Jacques Deval</i> .....	50
IV-2 <i>Antisoviétisme hollywoodien</i> .....	51
IV-3 <i>Mise en œuvre et méthodologie</i> .....	54
IV-4 <i>Premières explorations</i> .....	57
IV-5 <i>Étude de cas : rhétorique antisoviétique et statut de la parole politisée (Ninotchka, Balalaïka, Comrade X)</i> .....	58
LISTE DES TRAVAUX CITÉS.....	67
<b>SECTION III. PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DES ENSEIGNEMENTS, INTERVENTIONS ET ARTICLES.....</b>	<b>70</b>
I PRÉSENTATION DES ENSEIGNEMENTS .....	70
<i>Enseignements en Master</i> .....	70
<i>Enseignements en Licence</i> .....	75
<i>Enseignements en anglais dans des branches parisiennes d'universités américaines</i> .....	82
II PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DES PUBLICATIONS ET INTERVENTIONS .....	85
Axe 1 : <i>Histoire du Cinéma Américain : Création Collective et Logiques Industrielles</i> .....	85
Axe 2 : <i>Théâtre et cinéma</i> .....	91
Axe 3 : <i>Interférences Latérales, Transferts Culturels</i> .....	98
Autres.....	105



# SECTION I CURRICULUM VITAE

## EXPERIENCE PROFESSIONNELLE

---

- Depuis Sept 2008 **Maîtresse de Conférences en Études Cinématographiques, Université de Lorraine, Metz.**
- 2006-2011 Enseignement dans diverses branches parisiennes d'universités américaines (**cours donnés en anglais**) : New York University (NYU), SMU (University of Dallas), Center of Experiences Abroad (University of New Haven), LEXIA (University of New Hampshire).
- 2001-2006 Membre du **comité de lecture de Canal +** (coproduction de films) : lecture et évaluation de scénarios, rédaction de fiches de lecture

## FORMATION ET DIPLOMES

---

- 2008 **Qualification aux fonctions de maître de conférences, 15<sup>ème</sup> section** (langues et littératures arabes, chinoises, japonaises, hébraïques, d'autres domaines linguistiques), **18<sup>ème</sup> section** (Arts) et **22<sup>ème</sup> section** (histoire et civilisations : histoire des mondes modernes, histoire du monde contemporain ; de l'art ; de la musique)
- 2002-2007 **Thèse d'Études cinématographiques** à l'Université Paris 1, sous la direction de M. Christian VIVIANI et M. Jean A. GILL.  
**Sujet : « L'apport des pièces à succès hongroises aux studios hollywoodiens. 1930-1943. »**  
Soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2007, **Mention Très Honorable avec les Félicitations du Jury (mention obtenue à l'unanimité).**  
Prix de l'Institut Hongrois (Hungarica) 2008.
- 2002-2003 **Licence de Hongrois** à l'INALCO, Paris.
- 2001-2002 **DEA « Cinéma et recherches audiovisuelles »** à Paris 3-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Francis RAMIREZ.  
**Sujet : « Maîtres et serviteurs chez Octave Mirbeau, Luis Buñuel, Dezső Kosztolányi et Zoltán Fábri »**
- 2000-2001 **Maîtrise d'Arts du Spectacle « Études cinématographiques »** à Paris Ouest Nanterre – La Défense, sous la direction de Francis VANOYE.  
**Sujet : « Figures du bouffon chez Baudelaire, Chaplin, Soupault et**



### **Woody Allen »**

Échange ERASMUS à l'Université Van Amsterdam (UvA).

- 1999-2000**                    **Licence de Lettres Modernes** à Paris Ouest Nanterre – La Défense.
- 1997-1999**                    **CPGE littéraire (Hypokhâgne et Khâgne Classiques)**, au Lycée Condorcet, Paris.
- Juin 1997**                    **Baccalauréat littéraire**, Lycée Camille Saint-Saëns, Rouen.

## **GROUPES DE RECHERCHE**

---

– Membre du *Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S)*, axe « Arts et Industries Culturelles », EA 3478, Université de Lorraine.

– Coordinatrice (avec Bérénice Bonhomme) du groupe de recherche *Création Collective au Cinéma (CCC)*, 2L2S/LARA-SEPPIA.

– Membre élue du Conseil d'Administration de l'**AFRHC** (Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma).

## **FONCTIONS D'ORGANISATION ET D'ENCADREMENT**

---

### **FONCTIONS D'ADMINISTRATION**

- Depuis mars 2011**        **Directrice de la Licence Arts du Spectacle**, Université de Lorraine.  
Coordination de la conception de la maquette 2013-2018, rédaction du dossier d'habilitation pour l'AERES.  
Coordination de la conception de la maquette 2018-2023, rédaction des dossiers d'auto-évaluation et d'accréditation pour le HCERES  
Coordination de l'équipe pédagogique, recrutement et suivi des tuteurs étudiants, organisation et présidence des jurys.
- Depuis sept 2017**        **Référente ERASMUS+ et échanges internationaux pour la filière ADS**, Université de Lorraine.
- 2008-2016**                    **Responsable de la L1 Arts du Spectacle**, Université de Lorraine.  
Conception de l'emploi du temps, recrutement et suivi des chargés de cours, suivi des étudiants.
- 2015-2016**                    Membre élue du **Conseil de Pôle Scientifique CLCS** (Connaissance,

Langages, Communication, Société), Université de Lorraine.

2012-2015 Membre élue du **Comité Technique** de l'Université de Lorraine.

## ACTIVITES D'ORGANISATION DE LA RECHERCHE

Depuis sept 2017 **Conception et co-organisation** (avec Bérénice Bonhomme) **du groupe de recherche « Création collective au cinéma »** : conception du projet, mise en place de l'équipe de chercheurs.

Depuis 2018 **Création et codirection de publication** (avec Bérénice Bonhomme) **de la revue en ligne *Création Collective au Cinéma***.

Avril 2020 **Organisation** (avec Pierre Stotzky et Kristina Köhler), **du colloque international « Nouvelles frontières, nouveaux cinémas ? Remodelages territoriaux et cinématographiques en Europe et au Moyen-Orient au sortir de la Première Guerre Mondiale »**, Université de Lorraine/Université de Mayence, avril 2020 (à venir)

Novembre 2019 **Organisation** (avec Caroline Renouard) **de la journée d'études « Comédies musicales et messianisme juif »**, Université de Lorraine, 21 novembre 2019

Décembre 2018 **Organisation de la journée d'études « L'artiste engagé et le processus de création collective »**, Université de Lorraine, 4 décembre 2018.

Novembre 2018 **Organisation** (avec Bérénice Bonhomme, Martin Fournier, Nedjma Moussaoui) **du colloque international « Mais où est donc passé le scénariste ? La place du scénariste au sein de l'équipe de film et du processus de création cinématographique »**, Université Lyon 2, 26-27 novembre 2018

Septembre 2018 **Organisation** (avec Bérénice Bonhomme, Morgan Lefeuvre et Gwénaële Rot) **de la journée d'études, « La Création collective à l'épreuve du territoire »**, Sciences Po Paris, CSO, 24 septembre 2018.

Novembre 2017 **Organisation** (avec Mélisande Leventopoulos, Jean-Marc Leveratto et Caroline Renouard) **du colloque international « La création cinématographique : coopérations artistiques et cadrages industriels »**, Université de Lorraine (Metz), 23-24 novembre 2017.

Juin 2017 **Organisation** (avec Mélisande Leventopoulos, Jean-Marc Leveratto et Caroline Renouard) **de la journée d'études « La création cinématographique : coopérations artistiques et cadrages industriels »**, Université de Lorraine (Metz), 21 juin 2017.

- 2014** Membre du **Comité d'organisation** chargé de l'élaboration du projet international de recherche « **Musical MC2** » (Labex Arts-H2H) : participation à la conception et au montage du projet.
- 2010-2012** **Coordination** (avec Jean-Marc Leveratto) **du séminaire de recherche « Arts et Industries Culturelles »**, Université de Lorraine.
- Juillet 2018** Membre du **jury de la thèse** d'André Balso « *Robert Ryan ou la fureur souterraine. Jeu d'acteur d'une « non-star » hollywoodienne* (dir : Christian Viviani), Université de Caen.
- Depuis juin 2019** Membre du jury permanent du **Prix Hungarica**.
- Depuis 2008** Participation à des **comités scientifiques de colloques** : colloque *Littérature et cinéma* (NYU in Paris, 2009), colloque *Coproductions européennes depuis 1945* (THALIM, 2016), colloque jeunes chercheurs *Le Public dans tous ses états* (2L2S, Université de Lorraine, 2018), Festival International de Sociologie « L'éducation dans et hors la classe » (2L2S, Université de Lorraine, 2019).
- Depuis 2008** **Évaluation d'articles et d'ouvrages** pour les Presses de la Sorbonne Nouvelle (PSN, 2010), Presses Universitaires de Rennes (2015), Presses Universitaires de Provence (2015, 2016), Presses Universitaires de Strasbourg (2015), Presses Universitaires de Nancy (2019) ; ainsi que pour les revues *CINÉMAS* (2014, 2018), *Questions de Communication* (2015), *Mise au Point* (2017), *Création Collective au Cinéma* (2017, 2018), *Genres en Série* (2018) et *Demeter* (2019).
- Depuis 2013** **Évaluation et expertise de dossiers** pour les Labex Arts-H2H (2014) et CAP (2015).
- Depuis mai 2009** Participation à des **comités de sélection** de Maitres de Conférences : Université Paris Ouest Nanterre–La Défense (2010, 2013) ; Université Diderot-Paris 7 (2017) ; Université de Strasbourg (2010) ; Université Grenoble 3 (2011) ; Université Lyon 2 (2012) ; Université de Lorraine (2014, 2016) ; Université Paris 3 (2018).

## LANGUES

---

<b>Anglais</b>	<b>Bilingue</b>
<b>Hongrois</b>	<b>Langue maternelle</b> (titulaire d'une licence de l'Inalco)
<b>Espagnol</b>	Lu

## SECTION II. SYNTHÈSE DES TRAVAUX ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Mon désir de devenir enseignante-chercheuse en cinéma est né d'un cours que j'ai suivi durant ma licence de Lettres Modernes, intitulé « Étude d'un genre : le comique » et dispensé par Jacqueline Nacache à l'Université Paris 10-Nanterre. S'il proposait un panorama des différentes formes de comiques cinématographiques, ce cours se centrait surtout sur le cinéma américain, faisant une large place à l'analyse de la comédie classique hollywoodienne. Jacqueline Nacache m'y a transmis non seulement le goût de cette forme particulière de comédie, mais aussi celui de son analyse universitaire. Si ma manière de l'appréhender a évolué avec les années, la fascination pour ce cinéma ne m'a jamais quittée, et continue à animer pour bonne part mes activités d'enseignement et de recherche.

### I PARCOURS ET BILAN DES ACTIVITÉS DE RECHERCHE

#### I- 1 FORMATION A LA RECHERCHE

- **Maîtrise et DEA**

Après ma licence de Lettres Modernes, j'ai choisi de me tourner vers les études cinématographiques. J'ai fait mon année de maîtrise en échange Erasmus, à l'université d'Amsterdam, où j'ai suivi les cours du Master *Film and Television Studies*, alors dirigé par Thomas Elsaesser. Les enseignements qui y étaient dispensés, très centrés sur des questions épistémologiques (« Film Theory », « Film History as Archeology of New Media »...), m'ont permis de me familiariser avec les modèles anglo-saxons d'analyse, et de me décentrer de l'analyse textuelle héritée de mes études littéraires. Ils m'ont notamment initiée aux approches socioculturelles du cinéma, mais aussi à la distinction entre approches historiques et archéologiques, à la problématique des dispositifs, aux approches info-communicationnelles des industries culturelles et des médias... L'importance qu'a revêtue cette expérience, tant dans mon parcours universitaire que personnel, m'a d'ailleurs conduite à prendre en charge depuis septembre 2017 les échanges internationaux pour les étudiants d'Arts du

Spectacle : il me semble en effet fondamental d'encourager les étudiants lorrains à se saisir également de cette opportunité, et de les accompagner dans cette démarche.

Les sujets de mes mémoires de Maîtrise (réalisé à Paris 10-Nanterre, sous la direction de Francis Vanoye, en échange Erasmus à l'Universiteit van Amsterdam) et de DEA (à Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, sous la direction de Francis Ramirez) ont été pensés à partir des études littéraires : le cinéma y était envisagé avant tout comme une forme artistique dans laquelle des figures et motifs, élaborés dans des œuvres écrites, trouvaient de nouvelles modalités et actualisations. Ainsi, dans les deux cas, il s'agissait d'envisager la translation d'une figure ou d'un *topos* de la littérature vers le cinéma, à travers des études comparées d'œuvres. Dans mon mémoire de maîtrise, j'ai comparé le traitement de la figure du bouffon dans *Les Petits poèmes en prose* de Baudelaire, *Le Cirque* de Chaplin, *Charlot* de Philippe Soupault, et *Annie Hall* de Woody Allen. À travers l'analyse de ce corpus volontairement hétérogène, il s'agissait de faire apparaître des récurrences, des invariants constitutifs du motif, sur le modèle du travail mené par René Girard sur le bouc émissaire<sup>1</sup>, ou de celui de Starobinski sur le saltimbanque<sup>2</sup>. Le DEA proposait, pour sa part, l'analyse de deux romans du début du 20<sup>ème</sup> siècle traitant des relations entre maîtres et domestiques et de leurs adaptations cinématographiques : *Le Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau et son adaptation par Luis Buñuel ; ainsi qu'*Edes Anna* (*Anna la Douce*), roman hongrois de Dezső Kosztolányi, adapté par Zoltán Fábri. Ce travail était plus directement centré sur la problématique de l'adaptation, envisageant les deux films comme l'appropriation et l'interprétation des romans par les réalisateurs, et proposant des comparaisons détaillées entre les deux. Par ailleurs, il se donnait pour objet d'étude un motif, celui de la domesticité, qui appelait une lecture sociopolitique. L'analyse des œuvres s'est ainsi concentrée autour de cette question, en s'efforçant d'appréhender les différents discours sociopolitiques sous-tendus par ce motif particulier.

Ces deux mémoires, s'ils avaient le mérite de mettre en perspective et en résonance des œuvres très diverses, souffraient cependant de faiblesses méthodologiques qui en affaiblissaient l'intérêt. Ainsi, la composition des deux corpus posait problème. Dans le cas du mémoire de maîtrise, il m'est apparu que s'il était possible d'établir des liens pertinents entre Soupault, Chaplin, et Woody Allen, notamment autour de la figure de l'artiste-bouffon ou encore du rapport à la modernité technologique, les poèmes en prose de Baudelaire, en revanche, relevaient de questionnements poétiques très différents. Il était évidemment possible d'opérer des rapprochements, mais la comparaison n'était malgré tout pas vraiment pertinente. J'ai alors cherché à construire un corpus de DEA avec le souci d'une plus grande

---

<sup>1</sup> Voir notamment Girard René, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

<sup>2</sup> Starobinski Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève, 1970.

cohérence : les deux romans datent de périodes rapprochées (1900 pour *Le Journal d'une Femme de Chambre*, 1926 pour *Anna la Douce*), de même que les adaptations : 1964 pour le film de Buñuel, 1958 pour celui de Fábri. L'intégration des *Bonnes* de Jean Genêt, un moment envisagée, a finalement été écartée, afin de circonscrire le risque de dispersion, ou de simple juxtaposition d'études de cas. Le mémoire partait de l'analyse du *topos* de la domesticité, menait ensuite une analyse comparée de son utilisation dans les deux romans, puis se penchait sur les deux mécanismes d'adaptation cinématographique. Il cherchait ainsi à mettre à jour les différents discours sociopolitiques tenus par les quatre œuvres, avant d'opérer une réflexion synthétique, visant à dégager des invariants. Néanmoins, le mémoire ne parvenait pas vraiment à mener cette synthèse qui aurait permis d'aller au-delà de la juxtaposition d'analyse d'œuvres. Son intérêt principal tient à l'analyse des processus d'adaptation, envisagés comme des modalités d'appropriation du thème de la domesticité au service de discours sociopolitiques, qu'il soit personnel dans le cas de Buñuel, ou largement contraint par les conditions de production comme celui de Fábri, réalisé dans la Hongrie de 1958, en plein raidissement idéologique consécutif à l'échec de la révolution de 1956.

Ainsi, les deux mémoires essayaient d'appréhender la question de la circulation des motifs entre des formes artistiques et des œuvres, mais sans y parvenir de manière tout à fait satisfaisante. D'une part, parce qu'il était problématique de construire des corpus sans autre cohérence interne que celle du traitement d'un motif : ainsi, si le mémoire de Maîtrise embrassait un corpus trop disparate, celui de DEA, au contraire, avait tendance à restreindre la question de la circulation à celle de l'adaptation. D'autre part, les analyses n'étaient construites uniquement sur l'étude des œuvres, sans s'intéresser directement aux contextes de production et de réception, ni aux modalités de circulation : le résultat relevait finalement plus de la comparaison que de l'étude de circulations.

- **Thèse de doctorat**

C'est consciente de ces difficultés et limites que j'ai ensuite réfléchi à l'élaboration d'un sujet de thèse. Cette réflexion avait pour point de départ la volonté de revenir à l'étude du cinéma hollywoodien et de ses formes comiques. J'envisageais d'abord d'étudier l'œuvre de réalisateurs de comédies hollywoodiennes d'origine centre-européenne. Mon idée était que l'appartenance à cette culture devait induire des spécificités dans le rapport de ces réalisateurs à la comédie et au comique, et que leurs films pourraient alors être envisagés comme des vecteurs d'européanisation du cinéma hollywoodien.

J'envisageais ainsi, dans la continuité des travaux de Carl E. Schorske<sup>3</sup>, l'existence d'une culture fin-de-siècle en Europe Centrale, se déployant essentiellement à Vienne ; influencée par l'ouvrage de Neal Gabler<sup>4</sup>, je pensais pouvoir montrer comment ces réalisateurs en seraient les dépositaires et les vecteurs. Mes premières discussions avec Jean-Loup Bourget et Christian Viviani, à qui je suis allée exposer ce projet, m'ont cependant rapidement convaincue que si l'intuition de départ, consistant à envisager la comédie hollywoodienne sous l'angle des apports européens, était pertinente et féconde, le sujet nécessitait cependant des réajustements conséquents. En effet, cette idée d'une translation de la culture viennoise fin-de-siècle à Hollywood ne fonctionnait pas vraiment : il est apparu assez rapidement qu'il s'agissait de réalisateurs venus beaucoup plus largement d'Europe Centrale et de l'Est (Allemagne, Autriche...) à des périodes et dans des conditions différentes ; se superposait la question de l'origine juive de bon nombre de ces réalisateurs, et d'une hypothétique influence de la culture yiddish sur leur travail. Par ailleurs, la manière d'appréhender cette question des transferts culturels uniquement par le biais de l'origine de certains grands réalisateurs de comédies (Lubitsch, Wilder...) est apparue comme trop réductrice, puisqu'en se focalisant sur certaines figures, elle laissait dans l'ombre les autres personnalités participant pourtant du même phénomène.

Christian Viviani, qui a accepté de diriger cette thèse, m'a alors signalé l'usage fréquent, dans les comédies de la décennie 1930, de pièces de théâtre hongroises. À l'exception de celles de Ferenc Molnár, ces pièces, rarement publiées et encore moins traduites, étaient très peu connues, et leur apport au cinéma hollywoodien n'avait jamais été étudié. Il m'a encouragé à valoriser ma connaissance de la langue hongroise pour mener à bien l'étude de ces pièces, et de leur apport au cinéma américain. Nous avons d'abord envisagé d'articuler le corpus autour d'une logique générique. Ainsi, le premier sujet que j'ai déposé était « l'influence du théâtre hongrois sur la comédie hollywoodienne ». À l'aide du catalogue de l'*American Film Institute*, j'ai relevé les films réalisés dans les années 1930, identifiés comme étant des comédies, dont la source dramatique était hongroise. Cependant, le caractère flottant de la notion de comédie — dont il est loin d'être évident qu'il s'agisse réellement d'un genre — rendait ce relevé peu rigoureux et peu fiable : *The Shop Around the Corner*, par exemple, n'apparaissait pas comme une comédie dans ce catalogue, mais comme un drame sentimental. En outre, ce choix aurait conduit à écarter *Liliom*, dont il était pourtant évident qu'il jouait un rôle précurseur et emblématique dans ce mouvement d'importation de pièces hongroises, et qu'il aurait été absurde de l'exclure. J'ai donc

---

<sup>3</sup> Surtout dans *The Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Vintage Books Edition, New York, 1981 ; sa réflexion se prolonge ensuite dans *Thinking With History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton University Press, Princeton, 1998.

<sup>4</sup> Gabler Neal, *An Empire of their Own. How the Jews Invented Hollywood*, Crown Publishers, New York, 1988.

renversé la logique du genre cinématographique vers le répertoire théâtral, et construit un corpus intégrant l'ensemble des films réalisés à partir de « pièces à succès » hongroises. Ce flottement originel dans l'élaboration du corpus a d'ailleurs conduit à un malencontreux oubli : quelques années après la publication de ma thèse, je me suis en effet aperçue qu'il manquait au corpus au moins un film, à savoir *Dramatic School*<sup>5</sup> de Robert B. Sinclair (MGM, 1938), adapté d'une pièce de János Székely, *Színiskola*. Les bornes chronologiques du corpus ont également légèrement varié : d'une part, parce qu'il était évidemment plus cohérent de le faire débiter à la généralisation du parlant, en 1929 ; d'autre part, parce que nous avons estimé, avec Christian Viviani, que *Heaven Can Wait*, réalisé en 1942, pouvait faire office de borne conclusive de ce cycle – un choix d'ailleurs discuté au moment de la soutenance, plusieurs membres du jury estimant que le film relevait déjà de choix esthétiques sensiblement différents, et obéissait plutôt à une autre époque de l'histoire de la comédie. L'élaboration du sujet, et donc du corpus, a ainsi progressivement glissé des personnes — les réalisateurs hollywoodiens d'origine centre-européenne — vers le genre, puis vers le répertoire. Le sujet ainsi redéfini garde cependant un certain nombre d'éléments communs avec mes travaux antérieurs de Maîtrise et DEA : la volonté d'étudier la manière dont le cinéma se nourrit des apports des autres formes artistiques ; l'intérêt pour les formes comiques américaines ; la mobilisation de ma connaissance de la langue et de la culture hongroises. Cependant, si mes origines me permettent de parler la langue, il m'est cependant apparu assez rapidement que cette connaissance serait insuffisante pour mener un travail en profondeur sur un répertoire théâtral. Je me suis donc inscrite, durant ma première année de thèse, à l'INALCO, et y ai obtenu une licence de Hongrois. Les enseignements de littérature, d'histoire et de civilisation, mais aussi de linguistique qui y étaient dispensés, en me permettant d'avoir une vision plus large et plus précise de l'histoire, de la langue et de la culture hongroises m'ont fourni des outils précieux pour appréhender mon sujet.

Mon travail de doctorat s'est ensuite déroulé en deux grandes parties : durant la première, j'ai reconstitué et analysé le corpus théâtral des « pièces à succès » hongroises. Ce travail s'est appuyé en grande partie sur un séjour de recherches de 6 mois à Budapest, grâce à l'obtention d'une bourse EGIDE. Ce séjour m'a permis de suivre, en auditrice libre, des cours d'histoire du théâtre et du cinéma hongrois, de conduire quelques entretiens, mais surtout de mener des recherches dans différents fonds d'archives : ceux de la Bibliothèque d'Histoire du Théâtre, des Archives Nationales Hongroises du Film ainsi que de la Bibliothèque Nationale. Il m'est apparu très vite qu'à l'exception d'un ouvrage,

---

<sup>5</sup> Dont j'ai depuis pu consulter le dossier de production.



celui de Tamas Bécsy<sup>6</sup>, ce répertoire théâtral, peu considéré et peu légitime dans le champ académique, avait été très peu étudié et analysé, y compris dans la littérature savante hongroise. Je me suis donc employée tout d'abord à retrouver les textes des pièces (une grande majorité avait été imprimée dans une revue de théâtre, généralement juste après leur première représentation à Budapest) puis à en mener l'analyse textuelle, afin d'en dégager les principales caractéristiques thématiques et formelles. Parallèlement, l'analyse de la programmation des principaux théâtres budapestois m'a permis de mesurer la place et l'importance de ce répertoire dans la vie théâtrale locale. Je me suis alors employée à inscrire ces pièces dans le paysage intellectuel, artistique et théâtral de la Hongrie de l'époque. Ainsi, la reconstitution du parcours biographique des dramaturges, bien souvent lié au théâtre européen, ainsi qu'à la vie littéraire, journalistique et intellectuelle hongroise et centre-européenne, m'a convaincue que ces pièces ne pouvaient pas être appréhendées en dehors des grandes évolutions du théâtre européen de l'époque, notamment l'arrivée du naturalisme en Hongrie, ou encore l'influence du travail de Max Reinhardt. Les différentes photos de mise en scène disponibles, ainsi que l'analyse des didascalies, m'ont fourni des indices sur les costumes, des décors, les dispositifs scénographiques, me permettant de confirmer cette hypothèse.

La seconde partie de mes recherches s'est concentrée sur la circulation de ces pièces et sur leur usage par les studios hollywoodiens. Là encore, ce travail s'est fondé avant tout sur l'étude des archives : celles, essentiellement conservées à la *New York Public Library*, des différents agents et intermédiaires qui organisent et négocient l'acquisition des pièces, ainsi que celles des studios, conservées à la *Charles E. Young Research Library* de la UCLA, aux *USC Warner Bros Archives*, ainsi qu'aux *Margaret Herrick Library Special Collections*. Les documents que j'ai pu consulter, grâce à un séjour de recherche aux États-Unis, m'ont d'abord rapidement fait comprendre qu'il fallait prendre en compte, dans l'analyse du phénomène, le passage de ces pièces par les théâtres new-yorkais. Ces représentations américaines, dont certaines se font sous l'égide de producteurs prestigieux tels que David Belasco, sont en effet le lieu non seulement d'une diffusion dans l'espace américain, mais aussi d'une première acclimatation, avec des modifications parfois conséquentes du texte au moment de la traduction, ainsi que des partis pris scénographiques parfois très différents de ceux des mises en scène budapestoises, qui façonnent la circulation de ces spectacles dans la culture américaine. Les diverses archives de production m'ont également permis de mesurer la part prise par les personnels de la *Production Code Administration* dans le processus d'adaptation, me convaincant que celle-ci devait davantage être considérée, dans une partie

---

<sup>6</sup> Bécsy Tamás, *Siker Receptjei: a 20as, 30as évek magyar darabjairól* (*Les Recettes du succès : sur les pièces hongroises des années 1920 et 1930*), Kodolányi János Főiskola, Budapest, 2001.

significative des cas, comme une instance créative que purement restrictive. Plus fondamentalement, ils m'ont permis de toucher du doigt ce qui constitue une préoccupation centrale de mes travaux actuels, à savoir la multiplicité des instances créatives impliquées dans la genèse d'un film hollywoodien : pour un scénariste crédité, on trouve parfois dans les archives les traces de la participation d'une dizaine d'écrivains ou de dramaturges<sup>7</sup>, qui contribuent tous, à des degrés divers, à la construction du récit.

L'essentiel du travail a ensuite consisté à reconstituer et analyser, à partir de ces archives, le processus d'appropriation et de transformation du matériau dramatique par les studios hollywoodiens. Pour ce faire, j'ai opéré un relevé systématique des modifications entre chacune des versions des pièces, puis de chacun des états des projets de films (*outlines, stories, treatments, versions de scénarios...*) jusqu'aux films achevés. J'ai ensuite tenté d'en faire la synthèse, afin de restituer les principaux enjeux de ce processus d'adaptation : la reconfiguration de la théâtralité, les modifications relatives aux déplacements topographiques — notamment l'américanisation des intrigues —, la place des logiques génériques, ou encore le poids des différentes instances auteuriales impliquées. Enfin, le troisième moment de ce travail a consisté à faire l'analyse synthétique du corpus de films, en partant de l'hypothèse que leur origine commune, ainsi que leur appartenance à un même mouvement créatif, afin d'envisager ces films comme un ensemble cohérent, porteur d'un certain nombre de spécificités identifiables, permettant ainsi de caractériser la nature de la contribution du théâtre hongrois à l'imaginaire hollywoodien. Il s'agissait essentiellement de donner à voir comment les grands principes constitutifs des pièces à succès hongroises se retrouvaient, sous une forme traduite, dans les films hollywoodiens. J'ai essayé de montrer que le corpus se caractérisait par une tension entre d'une part une forme d'instabilité de l'environnement fictionnel, de présence au monde problématique des personnages, et d'autre part, une valorisation de l'énergie individuelle sous toutes ses formes.

L'analyse des différents documents de production, ainsi que du corpus de films, a constitué le cœur de ma recherche. Ce travail s'est cependant heurté à une difficulté centrale : les documents que je consultais étaient nécessairement fragmentaires, incomplets, et surtout mon accès à ceux-ci très ponctuel. J'ai notamment dû composer avec un manque très important, celui relatif à l'absence de lieu de dépôt des archives Paramount, studio pourtant central sur la question des échanges entre Hollywood et l'Europe. En effet, le studio Warner a déposé de manière groupée ses archives à la USC ; 20th Century Fox donne facilement accès à ses archives via les *Special Collections* de la UCLA ; on trouve

---

<sup>7</sup> Notamment pour *I Married an Angel*, dont le scénario nécessite de très nombreuses réécritures avant de parvenir à une version satisfaisante du point de vue de la PCA.

également une très importante collection de scénarios MGM à la Margaret Herrick Library. En revanche, il n'existe pas à ma connaissance de dépôt global d'archives par le studio Paramount. Pour certains films du corpus, notamment ceux réalisés par Lubitsch, ce manque a été partiellement compensé par l'existence de versions de scénarios conservées ; on trouve également des documents dans les archives personnelles de différents scénaristes, dirigeants, managers ou réalisateurs. Il n'en reste pas moins que la documentation reste sensiblement plus fragmentaire pour les films produits par ce studio. Par ailleurs, la Margaret Herrick Library, où se concentre une partie très importante de ces documents, a une politique de reproduction de documents très restrictive, contraignant à une prise de notes très rapide, nécessairement fragmentaire et aléatoire<sup>8</sup>. Enfin, un quart environ des films du corpus n'était à l'époque accessible que dans des centres d'archives, notamment les *UCLA Film and Television Archives* ; pour une partie d'entre eux, la UCLA n'avait qu'une copie en 35 mm<sup>9</sup>, consultable sur une visionneuse à l'aide d'un archiviste. Dans ces conditions, il ne m'était pas vraiment possible de voir plus de deux fois la copie, me condamnant là encore à une prise de notes rapide et très incomplète.

Mes choix méthodologiques se sont élaborés au fur et à mesure de l'avancée de mon travail. Alors que j'avais conçu à l'origine ma problématique et mon corpus autour de la question de l'adaptation, en envisageant de mener la comparaison terme à terme entre pièce et adaptation filmique, j'ai rapidement pris conscience de l'importance d'opérer à la fois un élargissement — de l'étude des textes théâtraux et filmiques vers celle des spectacles — et un déplacement — de l'étude des œuvres vers celle des processus de création. Je me suis également efforcée d'intégrer la perspective de l'histoire des industries du spectacle, et notamment de l'accentuation, durant la période 1920-1940, de leur caractère mondialisé. D'autre part, la volonté de porter l'étude autant sur les processus créatifs que sur les œuvres achevées m'a amenée à adopter une perspective d'analyse génétique. Cette méthodologie, d'abord développée dans le champ de l'analyse littéraire<sup>10</sup> connaît depuis une quinzaine d'années un essor important dans le champ des études cinématographiques : en témoignent notamment les travaux, pour m'en tenir au champ français, de Bernard Eisenchitz, François Thomas, Jean-Pierre Berthomé, Carole Aurouet, Ada Ackerman, Aurore Renaut ou encore Nedjma Moussaoui. Le séminaire « Genèses

---

<sup>8</sup> La photographie des documents y est strictement interdite ; par ailleurs, les photocopies sont chères, limitées et restreintes aux documents déjà publiés. Seuls les documents sur microfiches sont relativement faciles à reproduire.

<sup>9</sup> Elle a depuis modifié sa politique : si l'état des copies le permet, elle numérise les films demandés par les chercheurs, et les met à disposition dans un centre de visionnage. Ces copies numérisées ne sont cependant pour l'instant consultables que sur place, même si une réflexion semble lancée sur la possibilité de donner des accès pour des consultations à distance.

<sup>10</sup> Essentiellement à partir du milieu des années 1970, avec la fondation du Centre d'Analyse des Manuscrits (CAM) ; voir Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Nathan, Paris, 2000.

Cinématographiques », fondé en 2004 et qui se poursuit depuis lors<sup>11</sup>, témoigne également de la fécondité de cette méthode d'analyse. L'opportunité m'y a été donnée, à plusieurs reprises, de venir présenter mes travaux : en 2006 sur la genèse de *I Married an Angel*, en 2009 pour celle de *The Merry Widow* puis en 2017 sur le travail de scénariste hollywoodien de Jacques Deval.

Cette réorientation progressive de mon objet d'étude m'a finalement conduite à l'aborder essentiellement à travers deux problématiques, largement liées entre elles, celle des transferts culturels et celle de l'intermédialité. Le modèle des transferts culturels, développé dans le champ de l'histoire littéraire, et plus particulièrement dans l'étude des échanges franco-allemands<sup>12</sup>, proposait en effet un modèle d'analyse des phénomènes de circulation et d'échanges entre les différentes cultures nationales qui m'a paru à l'époque particulièrement pertinent pour appréhender le passage du champ hongrois au champ hollywoodien. Ce modèle avait en effet pour intérêt, d'une part, de mettre l'accent sur les modalités concrètes de ces circulations, notamment par la prise en compte des véhicules des transferts culturels (traducteurs, éditeurs, universitaires, etc.) ; d'autre part, de se centrer sur le processus de resémantisation des œuvres lors de leur passage dans un système culturel étranger. Il faisait à cette époque l'objet d'un vif intérêt chez de nombreux enseignants-chercheurs en cinéma, car il permettait d'aborder la question des circulations transnationales, fondamentales dans l'étude d'un art aussi mondialisé que l'est le cinéma, en sortant de l'imprécision de la notion d'« influence ».

La seconde problématique qui a structuré mon travail de thèse est celle de l'intermédialité. Parmi les nombreux mérites des différents travaux sur la période dite du « cinéma des premiers temps » qui se sont développés à partir des années 1990, figure en effet en bonne place la mise en avant de l'importance de la nature intermédiaire du cinéma. Les travaux développés au sein de GRAFICS<sup>13</sup>, sous l'égide de Tom Gunning et d'André Gaudreault, se sont ainsi attachés à problématiser l'autonomie du média, afin de mettre en avant, par le développement de la notion de « série culturelle », l'insertion des productions cinématographiques dans différentes séries intermédiales. Ce modèle, qui permettait de penser les rapports entre théâtre et cinéma en dehors des problématiques déjà anciennes de l'adaptation et du théâtre filmé, m'a permis d'envisager la circulation des textes au sein du paradigme plus large des

---

<sup>11</sup> Animé d'abord par Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, puis par Daniel Ferrer et François Thomas.

<sup>12</sup> Essentiellement sous l'impulsion des travaux de Michel Espagne et Michael Werner. Voir notamment Espagne Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, Paris, 1999 ; Espagne Michel et Werner Michael, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1994. Ce modèle d'analyse est également au cœur du Labex *Transfers*, fondé en 2010 et basé à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm.

<sup>13</sup> Groupe de Recherche sur l'Avènement et la Formation des Institutions Cinématographiques et Scéniques, fondé en 1992 par André Gaudreault.

relations structurelles entre les industries du théâtre et celles du cinéma, et ce faisant, de les réinscrire au sein d'un système de circulations, aussi bien humaines, artistiques qu'économiques beaucoup plus larges.

