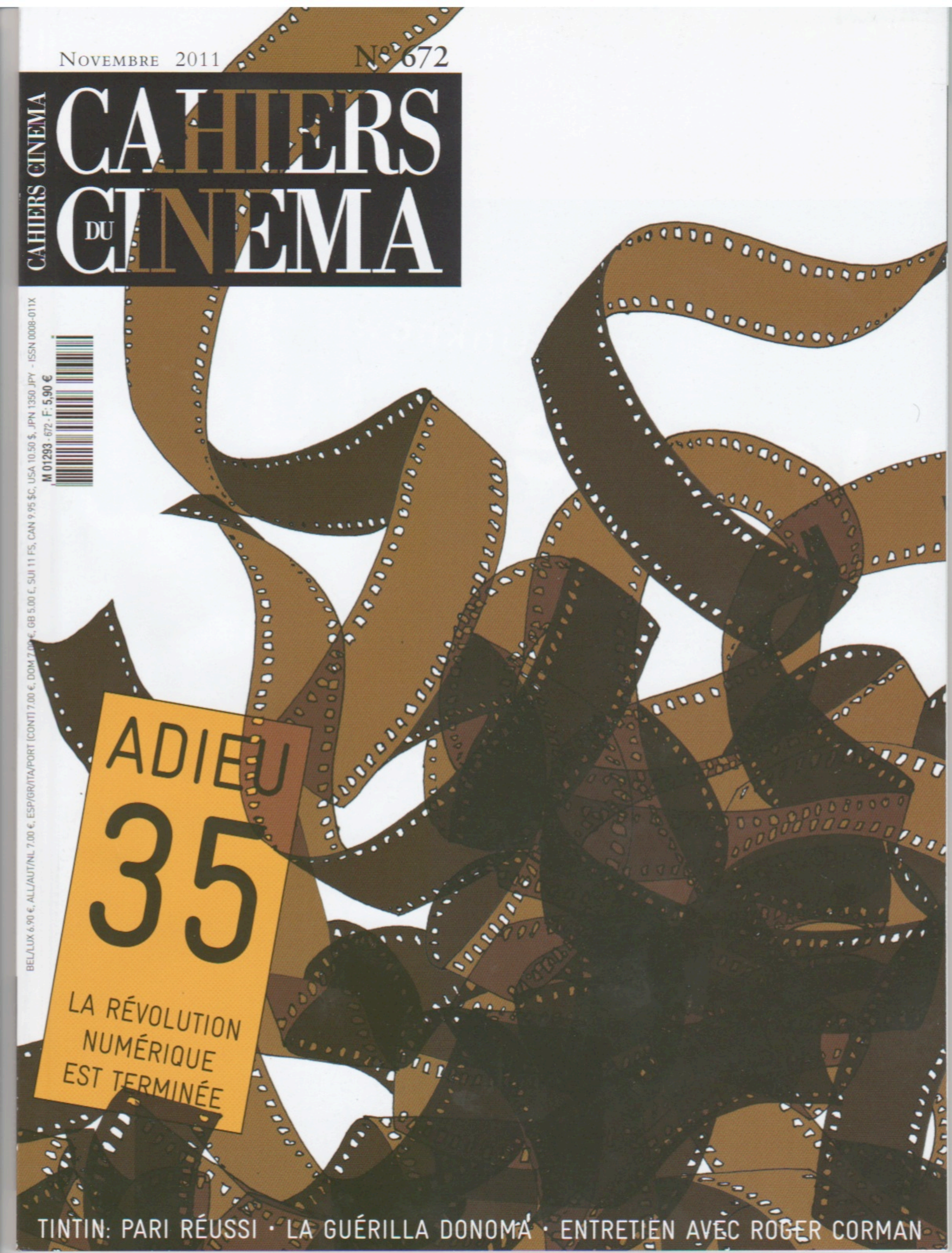
NOVEMBRE 2011 Nº 672

CAHIERS DU CINEMA

CAHIERS CINEMA

M 01293 - 672 - F: 5,90 €
BEL/LUX 6.90 €, ALL/AUT/NL 7.00 €, DOM 7.00 €, GB 5.00 £, SUI 11 FS, CAN 9.95 $C, USA 10.50 $, JPN 1350 JPY - ISSN 0008-011X



ADIEU 35

LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE EST TERMINÉE

TINTIN: PARI RÉUSSI · LA GUÉRILLA DONOMÁ · ENTRETIEN AVEC ROGER CORMAN

«À la tradition seule va mon amour», écrivait Pasolini, étant entendu que cette passion rend plus intense le présent. Loin du penchant antiquaire, on constate avec satisfaction qu'il y a du nouveau chez les historiens du cinéma français.