Il me semble que la qualité essentielle de cette thèse est qu'elle propose l'étude d'un phénomène à la fois clairement circonscrit et encore jamais étudié. En effet, si la popularité des pièces de Ferenc Molnár à Broadway et à Hollywood durant les années 1920 et 1930 avait déjà été relevée, ou si le recours fréquent à des pièces hongroises comme source de comédies était parfois signalé dans les ouvrages consacrés à la période, ma thèse était la première étude qui restituait et analysait ce phénomène de manière globale. Ce caractère bien circonscrit m'a ainsi permis de la publier, dans une version légèrement raccourcie mais préservant l'intégralité de la structure générale, aux Presses Universitaires de Rennes. Par ailleurs, cette étude s'inscrivait dans différents champs d'investigation qui se déployaient à l'époque, me permettant d'apporter des éclairages sur plusieurs questions, relatives aussi bien aux formes et genres hollywoodiens qu'au travail créatif mené au sein des studios. Elle offrait en effet, d'une part, des éléments de renouveau dans l'analyse des genres comiques hollywoodiens. Les spécialistes des genres cinématographiques en général, et des genres comiques en particulier, appelaient depuis au moins la fin des années 1980 à sortir de l'approche par grands hommes et par chefs d'œuvres qui tendait à prévaloir jusque-là, au profit de l'étude de corpus plus vastes, ainsi qu'à une meilleure contextualisation des genres comiques, visant à les réinscrire dans une histoire plus large à la fois du cinéma et des formes comiques. Sorti en 1987, l'ouvrage de Rick Altman sur la comédie musicale participait à plein de ce mouvement, en combinant l'analyse sémantico-syntagmatique du genre et de ses sous-genres avec la restitution de leur généalogie<sup>14</sup>. De même, en 1992, l'ouvrage de Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*<sup>15</sup> soulignait et étudiait la continuité entre les formes théâtrales populaires et les premières comédies sonores. En 1995, l'ouvrage collectif *Classical Hollywood Comedy* dirigé par Henry Jenkins et Kristina Karnick<sup>16</sup> tirait un premier bilan de ces nouvelles approches. Par son corpus, appréhendant de manière indistincte des films aussi prestigieux que *Trouble in Paradise* que d'autres totalement inconnus, comme *The Church Mouse* (Monty Banks, Warner Bros, 1934) ou *My Lips Betray* (John Blystone, Fox, 1933), ainsi que par son approche axée sur la question des sources des films comiques, ma thèse ambitionnait de s'inscrire dans ce mouvement d'élargissement et de renouvellement du regard. J'espère y avoir contribué, en attirant

---

<sup>14</sup> Altman Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

<sup>15</sup> Columbia University Press, New York, 1992.

<sup>16</sup> Jenkins Henry, Karnick Kristine, *Classical Hollywood Comedy*, AFI Film Readers, Routledge, New York et Londres, 1995.

l'attention sur le rôle joué dans la production comique hollywoodienne de la période classique par un répertoire hongrois jusque-là presque totalement inconnu.

D'autre part, ma thèse s'inscrivait dans un mouvement de renouveau de l'intérêt des chercheurs pour la question des échanges entre l'Europe et Hollywood. C'est notamment dans cette perspective qu'a été conçu par la Maison des Sciences de l'Homme le programme de recherche Europe/Hollywood dirigé par Irène Bessière. Fédérant des chercheurs français et étrangers, il a donné lieu, entre 2004 et 2008, à plusieurs colloques et parutions<sup>17</sup>. Il visait à élargir les perspectives, jusque-là très centrées sur les monographies de cinéastes émigrés prestigieux, afin d'intégrer à la fois la diversité des personnes impliquées dans ces migrations (acteurs, réalisateurs, mais aussi scénaristes, chefs opérateurs, décorateurs, costumiers...), ainsi que toute la diversité des formes (picturales, théâtrales, cinématographiques.) circulant entre l'Europe et Hollywood. Au sein de cet effort de recherche collectif, l'intérêt de ma thèse consistait à offrir des éclairages sur une facette du phénomène, celui de la présence hongroise à Hollywood, à la fois bien connu (en témoigne la célébrité de l'anecdote sur le fameux panneau « It is not enough to be Hungarian, you need talent too! » que Zukor aurait accroché au-dessus de son bureau), mais aussi mal délimité et finalement peu analysé. Le fait d'appréhender cette question par le biais de l'usage de sources théâtrales, outre l'analyse du transfert de formes qui constituait le cœur du travail, m'a également permis de donner à voir l'existence de relations structurelles entre les industries du théâtre et du cinéma centre-européennes et américaines, ou encore de réévaluer l'importance du rôle joué par des figures d'intermédiaires, et notamment des agences, situées à Vienne et à New York et organisant la traduction des pièces, ainsi que l'achat des divers droits qui leur sont liés. Avec le recul, il me semble même finalement problématique de parler de transfert, tant il apparaît que la circulation de ces pièces hongroises se fait au sein d'un système transatlantique structuré et intégré.

Enfin, cette thèse participait du mouvement consistant à porter l'attention sur les processus de création, afin de mieux prendre en compte le rôle des divers travailleurs des studios dans l'élaboration des films hollywoodiens. Elle cherchait ainsi à s'inscrire à la fois dans la continuité des approches génétiques précédemment évoquées, mais aussi dans celles relevant plutôt d'une l'histoire sociale des

---

<sup>17</sup> Notamment Bessière Irène, Odin Roger (dir.), *Les Européens dans le cinéma américain. Émigration et exil*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004 ; Bessière Irène (dir.), *Hollywood : les fictions de l'exil*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2007 ; Viviani Christian, *Hollywood. Les connexions françaises*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2007 ; Cerisuelo Marc (dir.), *Vienne et Berlin à Hollywood : nouvelles approches*, PUF, Paris, 2006 ; Phillips Alastair, Vincendeau Ginette (dir.), *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood* ; BFI Éditions, Londres, 2006. Jean-Loup Bourget a également consacré un ouvrage personnel à cette problématique : Bourget Jean-Loup, *Hollywood, un rêve européen*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006.

studios, à l'instar des études rassemblées par Janet Staiger dans l'ouvrage collectif *The Studio System*<sup>18</sup>. Dans cette perspective, il me semble que ma thèse a permis d'apporter des éclairages sur le travail créatif hollywoodien, notamment celui mené sur les sources mobilisées par les studios, qu'il s'agisse de leur sélection, ou de la manière dont s'opère le processus de scénarisation. Elle a notamment contribué à rendre visible la multiplicité des personnes impliquées dans ce processus de sélection et de transformation : derrière le ou les scénaristes crédités, se cachent en effet très souvent une multitude d'écrivains, scénaristes, dramaturges, ainsi qu'un mouvement de scénarisation parfois discontinu, caractérisé par des phénomènes de coopérations, de rapports de forces, ou encore de mises en concurrence entre les différents auteurs.

Il me semble maintenant que les principales limites de cette étude découlent de sa focalisation excessive sur les textes. Bien que je me sois employée à envisager les pièces non comme des textes mais comme des spectacles, une part essentielle du travail d'analyse consistait malgré tout à étudier le travail de transformation du texte théâtral en scénario, puis en film, me conduisant à retomber finalement sur la question de l'adaptation. La place probablement excessive accordée au travail d'écriture dans l'analyse du processus créatif était la conséquence à la fois du sujet, qui abordait la question de la création cinématographique à partir de l'usage de sources écrites, mais également de la nature des documents d'archives disponibles. En effet, si on trouve quelques comptes rendus de réunions, ainsi que des documents relatifs au tournage (budgets, liste des personnes rémunérées, planning prévisionnel...), l'essentiel des documents disponibles concerne les différents états de la scénarisation (*outlines, treatments, versions de scénarios, correspondance relative aux versions de scénarios entre les studios et la PCA...*). Cette focalisation sur les textes m'a ainsi conduite à valoriser de manière sans doute excessive la contribution des scénaristes par rapport aux autres postes, ainsi qu'à isoler leur travail du reste du processus créatif, alors même que mes travaux plus récents, notamment ceux sur le travail mené par Lubitsch dans les studios hollywoodiens, m'a permis de réaliser que le fonctionnement de l'équipe créative était bien souvent plus souple et moins segmenté que ce que le portrait de l'organisation industrialisée de la production pourrait nous conduire à croire spontanément. Ainsi, à titre d'exemple, lorsque j'ai mené, juste après ma thèse, une comparaison détaillée entre la dernière version connue du scénario de *Trouble in Paradise* et le film définitif, il m'est apparu que contrairement à ce qu'a toujours affirmé Raphaelson, le moment du tournage fonctionne bien comme celui d'une recomposition, parfois conséquente, des dynamiques narratives, le moment

---

<sup>18</sup> Staiger Janet (dir.), *The Studio System*, Rutgers University Press, New Jersey, 1995.

de l'interprétation actorale devant alors être envisagé comme une étape parmi d'autres dans le processus de transformation du matériau dramatique.

Un second regret concerne la prise en compte insuffisante du contexte de production dans l'analyse du processus de transformation de la source en film. Ainsi, outre les normes de représentation mises en œuvre par la Production Code Administration, les deux paramètres qui m'avaient paru pertinents à l'époque étaient d'une part la présence d'instances auteuriales, c'est-à-dire de figures dont l'identité artistique me semblait marquer, de manière identifiable, le processus d'adaptation (Frank Borzage, Preston Sturges, Samson Raphaelson, Ernst Lubitsch...); et d'autre part les normes génériques hollywoodiennes, essentiellement celles du mélodrame et des différents genres comiques<sup>19</sup>. En revanche, j'ai insuffisamment pris en compte les conditions concrètes de production, ce qui m'a notamment amenée à envisager l'industrie hollywoodienne de manière clairement trop monolithique. Ainsi, à l'échelle des structures de production, je n'ai intégré ni les différences de politiques, de moyens financiers ou de stratégie des studios, ni leurs différences d'organisation internes. À l'échelle des individus, il aurait sans doute été plus exact de prendre en compte l'apport d'autres créateurs et techniciens, outre celui des scénaristes, des réalisateurs, et incidemment de quelques acteurs (notamment Fred Astaire pour *Top Hat*). Il en va de même pour le rôle joué par les producteurs, souvent crucial (notamment lors du choix de la source, des négociations avec la PCA, ou encore au moment de la composition du casting) et pourtant jamais analysé dans mon étude.

## **I-2 PRESENTATION SYNTHETIQUE DES ACTIVITES DE RECHERCHE (2008-2019)**

Une fois ma thèse soutenue, en décembre 2007, j'ai eu la chance d'être nommée dès septembre 2008 Maîtresse de Conférences à l'Université Paul-Verlaine de Metz (future Université de Lorraine). Mes travaux de recherche ont alors essentiellement consisté à reprendre et développer les différentes directions de recherche esquissées par mon travail de doctorat, en suivant trois axes principaux : la question des circulations culturelles ; celle des différentes interactions entre les industries du théâtre et

---

<sup>19</sup> Le chapitre 6, intitulé « Formes, normes et genres hollywoodiens » étudiait l'impact des diverses conventions hollywoodiennes, qu'il s'agisse des normes édictées dans le Code de Production ou des conventions génériques. Dominique Nasta m'ayant fort justement fait remarquer lors de la soutenance qu'il s'agissait de deux questions distinctes, je les ai séparées pour la publication : le rôle joué par la PCA a été étudié en ouverture de la seconde partie, consacrée au processus d'appropriation des sources par les studios hollywoodiens, tandis que la question des conventions génériques faisait l'objet d'un chapitre spécifique.



du cinéma ; et enfin celle de l'histoire du cinéma américain, et plus particulièrement la question de la création collective dans le contexte industrialisé des studios.

- **Transferts culturels et histoire des interférences latérales**

Comme je l'ai indiqué précédemment, le modèle des transferts culturels, proposé par Michel Espagne et Michael Werner, m'a été particulièrement utile durant la rédaction de ma thèse, pour penser le phénomène d'importation du répertoire hongrois dans le champ américain en général, et hollywoodien en particulier<sup>20</sup>. Il m'a ainsi permis de prendre conscience de la nécessité de restituer, avec le plus de précision possible, les différentes étapes de la circulation des pièces : leur réception en Hongrie, dans les différents pays européens, puis dans les théâtres new-yorkais, avant leur nouvelle traduction et transformation par les studios hollywoodiens. Il m'a également amenée à intégrer dans l'analyse le rôle joué par les « véhicules sociologiques » des transferts culturels, à savoir les entrepreneurs culturels contribuant à la traduction et de la circulation des pièces, qu'il s'agisse des agents en charge de la traduction et de la vente des pièces, à Vienne et comme à New York, des traducteurs des pièces, ou encore des lecteurs des studios chargés d'en faire le compte rendu.

Je me suis ensuite employée, après la thèse, à prolonger mes recherches sur le rôle joué par les entrepreneurs culturels dans l'organisation des circulations des professionnels et des œuvres spectaculaires. Je me suis d'abord intéressée au travail d'entrepreneur culturel de Max Reinhardt, et plus particulièrement au rôle joué par les différents théâtres qu'il fonde et/ou dirige, à Berlin et à Vienne, comme lieu à la fois de formations, de rencontres et d'échanges des différents professionnels du spectacle (dramaturges, scénaristes, acteurs, techniciens...) centre-européens, et même plus largement européens<sup>21</sup>. Il s'agissait de voir comment ces différentes structures (*Kleines Theater, Deutsches Theater, Neues Theater...*) ont contribué de manière non négligeable à une forme d'européanisation de la culture spectaculaire, par leur dimension à la fois centripète, attirant les talents à l'échelle européenne, et centrifuge, présentant leurs spectacles partout en Europe grâce à de nombreuses tournées, et

---

<sup>20</sup> Cela correspondait également à l'époque où plusieurs chercheurs s'employaient à importer ce modèle dans le champ de la recherche en cinéma : voir par exemple Cerisuelo Marc, « Un transfert culturel inédit : les cinéastes européens et le transcendantalisme », in Bessière Irène (dir.), *Hollywood, les fictions de l'exil, op.cit.*, pp. 65-77, ou encore la thèse de doctorat de Fabien Delmas, *Rythmes, mouvements et double transfert : de Max Reinhardt à la Kappellmeisterregie hollywoodienne*, soutenue à l'Université Aix-Marseille en 2012.

<sup>21</sup> Voir Pór Katalin, « Max Reinhardt, figure budapestoise », in *Germanica* n° 43, « Modes intellectuelles et capitales mitteleuropéennes autour de 1900 : échanges et transferts », 2008, pp. 151-16 ; et Pór Katalin, « Max Reinhardt, entre art et industrie » in Silhouette Marielle (dir.), *Max Reinhardt, l'art à la conquête de l'espace*, Peter Lang éditions, Bern, 2017, pp.275-281.

irriguant les industries du théâtre et du cinéma, européennes et américaines, des nombreux professionnels qu'elles contribuent à former.

La seconde figure à laquelle je me suis intéressée est celle de Ben Blumenthal. J'avais en effet repéré son nom, durant mes travaux de thèse, dans différents journaux budapestois : il y était désigné comme un entrepreneur du spectacle américain, qui avait été propriétaire durant une brève période d'un important théâtre budapestois, le *Vígsgézház* (Théâtre de la Comédie). Des recherches plus poussées m'ont permis d'inscrire cet épisode dans une carrière d'entrepreneur culturel beaucoup plus large, se caractérisant par la volonté de construire un réseau intégré transatlantique. D'abord spécialisé dans l'import-export de films entre l'Europe et les États-Unis, Blumenthal acquiert ensuite différentes salles de cinéma et de théâtre dans les principales capitales européennes, mettant progressivement en place un véritable réseau structuré, qui lui offre à la fois des lieux de projection pour les films qu'il acquiert, mais aussi des ressources à exporter à destination de l'industrie cinématographique américaine, qu'il s'agisse de pièces, ou encore de professionnels du théâtre ou du cinéma européens particulièrement talentueux — au premier desquels figurent Ernst Lubitsch et Pola Negri. Mes recherches autour du travail d'Ernst Lubitsch m'ont également permis d'identifier une troisième figure, Rudolf Kurtz, qui semble intervenir dans les échanges transatlantiques, et dont le rôle mériterait d'être systématiquement identifié et précisé. S'il semble être avant tout un dramaturge et scénariste allemand, auteur d'une étude sur l'expressionnisme, son nom apparaît également dans les archives Warner en relation avec la vente de droits de pièces européennes, tandis que Stefan Drössler évoque la présence de son nom dans la presse corporative allemande, en relation là encore avec l'acquisition de pièces viennoises<sup>22</sup>.

Cependant, si l'attention portée par le modèle des transferts culturels à la question des intermédiaires m'a été très utile pour prolonger ma thèse dans cette direction, ces travaux m'ont également conduite à voir certaines limites de ce modèle, notamment dans l'appréhension des phénomènes d'échanges transatlantiques. En effet, le modèle communicationnel qu'il sous-tend, postulant une configuration avec un émetteur et un récepteur, deux espaces culturels étanches, ainsi qu'une trajectoire unidirectionnelle du message, ne me semble pas vraiment adapté pour restituer le fonctionnement d'une industrie qui fédère un réseau international de structures intégrées, liant salles de spectacles — de théâtre et/ou de cinéma — et structures de production cinématographique. Les œuvres (pièces ou films), personnes, techniques, conceptions y circulent, au sein de structures du

---

<sup>22</sup> Dans le *Film Kurier* ; voir Drössler Stefan, "Ernst Lubitsch and EFA", in *Film History*, vol. 21, issue 3 (2009), pp. 208-228.

spectacle qui sont déjà sinon mondialisées, du moins largement internationalisées. La notion d'interférences latérales, proposée par Thomas Elsaesser<sup>23</sup>, me semble finalement la plus opératoire pour restituer cette configuration, en ce qu'elle est à la fois la plus précise historiquement, et la plus ambitieuse d'un point de vue théorique. Elle permet en effet de prendre en compte l'importance de ces échanges dans l'écriture de l'histoire du cinéma, sans pour autant nier la pertinence de la structuration par cadre national ; elle permet également de restituer la dimension polymorphe, multidirectionnelle, entremêlée de ces transferts — certains historiens utilisent parfois la notion de feuilletage pour rendre compte de cette même dimension. Enfin, tout en réfutant le flou de la notion d'influence, elle ne renonce pas à analyser les enjeux esthétiques et symboliques inhérents à ces phénomènes d'échanges, en se donnant comme objet, à travers la restitution des circulations d'œuvres et de personnes, la circulation des imaginaires.

- **Théâtre et cinéma**

#### *Formes musicales*

Le prolongement le plus direct de mon travail de thèse est le travail que j'ai mené sur une forme très proche, culturellement et géographiquement, des « pièces à succès » hongroises, à savoir les opérettes, et sur leur emploi par les studios hollywoodiens aux débuts du parlant. Si la méthodologie que j'avais adoptée était très proche de mon travail de thèse (d'abord un travail de recherche bibliographique visant à caractériser, circonscrire et définir la forme théâtrale, puis l'identification du corpus de films hollywoodiens mobilisant cette ressource, et enfin l'analyse génétique, à l'aide des documents de production, du groupe de films produits), les problématiques et enjeux que j'y ai abordés n'étaient en revanche pas les mêmes. Plus que la question du transfert d'un imaginaire, ou des formes et figures qui lui sont associées, j'ai envisagé l'opérette avant tout comme un format spectaculaire dont j'ai étudié les différents usages par les studios hollywoodiens, dans le contexte de recomposition consécutif à la généralisation du cinéma sonore — me conduisant notamment à considérer conjointement l'utilisation des opérettes centre-européennes et américaines, malgré leurs différences thématiques et structurelles. Cette perspective m'a également conduite à déplacer mon regard, à le décentrer des états du texte scénaristique, pour porter davantage mon attention sur les stratégies

---

<sup>23</sup> Notamment dans « Caligary's legacy? Film Noir as Film History's German imaginary » : “a linear history of ‘influence’ would have to be combined with a lateral history of ‘interference’...”, in Elsaesser Thomas, *Weimar Cinema and After. Germany's Political Imaginary*, Routledge, Londres et New York, 2000, p. 428.

propres à chaque studio, ainsi que sur la nature des différents personnels mobilisés pour la production de ces films.

C'est dans la continuité de ce travail que j'ai travaillé, en collaboration avec Joël Augros, Marguerite Chabrol, Anne Martina et Pierre-Olivier Toulza, à l'élaboration du projet de recherche *Musical MC2* (2015-2017), porté par le Labex Arts H2H. L'objectif de ce projet était de renouveler les analyses sur le film musical hollywoodien, en le réintégrant dans son contexte médiatique et culturel. S'il visait à prendre en compte les échanges avec toutes les différentes formes médiatiques et spectaculaires voisines (radio, disque, télévision...), le projet était cependant prioritairement centré sur les échanges avec les différentes cultures scéniques américaines, et notamment sur l'analyse des rapports entre Broadway et Hollywood. Il était en effet fondé sur l'hypothèse que la profondeur et la complexité des liens économiques, esthétiques et culturels entre le théâtre de Broadway et le cinéma hollywoodien avaient été jusqu'ici sous-évaluées, alors même que leur prise en compte était indispensable à une bonne compréhension de l'histoire du film musical hollywoodien.

Au sein de ce projet collectif, je me suis centrée sur la question des échanges entre Broadway et Hollywood aux débuts du cinéma sonore, à savoir la première vague de films *all singing dancing and talking*. Conformément aux propositions de Rick Altman, il s'agissait d'envisager cette époque comme une nouvelle période d'intermédialité et d'instabilité identitaire du cinéma en général, et du film musical en particulier<sup>24</sup>. En effet, si l'utilisation massive des ressources de Broadway durant cette période était un phénomène déjà connu, il était généralement envisagé sous un angle dépréciatif, les films étant présentés comme une simple captation des spectacles théâtraux — en témoigne la récurrence d'expressions telles que « canned theater » ou « Virtual Broadway ». Il m'a semblé que cette vision était partiellement injuste, ou du moins réductrice, dans la mesure où elle ne donnait pas à voir toute la dimension expérimentale de la période, qu'il s'agisse de la diversité des usages de ces ressources, ou encore des recherches menées par les studios pour proposer de nouveaux formats spectaculaires. Je me suis d'abord intéressée aux films réalisés dans une unité de production particulière, à savoir le studio Astoria-Paramount, localisé dans le New Jersey<sup>25</sup>. Richard Koszarski avait signalé que la réouverture de cette antenne new-yorkaise, au moment de la généralisation du sonore, répondait à une volonté

---

<sup>24</sup> Voir notamment Altman Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », in *CINÉMAS*, vol.10, n° 1, 1999, pp.37-53 ; « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », in *Vingtième Siècle*, vol.46, n° 1, 1995, pp 65-74 ; ainsi que « Where do genres come from? The Musical? », in *Film/Genre*, British Film Institute Publishing, Londres, 1999, pp. 30-34.

<sup>25</sup> Pór Katalin « Tester des attractions, penser le film musical. Le studio Astoria-Paramount et Broadway (1929-1931) », *CINÉMAS* n° 26 2-3, pp.201-214

d'utiliser les ressources de Broadway, afin de produire des longs métrages de prestige<sup>26</sup>. En me penchant sur le corpus de films musicaux qui y ont été produits, de sa réouverture en juillet 1928 jusqu'à sa fermeture définitive en février 1932<sup>27</sup>, j'ai cherché à identifier à la fois les différents types de ressources mobilisées (pièces, chansons, musiciens, compositeurs, chanteurs, danseurs...) et les usages qui en étaient faits, afin de cerner les différentes configurations spectaculaires qui y étaient expérimentées. J'ai ensuite travaillé sur la première saison de longs métrages parlants et musicalisés, tous studios confondus, en suivant deux questionnements complémentaires. D'une part, une analyse des expérimentations relatives à l'élaboration d'un nouveau format spectaculaire, hésitant entre les différents modèles scéniques, du tableau à l'opérette, en passant par la revue. D'autre part, une réflexion sur l'usage par le cinéma des attractions scéniques, qu'il s'agisse des numéros chantés et dansés, des chansons, ou encore des vedettes : je me suis notamment intéressée à la manière dont les studios s'emploient à construire une forme de modernisation de ces attractions, à travers non seulement leur inscription dans diverses configurations technologiques spectaculaires, mais aussi par le biais des différents dispositifs et discours promotionnels accompagnant la sortie des films.

### *Lubitsch et le théâtre*

Enfin, ma troisième manière d'aborder les relations entre théâtre et cinéma a consisté à observer les différentes manières dont Ernst Lubitsch mobilise les ressources théâtrales dans son travail créatif. Il s'agissait ainsi de prolonger mon travail de thèse, en me centrant sur le travail du réalisateur qui utilise le plus massivement les ressources du théâtre hongrois, tout en élargissant les perspectives. Il m'a semblé en effet que son utilisation des pièces hongroises ne prenait sens qu'à condition non seulement d'être restituée dans son usage beaucoup plus large des ressources dramatiques européennes, mais aussi d'être mise en rapport avec sa propension à travailler en collaboration avec divers dramaturges centre-européens.

Ainsi, si l'omniprésence de la référence théâtrale dans son œuvre a déjà été largement soulignée et commentée par ses différents exégètes, de même que la mobilisation fréquente d'œuvres de

---

<sup>26</sup> Koszarski Richard, *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2008.

<sup>27</sup> L'absence de structuration générique rend évidemment cette identification problématique et toujours discutable. J'ai néanmoins abouti à un corpus de onze films.

dramaturges centre-européens<sup>28</sup>, il n'y avait pas d'analyse systématique de son recours aux ressources théâtrales, et de l'usage qu'il fait de celles-ci<sup>29</sup>. Je me suis ainsi employée à faire le même travail que celui que j'avais mené sur les « pièces à succès » hongroises, en l'appliquant aux autres formes théâtrales mobilisées par Lubitsch, notamment le théâtre allemand et autrichien — musical ou non —, la farce française, ou encore la pièce mondaine britannique. D'abord, en recensant l'ensemble des pièces utilisées par Lubitsch — en intégrant au corpus les projets inaboutis, ainsi que les pièces auxquelles il s'intéresse en qualité de producteur —, en retrouvant les textes, pour certains relativement difficiles d'accès, et enfin en les analysant et contextualisant, en m'appuyant sur l'importante littérature secondaire — contrairement aux pièces hongroises, elles bénéficiaient en effet déjà d'un nombre important de travaux relevant de l'histoire et de l'esthétique du théâtre, ou encore de l'histoire culturelle. J'ai ensuite analysé le travail mené par Lubitsch et ses collaborateurs sur ces pièces, en m'appuyant sur les différents documents de production, consultés grâce à plusieurs séjours de recherches en archives aux États-Unis. Ceux-ci offraient de nombreuses informations sur la genèse d'une partie significative des productions américaines de Lubitsch — malgré quelques manques regrettables, en particulier sur *To Be or Not To Be*, pour lequel je n'ai pour l'instant trouvé que des informations très lacunaires. D'autre part, j'ai cherché à identifier les différents hommes de théâtre européens que Lubitsch sollicite. Ce travail de recensement a été mené grâce à la mobilisation de la littérature secondaire, ainsi que par le dépouillement de diverses archives issues des studios (dossiers de productions, correspondances personnelles, comptes rendus de réunions...) ou encore de la presse corporative : les périodiques *Film Daily* et *Motion Picture News*, notamment, fournissent de précieuses informations sur les recrutements et départs des personnels des studios, ainsi que sur les projets de film envisagés, sur leur développement, ou encore sur les personnes qui y sont affectées. Ces différents documents m'ont permis d'identifier les dramaturges avec lesquels Lubitsch collabore, le type de projets sur lesquels il les affecte, et la manière dont il les fait travailler. L'objectif de ce travail était d'essayer de comprendre l'articulation, pour chacun des projets, entre le type de sources mobilisées,

---

<sup>28</sup> James Harvey cite ainsi Lubitsch dans son ouvrage : «I have a special weakness for the Continental type of thing, work like Molnár's» («J'ai un faible pour les choses continentales, les travaux de gens comme Molnár») ; in Harvey James, *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. Da Capo Press, New York, 1998.

<sup>29</sup> Ce travail avait déjà été largement amorcé pour la partie muette de la carrière de Lubitsch : voir Barry Salt, dans son article « From German Stage to German Screen », in Cherchi Usai Paolo et Codelli Lorenzo (dir.), *Prima di Caligari, Cinema tedesco 1895-1920*, Editioni Biblioteca dell'Imagine, Pordenone, 1990, pp.402-422 ; Rick Altman, dans *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, pp. 131-141 ; ou encore Ben Brewster, « The Circle: Lubitsch and the theatrical farce tradition », *Film History*, vol.13 n° 4, 2001. En revanche, le recensement et l'analyse des sources mobilisées durant la partie sonore de son œuvre restaient encore à faire.

les personnels qui y sont affectés, la manière de les faire travailler, et les caractéristiques du film finalement réalisé.

Ce travail a d'abord donné lieu à deux chapitres d'ouvrages collectifs. Le premier faisait un premier bilan de ces recherches, et proposait deux études de cas, à travers l'analyse génétique de *The Merry Widow* et de *Ninotchka*<sup>30</sup>. Le second se penchait sur un aspect particulier du travail de Lubitsch, celui mené au sein du studio Paramount sur le film musical. En m'inscrivant là encore dans l'hypothèse proposée par Rick Altman, à savoir que l'enjeu de ces films était d'inventer une forme cinématographique de l'opérette, j'y ai analysé la place jouée par l'utilisation des ressources théâtrales, qu'il s'agisse des sources utilisées, des personnes mobilisées ou encore de l'imaginaire convoqué, dans ce travail d'expérimentation formelle. Les résultats de cette recherche ont cependant principalement été exploités dans la monographie que j'ai consacrée aux rapports entretenus par Lubitsch avec les studios hollywoodiens, *Ernst Lubitsch au cœur des studios. Un exercice du pouvoir créatif à Hollywood*, qui constitue le manuscrit inédit de la présente HDR. Le chapitre 3 (« Expérimenter, inventer, renouveler : le travail sur les formes ») propose en effet une analyse synthétique de son travail de réalisateur-producteur, donnant à voir la part prépondérante de son utilisation des ressources théâtrales dans les expérimentations et renouvellements formels et stylistiques qu'il impulse à Hollywood, essentiellement sur la comédie et le film musical. Il reprend certains éléments développés dans ces deux chapitres d'ouvrages, ainsi que dans un troisième, consacré à *To Be or Not To Be*<sup>31</sup>, afin d'offrir une perspective globale sur ce mouvement créatif — également illustrée par une étude de cas inédite, celle de la genèse de *Bluebeard's Eighth Wife*. Le chapitre 2 (« Méthodes personnelles, méthodes industrielles : Lubitsch dans les studios ») se nourrit également largement de ces recherches. S'intéressant à la manière dont Lubitsch concilie ses méthodes de travail personnelles avec les normes hollywoodiennes, s'assurant notamment de la maîtrise des sujets et des recrutements, il accorde une large place à l'analyse du choix des pièces et des dramaturges, ainsi que de la manière dont il fait travailler ces derniers.

---

<sup>30</sup> Pór Katalin, « Omniprésent, protéiforme et fondateur : le théâtre populaire dans le cinéma de Lubitsch », in Chabrol Marguerite, Karsenti Tiphaine (dir.) *Théâtre et cinéma : le croisement des imaginaires*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013, pp. 95-111.

<sup>31</sup> Pór Katalin, « Dire le monde contemporain : *To Be or Not to Be* et la poétique de l'étrangement », in Kleinberger Alain, Nacache Jacqueline (dir.), *To Be or Not to Be, Ernst Lubitsch. Un classique dans l'histoire*, Éditions le Bord de l'Eau, Paris, 2014, pp. 117-133.

- **L'artiste, le collectif et l'industrie : fonctionnement créatif des studios hollywoodiens**

Enfin, la troisième interrogation qui a structuré mes recherches depuis la fin de mon doctorat, et qui continue à irriguer pour bonne part mes travaux actuels, porte sur le fonctionnement créatif des studios hollywoodiens. Dans un premier temps, je me suis essentiellement employée à appliquer la méthode de l'analyse génétique à d'autres films que ceux de mon corpus de thèse. À travers la restitution de la pluralité des instances mobilisées, des différentes étapes du processus créatif, ainsi que des mouvements divers et souvent contradictoires par lesquels s'élabore une œuvre, il s'agissait avant tout de proposer une modalité de renouvellement de l'exégèse de ces films américains. Il m'est cependant rapidement apparu que ce travail nécessitait également de prendre en compte les modalités concrètes d'organisation de la production, notamment la dimension fortement industrialisée du cinéma hollywoodien. Ainsi, la nécessité d'intégrer à mes recherches les apports du travail mené, depuis le milieu des années 1980, sur l'histoire de l'organisation industrielle du cinéma hollywoodien s'est progressivement imposée à moi. Je pense notamment aux travaux des historiens américains Thomas Schatz, Richard Koszarski, Charles Musser, Tino Balio, David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger, ou encore Robert Allen et Douglas Gomery<sup>32</sup>, ainsi qu'à ceux, dans le champ francophone, de Joel Augros et Kira Kistopanidou<sup>33</sup> ou encore de Marc Vernet<sup>34</sup>. Pour diverses que soient leurs conceptions et leurs propositions, ces recherches ont en effet pour point commun d'appréhender

---

<sup>32</sup> À commencer bien sûr par l'ouvrage fondateur de David Bordwell, Kristin Thompson et Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, Londres, 1988. Citons également le livre de Thomas Schatz, *The Genius of the System : Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Pantheon Inc, New York, 1988 ; celui dirigé par Tino Balio, *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison (Wis.), 1985, celui de Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System*, St Martin's Press, New York (NY), 1986, ou encore celui de Robert Allen et Douglas Gomery, *Film History : Theory and Practice*, Mc Graw Hill Higher Education, New York (NY), 1985. La série d'ouvrages *History of the American Cinema* propose une précieuse synthèse de cette vague de recherches. Publiée par University of California Press à partir du milieu des années 1990, elle compte en l'état actuel dix volumes, mobilisant pour chaque période un ou plusieurs historiens spécialisés (Charles Musser, Eileen Bowser, Richard Koszarski, Donald Crafton, Tino Balio, Thomas Schatz, Peter Lev, Paul Monaco, David Cook et Stephen Prince). Les volumes 3, 4, 5 et 6 de cette série (Koszarski Richard, *An Evening Entertainment. The Age of the Silent Feature Film*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles [Ca.], 1994 ; Crafton Donald, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound. 1926-1931*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles [Ca.], 1999 ; Balio Tino, *Grand Design. Hollywood as a Modern Enterprise, 1930-1939*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles [Ca.], 1996 et Schatz Thomas, *Boom and Dust: American Cinema in the Forties*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles [Ca.], 1999) m'ont été particulièrement précieux. Citons également les ouvrages plus récents de Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System. A History*, British Film Institute, Londres, ou encore celui de Jerome Christensen, *America's Corporate Art. The Studio Authorship of Hollywood Motion Pictures*, Stanford University Press, Stanford (Ca.), 2012.

<sup>33</sup> Je pense notamment à Augros Joël, Kistopanidou Kira, *Une histoire du cinéma américain : stratégies, révolutions et mutations au XXème siècle*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2016, mais aussi aux divers articles de Kira Kistopanidou sur l'innovation technologique dans les années 1950, ainsi qu'à l'ouvrage de Augros Joël, *L'Argent d'Hollywood*, L'Harmattan, Paris, 1996.

<sup>34</sup> En particulier le travail qu'il mène depuis une dizaine d'années sur les archives de la Triangle, présenté entre autres dans son dernier ouvrage, *Ainsi naquit Hollywood : avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios*, Armand Colin, Malakoff, 2018.



l'histoire du cinéma hollywoodien par son versant économique-industriel, en partant du postulat que les conditions de production, comprises de la manière la plus large possible, constituent un paramètre déterminant dans la compréhension de la nature des œuvres filmiques produites. Ces travaux m'ont été particulièrement utiles pour intégrer à l'analyse génétique la dimension industrialisée du travail créatif hollywoodien, me permettant de restituer les mouvements créatifs dans leur contexte de production particulier.

Cette prise de conscience m'a progressivement conduite à réorienter mes travaux, pour les recentrer plus spécifiquement sur cette question du rapport entre art et industrie. Ce déplacement d'intérêt s'explique également par mon intégration, à partir de septembre 2008, au Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales, dans lequel la problématique « Arts et Industries Culturelles » constitue une dimension essentielle des travaux sur les arts du spectacle, donnant son nom à la fois à l'un des quatre axes du laboratoire, ainsi qu'à la spécialité recherche du master Arts — expliquant également la venue de Janet Staiger, en octobre 2009, en qualité de professeure invitée. C'est ainsi de manière privilégiée autour de cette problématique que se sont noués ma collaboration et mes échanges avec mes collègues messins, notamment à l'occasion des séances du séminaire « socio-anthropologie des arts du spectacle », que j'ai co-organisé durant une année avec Jean-Marc Leveratto, et qui est animé à l'heure actuelle par Fabrice Montebello et Sophie Turbé.

Il ne s'agissait pas tant pour moi de prétendre participer à l'écriture de l'histoire industrielle d'Hollywood — n'ayant de compétence ni en économie, ni en marketing, et n'étant pas non plus spécialiste d'information-communication —, mais plutôt de continuer à m'intéresser à la fabrique des films hollywoodiens, en décalant le regard de l'analyse des œuvres vers celle des processus de création. Mon ambition consistait ainsi à essayer d'articuler à ma démarche d'analyse génétique les apports de l'histoire industrielle d'Hollywood précédemment évoqués, ceux des approches interactionnistes, comme les travaux des sociologues Howard Becker, Bruno Latour, Michel Callon ou encore Madeleine Akrich<sup>35</sup>, ainsi que ceux relevant de la sociohistoire des métiers et des techniques – notamment l'ouvrage d'Andrew Abbott de sociologie des professions, mais aussi les travaux plus récents de Priska Morrissey ainsi que ceux de Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard – cette dernière ayant rejoint l'équipe messine en septembre 2016<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Becker Howard, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley (Ca.), Londres, 1982 ; Akrich Madeleine, Calon Michel, Latour Bruno, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Presses des Mines, Paris, 2012 ; Latour Bruno, *La Vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*, Éditions de la Découverte, Paris, 1993.

<sup>36</sup> Abbott Andrew, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1988 ; Morrissey Priska, *Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prises de vues*

Ainsi, mes recherches sur les films hollywoodiens de Lubitsch se sont progressivement centrées sur la question de l'articulation entre l'individu et l'industrie. Je suis partie pour ce faire des remarques convergentes de trois historiens des studios : d'une part Richard B. Jewell, estimant, en 1984, que le pouvoir et l'influence des « A level talents » durant l'ère des studios avaient été largement sous-estimés<sup>37</sup> ; d'autre part Richard Koszarski, soulignant en 1990 l'importance du pouvoir créatif alloué au sein des studios, durant les années précédant le parlant, à un groupe de réalisateurs d'élite<sup>38</sup> ; et enfin Janet Staiger, concluant en 1995 son introduction à *The Studio System* en rappelant qu'« Hollywood est peut-être une usine à rêves, mais que les rêves sont faits par des gens »<sup>39</sup>. Pour datées qu'elles soient, ces trois citations me semblaient néanmoins esquisser un programme de travail qui n'a pas été à l'heure actuelle véritablement réalisé, à savoir l'étude de la création hollywoodienne, comprise comme le produit d'une tension entre des protocoles industrialisés, et les multiples formes de relations interpersonnelles – qu'il s'agisse de coopérations plus ou moins étroites, de conflits, de compromis, d'accords, ou encore d'arbitrages... — qui s'y nouent. La dissymétrie des marges créatives allouées aux individus, en fonction de leur prestige et de la confiance qui leur est accordée, ainsi que la plasticité d'organisations hollywoodiennes pourtant volontiers décrites comme particulièrement rigides, m'avaient en effet frappée dès mon travail en doctorat — j'y avais notamment constaté à quel point le MPPDA était plus enclin à laisser passer des « situations risquées » dans des scénarios ayant vocation à être tournés par Lubitsch, arguant explicitement que le réalisateur sera capable de les traiter avec délicatesse.

Il m'a semblé que ce programme de recherche, s'intéressant aux modalités concrètes du fonctionnement de la création hollywoodienne, ne pouvait être appréhendé qu'à travers des études de

---

*cinématographiques de fiction en France (1895-1926)*, thèse de doctorat, Université Paris 1, 2008 ; Le Forestier Laurent, Morrissey Priska (dir.), *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895*. *Revue d'Histoire du cinéma* n° 65, Hiver 2011, Hamus-Vallée Réjane, Renouard Caroline (dir.), *Les Métiers du cinéma à l'ère du numérique*, CinémAction n° 155, Corlet, Paris, 2015.

<sup>37</sup> “The power and influence of the movie industry's ‘A’ level talent during the studio years have been seriously underestimated”, in Jewell Richard B., *How Howard Hawks Brought Baby Up: an Apologia for the Studio System*, *Journal of Popular Film and Television*, vol 11 n°4, 1984, pp. 158-165.

<sup>38</sup> “With producers exercising little authority, studio chiefs preoccupied with business and contractual matters, and the value of a screenplay not yet established at the level talkies would allow, much creative power was concentrated in the hands of a relatively small group of filmmakers capable of conceiving, orchestrating, and executing specific projects...”, in Koszarski Richard, *An Evening's Entertainment...*, *op.cit.*, 1990, p. 211.

<sup>39</sup> “A dream factory Hollywood may be, but the dreams are made by people”, in Staiger Janet (dir.), *The Studio System*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1995, introduction, p. 13.

cas. Le parcours hollywoodien d'Ernst Lubitsch offrait une configuration exemplaire : il est en effet déjà un *A level talent* au moment de son arrivée à Hollywood ; son parcours hollywoodien, s'il reste marqué par un rapport particulier avec le studio Paramount, se déroule néanmoins dans différentes structures, qu'il s'agisse d'autres grands studios (Warner Bros, 20th Century Fox, MGM...) ou des différentes structures qu'il tente, avec des succès mitigés, de fonder ; enfin, et surtout, son travail à Hollywood se caractérise par un effort constant pour obtenir la maîtrise des processus de création.

J'ai ainsi mené, un travail de reconstitution du parcours hollywoodien de Lubitsch, à travers l'analyse de la presse corporative, ainsi que de divers documents de production. Outre les documents relatifs à la genèse des films évoqués précédemment, j'ai ainsi trouvé, durant mes différents séjours dans des centres d'archives américains, des informations relatives aux structures qu'il fonde (notamment la *Ernst Lubitsch Company*), aux personnels avec lesquels il collabore ou qu'il fait recruter, aux projets auxquels il s'intéresse et sur lesquels il travaille, à des degrés et sous des formes diverses, ainsi qu'à ses relations avec les différents studios dans lesquels il évolue et aux différentes formes de travail qu'il y mène — à commencer, bien sûr, par son travail de chef de la production durant un an à Paramount. Ce travail a naturellement été complété par le recours à la littérature secondaire : les différentes monographies existant sur le cinéaste — conformément à la tradition américaine, celles-ci, souvent très bien documentées, fournissent de nombreuses informations factuelles, ainsi que d'intéressants aperçus sur le fonctionnement du travail hollywoodien<sup>40</sup> — ainsi que les rares entretiens de collaborateurs de Lubitsch<sup>41</sup>. De même, plusieurs ouvrages, dans la veine de celui d'Hortense Powdermaker, offrent des éclairages précieux sur l'organisation du travail hollywoodien<sup>42</sup>. J'ai ainsi construit cette monographie en deux parties : la première, « Un homme de pouvoir dans le système des studios », se penche sur les différentes manières dont Lubitsch s'emploie à obtenir son autonomie artistique, puis sur la manière dont il emploie cette autonomie créative pour imposer ses propres méthodes de travail et modalités de collaborations. La seconde, « Contribuer à la poétique

---

<sup>40</sup> On trouve principalement celle d'Herman Weinberg, *The Lubitsch Touch. A Critical Study*, EP Dutton and Cie Inc, New York (NY), 1968, intéressante mais souvent imprécise et peu fiable ; celle, beaucoup plus sérieuse bien que peu exhaustive, de Scott Eyman, *Ernst Lubitsch. Laughter in Paradise*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993, ainsi que la très récente, *How Would Lubitsch Do It?* de Joseph Mc Bride, parue en 2018 à Columbia University Press, New York (NY), malheureusement pas encore disponible au moment où j'ai mené ce travail sur Lubitsch.

<sup>41</sup> Citons à titre d'exemple l'autobiographie de Menyhért Lengyel *Eletem könyve (Le Livre de ma vie)*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1965 ; Cameron Crowe, *Conversations with Billy Wilder*, Faber and Faber, Londres, 1999, ou encore les entretiens menés par Elsaesser Thomas auprès de Walter Reisch, "Flieger, grüß mir die Sterne: Travels in Walter-Reisch-Land" (entretien non publié), 1996.

<sup>42</sup> Outre celui d'Hortense Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*, Secker et Warburg, Londres, 1951, citons également celui publié quelques années plus tôt par Nancy Naumburg (dir.), *We Make the Movies*, W.M. Norton and Cie Publishing, New York (NY) 1937.

hollywoodienne », analyse ses différentes activités à Hollywood. Elle vise à définir, au-delà de sa seule pratique de réalisateur<sup>43</sup>, l'ensemble de sa contribution artistique au cinéma hollywoodien ; autrement dit, il s'agit de voir ce que fait Lubitsch des positions de pouvoir et d'autonomie qu'il conquiert et au service de quels objectifs artistiques il les met. Le troisième chapitre, essentiellement nourri par le travail d'analyse génétique, examine ainsi le travail qu'il mène sur les formes et genres hollywoodiens, tandis que le quatrième se penche sur son travail de chef de la production de Paramount.

Ce travail poursuivait un triple objectif : d'une part, enrichir les travaux consacrés au cinéaste en y apportant, dans la lignée des travaux menés par François Thomas et Jean-Pierre Berthomé sur Orson Welles, de ceux de Bernard Eisenchitz consacrés à Fritz Lang, ou encore du récent ouvrage que Jean-Loup Bourget a consacré à *Rebecca*<sup>44</sup>, des éléments relatifs à la genèse de ses films. D'autre part, offrir des éléments de réflexion sur la liberté de création artistique dans le contexte hollywoodien : en prenant Lubitsch comme exemple de *A talent*, il s'agissait d'observer les différentes formes d'exercice du pouvoir créatif dont certaines personnalités, identifiées comme particulièrement talentueuses, parviennent à jouir durant la période dite de l'« âge d'or » des studios. Il s'agissait enfin, symétriquement, d'observer le fonctionnement des structures de production, et de mettre notamment en avant la plasticité des modalités du travail collectif hollywoodien.

### *Création Collective au Cinéma (CCC)*

Si j'ai commencé à mener ce travail de manière individuelle, il a également rapidement pris une tournure collective. En effet, le colloque *La Création collective*, organisé par Bérénice Bonhomme et Paul Lacoste (Université Toulouse Jean Jaurès/ENSAV) en février 2016, a été pour moi l'occasion non seulement de présenter mes recherches sur le travail mené par Lubitsch à la direction de Paramount, mais aussi de rencontrer Bérénice Bonhomme et d'échanger avec elle. C'est à cette occasion que nous avons eu l'idée de concevoir une structure permettant de rassembler les chercheurs s'intéressant à la dimension collaborative du travail de création cinématographique, afin d'organiser et de stimuler la

---

<sup>43</sup> Il ne s'agit en aucun cas de nier l'intérêt de ce type de travail, mais simplement de prendre acte du fait que celui-ci a déjà largement été mené. Les films réalisés par Lubitsch ont en effet déjà fait l'objet de plusieurs exégèses, notamment dans le champ francophone. Je citerai simplement, pour mémoire, dans l'ordre chronologique : Nacache Jacqueline, *Lubitsch*, Edilig, 1987 ; Bourget Jean-Loup, O'Neill Eithne, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Flammarion, Paris, 1990 ; Binh N.T., Viviani Christian, *Lubitsch*, Rivages Cinéma, Paris, 1991.

<sup>44</sup> Berthomé Jean-Pierre, Thomas François, *Citizen Kane*, Flammarion, Paris, 1992 ; Berthomé Jean-Pierre, Thomas François, *Orson Welles au travail*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2006 ; Eisenchitz Bernard, *Fritz Lang au travail*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2011 ; Bourget Jean-Loup, *Rebecca, d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vendémiaire, Paris, 2017.

réflexion relative à cette question. Ce réseau, intitulé *Création Collective au Cinéma* porté par les laboratoires 2L2S (Université de Lorraine) et LARA-SEPPIA (Université Toulouse-Jean Jaurès), a été fondé au début de l'année 2017. Codirigé par Bérénice Bonhomme et moi-même, il compte à l'heure actuelle 41 membres. Il regroupe des chercheurs issus du 2L2S (Jean-Marc Leveratto, Fabrice Montebello, Caroline Renouard, Léo Souillès-Debats), du LARA-SEPPIA (Isabelle Labrouillère, Paul Lacoste, Hélène Laurichesse, Marie Maillos, Alexandre Tylski), ainsi que de diverses universités et institutions de recherche (Avignon, Amiens, Bordeaux-Montaigne, Evry-Val d'Essonne, Lille, Lyon 2, Paris 1, Paris 3, Paris 7, Paris 8, Rennes 2, Strasbourg, Sciences-Po Tours, CNRS), spécialistes de diverses disciplines (études cinématographiques, sociologie, histoire, information-communication, droit). Bien qu'il soit conçu comme un espace de recherche francophone, il intègre déjà quelques chercheurs étrangers (Julie Turnock, Gabrielle Tremblay-Leduc, Alain Boillat), cette dimension internationale ayant vocation à prendre davantage d'ampleur.

Ce groupe se structure autour de la notion d'équipe de film. Il se donne pour objectif d'analyser le champ des formes de coopération dans la création cinématographique et audiovisuelle. Celles-ci peuvent aller d'une pratique dite « auteuriste », c'est-à-dire une gestion personnelle des étapes de production d'un film et des tâches de réalisation, jusqu'à un fonctionnement industriel — soit une organisation collective et une division stricte du travail de production et de postproduction. Loin de chercher à maintenir l'idée illusoire d'une opposition entre ces deux pôles, les travaux de ce groupent visent au contraire à mettre en lumière la complexité, la variabilité et la richesse des formes de coopération présentes au sein des équipes de film. Il s'emploie ainsi à éclairer les différents mécanismes de collaborations, rapports de forces, arbitrages qui sous-tendent, organisent et façonnent les modalités d'organisation du travail collectif, en s'efforçant notamment de mesurer le poids des différents déterminismes (techniques, politiques, sociaux, culturels, économiques) dans l'évolution des pratiques de travail collectif. La question du collectif cinématographique y est plus particulièrement abordée dans son rapport à la création. Il s'agit en effet d'observer et d'analyser les différentes modalités de coopérations, techniques et artistiques, nécessaires à la genèse et à la réalisation d'une œuvre cinématographique. À travers l'observation des interactions créatives entre les différents partenaires de l'expression (réalisateurs, scénaristes, acteurs, opérateurs, décorateurs, techniciens du son, monteurs, producteurs, etc.), il s'agit ainsi d'interroger l'articulation entre créativité stylistique et organisation industrielle, investissement personnel et fonctionnement du collectif cinématographique, singularisation esthétique et répétition technique.

Depuis sa création en 2017, ce groupe a fait l'objet d'un soutien financier de la part du pôle scientifique CLCS (Connaissance, Langage, Communications, Société) de l'Université de Lorraine, ainsi que de la MSH Lorraine. Il a donné lieu à divers événements scientifiques (six colloques, trois journées d'études), ainsi qu'à la création d'une revue en ligne, *Création Collective au Cinéma*, dont Bérénice Bonhomme et moi-même sommes directrices de publication (deux numéros sont déjà sortis ; deux autres sont en cours de préparation, et trois autres sont déjà prévus, avec des thématiques et coordinateurs définis). Un ouvrage collectif est également en cours de préparation, qui devrait être prêt durant l'année 2020. Enfin, deux séminaires sont associés au groupe : « Outils, équipe et création cinématographique » (ENSAV), coordonné par Bérénice Bonhomme, et « Questions d'histoire des techniques et des métiers du cinéma et de l'audiovisuel » (Paris 3-IRCAV), coordonné par Kira Kitsopanidou et Sébastien Layerle.

Certaines de ces manifestations et publications se centrent sur la place occupée au sein du processus créatif par un métier particulier (le colloque « Acteurs du film ? Création partagée entre l'acteur, le réalisateur et les autres membres de l'équipe de film », organisé par le LARA-SEPPIA ; le colloque international « Mais où est donc passé le scénariste ? La place du scénariste au sein de l'équipe du film et du processus de création cinématographique » qui a eu lieu à Lyon en novembre 2018 ; ou encore le numéro de la revue coordonné par Myriam Fouillet, en cours de préparation, consacré aux métiers HMC – habillage, maquillage, coiffure) ; d'autres étudient les formes de coopération dans un type particulier de film ou de production (le colloque « Cinéma d'animation et création collective », organisé par le LARA-SEPPIA ; le numéro, en cours de préparation, que je coordonne avec Jean-Marc Leveratto, Mélisande Leventopoulos et Caroline Renouard, sur « Le Film collectif en question : coopérations cinématographiques alternatives »). D'autres se penchent sur un enjeu particulier du travail créatif collectif (la journée d'études « La Création collective à l'épreuve du territoire »). Une large place est également accordée aux questions relatives aux métiers, outils et techniques. En témoignent les sujets des deux séminaires ; de même, le colloque « L'invention au cinéma », ainsi que le numéro 2 de la revue, coordonné par Bérénice Bonhomme et Isabelle Labrouillère et consacré au même thème, font une large place à ces questions.

Au sein de ce réseau, les différents événements organisés au sein du 2L2S interrogent plus particulièrement la question des interactions entre l'individu engagé dans le processus créatif et le cadre industrialisé de production. Nous avons ainsi d'abord organisé, avec Mélisande Leventopoulos, Jean-Marc Leveratto et Caroline Renouard, une journée d'études (en juin 2018), puis un colloque international (en novembre de la même année) intitulés « La Création cinématographique :

coopérations artistiques et cadrages industriels ». Ces deux événements visaient à faire le point sur les recherches menées actuellement autour de ces enjeux, à faire émerger les problématiques, ainsi qu'à d'identifier les collègues travaillant sur ces questions, afin d'initier des collaborations. Dans la lignée de ces manifestations, nous préparons également un ouvrage collectif, provisoirement intitulé *Les Échelles de la création cinématographique. L'individu, le collectif et l'industrie*, à paraître en 2020 aux éditions de l'AFRHC. Celui-ci souhaite aborder la question de l'articulation entre interactions personnelles d'une part, et modèles de production standardisés de l'autre, en s'intéressant plus particulièrement à la part des relations humaines dans l'élaboration et la recomposition des modèles de production. Quelles sont les différentes manières dont les structures industrielles organisent le travail en commun, dans un contexte de création qui confère une grande importance aux compétences incorporées et aux aptitudes relationnelles ? Quel est le rôle des qualités personnelles des individus (artistes, techniciens, producteurs...), de leur parcours en deçà et au-delà de leur formation technique, dans la mise en place des modèles de production collective, ainsi que de leurs transformations ? Symétriquement, dans quelle mesure les modèles de production transforment-ils la manière dont les individus y travaillent et y collaborent ? Autrement dit, comment rendre compte du rôle des interactions interpersonnelles, qu'elles soient dysphoriques ou euphoriques, dans des espaces de création collective où l'on doit concilier standards de production capitaliste et exigences de singularisation ?

## II BILAN DES ACTIVITES D'ADMINISTRATION, D'EVALUATION ET DE VALORISATION

### II-1 ACTIVITES D'ADMINISTRATION

Mes activités d'administration, au sein de l'Université de Lorraine, se sont déroulées à trois niveaux distincts : pour l'essentiel, elles ont eu lieu au sein du département Arts, et ont concerné plus particulièrement la licence *Arts du Spectacle* ; j'ai cependant également exercé des responsabilités au niveau du Pôle Scientifique CLCS (Connaissance, Langage, Communication, Sociétés), au sein du conseil duquel j'ai siégé une année, ainsi qu'à celui de l'établissement, pour lequel j'ai été, entre 2012 et 2015, membre élue du Comité Technique.

#### Licence Arts du Spectacle

Dès mon recrutement, en septembre 2008, j'ai été chargée de la première année de la licence *Arts du Spectacle*. J'ai occupé cette fonction durant huit années, de 2008 à 2016 — couplée durant un certain temps à celle d'« enseignante référente ». S'il s'agissait essentiellement de tâches administratives (conception de l'emploi du temps, des groupes de TD, réservation des salles, suivi des dossiers des enseignants vacataires...), la fonction comprenait également une dimension pédagogique marquée. En effet, le sous-encadrement chronique de notre département contraint la licence *Arts du Spectacle*, et sa première année en particulier, à fonctionner avec un nombre très important de chargés de cours. J'étais donc amenée à les choisir, à définir avec eux les lignes générales de l'enseignement qui leur était confié, ainsi qu'à mener un suivi durant le déroulement du semestre, afin de répondre à leurs différentes questions. J'étais également la première interlocutrice des étudiants, lors de leur arrivée à l'université : je devais ainsi me rendre disponible pour répondre à leurs différentes interrogations, par mail ou lors de rendez-vous. Cette fonction a incontestablement eu une dimension formatrice : d'une part, en accompagnant les étudiants lors de leur arrivée à l'université, elle m'a permis de vite comprendre qui ils étaient, quelles étaient leurs attentes et leurs difficultés ; d'autre part, elle m'a permis de développer assez rapidement une vision de la manière dont la formation en général, et la première année en particulier, avait été élaborée, sur ses points forts et sur ce qui pouvait y être amélioré – et ce d'autant plus que l'année suivant mon arrivée, une nouvelle maquette a été mise en place, qui a rapidement



nécessité quelques ajustements impliquant des prises de décisions rapides, notamment du fait du remplacement de cours optionnels par des enseignements obligatoires. Cette fonction était néanmoins très prenante, impliquant de gérer des problèmes pratiques parfois lourds, du fait des très nombreux enseignements en TD, souvent assurés par des enseignants vacataires à l'emploi du temps très contraint : c'est donc avec soulagement que j'ai passé la main en 2016 à Caroline Renouard.

J'occupe également, depuis 2011, la fonction de directrice de la licence *Arts du Spectacle*. Sur le plan du fonctionnement quotidien, celle-ci implique diverses tâches, comme me prononcer sur les demandes de réorientation en *Arts du Spectacle* d'étudiants venus d'autres disciplines, assurer le recrutement, l'encadrement et le suivi des tuteurs étudiants, coordonner l'action des différents responsables d'année, organiser les réunions du Conseil de Perfectionnement de la licence — en recevant notamment, une fois par an, les délégués étudiants, afin d'organiser un échange entre eux et l'équipe pédagogique — ou encore organiser et présider les jurys. Elle fait également de moi l'interlocuteur de l'administration, pour toutes les questions relatives à la licence : modification des MCC (modalités de contrôle des connaissances), répartition des primes relatives aux responsabilités d'années, ou plus récemment, définition de la politique de notre formation face à la mise en place de Parcoursup, ou encore désignation d'un directeur des études... La partie la plus chronophage de cette fonction consiste cependant dans la procédure récurrente d'habilitation, puis d'accréditation, de notre formation par le ministère. Je m'en suis occupée en 2013, ainsi qu'en 2018. Dans les deux cas, il s'agissait d'une procédure administrative lourde : le dossier d'habilitation en 2013, destiné alors à l'AERES comprenait un dossier d'une trentaine de pages, ainsi que des fiches détaillant chaque UE et une fiche RNCP. S'y ajoutaient des documents internes à l'Université de Lorraine à remplir et à compléter, telles la fiche navette, ou encore la fiche d'évaluation interne du dossier. La version 2018, pilotée cette fois par le HCERES, et censément plus légère, se composait d'un dispositif en deux étapes : d'abord, la rédaction d'un dossier d'auto-évaluation de 35 pages, lui-même soumis à une évaluation (avec droit de réponse du porteur de mention) ; puis la demande d'accréditation elle-même, à nouveau d'une vingtaine de pages, dorénavant axée sur l'identification de « compétences » propres à chaque enseignement. Dans les deux cas, ces dossiers se caractérisaient par une lourdeur administrative, pourtant probablement largement dispensable, et par un recours croissant à une *novlangue* managériale, à la fois pénible et débilante. En outre, le passage de l'habilitation à l'accréditation, corrélée au passage de la logique de la formation à celle du cumul de compétences, marquait un changement de conception de la nature et de la fonction de la formation universitaire que je ne partage pas. Une fois la formation habilitée ou accréditée, sa mise en œuvre nécessite à nouveau un certain nombre de démarches

administratives internes à l'établissement : entrée des paramètres dans Apogée, définition des MCC, rédaction de la plaquette de présentation. Néanmoins, si la rédaction de ces dossiers est un exercice particulièrement chronophage et d'une utilité très contestable, piloter la réflexion collective sur notre formation constitue en revanche un travail à la fois nécessaire et stimulant. Nous nous sommes ainsi employés à faire évoluer la formation, afin de l'enrichir, de l'ajuster en fonction des évolutions du champ et des spécialités des collègues nouvellement arrivés, tout en maintenant ce qui fait sa spécificité, à savoir l'articulation étroite entre esthétique et sciences sociales. Nous avons ainsi notamment repensé le fonctionnement des cours de méthodologie, ceux de « Projet Personnel de l'Étudiant » (PPE), ou encore introduit plusieurs nouveaux cours (« Cinémas documentaires », « Cinéma et télévision » en 2013 ; « Problématiques des effets spéciaux », « Relations image/son », « Analyse et mise en scène d'une œuvre théâtrale » en 2018). Depuis la fusion des quatre établissements lorrains et la fondation de l'Université de Lorraine, la construction de notre offre de formation se heurte cependant à la question récurrente de nos relations avec les formations en Arts du Spectacle proposées à Nancy. Il y existe en effet un Institut Européen du Cinéma et de l'Audiovisuel (IECA). L'université Nancy-2 a longtemps proposé une licence *Culture et Communication*, au sein de laquelle se trouvaient des enseignements en théâtre et en cinéma, puis une L3 *Cinéma et Audiovisuel*, dispensée à l'IECA, suivie d'un master spécialisé en *Conception et Production de Films Audiovisuels*. À l'heure actuelle, il existe à Nancy une licence professionnelle *Accompagnement des Publics et Partenariats dans le Spectacle Vivant*, une licence *Études Culturelles* comprenant des enseignements de théâtre et de cinéma, un Master *Études et Pratiques Culturelles Contemporaines*, ainsi qu'un Master *Cinéma et Audiovisuel*. J'ai tenté à plusieurs reprises d'opérer des rapprochements, sans y parvenir pour l'instant. Ces formations fonctionnent aujourd'hui de manière totalement autonome des nôtres, une situation qui reste problématique et peu satisfaisante à mes yeux.

Enfin, comme je l'ai mentionné plus tôt, je suis depuis 2017 en charge des échanges internationaux et référente Erasmus + pour la licence *Arts du Spectacle*. Cette possibilité de semestre à l'étranger est à l'heure actuelle insuffisamment utilisée par nos étudiants, alors même que notre UFR propose des échanges dans des universités variées (en Angleterre, Espagne, Allemagne), y compris pour les étudiants ne maîtrisant aucune langue étrangère, puisqu'il existe des accords avec l'Université de Liège, ainsi qu'avec celle de Montréal. Je m'efforce donc de les encourager à se saisir de cette opportunité, en les informant aussi tôt que possible, mais aussi en adoptant une politique très souple dans la validation des contrats pédagogiques, sans nécessairement chercher des équivalents stricts aux enseignements proposés à Metz.

## **Comité Technique et Conseil de Pôle Scientifique**

J'ai également exercé deux mandats électifs au sein de l'Université de Lorraine, au sein du Comité Technique entre 2012 et 2015, puis du Conseil du Pôle Scientifique CLCS entre 2015 et 2016. Cela répondait au désir que j'avais de participer au fonctionnement de l'établissement, pour essayer d'y défendre ma conception de l'université, et les valeurs auxquelles je crois. Je suis arrivée au Comité Technique en 2012, alors que la fusion des quatre établissements lorrains venait d'être actée, le passage aux RCE voté, et que l'établissement était dirigé par un administrateur provisoire, en attendant les premières élections. Il m'est apparu très rapidement que le pouvoir du Comité Technique était faible, pour ne pas dire inexistant. Nous donnions des avis sur les sujets sur lesquels la présidence avait l'obligation de nous consulter ; le Conseil d'Administration était ensuite informé, mais ne tenait jamais compte de ces avis : il a, du moins durant mon mandat, systématiquement voté dans le sens de l'équipe de direction, quelles que soient les objections ou réserves que nous avons pu émettre. Cette expérience a néanmoins eu deux mérites à mes yeux. D'une part, elle m'a permis de comprendre le fonctionnement global de l'université : cerner les grands principes qui ont présidé à l'élaboration de la structure du Grand Établissement et de la politique qui y était menée, mais aussi les enjeux quotidiens qui l'animent. D'autre part, le Comité Technique est malgré tout un espace de discussion, qui m'a permis à plusieurs reprises d'interpeller le Président et son équipe.

L'expérience au Conseil du Pôle Scientifique a été plus brève : je figurais en effet en bas d'une liste, et ce n'est qu'en fin de mandature que j'ai été appelée à y siéger. Il s'agit d'une instance composée de membres élus, ainsi que de représentants des laboratoires qui le composent. Le travail qui y est mené relève avant tout de l'expertise scientifique, sa fonction consistant essentiellement à répartir les crédits entre les laboratoires, ainsi qu'entre les dossiers soumis en réponse aux différents appels à projets. Il permet ainsi d'avoir une vue d'ensemble sur les différents projets menés dans le domaine des SHS. Le Conseil de Pôle est également amené à élaborer une politique d'attribution des crédits, et à opérer un certain nombre d'arbitrages : opter pour un mode de financement par projets ou par crédits récurrents alloués aux laboratoires, favoriser des répartitions égalitaires ou modulées par divers indicateurs, favoriser les projets de grande ampleur ou les équipes plus modestes...

À l'aune de ces deux expériences, il apparaît clairement que le Conseil de Pôle fonctionne bien davantage comme un espace de prise de décision que le Comité Technique, censé être une instance privilégiée du dialogue social, mais qui se réduit de fait à un simple lieu de remontée, par les

représentants syndicaux, des doléances des personnels. Dans un grand établissement tel que l'Université de Lorraine, les prises de décision se prennent clairement bien plus dans les instances intermédiaires que dans les conseils centraux — à l'exception du Conseil d'Administration, qui jouit à l'inverse d'un pouvoir exorbitant.

## II-2 EXPERTISES, COMITES, JURYS

Je mène régulièrement diverses activités d'évaluation et d'expertise. Celles-ci peuvent prendre la forme d'expertise de dossiers : les Labex Arts H2H et CAP m'ont ainsi sollicitée pour évaluer des candidatures à des post-doctorats, ainsi que des demandes de financement de projets de recherche. Il peut également s'agir, dans le cadre de comités scientifiques de colloque, d'analyser les différentes propositions de communication reçues, de suggérer des inflexions ou modifications de celles-ci, ainsi que d'aider les organisateurs à procéder à la sélection des communications retenues. Je procède aussi fréquemment à l'évaluation d'articles et d'ouvrages. Ce travail consiste à donner un avis sur la pertinence de la publication, à émettre d'éventuelles objections, à suggérer des modifications ou encore des pistes de réécriture. J'ai ainsi mené ce travail pour les revues *CINÉMAS*, *Questions de Communication*, *Mise au Point*, *Création Collective au Cinéma*, *Double Jeu*, *Demeter* et *Genres en Série*. J'ai également mené des évaluations de manuscrits pour différentes maisons d'édition (les Presses de la Sorbonne Nouvelle, les Presses Universitaires de Rennes, les Presses Universitaires de Provence, les Presses Universitaires de Strasbourg, ainsi que les Presses Universitaires de Nancy), pour des ouvrages portant sur des sujets variés, allant des méthodes d'analyse du jeu de l'acteur aux cinémas d'Asie, en passant par l'histoire des studios français.

Je participe également de manière régulière à diverses commissions d'évaluation de candidatures. J'ai ainsi été membre durant plusieurs années du jury d'entrée du M2 *Expertise et Médiation Culturelle*, ainsi que de comités de sélection dans les universités Paris Ouest Nanterre – La Défense, Paris 7-Denis Diderot, Strasbourg, Grenoble 3, Lyon 2 et Paris 3, ainsi qu'à deux reprises dans mon propre département, afin d'y recruter des collègues directs. J'ai enfin eu l'opportunité, en juin 2018, de participer à un jury de thèse, soutenue à l'Université de Caen par André Balso.

### II-3 ACTIVITES DE VALORISATION ET DE TRANSFERT

Les activités de transfert et de valorisation que j'ai engagées se sont déroulées essentiellement selon trois modalités. D'une part, la participation à différents dispositifs de vulgarisation et de diffusion de la recherche. J'ai ainsi participé à deux documentaires audiovisuels : *Lubitsch, le patron*, réalisé en 2010 par Jean-Jacques Bernard et N.T. Binh, et *Qu'est-il arrivé à Mary Pickford ?*, de Claudia Collao et Yannick Delhaye, en 2012. J'ai également participé en 2011 à l'élaboration du *Dictionnaire Mondial du Cinéma*, dirigé par Christian Viviani, en rédigeant une quarantaine de notices relatives au domaine anglo-saxon. De même, j'ai écrit un article (« Un homme de théâtre ») dans le dossier que la revue *Positif* a consacré à Lubitsch en septembre 2010, ainsi que pour le catalogue de l'exposition « Comédies musicales. La joie de vivre du cinéma » (organisée à la Philharmonie de Paris à l'automne 2018, commissaire N.T. Binh), intitulé « Récit et numéro. L'art du scénariste de *musical* ». J'ai enfin participé à une table ronde sur « les usages du cadre à Hollywood », organisée au Lycée Chateaubriand de Rennes par Yola Le Caïneq, à destination des élèves de classe préparatoire. Une seconde modalité a consisté à valoriser et faire connaître les travaux d'autres chercheurs, que ce soit par la traduction de leurs écrits — j'ai ainsi traduit du hongrois au français un article d'Yvette Biró, « La revue *Filmkulturá* » pour la revue *Théorème* en 2003 —, ou par la recension d'ouvrages ou de colloques, notamment pour la revue *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*. Enfin, une troisième forme de travail de valorisation de la recherche réside dans mon investissement, depuis 2017, au Conseil d'Administration de l'AFRHC (Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma). L'association édite la revue *1895. Revue d'Histoire du Cinéma*, et publie des ouvrages via les Éditions de l'AFRHC ; elle organise également des colloques, séminaires, journées d'études, ainsi que divers événements relatifs à l'histoire du cinéma. J'y suis plus particulièrement chargée de la gestion des relations avec notre diffuseur.