Excéder le cinéma, un nouvel enjeu pour l'histoire du cinéma

par MATHIAS LAVIN

«*Les films sont tous contemporains. Un film des années 30 est contemporain d'un film qui sort aujourd'hui en salles. Je ne crois plus du tout à une histoire du cinéma.*» Ces propos d'André S. Labarthe, lors de l'hommage à *Cinéastes de notre temps*, formulent une évidence pour nombre de spectateurs, tout en recelant, peut-être sans le vouloir, un peu d'ironie envers l'histoire du cinéma comme discipline. Il est vrai que le cinéphile, l'étudiant ou le simple curieux qui souhaiterait acquérir un aperçu général et informé sur l'histoire du cinéma aujourd'hui se trouve embarrassé – et même désemparé s'il ne peut se résoudre à acquérir *L'Histoire du cinéma pour les nuls*. Une telle situation semble paradoxale, à plus d'un titre.

D'abord en raison de la richesse des débats portant sur les relations entre histoire et cinéma depuis plus de trente ans. Après le *linguistic turn*, l'*iconic turn*[1] de la discipline historique a entraîné la productivité de ceux qui ont approfondi ou nuancé les hypothèses de Marc Ferro, en particulier Sylvie Lindeperg, Christian Delage ou encore Antoine de Baecque. Or, ces contributions ont fonctionné dans le sens d'un regard historien porté sur les films sans enrichir en retour l'histoire du cinéma de façon générale.

La situation actuelle est d'autant plus curieuse que le développement de l'édition DVD et la généralisation d'Internet ont renouvelé le rapport aux œuvres du passé en rendant accessibles quantité de films qui l'étaient difficilement il y a dix ans à peine. Et s'il est banal de voir convoquer des experts dans les bonus de DVD, il s'agit, dans bien des cas, d'un complément obligé pour faire vendre un produit, les discours préférant l'anecdote sans produire d'avancées notables de la science historique.

Alors qu'elle devrait être stimulée par un tel contexte, l'histoire du cinéma reste donc peu visible en tant que discipline, cantonnée à quelques spécialistes. Elle continue à souffrir, de ce fait, d'une image renvoyant à une érudition vaine, repliée sur des domaines pittoresques, sans pertinence pour comprendre la situation contemporaine, et témoignant d'une impuissance (qui est plutôt, en fait, un refus) à effectuer de vastes synthèses, comme pouvaient le faire de grands anciens, comme Mitry ou Sadoul. Il est vrai que si on n'éprouve guère d'appétence pour Boireau, ou d'autres comiques du cinéma des premiers temps, si on peut continuer à vivre sans angoisse à l'idée que Griffith n'est pas l'inventeur du montage alterné, ou sans curiosité particulière pour la circulation des différentes versions d'une opérette viennoise produite dans les studios de Joinville au début des années 30, les débats des historiens du cinéma peuvent sembler bien byzantins.

À un autre niveau, s'ajoute à cela le nombre limité des traductions. Tom Gunning, Thomas Elsaesser qui sont les historiens vedettes au plan international sont à peine traduits chez nous, et il n'y a pas de version française du *Film History* de Bordwell et Thompson, quasi-manuel en la matière en terres anglo-saxonnes (et traduit en italien, chinois, hongrois, tchèque, etc.).

Or, si on a la curiosité d'explorer certains travaux récents en histoire du cinéma, on peut apporter un démenti à quelques idées reçues. Un indice en est fourni par l'évolution de la revue *1895*, notamment depuis qu'elle a été redynamisée par François Albera et son équipe de rédacteurs, pour en faire un véritable lieu de proposition théorique. Plus précisément, une génération d'auteurs arrive aujourd'hui à maturité et on espère que leurs hypothèses viendront stimuler d'autres domaines. Le parcours qui suit ne saurait constituer une cartographie exhaustive et encore moins un palmarès, il s'offre plus modestement comme un état des lieux partiel afin de donner envie d'aller y voir de plus près.

Une archéologie des discours

Plus encore que l'invention de nouveaux objets, comme avait pu le faire la génération précédente en découvrant le cinéma des premiers temps à partir du congrès de Brighton[2], c'est plutôt la méthode et l'ambition qui retiennent d'abord l'intérêt des travaux considérés. La première idée importante est que le cinéma est inséparable des discours qui ont accompagné ses développements. Le travail, bientôt publié, de Laurent Le Forestier sur Bazin (mentionné dans les *Cahiers* n° 670) ou celui de Laurent Guido, portant sur la notion de rythme dans les années 20, sont conver-

Entr'acte *de René Clair (1924).*

gents dans leur méthode générale, malgré la différence de leur objet. Dans les deux cas, il s'agit d'analyser de manière scrupuleuse les discours tenus dans un champ vaste afin de circonscrire un espace théorique plutôt que d'analyser une théorie singulière. L'influence de Foucault est déterminante, revendiquée par Le Forestier lorsqu'il parle de « transformation Bazin » – qui reprend une formule du philosophe (*cf.* son article dans *1895*, n° 62, décembre 2010). Spécialiste du cinéma des premiers temps, Le Forestier se propose désormais de dégager les principales formulations discursives sur le cinéma dans une période donnée (1945-1948) afin de dégager la « transformation Bazin ». Le but est de comprendre comment la pensée du critique en vient à émerger et à occuper une place au sein d'un large ensemble de discours sur le cinéma. Ce n'est pas le nom propre qui importe désormais (l'auteur Bazin) mais le changement de paradigme produit par une capacité à rassembler un corpus d'idées et à les agencer d'une façon qui fasse rupture. Cette transformation opère notamment car Bazin réussit la synthèse entre un discours social et une approche formaliste, plutôt marginalisée en France depuis les années 20. On voit bien la fécondité de cette approche et comment elle peut s'appliquer aux grandes scansions de l'histoire « spontanée » du cinéma : néoréalisme, expressionisme, Nouvelle Vague (et cinéma des premiers temps ?)…