### III BILAN DES ACTIVITES D'ENSEIGNEMENT

Mes activités d'enseignement et d'encadrement se sont déroulées pour partie dans des branches parisiennes d'universités américaines, et pour l'essentiel dans le département Arts de l'Université de Lorraine. J'ai en effet enseigné durant mes années de doctorat dans les programmes de diverses universités américaines : *New York University* (NYU), *Southern Methodist University* (SMU, Dallas), le *Center for Experiences Abroad*, affilié à *University of New Haven*, et LEXIA, affilié pour sa part à *University of New Hampshire*. J'ai ensuite poursuivi, de manière plus sporadique, mes cours et encadrements de mémoire dans certaines de celles-ci après mon recrutement. Cependant, la majorité de mon enseignement s'est déroulé au sein de l'Université de Lorraine, pour bonne part dans les diverses années de la licence *Arts du Spectacle* et du master *Arts et Culture*, plus ponctuellement dans la licence *Arts Plastiques*. La Licence *Arts du Spectacle* se compose en effet de deux années en tronc communs, dans lesquelles j'enseigne sans discontinuer depuis mon recrutement. Elle se divise ensuite en trois spécialités de L3 : *Cinéma ; Conception et Mise en Œuvre de Projets Culturels ; Arts de la Scène* — j'enseigne systématiquement dans la première, plus ponctuellement dans la seconde. De même, le Master *Arts et Culture* comporte une première année de tronc commun, avant de se diviser en plusieurs spécialités de M2 : *Arts et Industries Culturelles* (orientée vers la recherche) ; *Expertise et Médiation Culturelle* ; *Arts de l'Exposition et Scénographie* ; et depuis la rentrée 2018-2019, *Mise en Scène et Dramaturgie en Europe*. J'ai toujours enseigné en M1, d'abord sous la forme de TD de méthodologie, puis, à partir de 2013, d'un séminaire dont je pouvais choisir librement le contenu. J'ai également dispensé plus ponctuellement quelques cours dans les divers M2. Depuis la rentrée 2018-2019, on m'a confié un séminaire d'histoire et d'historiographie du cinéma dans le M2 *Arts et Industries Culturelles*. Le travail de préparation de ce cours a été pour moi une occasion précieuse de porter un regard synthétique sur les différentes propositions épistémologiques se réclamant de l'histoire du cinéma, et ce faisant de réfléchir à mon propre positionnement au sein de ce champ.

#### III-1 ENSEIGNEMENTS DISPENSES

Les sujets des enseignements que j'ai dispensés dans les universités américaines m'ont toujours été imposés. Parmi ceux-ci, certains, comme les différents cours d'histoire du cinéma français, ont pourtant eu une véritable dimension formatrice. Non seulement ils ont été l'occasion d'étoffer ma

connaissance du cinéma français, que je maîtrisais beaucoup moins bien que le domaine américain, mais également de concevoir pour la première fois des enseignements d'histoire du cinéma. D'autres, centrés sur des problématiques d'analyse des représentations (« Colonial and Neocolonial in French Cinema », « Women and Gender in Contemporary French Films ») m'ont également permis de me familiariser à des méthodologies que je connaissais peu, notamment celles issues du courant des *Cultural* et *Gender Studies*. J'ai ensuite été conduite à les enseigner également à Metz, notamment dans le cadre d'un TD en M2 entièrement dédié à ces méthodes d'analyse, mais aussi dans les différents TD de méthodologie que j'ai assuré en Master, durant lesquels j'ai pu constater l'intérêt marqué des étudiants pour ces problématiques et ces méthodes. En outre, le fait d'avoir donné un nombre important de ces enseignements en anglais m'a donné une plus grande aisance avec cette langue, qui m'a été très utile lors de mes différents séjours de recherche aux États-Unis, ainsi que pour les échanges académiques avec des collègues étrangers.

Parmi les différents enseignements que j'ai dispensés à l'Université de Lorraine, une majorité correspond à des cours qui existaient déjà avant mon arrivée, ou dont je n'ai pas directement choisi l'intitulé ou le contenu. Ils ont été pour moi l'occasion de m'intéresser à des domaines, à des méthodes et problématiques variées (« Analyse de la narration », « Analyse de séquence », « Grandes tendances du cinéma contemporain », « Introduction aux *Cultural Studies* »...) souvent sans lien direct avec mon domaine de spécialité. C'est là l'une des caractéristiques des petites équipes telles que la nôtre : pour moi, qui avais été nommée avec très peu d'expérience d'enseignement, cela a été une véritable chance. Par ailleurs, au gré des changements de maquette et des recompositions ponctuelles, j'ai également été amenée à proposer des cours. Si certains étaient en relation directe avec mes intérêts de recherche du moment (« Le film musical au croisement des arts et des médias », « Comprendre le cinéma américain », « La création collective au cinéma »...), d'autres obéissaient simplement à la volonté de proposer aux étudiants un panel de cours divers et variés (« Histoire des innovations techniques », « Cinémas de la modernité », « Archéologie de la série télévisée contemporaine »...). Certains ont été depuis supprimés de la maquette, principalement parce qu'il est apparu à l'usage qu'ils n'étaient pas proposés au niveau adéquat (« Histoire des innovations techniques » en L1.) ; j'en ai également laissé d'autres à des collègues souhaitant reprendre la main.

J'ai également, depuis 2013, l'opportunité de proposer librement une thématique pour un cours de 24h du Master *Arts et Culture*. Les deux premières années, il portait sur « Création et innovation à Hollywood » ; il est apparu cependant que si la thématique intéressait les étudiants issus de la filière *Arts du Spectacle*, le cours était en revanche difficile à suivre pour la majorité d'étudiants qui n'avaient

jamais eu d'enseignement en cinéma. Je l'ai alors réorienté, et intitulé « Comprendre le cinéma américain : histoire et historiographie ». Il s'agissait de proposer une perspective plus méthodologique, en présentant aux étudiants, à partir du cas d'étude du cinéma américain, différentes méthodes d'écriture de l'histoire du cinéma. Cette formule s'est avérée nettement plus satisfaisante, dans la mesure où elle offrait des outils méthodologiques que les étudiants spécialisés sur d'autres objets que le cinéma pouvaient facilement s'approprier, tout en permettant aux étudiants issus d'arts du spectacle d'approfondir leur connaissance et leur réflexion sur le cinéma américain. À la rentrée 2018-2019, on m'a proposé d'assumer le cours « Histoire et historiographie du cinéma », qui venait d'être introduit dans la maquette du M2 *Arts et Industries Culturelles*. Cela m'a naturellement conduit à modifier le contenu du cours de M1. Celui-ci porte, depuis la rentrée 2018-2019, en cohérence avec mes intérêts de recherche, sur la création collective au cinéma. Reposant sur des études de cas tirés d'époques et de cinématographies variées, il propose une réflexion sur les différents métiers du cinéma, et sur la manière dont ceux-ci travaillent ensemble. Il a ainsi l'avantage de proposer aux étudiants d'Arts du Spectacle une perspective sur le cinéma qui n'est que peu abordée durant leur cursus de licence, et de les familiariser avec ce domaine de recherche. Il permet également de valoriser les connaissances des étudiants venus d'autres filières, qu'il s'agisse de Musicologie, d'Arts de la Scène ou d'Arts Plastiques. Leurs contributions sur les questions relatives à la musique, aux costumes ou encore aux décors sont souvent très éclairantes, permettant au cours de fonctionner comme un véritable espace d'échanges et de discussions.

Mon service actuel comprend des enseignements en L1 ADS (« Analyse de films fondamentaux »), L2 ADS (« Archéologie de la série télévisée contemporaine »), L3 ADS parcours *Cinéma* (« Histoire du cinéma 1945-1968 » et « Histoire du cinéma de 1968 à nos jours »), M1 *Arts et Culture* (« La Création collective au cinéma ») et M2 *Arts et Industries Culturelles* (« Histoire et historiographie du cinéma »). Il me permet ainsi de suivre les étudiants tout au long de leur parcours. Il offre également un équilibre entre enseignements de licence et de master, ainsi qu'entre enseignements proches de mes préoccupations de recherche et d'autres plus éloignés. Les intitulés sont en outre suffisamment souples pour que je puisse faire évoluer les contenus, en fonction des réactions des étudiants, des évolutions de ma manière d'appréhender les questions abordées, ou encore tout simplement de mon envie de renouveler les objets d'études.



### III-2 ENCADREMENT DE MEMOIRES

Outre mes activités d'enseignement dans les branches d'universités américaines, j'y encadre également, depuis une dizaine d'années, des mémoires d'étudiants — en moyenne trois par an. Ceux-ci portent sur des sujets variés, relatifs au cinéma — plus rarement à la série télévisée. À titre d'exemple, j'encadre cette année une étudiante travaillant sur les formes contemporaines de documentaires francophones et une autre travaillant sur le contenu idéologique des séries historiques britanniques contemporaines.

D'autre part, depuis mon recrutement à l'Université de Lorraine, j'encadre des mémoires d'étudiants du Master *Arts et Culture*. Leur nombre est variable selon les années, mais tourne généralement autour de quatre ou cinq. Ce chiffre relativement modeste s'explique par la nature pluridisciplinaire de cette formation, dans laquelle les étudiants spécialisés en études cinématographiques sont assez peu nombreux. Cette organisation me donne cependant l'occasion d'encadrer des mémoires aussi bien en M1 que dans les différents M2, me permettant d'échanger avec des étudiants venus de formations diverses, ayant des intérêts et des sujets variés. À titre d'exemple, j'encadre cette année un étudiant de M1 *Arts et Culture* (« Le genre cyberpunk au cinéma ») ; deux étudiants de M2 *Arts de l'Exposition et Scénographie* (« Rôle et fonction des décorateurs dans les séries historiques » et « Son et lumière dans les comédies musicales »), une étudiante de M2 *Expertise et Médiation Culturelle* (« Le rôle du système des coproductions dans le cinéma bosniaque contemporain »). De même, l'année dernière, j'ai fait soutenir deux étudiantes de M2 *Arts de l'Exposition et Scénographie* (« La maquette volumique au théâtre et au cinéma », « La maquette, outil de création cinématographique »), un étudiant de M2 *Arts et Industries Culturelles* (« Benoit Délépine et Gustave Kervern : réhabiliter l'humain »), ainsi que deux étudiants de M1 *Arts et Culture* (« La mise en scène du pouvoir dans *The Crown* et *Versailles* » et « La relation entre film noir et réalisme pictural américain »).

## IV PROJETS ET PERSPECTIVES.

### ENGAGEMENTS INDIVIDUELS ET CREATION COLLECTIVE :

#### ARCHEOLOGIE DE L'ANTISOVJETISME HOLLYWOODIEN

Mes projets de recherche actuels s'inscrivent dans la droite lignée des travaux, individuels et collectifs, relatifs à l'articulation entre l'artiste, le travail collectif et les processus industrialisés que j'ai menés ces dernières années. Ils souhaitent en interroger une dimension particulière, celle de la place des engagements politiques au sein des processus créatifs.

C'est, une fois encore, en travaillant sur Lubitsch, et plus particulièrement sur la genèse de *Ninotchka*, que cette question de l'engagement politique s'est d'abord présentée à moi. Il s'agit en effet d'un des rares films américains de la période proposant une satire frontale et explicite du bolchévisme et de l'URSS. Cette incongruité est d'ordinaire mise au crédit de Lubitsch : le film est fréquemment présenté comme un tournant dans l'œuvre du cinéaste, qui marquerait sa prise de conscience de la nécessité de renoncer aux royaumes d'opérette de *The Smiling Lieutenant* ou de *The Merry Widow*, ainsi qu'aux fastueux hôtels européens de *Trouble in Paradise*, *Angel* ou encore *Bluebeard's Eighth Wife*, pour une forme de prise en compte du monde réel et des réalités socio-politiques, qui se prolongerait ensuite avec *The Shop Around the Corner* ainsi que *To Be or Not To Be*<sup>45</sup>. Cette interprétation, conforme aussi bien aux habitudes de l'analyse textuelle des œuvres qu'à la tradition auteuriste, ne résiste pourtant pas à l'observation de sa genèse. D'une part, parce que le projet est lancé par MGM, de manière totalement indépendante de Lubitsch : en développement depuis au moins janvier 1937, il est d'abord destiné à Cukor, avant d'être réattribué à Lubitsch lorsque celui-ci signe avec le studio en décembre 1938. Il ne s'agit par ailleurs pas du seul film mis en production par le studio à cette période contenant une charge antisoviétique : *Balalaïka*, réalisé par Reinhold Schünzel, ainsi que *Comrade X.*, par King Vidor, sortent respectivement en décembre 1939 et décembre 1940. D'autre part, l'analyse du travail créatif, menée à partir du dossier de production, permet de constater que parmi la multiplicité de dramaturges, scénaristes, producteurs qui participent à l'élaboration du projet, le développement de la charge antisoviétique est avant tout le produit du travail du dramaturge, réalisateur et polémiste français d'extrême-droite Jacques Deval ; le travail de Lubitsch et de ses scénaristes consiste plutôt, à un stade ultérieur de développement du projet, à atténuer la charge politique du scénario. Il m'est ainsi apparu

---

<sup>45</sup> Voir le manuscrit inédit, chapitre 3, « Comédie et politique ».

que, bien plus que la simple expression du réalisateur-auteur, la dimension antisoviétique du film devait être appréhendée à la fois comme le produit d'un contexte sociopolitique large (la seconde « peur rouge » de 1939-1941), d'une structure de production (MGM), des engagements personnels des différents individus impliqués, mais aussi et surtout de leurs interactions au sein d'un environnement et d'un contexte donné.

Le développement de mon intérêt pour ces questions m'a amenée à organiser, en décembre 2018, une journée d'études intitulée « L'artiste engagé et le processus de création collective », grâce au soutien de la MSH Lorraine. Celle-ci visait, à travers l'étude de configurations variées — cinéma hollywoodien des années 1910 et 1930, français des années 1950, italien des années 1970, et soviétique des années 1950 et 1980 — à interroger les différentes manières dont on pouvait penser l'articulation entre l'engagement individuel des créateurs, le milieu et les structures au sein desquels il travaille, et la société dans laquelle les films sont produits et majoritairement consommés. La richesse des interventions, ainsi que des échanges qui en ont suivis, m'ont convaincue qu'il s'agissait là d'une problématique pertinente et fructueuse, mais aussi qu'il s'agissait d'enjeux encore peu étudiés en tant que tels, et qui méritaient d'être approfondis.

#### IV-1 ITINERAIRE DE JACQUES DEVAL

Dans la continuité de mon travail sur *Ninotchka*, j'ai commencé à m'intéresser à la figure de Jacques Deval. Dramaturge et polémiste français manifestement engagé à l'extrême droite, celui-ci travaille à plusieurs reprises à Hollywood dans les années 1920 et 1930. En l'état actuel de mes recherches, ce travail hollywoodien semble se dérouler en trois périodes distinctes : quelques mois à la fin de l'année 1926 ; puis à partir de 1930, jusqu'à vraisemblablement 1933, période durant laquelle il est sous contrat avec MGM ; et enfin à partir de la fin de l'année 1938, et durant toute la guerre, à nouveau essentiellement à MGM. Bien que faisant l'objet de remarques particulièrement désagréables de la part de différentes personnalités hollywoodiennes — d'après Frederick Herron, il pourrait facilement être acheté<sup>46</sup>, tandis qu'un avocat de Warner le qualifie de « very nasty person »<sup>47</sup> —, il est

---

<sup>46</sup> En charge de la politique étrangère au sein MPPDA, Herron rappelle, dans une lettre datée de février 1935, au président de celle-ci, Joseph Breen, que peu de temps avant, Deval, contrarié par l'adaptation de son livre *Marie Galante* par Fox, « simply spread himself in vicious statements as to what he thought about America and Americans and everyone connected with the motion picture industry », avant de souligner, dans la même lettre, « this man can be quite evidently be bought and sold ».

<sup>47</sup> Lors des négociations pour l'acquisition des droits de *Tovaritch*, en octobre 1935, dans un mémo adressé à Jack Warner : « Deval is a very nasty person. He will try, therefore, probably, to make trouble for us ».

cependant régulièrement sollicité durant ces trois périodes, essentiellement pour deux types de projets : l'adaptation de ses propres pièces, ainsi que le développement de projets se déroulant en Europe, et plus particulièrement ceux concernant l'URSS. Cette spécialisation n'a rien de surprenant : l'un de ses plus gros succès scénarique, *Tovaritch*, une virulente satire antisoviétique vient en effet d'être joué pendant presque un an à Broadway, en 1936-1937<sup>48</sup>, on peut donc supposer que son auteur est identifié par les studios comme étant un spécialiste de la comédie antisoviétique. C'est cependant cette dimension de son travail hollywoodien qui m'a particulièrement intéressée : je me suis en effet demandé dans quelle mesure et comment Deval contribuait durant cette période à façonner la représentation hollywoodienne d'un régime soviétique auquel il est manifestement particulièrement hostile. J'ai eu l'opportunité de présenter mes premiers résultats et hypothèses lors d'une séance du séminaire *Genèses cinématographiques*, organisé par Daniel Ferrer et François Thomas, ainsi que lors d'une journée d'études intitulée « Vers une géographie du cinéma ? Les territoires de la production cinématographiques, nouvelles perspectives », organisée par Morgan Lefevre à l'Université Rennes 2. Ce travail est cependant encore en cours. Il me reste en effet à mener des recherches sur ses activités en France, qu'elles soient théâtrales, cinématographiques ou journalistiques<sup>49</sup>, mais aussi à analyser de manière systématique son parcours hollywoodien, afin d'essayer de comprendre les modalités de son insertion dans le champ hollywoodien, ainsi que la nature exacte de sa contribution artistique.

## IV-2 ANTISOVIÉTISME HOLLYWOODIEN

À travers l'étude du cas de Jacques Deval, je me suis également aperçue que la question de la structuration de la rhétorique antisoviétique hollywoodienne, durant la période précédant la guerre froide, n'avait été jusqu'ici qu'étonnamment peu étudiée. L'histoire de l'anticommunisme aux États-Unis a évidemment déjà fait l'objet de nombreux travaux d'historiens, souvent précis et très bien documentés — à l'instar de l'imposant ouvrage de Robert Justin Goldstein, *Political Repression in Modern America. 1870 to the Present*<sup>50</sup>, publié en 1978, ou encore de la synthèse récente proposée par Larry Ceplair, *Anti-Communism in Twentieth Century America. A Critical History*<sup>51</sup>. Au sein de cette histoire, la place particulière occupée par l'industrie hollywoodienne a elle aussi été largement soulignée. Son

---

<sup>48</sup> D'abord présentée à Paris en 1933.

<sup>49</sup> Outre la lecture des revues de théâtre et de cinéma de l'époque, il me faudra certainement consulter les archives des institutions théâtrales, celles des studios français dans lesquels Deval a travaillé, voire celles de la police nationale: au vu de son niveau d'engagement politique, il est en effet fort possible qu'il y ait fait l'objet de rapports.

<sup>50</sup> Goldstein Robert Justin, *Political Repression in Modern America. 1870 to the Present*, Schenkman, Cambridge (Mass), 1978.

<sup>51</sup> Ceplair Larry, *Anti Communism in Twentieth Century America. A Critical History*, Praeger, Santa Barbara, Cal, 2011.

analyse, jusqu'à présent, s'est cependant faite essentiellement à travers trois modalités. Un premier groupe de travaux, numériquement de loin le plus important, s'est employé à faire l'analyse critique du discours des œuvres, s'appuyant, explicitement ou implicitement, sur la notion de culture de Guerre Froide : dans l'ordre de parution, l'ouvrage collectif coordonné par Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le Cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*<sup>52</sup> ; celui dirigé par Kathleen Starck *Between Fear and Freedom : Cultural Representations of the Cold War*<sup>53</sup> ; ou encore le numéro de la revue *CinémAction* dirigé par Lori Maguire et Cyril Buffet, consacré à « Cinéma et Guerre Froide : l'imaginaire au pouvoir »<sup>54</sup>, me semblent en offrir de bons exemples. On peut y ajouter des ouvrages s'efforçant soit d'aborder de manière large la relation entre le contexte sociopolitique et le contenu idéologique des films produits — par exemple « *Un-American* » *Hollywood. Politics and Films in the Blacklist Era*, dirigé par Frank Krutnik, Steve Neale, Brian Neve et Peter Stanfield, sorti en 2007<sup>55</sup> — soit de restituer de manière plus précise le rôle joué par différentes instances — le HUAC, évidemment, ou encore la *Production Code Administration* — dans le façonnage du contenu idéologique des films hollywoodiens de cette période. Un second groupe d'ouvrages s'est plutôt intéressé aux phénomènes de politisation des personnels hollywoodiens, mettant en exergue le rôle joué par les différentes associations professionnelles dans la structuration d'un antagonisme entre pro et anticommunistes — qu'il s'agisse de la *Screen Writers Guild*, rapidement accusée d'être un repère de Communistes, de sa concurrente la *Screen Playwright Incorporated*, ou encore de la *Anti-Nazi League*. Enfin, un dernier groupe de travaux s'est davantage focalisé sur les trajectoires individuelles, essentiellement celles des artistes de gauche persécutés sous le Mac Carthysme : je pense notamment au travail mené par Paul Buhle, Dave Wanger et Patrick Mc Gilligan, fondé sur un imposant travail de recueil d'entretiens, et synthétisé, entre autres, dans *Tender Comrades : A Backstory of the Hollywood Blacklist*<sup>56</sup>.

Malgré la richesse des études produites, ces différentes approches ont néanmoins pour limite de ne pas permettre l'observation des modalités concrètes de mise en forme des discours filmiques,

---

<sup>52</sup> Gimello-Mesplombs Frédéric (dir.), *Le Cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2007.

<sup>53</sup> Starck Kathleen, *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War*, Cambridge Scholars, Newcastle, 2010.

<sup>54</sup> Buffet Cyril, Maguire Lori (dir.) *CinémAction* n° 150, « Cinéma et Guerre Froide : l'imaginaire au pouvoir », Éditions Corlet, Condé sur Noireau, 2014

<sup>55</sup> Krutnik Frank, Neale, Steve, Neve, Brian and Stanfield Peter (ed.), «*Un-American*' *Hollywood. Politics and Film in the Blacklist Era*», Rutgers University Press, New Brunswick, NJ et Londres, 2007

<sup>56</sup> Notamment Buhle Paul, Mc Gilligan Patrick, *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2012; Buhle Paul, Wagner David, *Radical Hollywood: The Untold Story Behind America's Favorite Movies*, New Press, New York, 2002, ainsi que McGilligan Patrick (dir.), *Backstory. Interviews with Screenwriters of Hollywood Golden Age*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles (Ca.), 1986.

alors même que l'analyse des relations entre la production cinématographique et son contexte idéologique ne semble pas pouvoir faire l'économie d'une observation de ses processus créatifs. Il me semble en effet que c'est d'une part en prenant en compte de manière simultanée les échelles individuelles, collectives et industrielles ; et d'autre part, en abordant la création cinématographique comme une situation d'interaction à la fois personnelle et professionnelle, intellectuelle et corporelle, technique et affective, entre les membres d'une équipe de réalisation, que la construction du discours idéologique du film peut être appréhendée avec pertinence. Qu'il s'agisse du choix des sujets, de la constitution des équipes créatives, du travail mené par les différents personnels impliqués, ou encore des modalités d'intervention dans le processus d'élaboration des œuvres des différentes instances – pouvoirs publics, instances dirigeantes des studios, syndicats, Guildes, *Production Code Administration*. . . . —, un travail d'analyse génétique se révèle indispensable pour comprendre les modalités d'élaboration des discours relatifs au communisme, ainsi que le processus de politisation de ceux-ci.

Par ailleurs, l'attention des historiens s'est jusqu'ici prioritairement portée sur la période de la Guerre Froide – en témoigne par exemple le récent *An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War* de James Hoberman<sup>57</sup>. Les études portant sur le contenu idéologique du cinéma hollywoodien dans les périodes précédentes mettent pour leur part davantage l'accent sur les conséquences de la Crise de 1929 sur la production hollywoodienne, sur la notion de « Cinéma du New Deal », sur la tension entre interventionnisme et isolationnisme, ou encore sur l'engagement progressif d'Hollywood dans l'effort de guerre. La question de l'antisoviétisme, ou plus généralement de la représentation de la révolution bolchévique et de l'URSS dans le cinéma hollywoodien, si elle a bien sûr déjà donné lieu à quelques travaux, y est moins étudiée. Citons néanmoins l'étude de Michael J. Strada et Harold R. Troper, *Friend or Foe? Russians in American Film and Foreign Policy. 1933-1991*<sup>58</sup>, publiée en 1997, qui propose une analyse de la relation entre la représentation des Russes dans le cinéma hollywoodien et l'évolution de la politique étrangère du pays. Celle-ci ne commence cependant qu'en 1933 ; par ailleurs, si elle se fonde sur l'hypothèse d'une relation entre l'évolution des relations entre les États-Unis et l'URSS d'une part, et les modes de représentation des Russes et de l'URSS par le cinéma hollywoodien de l'autre, elle n'interroge jamais les modalités de cette mise en relation, se contentant de juxtaposer des analyses de contenu des films avec des rappels des évolutions géopolitiques, postulant une relation quasi mécanique entre les deux ; de même, si le contenu des films

---

<sup>57</sup> Hoberman James, *An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War*, The New Press, New York (NY), 2011.

<sup>58</sup> Strada Michael, Troper Harold, *Friend or Foe? Russians in American Film and Foreign Policy. 1933-1991*, Scarecrow Press, Lanham (Md), London, 1997.

y est présenté et analysé, l'ouvrage n'appréhende pas leur mise en discours et laisse délibérément de côté toute l'analyse formelle, narrative ou générique des films. L'ouvrage plus récent de Harlow Robinson, *Russians in Hollywood. Hollywood's Russians*<sup>59</sup>, sorti en 2007, s'emploie pour sa part à étudier la représentation des Russes au prisme des migrations d'artistes russes (réalisateurs, acteurs, musiciens, compositeurs, chorégraphes, danseurs...) qui jalonnent l'histoire d'Hollywood, faisant l'hypothèse d'une relation entre l'histoire des migrations et celle des représentations. L'ouvrage offre des études de cas très fouillées, intégrant des analyses formelles poussées, des éléments d'analyse de réception, et des reconstitutions détaillées des trajectoires des émigrés. Il trouve néanmoins ses limites par son absence, d'ailleurs revendiquée, d'exhaustivité, ainsi que par le choix de porter l'attention sur le lien entre présence russe à Hollywood et représentation des Russes et de la Russie : s'il fait apparaître la part jouée par cette présence russe, ce parti-pris le conduit en revanche à occulter d'autres paramètres, pourtant tout aussi significatifs, et ne lui permet pas vraiment d'appréhender le phénomène dans toute sa complexité.

La période revêt pourtant une importance cruciale pour comprendre la manière dont se déploiera le discours antisoviétique durant la période de la Guerre Froide. C'est en effet durant celle-ci que les thématiques, les motifs, l'iconographie se structurent, mais aussi qu'à travers l'investissement de certains genres, l'élaboration de certaines formes narratives, de tonalités de discours, se construit progressivement une rhétorique. Il me semble donc que la représentation des Russes et de l'URSS, durant cette période de trente ans, pourrait être envisagée dans une perspective d'archéologie de l'antisoviétisme : en analysant conjointement les niveaux thématique, rhétorique, et discursif, on pourrait chercher à comprendre comment se structurent à la fois la représentation hollywoodienne de l'Union Soviétique, sa mise en discours filmique ainsi que la politisation de ce type d'imageries.

### **IV-3 MISE EN ŒUVRE ET METHODOLOGIE**

Mon projet de recherche, pour les années à venir, consiste ainsi à mener une archéologie du discours antisoviétique hollywoodien, sur une période allant de la révolution bolchévique et de la première « peur rouge » américaine, jusqu'à l'avènement de la Guerre Froide en 1947. À travers l'observation conjointe des films réalisés, des personnes et des structures impliquées dans ce processus, ainsi que des discours qui accompagnent le processus de fabrication des films, il s'agira d'interroger la

---

<sup>59</sup> Robinson Harlow, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians. Biography of an Image*, Northeastern University Press, Boston (Mass.), 2007.

manière dont se construisent et se structurent la rhétorique filmique, ainsi que le système de représentations qui se déploieront ensuite durant la Guerre Froide. Pour ce faire, je souhaiterais mener une analyse aussi systématique que possible des films représentant l'URSS, la révolution bolchévique, ou encore les Russes, émigrés ou non, durant cette période de trente ans. Un premier recensement, effectué sur le catalogue de l'*American Film Institute*, indique un corpus de 28 longs métrages de fiction traitant des Bolchéviques ou du Bolchévisme, 31 traitants de la révolution russe et de la période 1917-1921, 12 évoquant les Cosaques, mais plus de 250 représentants la Russie et les Russes. L'analyse de ce corpus, la plus exhaustive possible, me permettra dans un premier temps d'identifier parmi cette masse de films ceux traitant, de manière centrale ou secondaire, de l'Union Soviétique en général, et de son régime politique en particulier. Je m'emploierai ensuite à définir ce corpus, aussi bien d'un point de vue thématique, narratif, générique, qu'iconographique. Il s'agira de caractériser les représentations que ces films proposent, mais aussi d'identifier le type de discours filmique dans lesquels celles-ci s'inscrivent. Dans quels types d'imageries puisent-ils ? Quel(s) genre(s) de films se trouve(nt) particulièrement concerné(s) par le phénomène ? Comment les différents types de représentations et les différentes modalités de leur mise en discours s'articulent-ils ?

Je m'emploierai ensuite à mener l'analyse génétique de ce corpus ainsi identifié et circonscrit, en m'appuyant essentiellement sur l'étude des dossiers de production. En permettant à la fois d'identifier les enjeux présidant à l'élaboration du film, les personnes mobilisées par le processus créatif — bien plus nombreuses que celles figurant au générique —, leurs contributions respectives, leurs modalités d'interactions, les contradictions qui les opposent, les éventuelles interventions d'instances externes ou internes, ces documents offriront très certainement des éclairages précieux sur le mouvement créatif collectif de construction du discours idéologique. Je m'emploierai ainsi à identifier les personnes régulièrement impliquées dans ce type de films — qu'il s'agisse de scénaristes, de producteurs, de réalisateurs, d'acteurs ou de techniciens — afin de reconstituer leurs parcours dans leurs dimensions à la fois artistique, politique, intellectuelle, professionnelle et personnelle, au sein du champ hollywoodien, mais également au-delà. Il s'agira à la fois de comprendre les ressorts de leur spécialisation dans ce type de représentation, mais aussi de mesurer et de qualifier leur contribution effective. Je m'efforcerai également d'identifier certaines configurations récurrentes, qu'il s'agisse d'individus qui collaborent régulièrement, ou de véritables équipes constituées, afin de mesurer les effets que ces individus ou groupes ont sur les formes que prend le processus créatif et, en retour, ce que la participation à ces types de projets fait à leurs propres trajectoires.



Afin de mener ce travail de reconstitution de trajectoires, outre la mobilisation des biographies et des entretiens déjà existants, il s'agira de mobiliser des sources nouvelles. Ainsi, les archives de la Division du Renseignement Militaire, ainsi que celles du Bureau du Renseignement Naval, dont les travaux récents d'Alexandre Rios-Bordes ont montré l'action croissante de surveillance de la population à partir de la Première Guerre mondiale, pourraient certainement offrir de nombreuses informations sur la politisation des personnels hollywoodiens. Elles devraient notamment rendre possibles des éclairages sur le parcours des émigrés et exilés — les ressortissants étrangers faisant l'objet d'une surveillance particulière — qui semble jouer un rôle particulier dans l'élaboration de ces représentations.

Parallèlement, je souhaiterais mener un travail d'investigation systématique sur les modalités concrètes d'intervention des différentes instances susceptibles de peser sur l'élaboration des œuvres. Cela passe là encore par un important travail sur archives. D'une part, celles de la *Production Code Administration* : celle-ci, rappelons-le, sert également d'interface entre les studios et les différentes institutions avec lesquelles les studios recherchent un consensus — ligues de vertu et de moralité, associations religieuses, ethniques, ou encore représentants de pays étrangers ; celles des comités de censure locaux, dont non seulement les coupes et modifications constituent une modalité d'action importante sur les œuvres, mais dont les préconisations et demandes constituent également des indices précieux, permettant de mesurer l'évolution des préoccupations en termes de trouble potentiel à l'ordre public. Enfin, je m'efforcerai d'appréhender les différentes formes d'interventions des pouvoirs publics, que ce soit dans le recrutement de personnalités — l'action du BOI, puis du FBI, au-delà des quelques exemples célèbres comme celui de Cecil B. de Mille, reste notamment à circonscrire et à évaluer précisément.

Enfin, le dernier volet de ce travail portera sur l'analyse de la politisation de la représentation de l'URSS et du bolchévisme, à travers l'observation de l'évolution des discours, aussi bien internes qu'externes, qui accompagnent et organisent le processus de production, ainsi que la mise en circulation des œuvres. Il s'agira ainsi d'analyser la manière dont les discours, aussi bien internes qu'externes, abordent cette question, la politisent ou non : discussions internes aux studios, discussions entre les différentes instances, ou encore déclarations des individus impliqués dans le processus créatif, qui peuvent revendiquer ou non la dimension politique de leur travail créatif. Je souhaiterais également mener un travail d'analyse des controverses suscitées par ces films et ces représentations. Qu'il s'agisse des réactions envoyées aux studios, émanant de spectateurs ou d'institutions, de la recension des films dans la presse corporative ou généraliste, ou encore des comptes rendus de dirigeants de salles,

régulièrement diffusés dans le *Motion Picture News*, relatant non seulement les réactions du public, mais aussi les dispositifs promotionnels mis en place autour de la sortie des films, il s'agira d'étudier la réception de ce corpus de films, et plus généralement, d'analyser la nature et l'évolution des discours qui les entourent et des controverses qu'ils suscitent.

Ce projet vise donc avant tout à apporter de nouveaux éléments sur les processus conjoints, encore mal connus, d'élaboration de la rhétorique antisoviétique hollywoodienne et de politisation de ces représentations. Il s'emploiera notamment à valoriser la dimension européenne de ce processus. Celle-ci me semble en effet en l'état largement sous-estimée, au détriment de la valorisation de la relation entre le contenu des films et le contexte sociopolitique national. Que ce soit par les individus qui travaillent sur ces films, dont une partie significative vient d'Europe, par l'implication de structures liées à des pays européens — notamment l'URSS — ou encore par les sources mobilisées, il me semble pourtant que la construction du discours hollywoodien sur l'URSS pourrait être envisagée comme une construction bien plus européo-américaine que strictement américaine.

#### **IV-4 PREMIERES EXPLORATIONS**

Un premier séjour de recherche à Los Angeles de deux semaines, à l'automne 2018, m'a donné l'occasion de mener un premier travail de recherche exploratoire, dans les *Special Collections* de la Margaret Herrick Library, ainsi que dans les Warner Archives. J'ai essayé d'y aborder la question à travers trois prismes complémentaires. D'une part, celui des personnes : un premier regard sur les archives personnelles de certaines figures hollywoodiennes (Hedda Hopper, William Wyler, Jack Warner...), sur celles des studios (notamment Warner), ainsi que sur les rapports du FBI — les volumineux « Communist Activity in the Entertainment Industry Bureau Files »<sup>60</sup> — m'a permis de faire émerger une première liste de noms qui semblent jouer un rôle significatif dans cette histoire : des scénaristes, comme Charles Bennett, des dirigeants, comme Louis B. Mayer, mais aussi des noms moins connus, comme par exemple celui de Jay Leda, qui travaille comme conseiller à Warner sur *Mission to Moscow*, identifié par le FBI comme sympathisant communiste. Les structures ont constitué un second point d'entrée. Certaines apparaissent dans des dossiers de production : c'est le cas par exemple de l'agence Art Kino Films, spécialisée dans la distribution de films soviétiques aux États-Unis, dont le rôle exact reste à préciser. De même, les dossiers du FBI compilent des informations sur

---

<sup>60</sup> Si les rapports conservés à la Margaret Herrick Library commencent en 1942, ces documents contiennent néanmoins de très nombreuses informations relatives à la période précédente.

différentes structures (syndicats, associations diverses, sociétés de production, de distribution.), qui sont soupçonnées d'être en lien avec des organisations communistes. Ils fournissent également des éléments intéressants sur l'action du FBI lui-même : il apparaît en effet que s'ils collectent massivement des informations, fournissant des comptes rendus de réunions souvent très détaillés, les agents du FBI s'interrogent eux aussi sur la manière dont ils peuvent mesurer l'action des communistes ou sympathisants sur le contenu des films, se demandant notamment comment prouver, d'un point de vue juridique, l'implication d'un individu dans la construction du discours idéologique d'un film. Enfin, le troisième point d'entrée est celui des films eux-mêmes : l'analyse des dossiers de production de films tels que *Mission to Moscow*, *Balalaïka*, *Song of Russia*, ou encore *Comrade X* permet en effet d'observer au cas par cas le processus de construction du discours de ces films, ainsi que les modalités de la politisation de celui-ci, que ce soit à travers les discours internes aux studios, les échanges avec diverses instances (MPPDA, Office of War Information), ou encore par la réception du film, tels qu'en témoigne à la fois le discours de la critique professionnelle, mais aussi le courrier reçu par le studio, qu'il émane d'individus ou des différentes ligues et associations.

J'ai également initié une collaboration avec Patrick Mc Gilligan, que nous avons invité à faire une conférence plénière à l'occasion du colloque *Mais où est donc passé le scénariste ?*, à l'université Lyon 2 en novembre 2018. Celui-ci a réalisé de très nombreux entretiens avec des scénaristes hollywoodiens, notamment ceux engagés à gauche, et a proposé de me mettre en contact avec certains d'entre eux, ou avec leurs descendants (notamment Walter Bernstein, la fille de Sonya Levien, le fils de Gordon Kahn, celui d'Alvah Bessie...), ainsi qu'avec des chercheurs spécialistes de ces questions, comme Paul Buhle, Rebecca Prime, ou encore Larry Ceplair.

#### **IV-5 ÉTUDE DE CAS : RHÉTORIQUE ANTISOVIÉTIQUE ET STATUT DE LA PAROLE POLITISÉE (*NINOTCHKA*, *BALALAIKA*, *COMRADE X*)**

Le colloque *La rhétorique filmée au cinéma (1927-1960). États-Unis, France, Allemagne*<sup>61</sup>, qui s'est tenu en juin 2019 à l'Université Paris 8, m'a offert l'occasion de mener une première étude de cas. Ce colloque était en effet centré sur les apports de l'analyse rhétorique des films, telle que développée

---

<sup>61</sup> Organisé par Guillaume Cot, Claire Demoulin, Mathias Lavin et Jennifer Verraes, Université Paris 8, 6-7 juin 2019.

essentiellement dans les travaux de Guillaume Soulez<sup>62</sup>. Il m'a ainsi conduite à interroger les films, mais aussi les documents sur lesquels je travaille, sous cet angle de la construction rhétorique, comprise dans une double acception : la mise en scène des discours des personnages — et notamment des discours politisés — d'une part, et l'élaboration du discours des films de l'autre, et plus particulièrement de leur propos antisoviétique.

Pour ce faire, je me suis penchée sur trois films produits par MGM dans un laps de temps relativement court, proposant un discours explicitement critique sur l'URSS : *Ninotchka*<sup>63</sup> qui sort aux États-Unis en novembre 1939 ; *Balalaïka*<sup>64</sup>, qui sort un mois plus tard, en décembre 1939 ; et enfin *Comrade X*<sup>65</sup>, qui sort encore un an après, en décembre 1940. Les trois films ont une structure narrative proche. Tous trois racontent l'évolution d'une jeune femme, d'abord communiste fanatique, qui tombe amoureuse d'un ennemi politique, se convertit progressivement puis finit par reconnaître son aveuglement — la formule par laquelle le scénariste Walter Reisch résume son traitement de *Comrade X* « the born radical communist girl denounces her belief »<sup>66</sup> pourrait s'appliquer à juste titre à chacun des trois films.

L'irruption de cette question de l'antisoviétisme s'explique probablement par le contexte de très forte politisation des personnels hollywoodiens en général, et des scénaristes en particulier, durant cette période de fin des années 1930. L'engagement à gauche d'une partie d'entre eux est un fait relativement bien connu, d'abord du fait de la surveillance dont ils font l'objet par le FBI, puis des diverses auditions auxquels ils sont soumis, conduisant à l'établissement de la fameuse Liste Noire<sup>67</sup>. Pour autant, le milieu hollywoodien est loin d'être politiquement homogène : en témoignent les conflits relatifs à la création des différents ligues ou syndicats, mais aussi les déclarations de plusieurs scénaristes, interviewés notamment par Patrick McGilligan<sup>68</sup>, qui attestent de la présence constante, durant cette période des années 1930, non seulement de personnels engagés à droite<sup>69</sup>, mais également

---

<sup>62</sup> Notamment dans Soulez Guillaume, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.

<sup>63</sup> Réalisé par Ernst Lubitsch.

<sup>64</sup> Film musical réalisé par Reinhold Schünzel.

<sup>65</sup> Réalisé par King Vidor.

<sup>66</sup> « Conference Notes on *Clear all Wires* », Walter Reisch, 24 avril 1940.

<sup>67</sup> D'abord celles de la commission Davis en 1940, et surtout de celles de la HUAC à partir de 1947.

<sup>68</sup> Voir notamment Buhle Paul, McGilligan Patrick, *Tender Comrades. A Backstory of the Hollywood Blacklist*, St Martin Griffin, New York, 1997 ; McGilligan Patrick (dir.), *Backstory. Interviews with Screenwriters of Hollywood Golden Age*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1986

<sup>69</sup> Ainsi, W.R. Burnett, qui se définit lui-même comme anti communiste, raconte par exemple que chez Warner « we had an underground of anti-communist in the writer's building, Jack Moffitt, Tom Reed, Graham Baker » ; in McGilligan Patrick (dir.), *Backstory, op.cit.*

de structures, informelles ou non, les réunissant<sup>70</sup>. Cette présence est en outre probablement plus prégnante dans le studio MGM, dont le dirigeant Louis B. Mayer, comme je l'ai indiqué précédemment, est une figure ouvertement anticommuniste et antisyndicale<sup>71</sup>. Ainsi, parmi les nombreux scénaristes mobilisés pour ces trois films<sup>72</sup>, plusieurs sont notoirement hostiles, à des degrés divers, au communisme. Jacques Deval, précédemment évoqué, participe à l'écriture de *Ninotchka* et de *Balalaïka* ; de même, Charles Bennett, qui participe à l'écriture de *Balalaïka*, se déclare explicitement anticommuniste, affirmant même avoir mené pour les services secrets des activités anti URSS durant la guerre<sup>73</sup>. On peut également citer Ben Hecht et MacArthur, qui avaient déjà coproduit, coécrit et coréalisé une des rares satires antisoviétiques du milieu des années 30, *Once in a Blue Moon*<sup>74</sup>. Ils

---

<sup>70</sup> Paul Jarrico, scénariste blacklisté évoque ainsi « the right wing in Hollywood, which had less of a following, I think, than the left wing did, was determined and well organized, and showed a certain amount of revolutionary efficiency. They did very well. They won the day. », in Buhle Paul, McGilligan Patrick, *Tender Comrades*, *op.cit.*

<sup>71</sup> Ainsi, RW Burnett explique : « We had some right wing organizations too, but they were a little hard to stomach. At Metro they tried to get me to join, but I wouldnt. » in McGilligan Patrick (dir.), *Backstory*, *op.cit.* ; de même, Allen Boretz, autre scénariste blacklisté déclare-t-il, à propos de MGM « in that office, there was a lot of right wing talk swirling around like a conspiracy... it was an attitude, a kind of unspoken diktat that they would all follow the rules that had been handed down by a man called James K McGuinness, who was the real guru of the right wing movement in Hollywood. » ; in Buhle Paul, McGilligan Patrick, *Tender Comrades...*, *op.cit.*

<sup>72</sup> La genèse de *Ninotchka*, telle qu'on peut la reconstituer à travers les dossiers de productions consultés, est la suivante : envoi d'une *story* (non conservée) par Menyhért Lengyel à George Cukor, 11 janvier 1937 ; « Ninotchka », Menyhért Lengyel, 5 août 1937 ; « Ninotchka. Love is not so simple », Menyhért Lengyel, 25 août 1937 ; « Synopsis », Menyhért Lengyel, 10 septembre 1937. ; « Ninotchka », Synopsis of final continuity, Gottfried Reinhardt, 8 décembre 1937 ; « Garbo. Russian Story », *Outline*, Ben Hecht et Charles MacArthur, reçu par Breen le 13 mai 1938 ; « Ninotchka », scénario par Jacques Deval, versions du 6 juillet, 5 août et 27 septembre 1938 ; « Suggestion for Moscow sequence », Gottfried Reinhardt, 3 janvier 1938 ; « Screenplay section », Claudine West, 24 septembre 1938 ; « Outline of Russian sequence », Sidney Franklin, Gottfried Reinhardt, Claudine West, 29 septembre 1938, « Section of dialogue », SN Berhman, 17 décembre 1938. Conference Notes, Sidney Franklin, SN Berhman, Claudine West, Gottfried Reinhardt, 15 novembre 1938 ; « Miscellaneous pages of script written in preparation for script », Ernst Lubitsch, Charles Brackett, William Wilder, Walter Reisch, 13 mars 1939-6 avril 1939. « Old pages rewritten out of script dated 6 April 1939 », Ernst Lubitsch, Charles Brackett, William Wilder, Walter Reisch, 11 avril 1939-23 mai 1939 ; « Ninotchka files », *AMPAS Special Collections*. Les documents consultés relatifs à la genèse de *Balalaïka* sont les suivants : « Dialogue continuity, temporary incomplete », Ernst Vajda et George Oppenheimer, 1<sup>er</sup> mars 1938 ; « Opera scene », Monckton Hoffe et George Oppenheimer, 13 mars 1938 ; « Opera sequence, William von Wymetal, 19 avril 1938 ; scénario par Walter Reisch, 6 juin 1938 ; « Treatment » par Pascal et Vadnai, 15 août 1938 ; scénario par Leon Gordon : versions des 10, 22, 26, 27 octobre 1938 ; scénario par Leon Gordon et Richard Connell : versions des 21 et 30 novembre 1938 ; « Screenplay section », Leon Gordon, 7-10 décembre 1938 ; scénario par Leon Gordon, décembre 1938 ; scénario par Leon Gordon, Richard Connell, Noel Langley, déc 38-janvier 1939 ; scénario par Leon Gordon et Jacques Deval, versions des 1<sup>er</sup> et 3 février 1939 ; 32 pages par Leon Gordon, 16 mars 1939 ; scénario par Reinhold Schünzel, 4 avril 1939 ; scènes par Charles Bennett, 21-22 avril 1939 ; « Opera sequence », William von Wymetal, 22 avril 1939 ; scénario de Leon Gordon et Jacques Deval, 17 mai 1939 ; scénario de Leon Gordon et Jacques Deval, 1<sup>er</sup> juin 1939 ; scénario de Charles Bennett et Elaine Ryan, du 8 juillet 1939 au 15 sept 39 : « Balalaïka files », *AMPAS Special Collections*. Enfin, les documents consultés relatifs à la genèse de *Comrade X* sont beaucoup plus parcellaires : *Clear All Wires*, scénario par Walter Reisch, 12 avril 40 ; « Conference notes on *Clear all Wires* », Walter Reisch, 24 avril 40 ; « *Comrade X* files », *AMPAS Special Collections*.

<sup>73</sup> « I was very heavily mixed up, I must admit, with secret service work at that time over here. » ; « Transcription of an interview with Charles Bennett held on March 21, 1978 at Mr Bennett's home in Beverly Hills by Anthony Slide and John Belton » ; *Anthony Slide Collection. British Film Personnel- Transcripts*, *AMPAS Special Collections*.

<sup>74</sup> *Once in a Blue Moon*, réalisé par Ben Hecht et Charles MacArthur, Hecht-Mac Arthur prod, distribué par Paramount Pictures, sorti aux États-Unis en mai 1935.

participent tous deux à l'écriture de *Ninotchka*, tandis que Ben Hecht est crédité, avec Charles Lederer, du scénario de *Comrade X*. Enfin, le contexte général de la période est également celui d'une nette montée de l'anticommunisme dans la société américaine. La commission d'enquête sur les activités antiaméricaines<sup>75</sup> est ouverte dès 1937, et commence à cette date à se pencher sur la présence supposée de communistes infiltrés d'abord dans l'administration américaine, puis dans tous les espaces de pouvoirs ou d'influence de la société. De même, le FBI surveille étroitement les milieux hollywoodiens depuis au moins le milieu des années 1930, afin d'y identifier les éléments considérés comme radicaux.

Les différents projets sont cependant développés à des moments durant lesquels la perception de l'URSS, dans la société américaine, n'est pas du tout la même. En effet, *Comrade X* est scénarisé essentiellement entre mars et décembre 1940, soit après la signature du pacte germano-soviétique, à une période où l'URSS est déjà clairement identifiée comme une menace. Il n'est donc pas surprenant que non seulement l'URSS y soit présentée comme un État qui terrorise sa population, mais aussi que les parallèles avec l'Allemagne nazie y abondent. La situation est différente au moment de l'écriture de *Ninotchka*, entre janvier 1937 et juin 1939, et de *Balalaïka*, entre mars 1938 et septembre 1939, périodes durant lesquelles l'URSS n'est pas encore une puissance ennemie. La politisation de sa représentation n'y va pas encore de soi : ainsi, alors que dans une note de réunion au sujet de *Comrade X*, il est précisé qu'il faudra donner une tonalité politique à toutes les plaisanteries et à tous les gags<sup>76</sup>, la note d'intention de *Ninotchka*, en août 1937, revendique au contraire l'apolitisme du projet<sup>77</sup>.

En effet, contrairement à *Comrade X*, ni *Ninotchka* ni *Balalaïka* n'ont pour point de départ des sujets politiques. L'histoire originale de *Ninotchka* raconte la rencontre, autour de négociations relatives à une vente de fourrures, entre une soviétique idéaliste et un comte français bon vivant et cynique ; de même, la pièce source de *Balalaïka*, par Eric Maschwitz<sup>78</sup>, raconte l'histoire d'amour entre Lydia, une danseuse de Balalaïka, fille d'un révolutionnaire, et Peter, un jeune cosaque fils de Prince. Pour ces deux films, la politisation de la représentation de l'URSS n'est donc pas une donnée d'entrée, mais plutôt le résultat d'un processus créatif complexe, engageant des stratégies discursives divergentes, dans lequel la question de la parole politisée occupe une place centrale. Alors que l'URSS ne fait pas

---

<sup>75</sup> *House of Un-American Committee*. Sur ces questions, voir Ceplair, Larry, *Anti Communism in Twentieth Century America. A Critical History*, Praeger, Santa Barbara, Cal, 2011.

<sup>76</sup> "It will be necessary to color all jokes and gags with a political touch"; Conference notes on *Clear all Wires*, screenplay by Walter Reisch, April 24, 1940, *Comrade X* files, *AMPAS Special Collections*.

<sup>77</sup> "The subject of this story is completely non political. The Paris Moscow background is only used insofar as it is necessary for the smooth flow of the plot, which is less than in *Tovaritch* for example. The story does not pretend to be more than a tender, amusing human comedy"; Menyhért Lengyel, note d'intention du 5 août 1937 ; *Ninotchka* files, *AMPAS Special Collections*.

<sup>78</sup> Première représentation à Londres en 1936.

encore l'objet à Hollywood de stéréotypes clairement établis, ni même de stratégies de représentations récurrentes, les différentes propositions scénaristiques vont en effet s'employer à définir l'identité soviétique des personnages par leur usage d'une parole politisée. La critique de l'URSS, telle qu'elle se structure dans le discours de ces films, se fonde ainsi pour grande part sur le discrédit et la mise en échec de ce type de parole.

### **Dramatisation et confrontation : le déploiement de la parole politisée**

Ainsi, un premier mouvement scénaristique consiste à se saisir des différences culturelles entre les personnages — qui dans les histoires originelles fonctionnaient comme de simples obstacles à la romance amoureuse — et à les politiser, afin de mettre en scène des moments de confrontations idéologiques. Ce travail est essentiellement mené par Deval. Cherchant manifestement à utiliser ces récits comme tribune pour ses opinions anti soviétiques, il reprend pour ce faire la stratégie discursive qu'il avait déjà mise en œuvre en 1933 pour *Tovarich*. Celle-ci raconte en effet l'histoire d'un couple de Russes blancs contraints de travailler à Paris comme domestiques dans une famille de députés de gauche. Si la pièce faisait la satire de la famille de gauche, snob et hautaine, elle proposait surtout une critique acerbe du régime soviétique, s'exprimant notamment par des scènes de confrontation entre le couple de Russes blancs, véritables patriotes, et un commissaire bolchévique, cynique et sans pitié. Pour *Balalaïka* comme pour *Ninotchka*, Deval s'efforce alors d'instaurer des configurations comparables, lui permettant de mettre en scène des confrontations politiques, grâce à la répartition des différentes positions entre les personnages.

Dans le cas de *Ninotchka*, Deval transforme ainsi le personnage de rivale amoureuse de la jeune soviétique : de riche parisienne chez Lengyel, elle devient dans ses scénarios Swanna, une princesse russe exilée. Cette modification lui permet de mettre en scène, au prétexte de la rivalité amoureuse entre les deux femmes, la confrontation entre deux discours politiques. On y trouve ainsi non seulement de longues tirades à caractère politique — Swanna se plaint de l'exil et espère le retour du tsar, tandis que Ninotchka évoque les coups de fouet administrés à ses parents par les cosaques — mais aussi des scènes de confrontation entre les deux femmes et les deux discours<sup>79</sup>. On retrouve des traces de ces propositions dans la version finale, notamment lors de la scène de dispute entre les deux femmes, durant le dîner dansant. Ainsi, si l'idée de situer la confrontation lors de ce dîner est à mettre

---

<sup>79</sup> Ainsi, à titre d'exemple, dans la dernière scène de la seconde version rédigée par Deval, datée du 5 août 1938, lorsque Ninotchka propose à Swanna de s'asseoir "have a seat", Swanna lui répond "exiles have no seat, Commissar".

au crédit de Lubitsch, Brackett, Reisch et Wilder, auteurs du scénario définitif, ils y synthétisent différentes scènes de confrontations et disputes qui ont jalonné les scénarios rédigés par Deval. On observe une stratégie discursive comparable dans les traitements de *Balalaïka* : en effet, dans les versions de Deval, ce ne sont plus les pères de Lydie et Peter qui s'opposent, mais Peter et Lydie eux-mêmes : Lydie y devient une militante fervente, qui ne perd pas une occasion de tenter de convertir Peter à sa cause, puis qui va ensuite exprimer longuement ses regrets et ses désillusions durant le dénouement, qui se déroule à Paris après la révolution soviétique — une scène qui fait l'objet de très nombreuses réécritures de Gordon et Deval, témoignant très probablement de l'importance qu'elle revêt à leurs yeux.

### *Parole politisée et communion des corps*

Ce mouvement d'explicitation et de dramatisation des enjeux politiques, porté principalement par Deval, est cependant mis en tension avec d'autres stratégies discursives, consistant à mettre au contraire en scène le dépassement de la parole politisée et des antagonismes que celle-ci structure, au profit d'une célébration de la communion des individus.

Ainsi, dans les diverses propositions formulées par Ben Hecht, les discours idéologiques se trouvent systématiquement mis en tension avec les élans du corps amoureux. L'*outline* de *Ninotchka*, qu'il rédige avec Mac Arthur<sup>80</sup>, se fonde en effet sur une opposition entre deux manières d'appréhender le corps : la manière communiste, marquée par la rationalité scientifique, et la manière bourgeoise, valorisant au contraire la sentimentalité. La première apparition de Ninotchka dans cet *outline* la montre se déshabillant devant les trois commissaires, tout en discourant froidement sur le dépassement de l'amour par la biologie<sup>81</sup>. Sa première scène d'amour avec Leon donne ensuite à voir la mise en échec du discours rationnel. Si elle a été légèrement modifiée entre temps, la version finale de cette scène reprend malgré tout l'essentiel de la manière dont Hecht et Mac Arthur la conçoivent : le discours de Ninotchka y fonctionne comme discours idéologique, mais aussi, par antithèse, comme un discours amoureux, actant non seulement le dépassement du rationnel par le sentimental, mais même la

---

<sup>80</sup> «Garbo. Russian Story», *outline* par Ben Hecht et Charles MacArthur, reçu par Breen le 13 mai 1938.

<sup>81</sup> « Love, says she, is an outworn capitalistic error. Russia in its progress had proved there is no love, that the whole process of swooning that used to go on between the sexes was an unconsidered and aboriginal tradition surviving out of the dark ages. There is only biology... »



réduction du discours politique à une modalité de séduction amoureuse. De même, le discours avorté durant le bal, que Leon la convainc d'interrompre pour aller plutôt se rafraîchir aux toilettes, s'il est un ajout de Lubitsch, Brackett, Reisch et Wilder, s'inscrit dans le prolongement de la dynamique impulsée par Hecht et MacArthur : les velléités de discours politique de Ninotchka y deviennent une modalité d'expression des plaisirs sensoriels, qu'il s'agisse de l'euphorie provoquée par le champagne ou du plaisir de la danse amoureuse.

Le travail que mène Hecht pour *Comrade X* obéit à la même conception. Dans le traitement proposé initialement par Walter Reisch, on trouvait déjà une jeune communiste idéaliste, Theodore, qu'un journaliste américain, Mc Kingley, devait convaincre de venir avec lui aux États-Unis. Romance et politique y étaient cependant disjoints : tandis qu'une première partie de l'intrigue traitait du fanatisme idéologique de la jeune femme, ce n'est qu'une fois revenue de son aveuglement que le personnage américain et elle tombaient amoureux. Dans la version finale, en revanche, sur un scénario de Ben Hecht et Charles Lederer, les deux enjeux sont à nouveau liés : dès leur première rencontre, Mc Kingley tente de convaincre la jeune femme de mettre son pouvoir de séduction au service du combat politique ; la jeune femme est d'abord convaincue, mais finit rapidement par embrasser son interlocuteur, la scène nous donnant à nouveau à voir le débordement du politique par l'irrationnel de la pulsion amoureuse.

De même, la version finale de *Balalaïka* conserve de nombreux éléments de la politisation du propos impulsée par Deval et Gordon, notamment les scènes de confrontations idéologiques. Celles-ci s'inscrivent cependant dans un mouvement comparable de mise en scène du dépassement du politique, cette fois dans une utopie de communion nationale. Ainsi, dans la version définitive, chaque moment d'opposition idéologique conduit *in fine* à la réaffirmation de l'unité et de la solidarité de la nation russe dans son ensemble — et, à travers elle, de la communauté humaine. Cette réconciliation, conformément à l'éthique propre à la comédie musicale, est rendue possible par la musique et le chant. Ainsi, la scène finale se passe à Paris : elle montre, pendant la célébration du Nouvel An russe par les Russes blancs exilés, l'arrivée de Lydia, dorénavant révolutionnaire repentie. Si, conformément aux propositions de Deval et Gordon, la réintégration de Lydia dans une communauté nationale qui transcende les clivages politiques et sociaux, se fait au prix de la contrition et du pardon, la stratégie discursive adoptée est en revanche exactement l'inverse de ce qu'ils proposaient. Au lieu de l'explicitation des regrets de Lydie, celle-ci reste silencieuse, tandis que différents personnages la

prennent dans leurs bras. On y donne ainsi à voir la résorption du discours idéologique, l'héroïne renonçant à la parole, au profit d'une communion par la musique, la danse et le chant.

Que le dépassement des antagonismes idéologiques se fasse par une communion amoureuse ou nationale, dans chacun de ces trois films le discours idéologique se trouve toujours finalement résorbé par une forme de suprématie du corps. Que ce soit pour embrasser ou danser, le personnage féminin, porteur de convictions politiques, ne parle dans ces films que pour mieux finir par se taire.

La genèse de *Ninotchka*, comme celle de *Balalaïka*, est ainsi traversée par des mouvements discursifs contradictoires, impulsés par des scénaristes aux convictions politiques hétérogènes. La volonté de Deval de faire de ces récits des pamphlets antisoviétiques se trouve mise en tension avec une valorisation du consensus et de la réconciliation, sans doute plus conforme aux valeurs anti radicales américaines, ainsi qu'aux conventions narratives du cinéma classique hollywoodien. Il en résulte une représentation du personnage soviétique centrée sur son usage particulier de la parole, et une critique de l'URSS passant par le discrédit de ce discours idéologique. Cette modalité de discours antisoviétique semble s'imposer, au moins temporairement, dans la culture hollywoodienne : ainsi, si *Comrade X* mène une critique beaucoup plus directe et précise du fonctionnement de l'URSS, le film propose pourtant lui aussi un personnage de jeune femme soviétique idéaliste, qui là encore finit par comprendre qu'il vaut mieux embrasser que discourir.

Outre me donner l'opportunité de présenter cette étude de cas, ce colloque, en ce qu'il s'employait à mettre en exergue les apports de l'analyse rhétorique comme modalité d'analyse filmique, a aussi été pour moi une occasion précieuse de m'interroger sur mon rapport à cette méthode et, ce faisant, de réfléchir de manière plus large au positionnement de mes travaux par rapport à la tradition de l'analyse filmique. Les différentes interventions qui y ont été présentées avaient en effet pour point commun d'insister sur la multiplicité et l'hétérogénéité des discours circulant à la fois au sein du texte filmique et dans les différents espaces de consommation des films. L'analyse génétique des œuvres, en ce qu'elle permet de faire apparaître la même multiplicité, la même hétérogénéité, mais aussi les mêmes divergences et contradictions au sein des dynamiques qui président au processus d'élaboration collective du film, me semble avoir vocation à fonctionner comme un chaînon supplémentaire de ce mode d'appréhension des films, complétant non seulement l'analyse des stratégies rhétoriques qui parcourent le texte, mais aussi les études de réception qui observent, sur un mode pragmatique, la multiplicité des modalités d'actualisation de ces discours. Symétriquement, les problématiques et la

méthodologie développées par Guillaume Soulez m'offrent une méthode d'analyse des documents génétiques — notamment, mais pas seulement, des versions de scénarios — particulièrement pertinente pour aborder certaines dimensions de l'antisoviétisme, à savoir la structuration des discours chargés d'en convaincre les spectateurs.

À l'issue de cet exercice réflexif que constitue la rédaction d'un dossier d'HDR, je pourrais résumer de la manière suivante l'ambition qui anime dorénavant mes travaux : faire tenir ensemble une analyse des œuvres filmiques, intégrant aussi bien l'analyse des processus de production que des modalités de circulation des films dans l'espace public, avec une histoire de la production, enrichie à la fois des apports de l'histoire sociale des studios et de ceux de l'histoire sociotechnique des métiers du cinéma. Mon intérêt s'est progressivement décalé de l'analyse des œuvres vers celle des processus de création, et plus particulièrement vers les spécificités de la création collective dans un contexte industrialisé. La cohérence de mes travaux réside pourtant à la fois dans les films étudiés, et dans la manière de les appréhender. Je me suis en effet essentiellement intéressée au cinéma hollywoodien des années 1930 et 1940 (avec une présence importante de comédies et de comédies musicales), en m'attachant à restituer cette production dans une histoire à la fois internationale et intermédiaire du cinéma. Sans nier les liens étroits unissant le cinéma américain à son contexte national de production, je me suis efforcée de valoriser l'importance et la diversité de ses liens avec les industries spectaculaires, américaines mais aussi européennes. Du point de vue de l'analyse des œuvres filmiques, il me semble en effet fondamental de poursuivre le travail initié par Jean-Loup Bourget<sup>82</sup>, à savoir analyser et restituer précisément l'hétérogénéité par laquelle se construisent les films hollywoodiens. À l'échelle de l'histoire de la production, la multiplicité des liens, ponctuels ou structurels, liant les studios hollywoodiens aux différentes salles de théâtre et studios de cinéma, reste encore à cartographier précisément, alors même qu'il me semble qu'il s'agit là d'éléments cruciaux pour qui souhaite comprendre les circulations de personnes, d'œuvres, de techniques et de formes dont se nourrit le cinéma hollywoodien. Ainsi, si mon regard s'est décentré des œuvres pour se tourner vers les structures et les individus y travaillant et y créant, l'ambition qui structure mes travaux est néanmoins restée inchangée : offrir, par un élargissement de la focale, des éléments de renouveau sur l'histoire du cinéma classique hollywoodien.

---

<sup>82</sup> Son ouvrage *Hollywood : un rêve européen*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006, propose une synthèse des différents travaux qu'il a consacrés à cette question.

## LISTE DES TRAVAUX CITÉS

- ABBOTT Andrew, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1988.
- AKRICH Madeleine, CALON Michel, LATOUR Bruno, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Presses des Mines, Paris, 2012.
- ALASTAIR Phillips, VINCENDEAU Ginette (dir.), *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood*, British Film Institute Publishing, Londres, 2006.
- ALLEN Robert, GOMERY Douglas, *Film History: Theory and Practice*, Mc Graw Hill Higher Education, New York (NY), 1985.
- ALTMAN Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- ALTMAN Rick, *Film/Genre*, British Film Institute Publishing, Londres, 1999, pp. 30-34.
- ALTMAN Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », in *CINÉMAS*, vol.10, n°1, 1999, pp. 37-53.
- ALTMAN Rick, « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », in *Vingtième Siècle*, vol.46, n° 1, 1995, pp. 65-74.
- AUGROS Joël, *L'Argent d'Hollywood*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira, *Une histoire du cinéma américain : stratégies, révolutions et mutations au XXème siècle*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2016.
- BALIO Tino (dir.), *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison (Wis.), 1985.
- BALIO Tino, *Grand Design. Hollywood as a Modern Enterprise, 1930-1939*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles (Ca.), 1996.
- BECKER Howard, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley (Ca.), Londres, 1982.
- BECSY Tamás, *Siker Receptjei : a 20as, 30as évek magyar darabjairól (Les Recettes du succès : sur les pièces hongroises des années 1920 et 1930)*, Kodolányi János Főiskola, Budapest, 2001.
- BERTHOME Jean-Pierre, THOMAS François, *Citizen Kane*, Flammarion, Paris, 1992.
- BERTHOME Jean-Pierre, THOMAS François, *Orson Welles au travail*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2006.
- BESSIERE Irène (dir.), *Hollywood : les fictions de l'exil*, Nouveau Monde Editions, Paris, 2007.
- BESSIERE Irène, ODIN Roger (dir.), *Les Européens dans le cinéma américain. Émigration et exil*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004.
- DE BIASI Pierre-Marc, *La Génétique des textes*, Nathan, Paris, 2000.
- BINH N.T., VIVIANI Christian, *Lubitsch*, Rivages Cinéma, Paris, 1991.
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, un rêve européen*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006.
- BOURGET Jean-Loup, *Rebecca, d'Alfred Hitchcock*, Vendémiaire, Paris, 2017.
- BOURGET Jean-Loup, O'NEILL Eithne, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Flammarion, Paris, 1990.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin, STAIGER Janet, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, Londres, 1988.
- BREWSTER Ben, "The Circle: Lubitsch and the theatrical farce tradition", *Film History*, vol. 13 n°4, 2001.
- BUFFET Cyril, MAGUIRE Lori (dir.) *CinémAction* n° 150, « Cinéma et Guerre Froide : l'imaginaire au pouvoir », Éditions Corlet, Condé sur Noireau, 2014.
- BUHLE Paul, MC GILLIGAN Patrick, *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2012.
- BUHLE Paul, WAGNER David, *Radical Hollywood: The Untold Story Behind America's Favorite Movies*, New Press, New York, 2002.

- CEPLAIR Larry, *Anti Communism in Twentieth Century America. A Critical History*, Praeger, Santa Barbara, Cal, 2011.
- CERISUELO Marc (dir.), *Vienne et Berlin à Hollywood : nouvelles approches*, PUF, Paris, 2006.
- CHERCHI USAI Paolo, CODELLI Lorenzo (dir.), *Prima di Caligari, Cinema tedesco 1895-1920*, Editioni Biblioteca dell'Imagine, Pordenone, 1990, pp.402-422.
- CRAFTON Donald, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound. 1926-1931*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles (Ca.), 1999.
- CROWE Cameron, *Conversations With Billy Wilder*, Faber and Faber, Londres, 1999.
- DELMAS Fabien, *Rythmes, mouvements et double transfert : de Max Reinhardt à la Kappellmeisterregie hollywoodienne*, thèse de doctorat, Université Aix-Marseille, 2012.
- EISENCHITZ Bernard, *Fritz Lang au travail*, Editions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2011.
- ELSAESSER Thomas, "Flieger, grüß mir die Sterne: Travels in Walter-Reisch-Land" (entretien non publié), 1996.
- ELSAESSER Thomas, *Weimar Cinema and After. Germany's Political Imaginary*, Routledge, Londres et New York, 2000.
- ESPAGNE Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, Paris, 1999.
- ESPAGNE Michel, WERNER Michael, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1994.
- EYMAN Scott, *Ernst Lubitsch. Laughter in Paradise*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
- GABLER Neal, *An Empire of their Own. How the Jews Invented Hollywood*, Crown Publishers, New York, 1988.
- GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.
- GOLDSTEIN Robert Justin, *Political Repression in Modern America. 1870 to the Present*, Schenkman, Cambridge (Mass), 1978.
- GOMERY Douglas, *The Hollywood Studio System*, St Martin's Press, New York (NY), 1986.
- HAMUS-VALLEE Réjane, RENOUCARD Caroline (dir.), *Les Métiers du cinéma à l'ère du numérique*, CinémAction n° 155, Corlet, Paris, 2015.
- HARVEY James, *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. Da Capo Press, New York, 1998.
- HOBERMAN James, *An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War*, The New Press, New York (NY), 2011.
- JENKINS Henry, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York, 1992.
- JENKINS Henry, KARNICK Kristine, *Classical Hollywood Comedy*, AFI Film Readers, Routledge, New York et Londres, 1995.
- JEWELL Richard B., "How Howard Hawks Brought Baby Up: an Apologia for the Studio System", *Journal of Popular Film and Television*, vol 11 n°4, 1984, pp. 158-165.
- KOSZARSKI Richard, *An Evening Entertainment. The Age of the Silent Feature Film*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles (Ca.), 1994.
- KOSZARSKI Richard, *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2008.
- KRUTNIK Frank, NEALE Steve, NEVE Brian, STANFIELD Peter (dir.), *"Un-American" Hollywood. Politics and Film in the Blacklist Era*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ et Londres, 2007.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric (dir.), *Le Cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2007.
- LATOUR Bruno, *La Vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*, Éditions de la Découverte, Paris, 1993.
- LE FORESTIER Laurent, MORRISSEY Priska (dir.), *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895. Revue d'Histoire du cinéma n° 65*, Hiver 2011.

- LENGYEL Menyhért, *Eletem könyve (Le Livre de ma vie)*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1965.
- McBRIDE Joseph, *How Would Lubitsch Do It?*, Columbia University Press, New York (NY), 2018.
- McGILLIGAN Patrick (dir.), *Backstory. Interviews with Screenwriters of Hollywood Golden Age*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles (Ca.), 1986.
- MORRISSEY Priska, *Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prises de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926)*, thèse de doctorat, Université Paris 1, 2008.
- NACACHE Jacqueline, *Lubitsch*, Edilig, 1987.
- NAUMBURG Nancy (dir.), *We Make the Movies*, W.M. Norton and Cie Publishing, New York (NY) 1937.
- POWDERMAKER Hortense, *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*, Secker et Warburg, Londres, 1951.
- ROBINSON Harlow, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians. Biography of an Image*, Northeastern University Press, Boston (Mass.), 2007.
- SCHATZ Thomas, *Boom and Dust: American Cinema in the Forties*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles (Ca.), 1999.
- SCHATZ Thomas, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Pantheon Inc, New York, 1988.
- SCHORSKE Carl E., *The Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Vintage Books Edition, New York, 1981.
- SCHORSKE Carl E., *Thinking With History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
- SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.
- STAIGER Janet (dir.), *The Studio System*, Rutgers University Press, New Jersey, 1995.
- STARCK Kathleen, *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War*, Cambridge Scholars, Newcastle, 2010.
- STAROBINKSI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève, 1970.
- STRADA Michael, TROPER Harold, *Friend or Foe ? Russians in American Film and Foreign Policy. 1933-1991*, Scarecrow Press, Lanham (Md), London, 1997.
- VERNET Marc, *Ainsi naquit Hollywood : avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios*, Armand Colin, Malakoff, 2018.
- VIVIANI Christian (dir.), *Hollywood. Les connexions françaises*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2007.
- WEINBERG Herman, *The Lubitsch Touch. A Critical Study*, EP Dutton and Cie Inc, New York (NY), 1968.

# SECTION III. PRESENTATION DETAILLEE DES ENSEIGNEMENTS, INTERVENTIONS ET ARTICLES.

## I PRESENTATION DES ENSEIGNEMENTS

### ENSEIGNEMENTS EN MASTER

- **Historiographie du cinéma**

M2 *Arts et Industries Culturelles*, Université de Lorraine,  
Depuis 2018-2019, CM, 24h annuelles.

Ce cours s'adresse à des étudiants spécialisés aussi bien en cinéma, théâtre, arts plastiques qu'en sociologie de l'art et de la culture. Seule une minorité a suivi une formation de licence en études cinématographiques. Si certains se destinent à poursuivre une thèse en études cinématographiques, d'autres n'ont jamais eu un seul cours spécifiquement dédié au cinéma et ne s'y intéressent pas particulièrement.

Ce cours aborde l'historiographie du cinéma selon une démarche pragmatique : s'appuyant sur de nombreux exemples et études de cas, il vise à présenter les différentes manières dont l'histoire du cinéma s'écrit.

Après une introduction rappelant les spécificités de la démarche historique et de « l'opération historiographique » et retraçant les grandes étapes de l'écriture de l'histoire du cinéma, la première du cours est consacrée à la présentation du courant « Cinéma et histoire », la seconde aux propositions issues du courant de l'histoire culturelle. La troisième partie aborde les différentes manières de faire l'histoire esthétique des films. Enfin, une dernière partie, intitulée « perspectives contemporaines » expose les directions actuelles de la recherche en histoire du cinéma.

#### Orientations bibliographiques

- ALLEN Robert C., GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Nathan Université, Paris, 1993.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous l'occupation*, PUF, Paris, 1994.
- BORDWELL David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Londres et Cambridge, 1997
- BORDWELL David, Thompson Kristin, Staiger Janet, *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production*, Columbia University Press, New York, 1985
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1993
- GARÇON François, *De Blum à Pétain, cinéma et société française (1936-1944)*, Éditions du Cerf, Paris, 1984
- LAGNY Michèle, *De l'Histoire du Cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992
- LE FORESTIER Laurent (dir.), « Des procédures historiographiques en cinéma », *Cinémas* vol.21, n° 2-3, printemps 2011
- LEUTRAT Jean-Louis, *Le Western. Archéologie d'un genre*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 1987

- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2005
- SELIER Geneviève, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Éditions du CNRS, Paris, 2005
- SORLIN Pierre, *European Cinema, European Societies, 1939-1990*, New York, Routledge, 1991
- THOMPSON Kristin, *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*, Princeton University Press, 1988
- VEZYROGLOU Dimitri, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, CNRS Éditions, Paris, 2011

## • La Création Collective au Cinéma

M1 *Arts et Culture*, Université de Lorraine  
Depuis 2018-2019, CM, 24h annuelles.

Ce cours s'adresse essentiellement à des étudiants issus de licences d'Arts du Spectacle, d'Arts Plastiques et de Musicologie ; d'autres, moins nombreux, viennent d'Info-Com, d'Histoire ou encore d'Études Culturelles. Proposant une approche du cinéma fondée sur la valorisation de la pluralité des compétences et savoir-faire mobilisés dans la création d'une œuvre cinématographique, ce cours cherche à s'appuyer sur cette diversité de parcours des étudiants, et notamment sur leurs connaissances en arts visuels ou en musique. Partant systématiquement d'études de cas, il mène dans une première partie une réflexion sur les métiers du cinéma : leur émergence, leur recomposition, ainsi que sur la variabilité de leurs champs de compétences respectifs. La seconde partie observe, dans des configurations variées — allant de structures très industrialisées, comme les studios hollywoodiens, jusqu'aux groupes militants des années 1970 —, différentes modalités de coopérations artistiques.

### Orientations bibliographiques

- ALION Yves, CAMY Gérard, *Le cinéma par ceux qui le font*, Paris, Nouveau monde, « Cinéma », 2010.
- BECKER Howard, *Les Mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin, STAIGER Janet, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1985.
- CHION Michel, *Le Cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990.
- GAUTHIER Christophe, VEZYROGLOU Dimitri (dir.), *L'Auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, éditions de l'AFRHC, Paris, 2013
- HAMUS-VALLEE Réjane, RENOARD Caroline (dir.), « Les métiers du cinéma à l'ère du numérique », *CinémAction* n°155, Condé-sur-Noireau, Corlet/CinémAction, avril 2015.
- LE FORESTIER Laurent, MORRISSEY Priska (dir.), *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895*. *Revue d'Histoire du Cinéma* n°65, AFRHC, 2011.
- NAUMBURG Nancy (dir.), *Silence, on tourne ! Comment nous faisons les films, par vingt artistes et techniciens de Hollywood*, Paris, Payot, 1938.
- ROT Gwenaële, de Verdalle Laure, *Le cinéma : travail et organisation*, Paris, la Dispute, 2013.
- SELLORS C. Paul, "Collective authorship in film" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65:3, 2007, p. 263-271.

## • Comprendre le cinéma américain : histoire et historiographie

M1 *Arts et Culture*, Université de Lorraine



2013-2018, CM 24h annuelles.

Ce cours s'adressait essentiellement à des étudiants issus de licences d'Arts du Spectacle, d'Arts Plastiques et de Musicologie ; d'autres, moins nombreux, venaient d'Info-Com, d'Histoire ou encore d'Études Culturelles. Il devait ainsi à la fois prendre en compte le fait que la majorité des étudiants n'avait jamais suivi d'enseignement en cinéma et ne possédait qu'une faible culture cinématographique, tout en permettant aux étudiants issus d'Arts du Spectacle d'approfondir leurs connaissances et leur réflexion. Le cinéma américain y était à la fois envisagé comme une étude de cas, permettant d'aborder des problématiques et méthodologies transposables à d'autres cinématographies, voire même à d'autres formes artistiques, mais aussi comme un objet ayant ses propres spécificités. La première partie du cours envisageait le cinéma américain sous l'angle de l'histoire de la production ; la seconde, « cinéma et société », interrogeait les différentes manières de mettre en relation les films et leur contexte socio-culturel, tant de production que de diffusion. Enfin, la troisième partie du cours, « le cinéma hollywoodien dans les arts et les médias » initiait les étudiants aux problématiques relatives aux circulations culturelles et intermédiaires.

### Orientations bibliographiques

- ALLEN Robert C., GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Nathan Université, Paris, 1993.
- AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira, *L'Économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2008
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, Paris, 1998
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, un rêve européen*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006.
- BURDOCK Dolores, « Danger de mort. La femme hawksienne comme agent de destruction », in BURCH Noel (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Nathan, Paris, 1993, pp. 87-95
- CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique. 1915-2004*, CNRS Éditions, Paris, 2005.
- CAVELL Stanley, « Des mots pour une conversation », in *la recherche du bonheur. Hollywood et les comédies du remariage*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 1993, pp.23-28.
- ESPAGNE Michel, « Les Limites d'une notion », in *Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, Paris, 1999, pp. 18-33
- FERRO Marc, « Axes pour une recherche » ; « Sur l'antnazisme américain », in *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1993, pp.19-27 ; 144-152.
- GAUDREAULT André, « Conclusion », in *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Éditions, Paris, 2008, pp.169-185.
- LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992
- MARIE Michel, « Texte et contexte dans l'analyse de films » in *CinémAction* n° 65, « Cinéma et histoire : autour de Marc Ferro », pp. 22-28.
- MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in Vincendeau Ginette, Reynaud Bérénice (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction n° 67.

### • Introduction aux *Cultural Studies*

M2 *Arts et Industries Culturelles*, Université de Lorraine  
2009-2011, TD, 12h annuelles

L'objectif de ce cours était double. Il s'agissait d'une part d'un cours de langues, en l'occurrence d'anglais, et d'autre part, d'une initiation aux méthodes et problématiques relevant du paradigme des *Cultural Studies*. Il était donc mené en anglais. Après une première séance de présentation théorique, le reste du cours était fondé sur l'étude et la discussion d'un corpus de textes, en anglais, issus des *Cultural Studies*, illustrés par des études de cas.

#### Liste des textes étudiés

- DYER Richard, "Stereotyping", (dir.), *Gays and Films*, New York, Zoetrope, 1984, pp. 27-39.
- DYER Richard, "Seen to be believed...", in *The Matter of Images*, Routledge, Londres, 1993, pp. 20-29.
- ECKERT Charles, "The Anatomy of the Proletarian Film: Warner's *Marked Woman*" in NICHOLS Bill, *Movies and Methods II*, University of California Press, Berkeley, 1985, pp. 407-429.
- FLITTERMAN-LEWIS Sandy, "Introduction", *To Desire differently – Feminism and the French Cinema*, Columbia Press, New York, 1996, pp. 1-23.
- KAPLAN E. Ann, "Introduction", *Women and Film – Both Sides of the camera*, Routledge, Londres, 1983, pp. 2-4, 11-20; "Is the Gaze Male?", *Women and Film – Both Sides of the camera*, Routledge, Londres, 1983, pp. 23-25, 28-31.
- MULVEY Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in PENLEY Constance (ed.), *Feminism and Film Theory*, Routledge, New York, 1988, pp. 57-68.
- PENLEY Constance, "Time Travel, Primal Scene and the Critical Dystopia", *The Future of an Illusion*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, pp. 121-139.
- SELDON Caroline, "Lesbians and Films: Some Thoughts", in DYER Richard (ed.), *Gays and Films*, New York, Zoetrope, 1984, pp. 16-25.

### • Introduction à l'étude des transferts culturels

M2 *Expertise et Médiation Culturelle*, Université de Lorraine  
2008-2009, CM, 18h.

Cet enseignement avait pour vocation à initier des étudiants de M2 se destinant aux métiers de la transmission artistique à la dimension internationale de l'art en général et du cinéma en particulier, tant du côté que la production que de la consommation et réception. Après avoir présenté et discuté les principaux textes théoriques, le cours s'est structuré autour de la présentation, de l'analyse et de la discussion, avec les étudiants, de différentes études de cas.

#### Orientations bibliographiques

- BESSIERE Irène (dir.), *Hollywood. Les fictions de l'exil*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2007.
- CERISUELO Marc (dir.), *Vienne et Berlin à Hollywood : nouvelles approches*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, un rêve européen*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006.
- ELSAESSER Thomas, *European Cinema: Face to Face to Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011.
- ESPAGNE Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, Paris, 1999.
- ESPAGNE Michel, Werner, Michael, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une perspective interculturelle du champ littéraire*, Éditions Maisons des Sciences de l'Homme, Paris, 94.
- VIVIANI Christian, *Hollywood : les connexions françaises*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2007.

## • Méthodologie de la recherche

M1 *Arts et Culture*, Université de Lorraine  
2008-2009, CM, 18h.

Ce cours avait pour objectif d'initier les étudiants de M1 aux enjeux de la recherche, en leur fournissant les outils méthodologiques nécessaires à l'élaboration d'un mémoire. Il s'adressait à des étudiants préparant des mémoires (soit de recherche, soit « mixtes », c'est-à-dire combinant rapport de stage et mémoire de recherche) en Arts du Spectacle, Arts Plastiques ou Projet Culturel. À partir d'exemples et d'études de cas, le cours proposait dans un premier temps une réflexion sur l'élaboration d'un sujet de recherche, sur la constitution du corpus, ou encore sur les méthodes de recherche bibliographique, d'utilisation des sources, d'élaboration de la problématique et de construction du plan. La seconde partie du cours était consacrée à l'élaboration du texte (structuration de l'argumentaire...) ainsi qu'à sa mise en forme (usage des notes, des citations, des références bibliographiques...)

## • Outils de spécialisation en Arts du Spectacle

M1 *Arts et Culture*, Université de Lorraine  
2009-2012, TD, 12h annuelles.

Ce cours s'adressait spécifiquement aux étudiants de M1 *Arts et Culture* préparant des mémoires portant sur les arts du spectacle. Il avait pour objectif de leur présenter les principales approches théoriques et méthodologiques des arts du spectacle, en se fondant sur l'étude et l'analyse de textes. Chaque semaine, les étudiants devaient préparer le commentaire analytique d'un texte théorique. Le cours partait ensuite de l'étude des textes pour en présenter les différents enjeux théoriques, illustrés par des études de cas.

### Liste des textes étudiés

- AUMONT Jacques, « L'esthétique. De la sensation au goût », in *De l'Esthétique au présent*, De Boeck Université, Bruxelles, 1998, pp. 35-54.
- AUMONT Jacques, « Lumière, le dernier peintre impressionniste », in *L'Œil interminable*, Éditions de la Différence, Paris, 2007, pp. 23-49.
- BRENEZ, « Introduction », in *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck Université, Bruxelles, 1998, pp. 9-17.
- BURDOCK Dolores, « Danger de Mort. La femme hawskienne comme agent de destruction », in BURCH Noël (ed.), *Revoir Hollywood. La Nouvelle critique anglo-américaine*, Nathan, Paris, 1993, pp. 87-95.
- CAVELL Stanley, « Des Mots pour une conversation », in *A la Recherche du bonheur. Hollywood et les comédies du remariage*, Édition des Cahiers du Cinéma, Paris, 1993, pp. 23-28.
- ESPAGNE Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, Perspectives Germaniques, 1998.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1993 :
  - « Axes pour une recherche », pp.19-27 ;
  - « Sur l'antinazisme américain », pp. 144-152 ;
  - « L'histoire comme spectacle : *Napoléon*, d'Abel Gance », pp.167-171 ;
  - « Double accueil à la *Grande Illusion* », pp. 184-190.

- GAUDU Georges, « D'où viennent les films ? », in GAUDREAULT, RUSSEL, VERONNEAU (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXème siècle*, Payot, Lausanne, 2004.
- LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992 ; pp. 157-177 ; 203-205 ; 211-223.
- MARIE Michel, « Texte et contexte dans l'analyse de films », in *CinémAction* n° 65, « Cinéma et histoire : autour de Marc Ferro », pp.22-28.
- MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in VINCENDEAU, REYNAUD (dir.), *CinémAction* n° 67, « Vingt ans de théories féministes sur le cinéma », pp. 17-23.

## ENSEIGNEMENTS EN LICENCE

- **Histoire du cinéma (1945-1968)**

L3 *Arts du Spectacle*, parcours *Cinéma*, Université de Lorraine  
 Depuis 2013-2014, CM, 24h annuelles.

Sans prétendre à l'exhaustivité, ce cours se donne pour objectif d'étudier certaines des grandes mutations du spectacle cinématographique, tant du point de vue des formes, des modalités de production que des pratiques de consommation et réception, durant la période allant de l'après-guerre à la fin des années 1960. Il est structuré de la manière suivante : « Qu'est-ce que le néoréalisme italien ? » ; « Hollywood : les mutations du classicisme » ; « Le cinéma français, de la sortie de la guerre à la Nouvelle Vague » ; « Modernités et modernismes européens ». Le chapitre consacré au cinéma du bloc de l'Est (« le cinéma sous contrôle soviétique ») a progressivement été abandonné, faute de temps pour le traiter.

### Orientations bibliographiques

- AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman : « Mes films sont l'explication de mes images »*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2003.
- AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2007.
- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood Moderne. Le temps des voyants*, Editions Rouge Profond, Paris, 2011.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Les Cinémas européens des années 1950*, AFRHC, Paris, 2000.
- BIRO Yvette, *Miklós Jancsó*, Albatros, Paris, 1977.
- CERISUELO Marc, *Le Mépris*, Éditions de la Transparence, Chatou, 2006.
- MARIE Michel, *La Nouvelle vague, une école artistique*, Armand Colin, Paris 2017 (4è ed).
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2005.
- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 45 à nos jours : crise et création*, Armand Colin, Paris, 2007.

- **Histoire du cinéma (1968 à nos jours)**

L3 *Arts du Spectacle*, parcours *Cinéma*, Université de Lorraine.  
 Depuis 2013-2014, CM, 24h annuelles.

Ce cours est le prolongement de celui précédemment décrit, et adopte les mêmes méthodes et partis-

pris. Il est structuré de la manière suivante : « Cinéma et politique en France et en Europe » ; « Hollywood : le triomphe du blockbuster » ; « L'essor du cinéma indépendant américain » ; « Cinémas de la postmodernité » ; « Nouvelles formes du réalisme » ; « Le cinéma à l'ère du numérique » et « Mondialisation de la production ».

#### Orientations bibliographiques

- BERTHOMIEU Pierre (dir.), *Le Cinéma hollywoodien. Le temps du renouveau*, Armand Colin Cinéma 128, Paris, 2005.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *Film History: an Introduction*, Mc Graw Hill ed, 2010 (3<sup>ème</sup> édition)
- BUCKLAND Warren, ELSAESSER Thomas, *Studying Contemporary American Movie: A Guide to Film Analysis*, Oxford University Press, Londres, 2002.
- ELSAESSER Thomas, *New German Cinema: a History*, BFI ed., Londres,
- GAUDREAU André, MARION Philippe, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Armand Colin, Paris, 2013.
- GEOFF King, *American Independent Cinema*, Tauris, Londres/NY, 2005.

### • **Archéologie de la série télévisée américaine**

L2 *Arts du Spectacle*, Université de Lorraine.  
Depuis 2013-2014, CM, 20h annuelles.

Ce cours observe le renouveau de la série télévisée du milieu des années 2000, en s'employant à l'inscrire dans les différentes traditions (littéraires, théâtrales, cinématographiques, télévisuelles...) dont elle est issue. Après une première partie historique, retraçant les grandes étapes du récit sériel (roman à épisodes, feuilleton théâtral, film à épisodes...), puis celles de l'histoire de la radio et de la télévision américaines, il s'arrête sur différentes études de cas (*The Wire*, *Mad Men*, *The Sopranos*, *Boardwalk Empire*, *The West Wing*...), appréhendées comme le lieu de croisement de diverses traditions ou séries culturelles.

#### Orientations bibliographiques

- AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Peter Lang, Berne, 2006.
- BOUTET Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de Recherche en Civilisation Américaine*, n° 2, 2010.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Armand Colin, Paris, 2011.
- STERLING, Christopher H, KITTROSS John Michael, *Stay Tuned. A History of American Broadcasting*, LEA Publishers, Londres, 2002.

### • **Étude de films fondamentaux,**

L1 *Arts du Spectacle*, Université de Lorraine.  
Depuis 2010-2011, CM, 20h annuelles.

Ce cours se compose de dix séances de deux heures, chacune consacrée à l'étude d'un film, que les étudiants doivent avoir vu avant la séance. Il propose aux étudiants divers éléments de

contextualisation du film, ainsi que d'exégèse de celui-ci. Portant sur des films canoniques du patrimoine cinématographique (*M le Maudit*, *Les Sept Samouraïs*, *La Prisonnière du Désert*, *Full Metal Jacket*...), il vise à la fois à les accompagner dans la construction de leur culture cinématographique, et à les former à l'analyse, aussi bien interne qu'externe, d'œuvre complète.

- **Le film musical, au croisement des arts et des médias**

L2 *Arts du Spectacle*, Université de Lorraine.  
2013-2017, CM, 20h annuelles.

S'inscrivant dans la même UE que le cours « archéologie de la série télévisée contemporaine », ce cours proposait une initiation au genre de la comédie musicale. Il visait ainsi à étudier ses caractéristiques et à retracer ses évolutions et son histoire, tout en l'inscrivant dans une histoire du spectaculaire, en valorisant les divers héritages, tant scéniques, chorégraphiques que musicaux, dont il est issu.

Orientations bibliographiques

- ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne et les problèmes de genre au cinéma*, Armand Colin Cinéma, Paris, 1992.
- COHAN Steven (dir.), *The Sound of Musicals*, BFI, Londres, 2010.
- LACOMBE Alain, ROCLE Claude, *De Broadway à Hollywood : l'Amérique et sa comédie musicale* CINEMA, numéro hors-série, 1989.
- MASSON Alain, *Comédie musicale*, Ramsay Poche Cinéma, Stock, Paris, 1981.

- **Histoire du cinéma (1958 à nos jours)**

L3 *Arts du Spectacle*, parcours *Arts de la scène et Cinéma*, Université de Lorraine.  
2009-2012, CM, 20h annuelles.

Sans prétendre à l'exhaustivité, ce cours se donnait pour objectif, d'étudier certaines des grandes mutations du spectacle cinématographique, tant du point de vue des formes, des modalités de production que des pratiques de consommation et de réception, depuis la fin des années 1950. Il était structuré de la manière suivante : « des mutations du classicisme hollywoodien au Nouvel Hollywood » ; « Cinéma direct, cinéma vérité » ; « Les cinémas sous contrôle soviétique » ; « La politisation du regard, en France et en Europe » et « Le triomphe du Blockbuster ». La maquette suivante a opéré un redécoupage des différentes périodes abordées dans chaque cours d'histoire du cinéma, permettant un meilleur approfondissement de chacune.

Orientations bibliographiques

- BERTHOMIEU Pierre (dir.), *Le Cinéma hollywoodien. Le temps du renouveau*, Armand Colin Cinéma 128, Paris, 2005.
- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood Moderne. Le temps des voyants*, Editions Rouge Profond, Paris, 2011.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Les Cinémas européens des années 1950*, AFRHC, Paris, 2000.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *Film History: an Introduction*, Mc Graw Hill ed, 2010 (3<sup>ème</sup> édition)
- ELSAESSER Thomas, *New German Cinema: a History*, BFI ed., Londres, Paris, 1989.
- GEOFF King, *American Independent Cinema*, Tauris, Londres/NY, 2005.

- LIEHM Antonin et Mira, *Les Cinémas de l'Est, de 1945 à nos jours*, Cerf 7ème Art, Paris, 1989.
- MARIE Michel, *La Nouvelle vague, une école artistique*, Armand Colin, Paris 2017 (4è ed).
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2005.
- SCHIFANO Laurence, *Le Cinéma italien de 45 à nos jours : crise et création*, Armand Colin, Paris, 2007.

## • Cinémas de la modernité en Europe

L2 *Arts du Spectacle*, Université de Lorraine.  
2008-2012, CM, 20h annuelles.

Ce cours se donnait comme objet l'analyse formelle et thématique des films modernistes européens, sur la période allant de l'après-guerre à la fin des années 1960. Il partait du postulat selon lequel ces films, participant d'un même mouvement créatif, devaient être appréhendés comme un ensemble. Il étudiait ainsi des films de cinéastes suédois (Bergman), italiens (Antonioni, Fellini), français (Resnais, Godard, Varda) ou encore hongrois (Jancsó), afin de voir en quoi ces films participaient de questionnements communs, entraient en résonance les uns avec les autres pour proposer un renouvellement formel et thématique.

### Orientations bibliographiques

- AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman : « Mes films sont l'explication de mes images »*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2003.
- AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2007.
- BIRO Yvette, *Miklós Jancsó*, Albatros, Paris, 1977.
- BIRO Yvette, *Le Temps au cinéma : le calme et la tempête*, Aléas, Lyon, 2007.
- CERISUELO Marc, *Le Mépris*, Éditions de la Transparence, Chatou, 2006.
- GILI Jean A., *Le Cinéma italien : classiques, chefs d'œuvres et découvertes*, La Martinière, Paris, 1996.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2006.
- LIEHM Antonin et Mira, *Les Cinémas de l'Est*, Cerf, Paris, 1989.
- MARIE Michel, *Comprendre Godard : travelling avant sur A bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin, Paris, 2006.
- MARIE Michel, *Muriel d'Alain Resnais*, Editions de l'Atalante, Neuilly, 2005.
- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 45 à nos jours : crise et création*, Armand Colin, Paris, 2007.
- THOMAS François, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Flammarion, Paris, 1989.

## • Analyse du récit filmique

L2 *Arts du Spectacle*, Université de Lorraine.  
2009-2012, CM, 20h annuelles.

Ce cours avait pour objectif d'initier les étudiants aux méthodes et outils de l'analyse narratologique. Après avoir présenté les principaux concepts de l'analyse du récit, le cours se divisait en quatre parties, abordant à partir d'études de cas (films entiers et analyses de séquences) quatre grands modèles narratifs – classique, moderne, postmoderne et postclassique.

### Orientations bibliographiques

- BORDWELL David, “Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures”, in BORDWELL David, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985.
- GAUDREAU André, JOST François, *Le Récit cinématographique. Cinéma et récit*, Nathan Cinéma, Paris, 1990.
- JULIER Laurent, *L'Écran post moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- ROSEN (dir.) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, pp. 17-34.
- THANOULI Eleftheria, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, Wallflower Press, Londres, 2009.
- VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2008 (2<sup>ème</sup> ed).

### • **Analyse de séquence**

L1 *Arts du Spectacle*, Université de Lorraine.  
2008-2012, TD 20h annuelles X 3 groupes.

Inscrit dans le prolongement du CM « Fondements de la représentation cinématographique », ce TD avait pour objectif d'initier les étudiants aux gestes fondamentaux de l'analyse de séquence : description, analyse et interprétation. Il se fondait essentiellement sur l'analyse collective en cours d'extraits, choisis dans des cinématographies et des époques variées. Les étudiants étaient amenés à rédiger trois analyses, deux en cours, et une à rendre.

### • **Étude de textes théoriques**

L3 *Arts du Spectacle*, parcours *Cinéma*.  
Université de Lorraine, 2009-2011, 24h annuelles.

Fondé sur l'étude et l'analyse d'un corpus de textes, mis en regard en cours avec des extraits, ce cours poursuivait un double objectif. D'une part, il s'agissait de former les étudiants aux méthodes d'analyse critique des textes théoriques : avant chaque séance, les étudiants devaient préparer une analyse critique de l'un des textes étudiés. D'autre part, à travers l'observation des thématiques et enjeux soulevés par ces différents textes, abordés de manière chronologique, il s'agissait également d'esquisser une histoire des discours sur le cinéma.

### Textes étudiés

- « Une imitation de la vie ? » *Le Radical* du 30 décembre 1895, *La Poste* du 30 décembre 1895 ; Maxime Gorki, « Au Royaume des ombres... » (1896)
- Matuszewski Boleslaw, « Une nouvelle source de l'histoire » (1898), « Destination réelle de la photographie animée » (1898)
- MAIAKOVSKI Vladimir, « Théâtre, cinéma et futurisme » (1913), « La destruction du théâtre par le cinématographe... » (1913), « La relation entre le théâtre contemporain, le cinéma et l'art » (1913)
- CANUDO Riccotto, *Manifeste des sept arts* (1923)
- FAURE Elie, « Cinéplastique », (1920)
- DELLUC Louis, « Photographie », « Photogénie », « Photographie n'est pas photogénie », « Le clair-obscur, le contre-jour », « L'Algèbre de la lumière »



- TOMASO, MARINETTI, CORRA, SETTIMELLI, GINNA, BALLA, CHITI, « Manifeste de la cinématographie futuriste »
- PANOFKY Erwin, « Style et matériau au cinéma », Conférence donnée à Princeton (1934).
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », chap. I, III, V, VIII, IX, (1938)
- BALAZS Béla, « Le premier et le seul art bourgeois, in *Le film : essence et évolution d'un art* (1948).
- KRACAUER Siegfried, « Le Cinéma, reflet des tendances profondes des peuples », Introduction à *De Caligari à Hitler* (1948)
  - BAZIN André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » (1948) ; de « La Libération, rupture et renaissance... » (p. 262) à « ...du cinéma italien » (p. 282)
  - BAZIN André, « Montage interdit » (1953)
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n° 31, janvier 1954.
- « Six personnages en quête d'auteur », *Cahiers du Cinéma* n° 71, mai 1957.
- MOULLET Luc, « Sam Fuller : sur les brisées de Marlowe », *Cahiers du Cinéma* n° 93, mars 1959
- GODARD Jean-Luc, « Le cinéma et son double (*The Wrong Man* d'Alfred Hitchcock) », *Cahiers du Cinéma* n° 72, juin 1972.
- METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 1964 ; de « De la "ciné langue" au cinéma-langage » (p.47) à « ... se signifier autrement. » (p.56)
- COMOLLI Jean-Louis, « Technique et idéologie, 6. Caméra, perspective et profondeur de champ », *Cahiers du Cinéma* n° 241, sept-oct 1972.

## • Théâtre et cinéma

L1 *Arts du Spectacle*, Université Paul-Verlaine Metz.  
2008-2009, CM, 20h.

Ce cours avait pour objectif de sensibiliser les étudiants à la continuité entre spectacle théâtral et cinématographique. Il était composé de quatre parties, abordant diverses modalités d'interactions entre les deux formes spectaculaires : l'adaptation (abordant plusieurs adaptations de Shakespeare au cinéma) ; la translation de formes (prenant notamment l'exemple de la comédie musicale) ; les usages de la scène à l'écran (à travers l'analyse détaillée des *Enfants du Paradis*) ; ainsi que le théâtre au cinéma (à travers notamment *L'Amour fou* de Rivette et *Opening Nights* de Cassavetes)

### Orientations bibliographiques

- ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne et les problèmes de genre au cinéma*, Armand Colin Cinéma, Paris, 1992.
- BERTHOMIEU Pierre, *Kenneth Brannagh. Trainees de feu, rosée de sang*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1998.
- MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Yellow Now, Paris, 2011.
- TESSON Charles, *Théâtre et cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, Paris, 2007.

## • Cinéma et politique en France après 1968

L3 *Arts Plastiques*, Université Paul-Verlaine Metz

2008-2009, CM, 18h.

Destiné à des étudiants d'Arts Plastiques, ce cours était conçu comme un enseignement d'ouverture. Après un rappel des principaux événements de mai 68, il étudiait les différentes manières dont les enjeux politiques de la période reconfigurent à la fois les pratiques, les formes et les thématiques du cinéma français des années 1970. La première partie du cours abordait les films des groupes militants (Vertov, Medvedkine...). Une seconde partie se penchait sur l'appropriation de la vidéo par les militantes féministes, étudiant notamment le travail de Carole Roussopoulos. Enfin, une troisième partie étudiait le développement, durant cette période, d'une veine dite « sociologique » dans le cinéma de distribution classique.

#### Orientations bibliographiques

- BEYLIE Claude (dir), *Une Histoire du cinéma français*, Larousse, Paris, 2005.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2005
- PREDAL René, *Soixante-dix ans de cinéma français*, Nathan, Paris, 1996

### • **Grandes tendances du cinéma contemporain**

L3 *Arts du Spectacle*, parcours *Conception et Mise en Œuvre de Projets Culturels*, Université Paul-Verlaine Metz 2008-2009, CM, 12h.

Cet enseignement s'insérait au sein d'un cours intitulé « Grandes tendances de la création contemporaine », divisé en trois parties : théâtre, danse et cinéma. Il proposait aux étudiants une approche de la création cinématographique française contemporaine, à travers l'étude des films de trois cinéastes français contemporains : Jacques Audiard, Abdellatif Kechiche et Arnaud Desplechin.

### • **Histoire des innovations techniques**

L1 *Arts du Spectacle*, Université Paul-Verlaine Metz 2008-2009, CM, 20h.

Ce cours visait à sensibiliser les étudiants à la place de l'innovation technique et technologique dans l'histoire des formes cinématographiques. Il était structuré en cinq chapitres : la lumière, la couleur, le son, les dispositifs d'enregistrement de l'image et du son ainsi que les effets spéciaux.

#### Orientations bibliographiques

- AUMONT Jacques, *L'Œil interminable : cinéma et peinture*, Séguier, Paris, 1994.
- AUMONT Jacques (dir.), *La Couleur au cinéma*, Milan/Paris : Mazzotta/Cinémathèque Française, 1995.
- BRIOT René, *Les Techniques cinématographiques*, ESRA, Bruxelles, 1993.
- BRISMEE Jean, *Lumière et son dans les techniques cinématographiques*, MPC, Paris, 1989 (2<sup>ème</sup> édition).
- GAUDREAU André, RUSSELL Catherine, VERONNEAU Pierre, *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>ème</sup> siècle*, Payot, Lausanne, 2004.
- HAMUS-VALLEE Réjane, *Les Effets spéciaux*, éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2004.
- REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *La Lumière au cinéma*, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », Paris, 1991.

– SALT Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starworld, Londres, 1999 (2ème édition augmentée).

- **Initiation au cinéma classique hollywoodien**

L1 *Arts Plastiques*, Université Paul-Verlaine Metz  
2008-2009, CM, 18h.

Conçu comme un enseignement d'ouverture à destination des étudiants d'Arts Plastiques, ce cours proposait une initiation au cinéma classique hollywoodien et à ses principales caractéristiques : le système des genres, les stars, la dynamique entre récit et spectaculaire, la part du Code Hays, ou encore ses relations avec les autres formes artistiques et les autres cinématographies.

Orientations bibliographiques

- AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira, *L'Économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2008
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, Paris, 1998
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, un rêve européen*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006.
- CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique. 1915-2004*, CNRS Éditions, Paris, 2005.

## **ENSEIGNEMENTS EN ANGLAIS DANS DES BRANCHES PARISIENNES D'UNIVERSITÉS AMÉRICAINES**

- **Early French Cinema**

SMU (Southern Methodist University-Dallas) in Paris  
2009-2011, 45h annuelles.

Conçu pour des étudiants issus de formations diverses, ce cours proposait une initiation à l'histoire du cinéma français, sur la période allant de 1895 à 1940. Il était structuré de la manière suivante : l'arrivée du Cinématographe et l'institutionnalisation du spectacle cinématographique ; le cinéma français à l'ère du muet ; les avant-gardes impressionnistes et surréalistes ; la transition au sonore ; réalisme et réalisme poétique.

Orientation bibliographique

- BEYLIE Claude (dir.), *Une Histoire du Cinéma Français*, Paris, Larousse, 2000.
- HAYWARD Susan, VINCENDEAU Ginette (dir.), *French Films: Text and Contexts*, Routledge, Londres, 1999.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du Cinéma Français*, Paris, Nathan, 1995.
- SESONSKE Alexander, *Jean Renoir: the French films*, Harvard University Press, Cambridge, 1980.
- TURK Edward Baron, *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

- **The French New Wave**

SMU (Southern Methodist University-Dallas) in Paris  
2008-2010, 45h annuelles.

Conçu pour des étudiants issus de formations diverses, ce cours proposait dans un premier temps une contextualisation, à la fois culturelle, sociologique et formelle de l'émergence de la Nouvelle Vague ; dans un second temps, à travers l'analyse de certains films phare, il visait à identifier les principales caractéristiques formelles des films assimilés à ce mouvement. Enfin, la dernière partie du cours s'intéressait à la postérité du mouvement, en étudiant des films s'inscrivant, implicitement ou explicitement, dans sa continuité.

Orientations bibliographiques

- HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma: the 1950. Neorealism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma: 1960-1968. New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Harvard University Press, Cambridge, 1986.
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Nathan, Paris, 1997.
- NEUPERT Richard, *A History of the French New Wave Cinema*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002.

- **Women and Gender in Contemporary French Films**

Center of Experiences Abroad, Paris.  
Printemps 2008, 45h.

Conçu pour des étudiants issus de formations diverses, ce cours avait pour ambition d'initier les étudiants au cinéma français contemporain, ainsi qu'aux méthodes et outils issus des *Cultural* et *Gender Studies*. La première partie du cours proposait, à partir d'études de cas, une analyse critique des représentations de genre dans le cinéma français contemporain ; la seconde partie étudiait des films proposant des représentations alternatives, que ce soit dans la mise en scène des rôles masculins et féminins, ou dans la mise en scène des minorités sexuelles.

Orientations bibliographiques

- DYER Richard (dir.), *Gays and Film*, Zoetrope, New York, 1984.
- FLITTERMAN-LEWIS Sandy, 1990, *To Desire Differently, Feminism and the French Cinema*, New York, Columbia University Press.
- GEVER Marthan GREYSON John, PARMAR Pratibha (dir.), *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Videos*, Routledge, Londres, 1993.
- KUHN Annette, *Women's pictures: Feminism and Cinema*, Londres et New York, 1994
- PENLEY Constante (dir.) *Feminism and film theory*, Routledge, Londres, 1999.
- POWRIE Phil (ed.), *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

- **Colonial and Neo-Colonial in French Cinema**

Centre LEXIA (University of New Hampshire), Paris  
2007-2008, 30h/semestre.

Conçu pour des étudiants issus de formations diverses, ce cours proposait aux étudiants une initiation au cinéma français, aux questionnements relatifs à l'histoire coloniale de la France, ainsi qu'à l'analyse de représentations. Après une introduction présentant les grandes étapes de l'histoire coloniale et néocoloniale de la France, le cours se composait d'analyses détaillées de films, que les étudiants devaient avoir vus avant le cours, menées collectivement.

- **French Cinema History**

NYU in Paris, SMU (Southern Methodist University-Dallas) in Paris, Center of Experiences Abroad,  
2006-2008, 45h annuelles.

Conçu pour des étudiants issus de formations diverses, ce cours proposait aux étudiants une initiation à l'histoire du cinéma français. Il était structuré de la manière suivante : l'arrivée du Cinématographe et l'institutionnalisation du spectacle cinématographique ; le cinéma français à l'ère du muet ; les avant-gardes impressionnistes et surréalistes ; la transition au sonore ; réalisme et réalisme poétique ; de la « qualité française » à la Nouvelle Vague ; les années 1970 et la politisation du cinéma ; panorama de la production des années 1980 et 1990 ; grandes tendances de la production contemporaine.

Orientations bibliographiques

- BEYLIE Claude (dir), *Une Histoire du cinéma français*, Larousse, Paris, 2005.
- HAYWARD Susan, VINCENDEAU Ginette (dir.), *French Films: Text and Contexts*, Routledge, Londres, 1999.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du Cinéma Français*, Paris, Nathan, 1995.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2005
- PREDAL René, *Soixante-dix ans de cinéma français*, Nathan, Paris, 1996

- **Paris on Screen**

Centre LEXIA (University of New Hampshire), Paris  
2006-2007, 30h/semestre

Conçu pour des étudiants issus de formations diverses, ce cours proposait, à travers l'observation des différents types d'images et d'imaginaires associés à la capitale française, une initiation à l'analyse de représentations. Il se composait d'analyses détaillées de films, que les étudiants devaient avoir vus avant le cours, menées collectivement.

## II PRESENTATION DETAILLEE DES PUBLICATIONS ET INTERVENTIONS

### AXE 1 : HISTOIRE DU CINEMA AMERICAIN : CREATION COLLECTIVE ET LOGIQUES INDUSTRIELLES

#### *Livre*

- ***Ernst Lubitsch au cœur des studios. Un exercice du pouvoir créatif à Hollywood***

À paraître à CNRS Éditions. Contrat signé, manuscrit rendu, parution prévue au second semestre 2019.

Voir tome III (manuscrit inédit).

#### *Direction d'ouvrage et de revue*

- ***Les Échelles de la création cinématographique. L'individu, le collectif et l'industrie***

LEVENTOPOULOS Méliande, LEVERATTO Jean-Marc, POR Katalin, RENOARD Caroline (dir.), Éditions de l'AFRHC, à paraître en 2020.

#### Sommaire prévisionnel

Bitereyst Daniel (Ghent University), « Faire de grands films dans un petit pays. Le cas de *Belga Films Studio* (1921-1926) »

Roussel Violaine (Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis), « Entre pouvoir relationnel et pouvoir positionnel : les agents artistiques d'Hollywood »

Kitsopanidou Kira (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3) et Christophe Cariou (Université Sorbonne Nouvelle), « Formes et enjeux de la collaboration numérique dans le domaine de la création cinématographique : du *crowdfunding* à l'écriture collaborative »

Gallinari Pauline (Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis), « L'Atelier Paris-Ludwigsburg : former des professionnels du cinéma dans une perspective européenne »

Monassa Tatiana (Université Sorbonne Nouvelle), « Garrett Brown et le *Steadicam* : la sociabilisation d'une invention »

Moussaoui Nedjma (Université Lumière-Lyon 2), « De l'impact du travail collectif "à l'allemande" dans la production française des années 1930 ? »

Lefeuvre Morgan (Université de Lausanne/Université Rennes 2), « De l'avènement du parlant aux premiers accords de coproductions de l'après-guerre : vingt ans d'influences, d'échanges et de coopérations entre studios français et italiens (1929-1949) ».

Hamus-Vallée Réjane (Université Evry-Val d'Essonne), « Un studio dans le studio ? L'individu et le collectif dans les départements d'effets spéciaux hollywoodiens, 1930-1950 »

Hamache Soraya (Université Bordeaux-Montaigne) « Le studio Prabhat ou la “fertilisation croisée” d'artistes, techniciens et entrepreneurs entre relations personnelles et professionnelles »

Bonhomme Bérénice (ENSAV-Université Toulouse-Jean Jaurès), « France/USA, Les techniciens français aux États-Unis (2000-2017) »

Monvoisin Frédéric (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), « L'Association des artistes cinéastes »

Andreazza Fabio (Chieti-Pescara) « Les tentatives de modernisation du studio Cines par Blasetti, durant les années 1930. »

Kristian Feigelson (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), « Crises et paradoxes de la création filmique »

• ***Le film collectif en question. Coopérations cinématographiques alternatives***

LEVENTOPOULOS Mélisande, LEVERATTO Jean-Marc, POR Katalin, RENOARD Caroline (dir.), *Création Collective au Cinéma* n° 4, à paraître en 2020.

Sommaire prévisionnel

*Cahier recherche*

Entretien avec Catherine Roudé (Université Paris 1-Panthéon Sorbonne), historienne du cinéma et spécialiste des collectifs SLON et ISKRA

Bortzmeyer Gabriel (Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis) : « Le cinéma en commun. Autour de quelques collectifs de cinéma contemporains »

Damiens Caroline (Université Paris-Nanterre) « Le tournage comme espace de négociation et co-construction. Le rôle des guides et des acteurs autochtones dans les films ethnographiques soviétiques des années 1920-1930 »

Murillo Céline (Université Paris 13), « Échanges et partages de la création dans les films de COLAB, New York (1978-1985) »

Mrabet Emna (Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis), Sorin Cécile (Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis), « L'hétérotopie du film-guérilla »

Privat Stéphane (Université Paris-Nanterre) « Sortir *Le Moindre Geste* »

Allouche Claire (Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis) sur *El Escarabajo de Oro*

Schefer Raquel (Centre d'études comparatives, Université de Lisbonne/Université du Western Cape)  
« Cinéma collectif et collectivisation du cinéma au Mozambique (1966/1987) »

Kobryn Olga (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3/Université de Lorraine) « *Assa* (1987) de Sergueï Solovoyov : la mise en scène d'une "crise de temps". L'engagement artistique lors du passage de la période de la stagnation à la perestroïka en URSS »

### *Cahier création*

Entretien inédit, réalisé en 2013, avec Ruy Guerra, réalisé par Olivier Hadouchi et Raquel Schefer,

Entretien inédit, réalisé par Raquel Schefer en 2015, avec José Luís Cabaço, ministre de l'Information du Mozambique entre 1980 et 1986 et responsable de l'INC.

### **Articles dans des revues à comité de lecture**

- « **Repenser l'équipe, créer un format : l'invention du film musical** »

*Création Collective au Cinéma* n° 2, Bérénice Bonhomme et Isabelle Labrouillère (dir.), à paraître en 2019.

Afin de réaliser les premiers films *all singing dancing and talking*, les studios s'appuient largement sur les ressources du théâtre musical. Cependant, durant cette période de transition, ni la nature des attractions mobilisées, ni la place ni la fonction des différents personnels mobilisés ne sont encore fixées. En s'appuyant sur les documents de production des studios, ainsi que sur les archives de la presse corporative et grand public, cet article examine la manière dont les studios, durant la saison 1928-1929, expérimentent les différents usages des nouveaux professionnels qu'ils mobilisent.

- « **Travail collectif et processus industriels : Lubitsch à la Paramount** »

*Création Collective au Cinéma* n° 1, Bérénice Bonhomme et Paul Lacoste (dir.), pp. 47-59.

Si le travail de Lubitsch comme réalisateur a déjà fait l'objet de très nombreuses études et analyses, sa contribution à la réflexion hollywoodienne sur l'organisation du travail créatif collectif reste encore largement méconnue. Sa carrière hollywoodienne, loin de s'arrêter à ses propres réalisations, se caractérise pourtant par un effort constant pour peser sur les modalités d'organisation du travail. C'est dans le studio Paramount, où il passe une partie conséquente de sa carrière hollywoodienne et où il va occuper différents rôles de direction, que cet apport est le plus prégnant : il y recherche avec constance le meilleur modèle de travail coopératif, permettant non seulement une meilleure collaboration entre les différents artistes, mais aussi avec le producteur, envisagé comme une figure artistique à part entière.

- « **Qu'advient-il des adverbess à l'écran ? stratégies verbales, stratégies filmiques dans *Trouble in Paradise*** »

*Bulletin du CICLAHO* n° 6, « Le cinéma parle ! Études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone », 2012, pp. 181-193.

Cet article cherche à nuancer l'idée communément admise selon laquelle les scénarios de Lubitsch « étaient déjà presque ses films ». En comparant la version publiée du scénario de *Trouble in Paradise*



avec la version filmique, il montre en effet comment certaines scènes clés du film voient leur dynamique dramatique revisitée lors du tournage. Si les dialogues en restent quasiment inchangés, la construction dramatique sous-tendue par les nombreuses didascalies, en revanche, se trouve parfois profondément modifiée, laissant apparaître les limites de la planification scénaristique face à la dynamique propre à la performance actorale.

### ***Chapitres d'ouvrages collectifs***

- **« Dire le monde contemporain : *To Be or Not to Be* et la poétique de l'étrangement »**

KLEINBERGER Alain, NACACHE Jacqueline (dir.), *To Be or Not to Be, Ernst Lubitsch. Un classique dans l'histoire*, Éditions le Bord de l'Eau, Paris, 2014, pp. 117-133.

À partir de la reconstitution de la lente et difficile genèse de *To Be or Not to Be*, cet article interroge la relation du film à son contexte immédiat. Il montre comment celui-ci, initialement pensé comme un commentaire de l'actualité, se trouve progressivement découplé de celle-ci du fait d'une série de retards et contretemps, conduisant Lubitsch à adopter une stratégie systématique de défamiliarisation du regard, conçue comme la condition nécessaire à une représentation authentique du nazisme.

- **« Interaction des pôles créatifs dans le mélodrame hollywoodien au départ de pièces hongroises »**

ANDRIN Muriel, GAILLY Anne, NASTA Dominique (dir.), *Le Mélodrame filmique revisité*, Peter Lang Editions, 2014, pp. 169-179.

À partir de la reconstitution de la genèse de *The Bride Wore Red* de Dorothy Arzner, cet article analyse la manière dont la tonalité mélodramatique, ainsi que l'inscription du film dans les conventions du genre, émergent progressivement au fur et à mesure de l'élaboration du projet. Le choix de faire du film un mélodrame n'est en effet la conséquence ni de la nature du matériau dramatique de départ, ni d'une décision *a priori*, les adaptateurs hésitant au contraire durant un moment entre comédie et mélodrame.

- **« La mobilisation de la notion d'auteur dans les rapports d'Hollywood à ses sources »**

GAUTHIER Christophe, VEZYROGLOU Dimitri, JUAN Myriam (dir.), *L'Auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, éditions de l'AFRHC, Paris, 2013, pp. 177-185.

À partir du cas d'étude des films adaptés de « pièces à succès » hongroises, cet article analyse les usages internes aux studios de la notion d'auteur. Si celle-ci apparaît régulièrement dans les divers documents internes à l'industrie, elle ne désigne que peu les dramaturges qui écrivent ces pièces, l'appréhension de ce matériau dramatique étant plutôt soumise à des logiques sérielles. Il peut en revanche, de manière implicite ou explicite, désigner différentes instances endogènes, qu'il s'agisse du réalisateur, de l'acteur principal ou encore du scénariste.

### ***Colloques et ateliers internationaux***

- **Construire une rhétorique, politiser les représentations : les films antisoviétiques durant la seconde « peur rouge »**

« La rhétorique filmée dans le cinéma (1927-1960). États-Unis, France, Allemagne », colloque

international, Université Paris 8, 6-7 juin 2019.

Si l'URSS et le bolchévisme sont des sujets relativement peu traités par le cinéma hollywoodien durant l'essentiel des années 1930 — en tout cas de manière frontale et explicite —, on trouve en 39-40 une série de films qui s'emparent de ces questions, comme *Balalaïka* (Reinhold Schünzel, 1939), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) ou encore *Comrade X* (King Vidor, 1940). Pour autant, ces films n'obéissent pas à un discours idéologique monolithique. Leur discours se construit au contraire à travers des antagonismes idéologiques marqués, entre les différents scénaristes, musiciens, librettistes, ou réalisateurs impliqués dans le processus créatif — venus d'Europe pour une part non négligeable, notamment de France, d'Allemagne, d'Autriche et d'Angleterre.

- **The individual, the collective and the industry: working in the Hollywood studios**

Panel « Film Work Team and Collective Creation », conférence du NECS (European Network for Cinema and Media Studies), Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle/Université Diderot Paris 7, 29 juin-1<sup>er</sup> juillet 2017.

L'apport de Lubitsch aux studios hollywoodiens dépasse largement son seul travail de réalisateur : non seulement parce qu'il y a occupé diverses fonctions de direction et d'organisation — dont une année à la tête de la production à Paramount — mais aussi parce qu'il s'est employé, tout au long de sa carrière hollywoodienne, à faire valoir et imposer ses conceptions relatives à l'organisation du processus de création cinématographique. À travers quelques exemples, il s'agira de montrer en quoi la réussite exceptionnelle de Lubitsch à Hollywood s'explique également par ses efforts constants pour maîtriser la dimension collective du travail de création cinématographique, en contrôlant le choix de ses collaborateurs et en imposant ses propres modalités de travail collectif.

- **« Transposer, adapter, négocier : l'invention du film musical »**

Colloque de Sorèze, « L'invention au cinéma », Université Toulouse 2-Jean Jaurès, 8-10 mars 2017.

Afin de réaliser les premiers films *all singing dancing and talking*, les studios s'appuient largement sur les ressources du théâtre musical. Cependant, durant cette période de transition, ni la nature des attractions mobilisées, ni la place ni la fonction des différents personnels mobilisés ne sont encore fixées. En s'appuyant sur les documents de production des studios, ainsi que sur les archives de la presse corporative et grand public, cet article examine la manière dont les studios, durant la saison 1928-1929, expérimentent les différents usages des nouveaux professionnels qu'ils mobilisent.

- **Maîtriser les processus collectifs : Lubitsch à la Paramount**

Colloque de Sorèze « la Création collective », Université Toulouse 2-Jean Jaurès, 4-6 février 2016.

Si le travail de Lubitsch comme réalisateur a déjà fait l'objet de très nombreuses études et analyses, sa contribution à la réflexion hollywoodienne sur l'organisation du travail créatif collectif reste encore largement méconnue. Sa carrière hollywoodienne, loin de s'arrêter à ses propres réalisations, se caractérise pourtant par un effort constant pour peser sur les modalités d'organisation du travail. C'est à la Paramount, où il passe une partie conséquente de sa carrière hollywoodienne et où il va occuper différents rôles de direction, que cet apport est le plus prégnant : il y recherche avec constance le meilleur modèle de travail coopératif, permettant non seulement une meilleure collaboration entre les différents artistes, mais aussi avec le producteur, envisagé comme une figure artistique à part entière.

- **« Les archives de la création industrielle : genèse de l'innovation à Hollywood »**

« Des sources aux réseaux : tout est archive ? », Congrès 2012 de l'AFECCA, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 9-11 juillet 2012.

Les génériques des films classiques hollywoodiens ne donnent à voir qu'une infime partie des personnes ayant effectivement collaboré à leur création. C'est particulièrement vrai dans le cas de la comédie, genre pour lequel les studios ont fréquemment recours à une multiplicité de collaborateurs. Il s'agit notamment d'hommes de lettres (journalistes, dramaturges, romanciers), sollicités pour leur maîtrise technique de l'écrit : adapter une source, mettre en place une forme qu'ils maîtrisent, proposer des listes de gags, ou encore résoudre des questions dramaturgiques ponctuelles.

Les *Production Files*, issues des archives des studios, ainsi que les archives de la *Production Code Administration*, offrent des indications précieuses pour la reconstitution de ce mouvement de création collective : documents relatifs à l'achat des sources, notes d'intentions (des producteurs et des collaborateurs), correspondances internes aux studios, avec la Commission Hays, différentes étapes de développement du projet, comptes rendus de réunions... Ils permettent de restituer non seulement les apports des différents contributeurs, mais aussi de reconstituer le processus industriel de création artistique.

- **« Genèse de l'énonciation mélodramatique : interaction des pôles créatifs dans l'adaptation hollywoodienne de pièces à succès hongroises »**

« Le mélodrame filmique revu et corrigé », colloque international, Université Libre de Bruxelles, 26-29 novembre 2009.

À partir de la reconstitution de la genèse de *The Bride Wore Red* de Dorothy Arzner, cette intervention analyse la manière dont la tonalité mélodramatique, ainsi que l'inscription du film dans les conventions du genre, émergent progressivement au fur et à mesure de l'élaboration du projet. Le choix de faire du film un mélodrame n'est en effet la conséquence ni de la nature du matériau dramatique de départ, ni d'une décision *a priori*, les adaptateurs hésitant au contraire durant un moment entre comédie et mélodrame.

- **« Qu'advient-il des adverbess à l'écran ? stratégies verbales, stratégies filmiques dans *Trouble in Paradise* »**

« Le cinéma parle : mots, voix et langues », 14<sup>ème</sup> colloque de la SERCIA, Université Paris X Nanterre, 17-19 septembre 2009.

Cette intervention cherche à nuancer l'idée communément admise selon laquelle les scénarios de Lubitsch « étaient déjà presque ses films ». En comparant la version publiée du scénario de *Trouble in Paradise* avec la version filmique, elle montre en effet comment certaines scènes clés du film voient leur dynamique dramatique revisitée lors du tournage. Si les dialogues en restent quasiment inchangés, la construction dramatique sous-tendue par les nombreuses didascalies, en revanche, se trouve parfois profondément modifiée, laissant apparaître les limites de la planification scénaristique face à la dynamique propre à la performance actorale.

- **« La mobilisation de la notion d'auteur dans les rapports d'Hollywood à ses sources »**

Colloque international « L'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion », Paris 1/INHA, 6-8 décembre 2007.

À partir du cas d'étude des films adaptés de « pièces à succès » hongroises, cette intervention analyse les usages internes aux studios de la notion d'auteur. Si celle-ci apparaît régulièrement dans les divers documents internes à l'industrie, elle ne désigne que peu les dramaturges qui écrivent ces pièces, l'appréhension de ce matériau dramatique étant plutôt soumise à des logiques sérielles. Il peut en revanche, de manière implicite ou explicite, désigner différentes instances endogènes, qu'il s'agisse du réalisateur, de l'acteur principal ou encore du scénariste.

### *Séminaires*

- « **Genèse de *The Merry Widow* (Ernst Lubitsch, MGM, 1934)** »

Séminaire « Genèses Cinématographiques », dirigé par Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, ARIAS/TTEM, ENS Ulm, Paris, 6 avril 2011.

À partir de l'étude des *Production Files* de la MGM et des archives de la MPPDA, cette intervention se penche sur la genèse de *The Merry Widow* d'Ernst Lubitsch (MGM, 1934). Elle observe la manière dont le projet se construit, à travers la mobilisation de personnels aux compétences différenciées, sollicités de manière précise et raisonnée. Elle essaie également de cerner les questions spécifiques posées par la transposition à l'écran d'une opérette : issu d'une forme qui ne se soucie que peu du livret, scénarisé sans grand respect pour l'intrigue originelle, le processus relève moins de l'adaptation que d'une conversion et d'une recomposition, organisée autour de musique, de danse, de quelques personnages centraux et d'un imaginaire.

- « ***I Married an Angel*: étude génétique** »

Séminaire « Genèses Cinématographiques », dirigé par Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, ARIAS/TTEM, ENS Ulm, Paris, 6 décembre 2006.

À partir de l'analyse génétique de *I Married an Angel* (W.S. Van Dyke II), cette intervention interroge plus généralement le processus de conversion en film hollywoodien des « pièces à succès » hongroises. Elle cherche à montrer comment l'une des principales spécificités de ces pièces, à savoir leur rapport étroit et paradoxal à l'environnement immédiat comme moteur narratif essentiel, est à la fois adaptée, hybridée, et intégrée à d'autres types de problématiques.

## **AXE 2 : THEATRE ET CINEMA**

### *Articles dans des revues à comité de lecture*

- « **Tester des attractions, penser le film musical. Le studio Astoria-Paramount et Broadway (1929-1931)** »

*CINÉMAS* n° 26 2-3, printemps 2016, pp.201-214.

Cet article cherche à mettre en lumière la dimension expérimentale allouée par la Paramount à son unité de production new-yorkaise Astoria, durant les premières années du cinéma sonore. Par l'analyse

de l'évolution de ses processus de production ainsi que de ses stratégies de promotion, il examine la manière dont la Paramount utilise la proximité géographique d'Astoria avec les ressources de Broadway pour en faire un espace de recherche sur la musicalité au cinéma. Ces expérimentations portent à la fois sur le potentiel cinématographique des divers types d'attractions musicales scéniques, mais aussi sur les modalités d'inscription de celles-ci dans le long métrage de fiction. Il vise ainsi à mettre en avant la place prépondérante occupée par les ressources théâtrales dans l'établissement des formes du cinéma musical.

- **« Usages de l'opérette aux débuts du parlant à Hollywood : innovations techniques et stratégies spectaculaires »**

*1895*, n° 72, printemps 2014, pp.67-85.

Relativement peu utilisée comme source jusque-là par les studios hollywoodiens, l'opérette fait l'objet d'un usage beaucoup plus intensif entre avril 1929 et mai 1931, années de la transition vers le parlant. L'article analyse la manière dont les différents studios s'emparent de cette forme. Qu'ils inscrivent les films qui en sont tirés dans une actualité intermédiaire, qu'ils mobilisent la légitimité culturelle héritée de la scène pour réaliser des productions de prestige ou qu'ils convoquent un exotisme hérité du folklore viennois, il s'agit toujours, à travers l'opérette, d'interroger la nouvelle configuration induite par le passage au sonore et d'expérimenter son potentiel à la fois technique et spectaculaire.

- **« Comment Hollywood nous fait rire : du matériau théâtral à la comédie classique »**

*Humoresques* n°28, « Grand écran, petit écran. Comique cinématographique et télévisuel », automne 2008, pp. 73-85.

À partir de l'analyse génétique de deux films issus de « pièces à succès » hongroises, *Double Wedding* (Richard Thorpe) et *The Shop Around the Corner* (Ernst Lubitsch), cet article analyse la manière dont les adaptateurs parviennent à rendre comique des matériaux dramatiques pourtant plutôt sombres et pessimistes. Il s'emploie particulièrement à mettre en avant l'importance des normes et conventions génériques dans ce processus, qu'il s'agisse de celles de la comédie loufoque (*Double Wedding*) ou de la comédie romantique (*The Shop Around the Corner*).

- **« Les pièces à succès hongroises, de Scribe à Hollywood »**

*La Voix du regard* n° 18, « Et Re ! Recyclage, reprise, retour », automne 2005, pp. 162-168.

Cet article analyse la continuité entre d'une part la diffusion massive dans les théâtres budapestois, au tournant des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles, de différentes formes vaudevillesques issues du théâtre français, et d'autre part l'émergence et le développement, à partir des années 1910 d'une forme autochtone qui connaît un succès important, national et international, celle des « pièces à succès ». Il donne ainsi à voir la continuité formelle entre les deux types de production, tout en soulignant les adaptations et mutations, destinées à adapter ces spectacles aux attentes du nouveau public qui se construit à cette époque à Budapest.

## ***Chapitres d'ouvrages collectifs***

- **« Inventer l'opérette cinématographique : les premiers *musicals* de Lubitsch »**

MARTINA Anne, VATAIN-CORFDIR Julie (dir.), *La Comédie musicale de la scène à l'écran et de l'écran à la scène*,

PUPS *eThetrum mundi*, à paraître en 2020.

Durant les premières années du cinéma sonore, à une période où ni les normes ni les formes du film musical ne sont encore fixées, Lubitsch réalise de manière quasi consécutive trois films musicaux à la Paramount : *The Love Parade*, *Monte Carlo* et *The Smiling Lieutenant*. Cet article s'efforce de démontrer que ces trois projets poursuivent un objectif commun, à savoir l'invention d'une version cinématographique de l'opérette. Puisant dans les sources traditionnelles de l'opérette et s'entourant de connaisseurs de cette forme, Lubitsch s'emploie à rechercher des équivalents cinématographiques de ce qui constitue un principe fondamental de l'opérette, à savoir la construction musicale d'un monde fictionnel. Ces trois films se caractérisent en effet par une volonté de rupture avec la logique de l'attraction et de la performance, au profit d'une vision du cinéma musical qui ferait de la musique l'essence même des êtres et des choses.

- **« Max Reinhardt, entre art et industrie »**

SILHOUETTE Marielle (dir.), *Max Reinhardt, l'art à la conquête de l'espace*, Peter Lang Editions, Bern, 2017, pp.275-281

Cette ouverture de la partie « espaces et cultures » de l'ouvrage propose une réflexion sur la diffusion et la réception des spectacles, des conceptions et des méthodes de travail de Max Reinhardt dans l'espace européen, ainsi que sur son rôle dans l'amplification du mouvement d'industrialisation de la culture qui prend place durant cette période.

- **« Omniprésent, protéiforme et fondateur : le théâtre populaire dans le cinéma de Lubitsch »**

CHABROL Marguerite, KARSENTI Tiphaine (dir.) *Théâtre et cinéma : le croisement des imaginaires*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013, pp. 95-111.

Proposant un regard synthétique à partir des études de cas de *The Merry Widow* et *Ninotchka* présentées dans le séminaire et le colloque « « Théâtralité du cinéma/Cinématographicité du théâtre », cet article analyse l'utilisation des ressources théâtrales dans les films hollywoodiens de Lubitsch. Il cherche à montrer comment la mobilisation raisonnée des sources dramatiques ainsi que des nombreux collaborateurs issus du théâtre qui participent au processus de scénarisation est autant le produit des choix de Lubitsch que ceux des studios au sein desquels il évolue.

- **« Une immanence idyllique : expressivité de la couleur dans *Carousel* (1956) de Henry King »**

COSTA DE BEAUREGARD Raphaëlle (dir.), *Cinéma et couleur*, Michel Houdiard Editeur, Paris, 2009, pp. 385-392.

*Carousel* de Henry King se présente comme un film à la genèse composite. Il est évidemment avant tout l'adaptation filmique de la pièce de Molnár — écrite en 1919 — et de la comédie musicale qui en est tirée par Rodgers et Hammerstein, présentée à Broadway en avril 1945. Il s'agit cependant également d'un *remake* des versions déjà réalisées : *A Trip to Paradise* de Maxwell Karger, *Liliom* par Borzage en 1930, puis par Lang en 1934. Il condense ainsi à la fois des problématiques de transfert de *medium*, de théâtralité, d'insertion de la musique et du chant dans une trame narrative, et de passage du noir et blanc à un *remake* en couleur. Cet article s'interroge sur les modalités d'articulations de ces différents éléments, et sur la place de la couleur dans cette construction.

## ***Colloques et ateliers internationaux***

- « **Attractions scéniques et innovations technologiques à l'ère de l'instabilité identitaire** »  
« Le film musical dans l'histoire des technologies », 3<sup>ème</sup> atelier international du programme *Musical MC2*, Université Paris 8, 9-11 juin 2016.

Cette intervention aborde la question de l'adaptation des attractions scéniques, dans les premiers films sonores et musicaux, par le prisme des technologies. À travers des exemples tirés notamment de *Gold Diggers of Broadway*, *Glorifying the American Girl* ou encore *It's a Great Life*, elle cherche à démontrer que l'usage des innovations technologiques, durant cette époque de flottement identitaire, ne sert pas tant à affirmer l'identité du nouveau média qu'à intensifier l'inscription du cinéma sonore dans des formes préexistantes.

- « **Qu'est-ce qu'une star du musical selon Hollywood ? Studios et vedettes de la scène en 1929** »  
« Stars du musical hollywoodien face à la danse et au chant », 2<sup>ème</sup> atelier international du programme *Musical MC2*, Université Paris Diderot, 3-4 décembre 2015.

Cette intervention interroge la manière dont les studios hollywoodiens s'approprient, pour les premiers films sonores et musicaux, les vedettes issues de la scène. Elle porte plus particulièrement sur les stratégies rhétoriques promotionnelles qu'ils développent, afin de faire accepter ces nouvelles vedettes à un public de cinéma habitué à ses propres stars. Il s'emploie notamment à démontrer que les studios déploient des méthodes promotionnelles très différentes selon le genre de la vedette : ainsi, si on valorise les compétences en danse et en chant des vedettes féminines, le discours accompagnant les vedettes masculines met bien davantage en avant leur charisme et leur sex-appeal.

- « **Adapter, expérimenter, promouvoir : usages des attractions scéniques aux débuts du parlant** »  
« Revoir le film musical », 1<sup>er</sup> atelier international du programme *Musical MC2*, INHA, 4-6 juin 2015.

S'inscrivant dans un atelier à vocation méthodologique, cette intervention propose une réflexion sur la manière dont on peut repenser les relations entre Broadway et Hollywood, durant la période de transition vers la généralisation du cinéma sonore. Elle propose deux pistes : d'une part, identifier les stratégies particulières de chaque studio ; d'autre part, s'intéresser aux différents types de constructions discursives qui accompagnent l'utilisation d'attractions scéniques dans les films.

- « **Lubitsch et les spécialistes hollywoodiens du théâtre** »  
Colloque international « Théâtralité du cinéma/Cinématographie du théâtre », Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 24-26 mars 2011.

À partir de l'exemple de *The Merry Widow*, cette intervention analyse l'utilisation des ressources théâtrales dans les films hollywoodiens de Lubitsch. Il cherche à montrer comment la mobilisation raisonnée des sources dramatiques, ainsi que des nombreux collaborateurs issus du théâtre qui participent au processus de scénarisation, est autant le produit des choix de Lubitsch que ceux des studios au sein desquels il évolue.

- **« Adaptation, “remake”, couleur et musique : de *Liliom* à *Carousel* »**

« Les (en)jeux de la couleur et leurs résonances/Colour (inter)play and Resonance », 12ème colloque de la SERCIA, Université Toulouse le Mirail, 27-29 septembre 2007.

*Carousel* de Henry King se présente comme un film à la genèse composite. Il est évidemment avant tout l'adaptation filmique de la pièce de Molnár — écrite en 1919 — et de la comédie musicale qui en est tirée par Rodgers et Hammerstein, présentée à Broadway en avril 1945. Il s'agit cependant également d'un *remake* des versions déjà réalisées : *A Trip to Paradise* de Maxwell Karger, *Liliom* par Borzage en 1930, puis par Lang en 1934. Il condense ainsi à la fois des problématiques de transfert de *medium*, de théâtralité, d'insertion de la musique et du chant dans une trame narrative, et de passage du noir et blanc à un *remake* en couleur. Cette intervention s'interroge sur les modalités d'articulations de ces différents éléments, et sur la place de la couleur dans cette construction.

- **« Comment Hollywood nous fait rire »**

7ème colloque international de *Corbum*, Université Paris 10 Nanterre, 25-26-27 juin 2007.

À partir de l'analyse génétique de deux films issus de « pièces à succès » hongroises, *Double Wedding* (Richard Thorpe) et *The Shop Around the Corner* (Ernst Lubitsch), cette intervention analyse la manière dont les adaptateurs parviennent à rendre comique des matériaux dramatiques pourtant plutôt sombres et pessimistes. Elle s'emploie particulièrement à mettre en avant l'importance des normes et conventions génériques dans ce processus, qu'il s'agisse de celles de la comédie loufoque (*Double Wedding*) ou de la comédie romantique (*The Shop Around the Corner*).

- **“Lubitsch and the Hungarian Success Plays”**

“International Congress of Hungarian Studies”, Debrecen, Hongrie, 22-26 août 2006.

Cette intervention s'intéresse à la manière dont Lubitsch, en collaboration étroite avec le scénariste et dramaturge Samson Raphaelson, utilise les « pièces à succès » hongroises. Elle analyse le processus d'acclimation, d'hybridation et d'appropriation par lequel les deux hommes transforment ce matériau dramatique en des films conformes aux conceptions du cinéaste.

- **« Les comédies à succès hongroises et les genres comiques hollywoodiens : *Double Wedding*, de Richard Thorpe »**

Colloque “American Cinema and the Fantasy of Europe”, Valence, Espagne, 6-8 avril 2006.

À travers l'exemple de *Double Wedding* (Richard Thorpe), cette intervention s'intéresse au traitement de la théâtralité dans les comédies hollywoodiennes. Elle montre comment l'hésitation entre fantasme et réalité, qui structure la pièce originelle est mise dans le film au service des normes de la comédie, transfigurant ainsi le monde ambivalent et grinçant de la pièce en un monde intrinsèquement comique.

### ***Journées d'étude***

- **« Inventer l'opérette cinématographique. Les premiers *musicals* d'Ernst Lubitsch »**

« Chanter sous la pluie après Gene Kelly. La comédie musicale de la scène à l'écran et de l'écran à la



scène », Université Paris-Sorbonne, 11 mars 2015.

Durant les premières années du cinéma sonore, à une période où ni les normes ni les formes du film musical ne sont encore fixées, Lubitsch réalise de manière quasi consécutive trois films musicaux à la Paramount : *The Love Parade*, *Monte Carlo* et *The Smiling Lieutenant*. Cette intervention s'efforce de démontrer que ces trois projets poursuivent un objectif commun, à savoir l'invention d'une version cinématographique de l'opérette. Puisant dans les sources traditionnelles de l'opérette et s'entourant de connaisseurs de cette forme, Lubitsch s'emploie à rechercher des équivalents cinématographiques de ce qui constitue un principe fondamental de l'opérette, à savoir la construction musicale d'un monde fictionnel. Ces trois films se caractérisent en effet par une volonté de rupture avec la logique de l'attraction et de la performance, au profit d'une vision du cinéma musical qui ferait de la musique l'essence même des êtres et des choses.

- **« Le numéro sans *musical*. Stratégies de production, stratégies de réception du studio Astoria Paramount (1929-1931) »**

Journée d'étude "Le Moment musical dans les médias audiovisuels", Université Lille 3, 19 novembre 2014.

Cette intervention cherche à mettre en lumière la dimension expérimentale allouée par la Paramount à son unité de production new-yorkaise Astoria, durant les premières années du cinéma sonore. Par l'analyse de l'évolution de ses processus de production ainsi que de ses stratégies de promotion, elle examine la manière dont la Paramount utilise la proximité géographique d'Astoria avec les ressources de Broadway pour en faire un espace de recherche sur la musicalité au cinéma. Ces expérimentations portent à la fois sur le potentiel cinématographique des divers types d'attractions musicales scéniques, mais aussi sur les modalités d'inscription de celles-ci dans le long métrage de fiction. Elle vise ainsi à mettre en avant la place prépondérante occupée par les ressources théâtrales dans l'établissement des formes du cinéma musical.

- **« Vaudevilles européens et films hollywoodiens : circulations théâtralo-cinématographiques »**

Journées d'études de l'ERASE, Université Paul Verlaine Metz, 12-13 juin 2008.

Cette intervention s'intéresse aux différents individus et structures (théâtres, traducteurs, agents, producteurs) permettant et organisant la circulation des pièces et des films, à la fois dans l'espace centre-européen, ainsi qu'entre cet espace et les États-Unis. Elle cherche ainsi à montrer que ces circulations et transferts doivent être appréhendés comme le produit d'une organisation structurée, intégrant aussi bien les industries du cinéma que du théâtre.

- **« L'apport des "pièces à succès" hongroises aux studios hollywoodiens »**

Journée doctorale de l'AFECCAV, Université Paris 8 Saint-Denis, 21 septembre 2007.

Cette intervention présente les principaux enjeux, choix méthodologiques et résultats de ma thèse de doctorat.

- **« De la pièce à succès à la comédie hollywoodienne du couple : les pièces mondaines et le modèle shakespearien »**

Journée d'étude « Théâtre et cinéma », ENS Ulm/Université Paris 7, 30 mars 2007.

Se plaçant dans le prolongement des travaux de Stanley Cavell, cette intervention interroge la place des modèles shakespeariens dans le processus d'adaptation des « pièces à succès » hongroises par les studios hollywoodiens. Elle cherche d'abord à identifier les éléments inhérents aux pièces expliquant la récurrence de ces choix d'adaptation, comme la valorisation de la voix féminine, la problématisation du rapport entre bien-être individuel et bonheur collectif, ou encore une attention particulière à l'institution maritale. Elle s'emploie ensuite à mettre en exergue les spécificités de ces films au sein des comédies du couple hollywoodiennes, marquant une forme de persistance du modèle hongrois originel.

## ***Séminaires***

- **« Chanteurs, danseurs et musiciens à l'écran »**

Séminaire « L'autoreprésentation de l'artiste dans l'œuvre », Université de Lorraine, 14 février 2019.

Cette intervention s'intéresse aux différentes modalités de mise en scène des gestes et performances scéniques dans les premiers films musicaux. Elle cherche à montrer que la valorisation de la danse, de la musique et du chant, loin d'être une question annexe ou secondaire, constitue un élément central dans le travail d'expérimentation que mènent à cette époque les studios sur les possibilités du film sonore.

- **« Faire du neuf avec du vieux : stratégies de modernisation des attractions scéniques aux débuts du film musical (1929) »**

Séminaire « Le musical hollywoodien et ses modèles spectaculaires : entre rétro et avant-garde », Université Paris Diderot/Université Paris 8, 15 octobre 2015.

Cette intervention s'emploie à analyser les différentes modalités de fonctionnement de la tension, au cœur des premiers films musicaux, entre volonté de valorisation des héritages scéniques et mise en avant de la modernité technologique du nouveau spectacle audiovisuel. Cette tension structure aussi bien les choix de mise en scène des films, que des discours les accompagnant ou encore les stratégies promotionnelles mises en œuvre pour les valoriser.

- **« Usages de l'opérette à Hollywood aux débuts du parlant »**

Séminaire "CinéStories", NYU in Paris/ARIAS, 5 avril 2012.

Relativement peu utilisée comme source jusque-là par les studios hollywoodiens, l'opérette fait l'objet d'un usage beaucoup plus intensif entre avril 1929 et mai 1931, années de la transition vers le parlant. Cette intervention analyse la manière dont les différents studios s'emparent de cette forme. Qu'ils inscrivent les films qui en sont tirés dans une actualité intermédiaire, qu'ils mobilisent la légitimité culturelle héritée de la scène pour réaliser des productions de prestige ou qu'ils convoquent un exotisme hérité du folklore viennois, il s'agit toujours, à travers l'opérette, d'interroger la nouvelle configuration induite par le passage au sonore et d'expérimenter son potentiel à la fois technique et spectaculaire.

- **« Lubitsch et les dramaturges de Broadway »**

Séminaire « Théâtralité du cinéma/Cinématographicité du théâtre », dirigé par Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, Université Paris Ouest Nanterre, 12 avril 2010.

À partir de l'exemple de *The Merry Widow*, cette intervention analyse l'utilisation des ressources théâtrales dans les films hollywoodiens de Lubitsch. Elle cherche à montrer comment la mobilisation raisonnée des sources dramatiques ainsi que des nombreux collaborateurs issus du théâtre qui participent au processus de scénarisation est autant le produit des choix de Lubitsch que ceux des studios au sein desquels il évolue.

- **« Le cinéma classique hollywoodien et l'importation des "pièces à succès" hongroises aux USA »**

« Ethnicité, émotion artistique et industries culturelles », Séminaire de recherche de l'ERASE 2008-2009, Université Paul-Verlaine Metz, 18 novembre 2008.

Cette intervention présente les principaux enjeux, choix méthodologiques et résultats de ma thèse de doctorat.

- **« L'influence des Hongrois sur la comédie hollywoodienne »**

Séminaire de Master « Recherches Cinématographiques » de Dominique Nasta, Université Libre de Bruxelles, mars 2006.

Après avoir présenté les principales caractéristiques des « pièces à succès » hongroises (conditions d'émergence et de diffusion, caractéristiques dramaturgiques et scénographiques, principales thématiques), cette intervention montrait, à partir de quelques exemples (*Liliom*, *The Guardsman*...), la manière dont ces différentes caractéristiques se retrouvaient dans les films hollywoodiens qui en étaient adaptés.

### **AXE 3 : INTERFERENCES LATERALES, TRANSFERTS CULTURELS**

#### ***Livre***

- ***De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien. 1930-1943***

Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

László Fodor, László Bus-Fekete, Menyhért Lengyel, István Békeffi... Aujourd'hui totalement oubliées, les pièces de ces dramaturges hongrois sont pourtant à la source de certains chefs-d'œuvre de la comédie hollywoodienne, de *The Good Fairy* à *The Jewel Robbery*, en passant par *Top Hat*. Elles inspirent particulièrement Ernst Lubitsch, qui réalise quatre films à partir de ce répertoire : *Trouble in Paradise*, *Angel*, *The Shop around the Corner* et *Heaven Can Wait*.

Les années 1920 et 1930 voient en effet l'arrivée en Hongrie d'un nouveau genre théâtral, les « pièces à succès ». Pensées pour un public populaire, elles hésitent entre représentation réaliste et mise en scène des désirs des spectateurs, pour raconter le parcours de personnages volontaires s'efforçant de s'élever au-dessus de leur condition. Elles obtiennent immédiatement un large succès en Hongrie et se diffusent rapidement en Europe. Ce répertoire est ensuite importé à Broadway, avant d'être massivement acheté par les studios hollywoodiens. Leur adaptation à l'écran est le fruit d'un travail minutieux d'interprétation et d'appropriation. Loin de les envisager comme de simples réservoirs de trames ou de contenus narratifs, les adaptateurs s'emparent des spécificités de ces pièces, et notamment de l'ambivalence de leur rapport au réel.

Entre mises en scène, mystifications et prolifération des récits, c'est avant tout la force créatrice de la fiction qui se trouve réaffirmée dans ces comédies hollywoodiennes. Animés d'une vitalité hors du commun, les personnages s'y séduisent par leur capacité à inventer un monde qui se plie à leurs désirs. L'environnement qui se déploie dans ces films assume et thématise son artificialité : instable, en recomposition permanente, il se soumet aux comédies des personnages qui l'habitent. Ceux-ci imposent leurs visions, leurs exigences et leurs envies, et réinventent le monde comme ils se réinventent eux-mêmes.

## Sommaire

Introduction : *It is not enough to be Hungarian...*

### **Première partie – Les sources hongroises de la comédie hollywoodienne**

#### **Chapitre I – Genèse et évolution du genre des « pièces à succès »**

Genèse des « pièces à succès »

*Les précurseurs : F Molnár, M. Lengyel*

*Les sources*

Systématisation et massification : naissance des « pièces à succès » dans les années 1920

*Premières occurrences : reproduction et mise à distance*

*Les recettes du succès*

Évolutions et transformations du genre dans les années

*Évolutions du rapport au monde*

*Mises en échec et désillusions*

#### **Chapitre II – Les pièces à succès et le modernisme européen**

Apports dramaturgiques européens

*La révolution naturaliste*

*Masques et Theatrum mundi : les Viennois*

Révolutions scénographiques et pièces à succès

*Mutations du processus de création*

*Scène, costumes et décors*

#### **Chapitre III – Spécificités et influence des conditions d'écriture**

Les comédies à succès dans l'industrie théâtrale budapestoise

*L'arrivée des « pièces à succès » dans le champ théâtral*

*Transformations de l'industrie du divertissement*

Théâtre et cinéma dans le champ budapestois

*Le théâtre hongrois, produit hollywoodien ?*

*Les dramaturges et l'industrie cinématographique*

« Export drama » : des pièces à vocation internationale

*Une diffusion organisée et planifiée*

*Exportation aux États-Unis*

### **Deuxième partie – Les « pièces à succès » à Hollywood : acclimatations, hybridations, appropriations**

## **Le Production Code, une instance de standardisation ?**

*“The basic story is not acceptable”*

*“To be dropped”*

*“No offensive treatment...”*

## **Chapitre IV – Théâtre, théâtralité et rapport au monde**

Hybridation des référents

*Le remake*

*La série de films*

*La star*

Persistances de la théâtralité

*Diégétisation : la figure du performer*

*Mises en abîme*

*Modélisation et re-théâtralisation*

Valorisation du simulacre : correspondances et harmonie

*Une confiance renouvelée dans les vertus de la mise en représentation*

*Correspondance et harmonie*

Étude de cas : les deux versions du *Garde de Molnár*

*The Guardsman: Broadway à Hollywood*

*Love Carnival: le monde comme théâtre*

*The Chocolate Soldier: le monde comme opérette*

## **Chapitre V – Reconfiguration des topographies : espaces géographiques, espaces symboliques**

Une nouvelle géographie

*Reconfigurations de l'espace européen*

*Re-folklorisation : cacophonie et nostalgie*

*Autoportraits : images de l'Amérique*

Réorganisation de l'espace local

*Ambivalence des espaces de sociabilité*

*Passéisme et populisme*

De l'espace géographique à l'espace politico-social

*Confiance en la démocratie*

*Moralisation du domaine économique*

## **Chapitre VI – Formes et genres hollywoodiens**

De la « pièce à succès » à la comédie américaine

Les genres de la comédie américaine

*Foisonnement comique*

*Comédie et mélodrame*

La comédie du couple

*Les comédies de l'engagement*

*Réaffirmation et remariage*

*Le cas des comédies musicales : la « comédie conte de fées »*

## **Chapitre VII – Réappropriations créatrices**

*Liliom* : de la comédie des faubourgs au mélodrame borzagien

*Les Élus et les autres*

*Matériel et spirituel*  
*Circularité et transcendance*  
Molnár et Sturges, rencontre de deux auteurs  
*La femme, source du récit*  
*De l'ironie désabusée à l'élan farcesque*  
*Satire et parodie*  
Les « pièces à succès » vues par Lubitsch et Raphaelson  
*Environnements et identités*  
*Fluctuation des régimes narratifs*  
*Un monde saturé de désirs*

### **Troisième partie – Contribution des pièces à l’imaginaire hollywoodien**

#### **Chapitre VIII – Instabilité du monde fictionnel**

Milieus, environnement et réalisme  
*Boutiques, appartements et ateliers*  
*Place des problématiques matérielles*  
*Facticité du décor*  
Statut de la voix fictionnelle  
*Fragilisation du langage*  
*Place et statut du récit*  
*Mythes et légendes : parasitage de la voix narrative*  
Theatrum mundi  
*Un monde qui se dérobe*  
*Espaces microcosmiques : soirées mondaines et miroirs*  
*Lubitsch ou le triomphe des coulisses*

#### **Chapitre IX – Conditions et fondements de la présence au monde**

Évanescence des personnages  
*Fragilisation de la présence incarnée*  
*D’un Ange à l’autre*  
*Ici et ailleurs*  
Statut du corps  
*Désacralisation, fragilisation et fragmentation*  
*Appétits et consommation*  
*Triomphe du corporel*  
Objets, identité et présence au monde  
*Écarts*  
*Dysfonctionnements*  
*Objets ordinaires*

#### **Chapitre X – Normes et hors normes : valorisation des énergies**

Institutions, lois et normes  
*Un vieux monde sclérosé : l’aristocratie européenne*  
*Des institutions oppressantes*  
*Figures d’ordre*  
Ambitions, élans et énergies  
*Exigences féminines*

*Séduisants excentriques*  
*Élitisme : Dieu vomit les tièdes*  
Place du pulsionnel et du fantasmatique  
*Présence diffuse du pulsionnel*  
*Jeux de rôles et mises en scène*  
*Un monde de désirs*

## **Chapitre d'ouvrage collectif**

- « **Ben Blumenthal, intermédiaire et passeur** »

GAUTHIER Christophe, KERLAN Anne, VEZYROGLOU Dimitri (dir.), *Cinéma et modernité culturelle. 1910-1939*, à paraître.

Loin de fonctionner comme des entités indépendantes, les industries du spectacle américaines et européennes établissent, à partir des années 1920, des relations étroites. Ces liens, qui concernent à la fois les rapports entre théâtre et cinéma, et ceux entre les différentes industries nationales du spectacle, occupent une place à la fois centrale et structurelle. Cette organisation induit l'émergence de figures spécialisées dans l'organisation de ces relations. Ainsi, Ben Blumenthal, producteur américain d'origine hongroise, apparaît comme l'une des figures centrales dans la mise en place et l'exploitation des liens entre les industries du spectacle centre-européennes et américaines durant les années 1930. Directeur de la *United Plays Corporation* — un *trust* de théâtres new-yorkais — mais aussi membre de la direction de la *Paramount*, il organise notamment le rachat de théâtres centre-européens et participe à la mise en place de circuit de préachat des droits des pièces européennes. Il est également une figure centrale de la circulation des films entre Allemagne et États-Unis, via *Ben Blumenthal Export and Import Inc* ; cette circulation s'étend ensuite, avec l'inauguration en 1921 de l'European Film Alliance (EFA), qu'il met en place avec Zukor et Rachmann, aux capitaux, structures de production et techniques.

À travers l'étude du rôle joué par Ben Blumenthal, il s'agit de voir comment l'internationalisation des structures de production et de diffusion a conduit à l'émergence de personnels spécialisés dans la fonction d'intermédiaire, et d'observer la manière dont ceux-ci organisent ces échanges, par la mise en place et l'exploitation de liens structurels.

## **Articles dans des revues à comité de lecture**

- « **La réinvention de l'espace européen dans les comédies hollywoodiennes** »

*Bulletin du CICLAHO n° 5*, « Mémoire(s) d'Hollywood : du classicisme à l'hyperclassicisme », 2010, pp. 29-47.

Cet article se penche sur la manière dont les studios, lorsqu'ils adaptent un corpus de pièces localisées en Europe, se livrent à une réécriture de l'espace. Il cherche à montrer que ce travail se fonde sur une tension entre recherche de précision et d'exactitude d'une part, et libre usage des connotations et inscription dans des logiques plus associatives que référentielles de l'autre. Il aboutit à l'idée que cet espace européen hollywoodien n'est pas tant structuré par des réalités spatiales que par une spécificité linguistique, le plurilinguisme façonnant non seulement les dialogues, mais aussi les êtres et les environnements.

- « **Nem elég magyarnak lenni...** » (« **Il ne suffit pas d'être hongrois...** »)

*Holmi* (revue hongroise), janvier 2009, pp. 56-72.

Destiné à un lectorat hongrois, cet article reprenait les principaux enjeux, problématiques et résultats de ma thèse de doctorat.

- **« Max Reinhardt, figure budapestoise »**

*Germanica* n° 43, « Modes intellectuelles et capitales mitteleuropéennes autour de 1900 : échanges et transferts », 2008, pp. 151-161.

Si le théâtre hongrois a toujours entretenu des liens étroits avec l'aire germanophone, la reconfiguration des industries du spectacle, au tournant du siècle, intensifie considérablement les phénomènes d'échanges et de correspondances. Max Reinhardt, d'abord dans le sillage d'Otto Brahm puis de manière indépendante, s'impose ainsi comme un vecteur essentiel du renouveau théâtral en Hongrie. Son apport est à l'image de sa présence, fragmentée et protéiforme : invité récurrent, figure tutélaire, instance de formation, il apparaît comme une source d'inspiration à la fois diffuse et omniprésente. Sa marque se lit tant dans la volonté de renouveler les lieux de théâtre ou de repenser la scénographie que dans la manière dont la réflexion sur les rapports entre acteur et metteur en scène se structure. Durant les années 1910, son aura en Hongrie est telle qu'elle conduit à une quasi-naturalisation : plus qu'un invité prestigieux, Reinhardt est perçu et célébré comme un membre à part entière de la communauté théâtrale hongroise.

- **« Les pièces à succès hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien »**

*1895*, n° 49, juin 2006, pp. 41-59.

Si l'industrie hollywoodienne manifeste, dès l'origine du mouvement hongrois des « pièces à succès », un intérêt pour cette nouvelle forme de théâtre populaire et commercial, c'est dans les années 1930, avec l'arrivée du parlant, que le mouvement d'exportation de ces œuvres de Budapest à Hollywood, en passant par Vienne, Berlin et Broadway, se systématisait et se massifie. Le succès de plusieurs adaptations, ainsi que la renommée grandissante de dramaturges tels que Ferenc Molnár et Menyhért Lengyel, conduisent progressivement les studios à ne pas se contenter d'acheter les pièces déjà achevées, mais à s'efforcer de contrôler et d'orienter leur production. Alors qu'un réseau extrêmement structuré de préachat, d'édition et de diffusion se met en place autour de pivots berlinois et new-yorkais, l'industrie cinématographique y intervient à tous les niveaux. Par le biais des éditeurs et agents, auxquels les studios donnent des instructions quant à leurs attentes, mais surtout par l'acquisition du principal théâtre budapestois, les instances hollywoodiennes font de Budapest pendant ces années le pourvoyeur de leurs besoins en comédies légères pré-formatées.

### ***Colloques et ateliers internationaux***

- **« Ben Blumenthal, intermédiaire et passeur »**

Colloque international « Cinéma et modernité culturelle. 1910-1939 », Université Paris 1/IHTP, INHA, 1-3 décembre 2011.

Loin de fonctionner comme des entités indépendantes, les industries du spectacle américaines et européennes établissent, à partir des années 1920, des relations étroites. Ces liens, qui concernent à la



fois les rapports entre théâtre et cinéma, et ceux entre les différentes industries nationales du spectacle, occupent une place à la fois centrale et structurelle. Cette organisation induit l'émergence de figures spécialisées dans l'organisation de ces relations. Ainsi, Ben Blumenthal, producteur américain d'origine hongroise, apparaît comme l'une des figures centrales dans la mise en place et l'exploitation des liens entre les industries du spectacle centre-européennes et américaines durant les années 1930. Directeur de la *United Plays Corporation* — un *trust* de théâtres new-yorkais — mais aussi membre de la direction de la *Paramount*, il organise notamment le rachat de théâtres centre-européens et participe à la mise en place de circuit de préachat des droits des pièces européennes. Il est également une figure centrale de la circulation des films entre Allemagne et États-Unis, via *Ben Blumenthal Export and Import Inc* ; cette circulation s'étend ensuite, avec l'inauguration en 1921 de l'European Film Alliance (EFA), qu'il met en place avec Zukor et Rachmann, aux capitaux, structures de production et techniques.

À travers l'étude du rôle joué par Ben Blumenthal, il s'agit de voir comment l'internationalisation des structures de production et de diffusion a conduit à l'émergence de personnels spécialisés dans la fonction d'intermédiaire, et d'observer la manière dont ceux-ci organisent ces échanges, par la mise en place et l'exploitation de liens structurels.

- **« Le théâtre hongrois, entre Vienne et Berlin »**

Colloque international « Modes intellectuelles et capitales mitteleuropéennes autour de 1900 : échanges et transferts », Université de Valenciennes, 9-11 octobre 2008.

Si le théâtre hongrois a toujours entretenu des liens étroits avec l'aire germanophone, la reconfiguration des industries du spectacle, au tournant du siècle, intensifie considérablement les phénomènes d'échanges et de correspondances. Max Reinhardt, d'abord dans le sillage d'Otto Brahm puis de manière indépendante, s'impose ainsi comme un vecteur essentiel du renouveau théâtral en Hongrie. Son apport est à l'image de sa présence, fragmentée et protéiforme : invité récurrent, figure tutélaire, instance de formation, il apparaît comme une source d'inspiration à la fois diffuse et omniprésente. Sa marque se lit tant dans la volonté de renouveler les lieux de théâtre ou de repenser la scénographie que dans la manière dont la réflexion sur les rapports entre acteur et metteur en scène se structure. Durant les années 1910, son aura en Hongrie est telle qu'elle conduit à une quasi-naturalisation : plus qu'un invité prestigieux, Reinhardt est perçu et célébré comme un membre à part entière de la communauté théâtrale hongroise.

- **« L'identité culturelle hongroise est-elle une invention hollywoodienne ? »**

Colloque international « Mondialisation du goût et identités culturelles », Paris 1/INHA, 16-17 juin 2008.

À travers quelques exemples tirés du corpus des films adaptés des « pièces à succès » hongroises (*The Shop Around the Corner*, *The Good Fairy*, *The Baroness and the Butler*), cette intervention examine le traitement hollywoodien de l'espace hongrois. En effet, si l'essentiel de ces pièces se déroule à Budapest, la capitale hongroise y apparaît comme une métropole européenne type, incarnant avant tout une forme de modernité urbaine. Leur traitement hollywoodien s'emploie au contraire à construire une forme de spécificité hongroise, à travers la construction d'une Hongrie mythifiée et folklorisée, la réinscrivant dans une forme d'archaïsme nostalgique.

### *Journée d'étude*

- **“Entre adaptation, acclimatation et spécialisation : Jacques Deval à Hollywood”**

Journée d'études "Vers une géographie du cinéma ? Les territoires de la production cinématographique, nouvelles perspectives", Université Rennes, 12 mai 2017.

Cette intervention porte sur le travail de Jacques Deval, dramaturge, scénariste, journaliste et réalisateur français, dans les studios hollywoodiens. Elle tente de comprendre pourquoi les studios font appel avec une telle constance à une personnalité dont les différents dirigeants semblent pourtant se méfier. Elle fait l'hypothèse que si Deval est d'abord sollicité en qualité de connaisseur de la langue et de la culture françaises, voire plus largement européennes, il se spécialise ensuite progressivement, à compter de la fin 1937, dans les satires antisoviétiques qui commencent à se développer à Hollywood durant cette période.

### ***Séminaires***

- « **Jacques Deval et les films antisoviétiques : engagement personnel et construction collective** »

Séminaire « Genèses cinématographiques » dirigé par Daniel Ferrer et François Thomas, ITEM/Paris 3, ENS Ulm, 22 mars 2017.

L'auteur de boulevard et scénariste français Jacques Deval, après un premier séjour à Hollywood de 1926 au début des années 1930, y retourne vers 1938 auréolé du succès de sa pièce *Tovaritch*, consacrée aux déboires de Russes blancs à Paris et qui vient d'être jouée pendant presque un an à Broadway. MGM fait participer Deval à l'écriture à plusieurs mains de comédies ou de comédies musicales abordant la révolution russe (*Ninotchka* d'Ernst Lubitsch au générique duquel il ne figure pas, *Balalaïka* de Reinhold Schunzel) ou une révolte dans la Louisiane du XVIII<sup>e</sup> siècle (*New Moon* de Robert Z. Leonard). Peut-on déceler l'apport de Deval dans cette écriture collective ? Le dramaturge a fortement pesé dans la mise en place à Hollywood d'une vision satirique très virulente de l'Union soviétique.

- « **La réinvention de l'espace européen par les comédies américaines** »

Séminaire du CICLAHO (Groupe de recherche sur le Cinéma Classique Américain), Université Paris Ouest Nanterre – La Défense, 23 février 2008.

Cette intervention se penche sur la manière dont les studios, lorsqu'ils adaptent un corpus de pièces localisées en Europe, se livrent à une réécriture de l'espace. Elle cherche à montrer que celle-ci se fonde sur une tension entre recherche de précision et d'exactitude d'une part, et libre usage des connotations et inscription dans des logiques plus associatives que référentielles de l'autre. Elle aboutit à l'idée selon laquelle cet espace européen hollywoodien n'est pas tant structuré par des réalités spatiales que par une spécificité linguistique, le plurilinguisme façonnant non seulement les dialogues, mais aussi les êtres et les environnements.

### **AUTRES**

#### ***Articles dans des revues à comité de lecture***

- « **Incarner le politique. *The West Wing* et la tradition de la pièce politique** »

CYCLOS volume 27, n°2/2011, dossier « Généalogies de l'acteur au cinéma : échos, influences,

migrations » coordonné par Christophe Damour, Christian Gutleben, Hélène Valmary et Christian Viviani, pp. 41-49.

Lorsqu'il évoque sa collaboration avec les autres acteurs de *The West Wing*, Richard Schiff parle d'un « ensemble », insistant sur les liens forts qui les unissent. Cette proximité artistique et professionnelle serait liée selon lui au fait que chacun d'entre eux vient du théâtre : Allison Janney (Neighborhood Playhouse, New York, et Royal Academy of Dramatic Arts, Londres), John Spencer (New York Shakespeare Festival), Bradley Whitford (Julliard Theater Center), Richard Schiff (New York City College). Le choix de recruter des acteurs venus du théâtre n'a rien de surprenant, tant la série, à la fois par son propos, par ses enjeux et par ses choix scénographiques s'inscrit ouvertement dans la tradition shakespearienne des pièces politiques. Si la réussite de la série repose pour une large part sur la capacité des acteurs à assumer et faire vivre cette tradition shakespearienne, on peut se demander dans quelle mesure leur jeu, à la fois individuellement et en tant que troupe, repose sur la mobilisation de cet héritage.

- **« Le réalisateur comme spectateur : Pierre Salvadori et les leçons de la comédie américaine »**

*Degrés* n° 142, « L'expérience du spectateur », été 2010, pp. e1-e13.

Fondé à la fois sur l'analyse des films de Salvadori et sur des entretiens menés avec le réalisateur, ainsi qu'avec son scénariste Benoît Graffin, cet article tente de cerner le rôle joué par le visionnage de comédies américaines classiques dans l'élaboration de ses comédies formalistes. Il vise à montrer comment ces visionnages, s'ils lui permettent de régler un certain nombre de questions techniques relatives à la construction du récit, à sa vitesse, ainsi qu'à l'expressivité des plans, visent avant tout à comprendre d'où naît la puissance émotionnelle de ces films, afin d'en reproduire le même effet. À travers cette étude de cas, il s'agit de s'intéresser plus généralement à la part de l'activité de spectateur dans le travail de réalisation.

- **« Anna la Douce de Zoltán Fábri, un exemple de réécriture de l'histoire »**

*Théorème*, n° 7, « Cinéma hongrois, le temps et l'histoire », juin 2003, pp. 65-75.

S'appuyant sur une analyse comparée entre le roman *Anna la Douce* de Kosztolányi et son adaptation par Zoltán Fábri, cet article examine la manière dont ce dernier réinvestit et réinterprète la thématique de la domesticité. Tourné en 1958, soit deux ans après la révolution avortée de 1956, le film substitue en effet au système complexe de relations interindividuelles et à la perspective humaniste qui présidait au roman, une opposition de classe, conforme au moule des normes de son époque.

### ***Chapitre d'ouvrage collectif***

- **« Perversions et crises de la société dans *Le Journal d'une femme de chambre* »**

HIMY Laure, POULOUIN Gérard (dir), *Octave Mirbeau, passions et anathèmes*, Presses Universitaires de Caen, décembre 2007, pp. 171-184.

L'article aborde l'adaptation par Buñuel du *Journal d'une femme de chambre* sous l'angle de la perversion. Il interroge le jugement, répandu dans la critique de l'époque, faisant du film une édulcoration du roman de Mirbeau. Il apparaît au contraire que Buñuel, sous couvert d'une moralisation de l'intrigue, procède à une déconstruction radicale des postures morales, introduisant une économie de la

perversion qui n'épargne aucun des personnages, et configure et définit chaque mode d'interaction. Alors que Mirbeau voit essentiellement dans la sexualité une force mortifère, omniprésente et très puissante, Buñuel met au contraire en scène un réseau de perversions ne remplissant plus sa fonction de régénération. Les deux hommes se rejoignent malgré tout par la radicalité de leur propos, et finalement de leur pessimisme : tous deux décrivent un univers où l'homme est faible, impuissant et prisonnier d'un système qui le mène vers le gouffre.

### ***Colloques et ateliers internationaux***

- **« Filiations actorales dans *The West Wing* »**

Colloque international « Généalogies de l'acteur au cinéma : traditions, influences, filiations », Université Paris 1/Cinémathèque de Nice, 9-11 juin 2011.

Lorsqu'il évoque sa collaboration avec les autres acteurs de *The West Wing*, Richard Schiff parle d'un « ensemble », insistant sur les liens forts qui les unissent. Cette proximité artistique et professionnelle serait liée selon lui au fait que chacun d'entre eux vienne du théâtre : Allison Janney (Neighborhood Playhouse, New York, et Royal Academy of Dramatic Arts, Londres), John Spencer (New York Shakespeare Festival), Bradley Whitford (Julliard Theater Center), Richard Schiff (New York City College). Le choix de recruter des acteurs venus du théâtre n'a rien de surprenant, tant la série, à la fois par son propos, par ses enjeux et par ses choix scénographiques s'inscrit ouvertement dans la tradition shakespearienne des pièces politiques. Si la réussite de la série repose pour une large part sur la capacité des acteurs à assumer et faire vivre cette tradition shakespearienne, on peut se demander dans quelle mesure leur jeu, à la fois individuellement et en tant que troupe, repose sur la mobilisation de cet héritage.

- **« Buñuel-Mirbeau : questions de perversions »**

Colloque de Cerisy, « Octave Mirbeau : passions et anathèmes », 28 sept.-2 oct. 2005.

L'intervention aborde l'adaptation par Buñuel du *Journal d'une femme de chambre* sous l'angle de la perversion. Elle interroge le jugement, répandu dans la critique de l'époque, faisant du film une édulcoration du roman de Mirbeau. Il apparaît au contraire que Buñuel, sous couvert d'une moralisation de l'intrigue, procède à une déconstruction radicale des postures morales, introduisant une économie de la perversion qui n'épargne aucun des personnages, et configure et définit chaque mode d'interaction. Alors que Mirbeau voit essentiellement dans la sexualité une force mortifère, omniprésente et très puissante, Buñuel met au contraire en scène un réseau de perversions ne remplissant plus sa fonction de régénération. Les deux hommes se rejoignent malgré tout par la radicalité de leur propos, et finalement de leur pessimisme : tous deux décrivent un univers où l'homme est faible, impuissant et prisonnier d'un système qui le mène vers le gouffre.

- **« L'Occident dans le cinéma hongrois des années 80 »**

Colloque « La Hongrie dans une Europe élargie : enjeux de civilisation, enjeux de société », Paris 3/Institut Hongrois/Inalco, mai 2004.

À travers l'analyse de *Megáll az idő* (*Le Temps suspendu*) de Peter Gothár et de *Es Mégis* (*Et pourtant..*) de Zsolt Kezdi Kovács, cette intervention interroge la place, la fonction, ainsi que les modalités de représentation de l'Occident dans le cinéma hongrois des années 1980. Elle vise à questionner la

manière dont la question de l'identité hongroise, au centre de ces deux films, passe dans ces films par un questionnement du rapport entre la Hongrie et un ailleurs occidental relevant à la fois d'une réalité géographique et d'un mirage inaccessible.

- **« La réécriture de l'Histoire dans le cinéma hongrois »**

Colloque « Cinéma hongrois, le temps et l'histoire », Paris III/IRCAV/Nancy 2, juin 2003.

S'appuyant sur une analyse comparée entre le roman *Anna la Douce* de Kosztolányi et son adaptation par Zoltán Fábri, cette intervention examine la manière dont ce dernier réinvestit et réinterprète la thématique de la domesticité. Tourné en 1958, soit deux ans après la révolution avortée de 1956, le film substitue en effet au système complexe de relations interindividuelles et à la perspective humaniste qui présidait au roman, une opposition de classe, conforme au moule des normes de son époque.

### *Journées d'études*

- **Présentation et discussion de Staiger Janet, « Class, Ethnicity and Gender: Explaining the Development of Early American Film Narrative »**

Journées d'études autour de Janet Staiger, Université Paul Verlaine Metz, 21-22 octobre 2009.

- **« L'acteur chez Amos Gitai »**

Journée d'études du GRAC (Groupe de Réflexion sur l'Acteur de Cinéma), Université Paris 1/INHA, 7 juin 2008.

Cette intervention analyse la dimension politique de l'occupation de l'espace par les acteurs du cinéma d'Amos Gitai. À travers l'analyse du jeu de Natalie Portman, Hana Laslo et Hiam Abbas dans *Free Zone*, elle cherche à montrer la manière dont le jeu des actrices, et notamment leur travail du corps, devient dans ce film un moyen privilégié d'expression de la complexité géopolitique de l'espace israélo-jordanien.

### *Séminaire*

- **« Cinéma et politique en France »**

Séminaire « Introduction à la vie politique française », Boston University in Paris, Paris, 12 octobre 2006.

Destinée à des étudiants américains en sciences politiques, cette intervention aborde différents aspects de la relation entre pouvoirs publics et cinéma en France, qu'il s'agisse de la mise en place d'une politique publique du cinéma, des différents dispositifs de soutien à la création, ou encore des dispositifs de contrôle (censure, commission de classification...).

### *Diffusion de la recherche*

- **« Récit et spectacle, l'art du scénariste de *musical* »**

Binh N.T., *Comédies musicales. La joie de vivre du cinéma*, éditions de la Martinière, 2018, pp.54-60.

Ce bref article interroge les enjeux propres à l'écriture d'un scénario de film musical. L'insertion des numéros dans un récit continu et cohérent nécessite en effet à la fois une inventivité particulière — afin de varier les environnements et situations permettant l'émergence de ces moments musicaux — mais aussi la mobilisation de techniques spécifiques, permettant d'organiser la transition d'un registre à l'autre.

- **« Cadre et comédie »**

Participation à une table ronde « Les usages du cadre à Hollywood » organisée par Yola le Caïnek, Lycée Chateaubriand, Rennes, 12 octobre 2017.

Destinée à des étudiants de Khâgne, cette table ronde, organisée par Yola Le Caïnek, propose un dialogue Gilles Menegaldo Anne Paupe et moi-même, sur les rapports entretenus par plusieurs genres hollywoodiens (*road movie*, *western*, formes comiques) avec la notion de cadre, comprise aussi bien dans son acception technique que métaphorique.

- **Rédaction d'une quarantaine de notices, domaine anglo-saxon**

VIVIANI Christian (dir.), *Dictionnaire Mondial du Cinéma*, Paris, Larousse, novembre 2011.

- **« Un homme de théâtre »**

*Positif*, septembre 2010, dossier Lubitsch, pp. 95-98.

## ***Recensions***

- **Jean-Loup BOURGET, *Rebecca*, Éditions Vendémiaire, 2017**

1895 *Revue d'Histoire du Cinéma* n°85, pp.205-207.

- **« Jean-Pierre Jeancolas, le Hongrois »**

1895, *Revue d'Histoire du Cinéma* n°84, pp.155-160.

- **Les mille et un visages de Segundo de Chomón : truqueur, coloriste, cinématographe... et pionnier du cinématographe » à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ; exposition « Effets Spéciaux. Crevez l'écran ! » à la Cité des Sciences et de l'industrie**

Avec Manon BILLAUT ; 1895, *Revue d'Histoire du Cinéma* n°84, pp.172-175.

- **« Sémiotiques en Hongrie »**

*Nouveaux actes sémiotiques*, février 2004, pp. 165-167.

## ***Traduction***

- **BIRO Yvette, « La Revue *Filmkultúra* » (traduction du Hongrois en Français)**

*Théorème*, n° 7, « Cinéma hongrois, le temps et l'histoire », 2003, pp. 165-173.