Une même érudition joyeuse, proche de Foucault ou de Michel de Certeau, se retrouve chez Laurent Guido quand il brasse un important corpus associant proclamations esthétiques, analyses scientifiques ou philosophiques, critiques cinématographiques ou musicales afin d'étudier le développement d'une théorie du rythme entre 1910 et 1930 (*L'Âge du rythme, Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Éditions Payot-Lausanne, 2007). Cette convergence de plusieurs séries de discours permet de rappeler l'apport de théoriciens canoniques (Epstein, Delluc, Gance, etc.) mais aussi de critiques ou de praticiens de diverses disciplines moins célèbres afin de mettre à jour les fantasmes liés au mouvement, l'importance de la musique pour penser la spécificité du 7e art, les développements de la danse moderne ou l'émergence d'une nouvelle culture du corps. Le kaléidoscope fascinant ainsi déployé montre comment cette notion labile de rythme engage une lutte pour une définition du cinéma qui est aussi celle de sa pleine reconnaissance artistique et sociale. « *Nous sommes bien sur le terrain de l'histoire du cinéma,* précise Guido, *mais du cinéma saisi comme un phénomène culturel, qui intègre donc en son sein les discours portés sur lui.* » De la sorte, le cinéma n'est plus dissocié de l'imaginaire qu'il a pu susciter, façon de reprendre ce que disait Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* lorsqu'il parlait des « *histoires qu'il y aurait eu* » afin d'évoquer des promesses restées dans les limbes.

Histoire culturelle du cinéma et histoire des sensibilités

L'intérêt accordé aux discours est révélateur d'une volonté de penser le cinéma comme art et comme phénomène de société. Ce parti pris se retrouve chez Édouard Arnoldy ou Martin Barnier, que l'on peut rapprocher aussi pour leur étude portant sur le son au moment du passage au parlant.

Barnier, après un ouvrage sur la période de transition du muet au parlant, vient de consacrer un livre à l'environnement sonore des projections avant la Première Guerre mondiale, intitulé *Bruits, cris, musiques de film* (PUR, 2011). L'auteur se revendique de l'histoire des sensibilités telle qu'elle est pratiquée en France par Alain Corbin[3] : des foires au café-concert, des salles de conférence aux préaux d'écoles, des pétomanes aux pianistes aveugles, des curés prosélytes aux chanteurs de *bel canto,* c'est un environnement sonore d'une diversité insoupçonnée qui prend forme au fil des pages. Il s'agit non seulement de rendre compte de la richesse perceptive du spectateur de la Belle Époque, mais aussi, en une vision généreuse, de proposer l'image d'un public vivant dont la participation constitue une part décisive d'un spectacle dont le dispositif n'est pas encore fixé. La proposition théorique apparaît clairement : pour penser ce que nous appelons le cinéma il ne faut pas faire abstraction de son origine intermédiatique.

Dans la filiation avec la modernité comme catégorie sociologique et philosophique (Simmel, Benjamin, Kracauer), Édouard Arnoldy, dans *Pour une histoire culturelle du cinéma* (Éditions du Céfal, 2004), se propose d'analyser l'utilisation de la voix et de la musique dans la période allant de 1900 à 1935. La confrontation de ces films « *chantants et parlants* » (de la fin des années 20, ou avant) avec les spectacles de music-hall ou de cabaret démontre que « *l'histoire du cinéma sonore et parlant croise, en plusieurs de ses ramifications, une histoire du regard et des images en mouvement.* » L'utilisation judicieuse des sources rend compte des pratiques spectaculaires sans négliger de subtiles analyses de film (notamment de *French Cancan* de Renoir envisagé comme un véritable film théorique). D'une grande finesse, l'approche évite la morne succession de faits ou de perfectionnements techniques pour pratiquer un art de la diagonale tracée entre les débuts de la projection animée, les diverses procédures de synchronisation et le développement du cinéma sonore. Selon les vœux du chercheur, cette image suggestive de la diagonale permet de se déprendre d'une vision linéaire ou téléologique, afin d'affirmer une véritable pensée par montage.

On voit bien que les quatre auteurs mentionnés, qu'il faut considérer comme des opérateurs de « transformation » de l'histoire du cinéma, envisagent tous le cinéma comme élément mobile d'une série (pour reprendre un de leur terme commun, emprunté à André Gaudreault[4]) toujours susceptible d'entrer en relation avec d'autres séries. Comme l'écrit Le Forestier, il s'agit de promouvoir une « *histoire non pas linéaire mais stratifiée, privilégiant le discontinu plus que le continu, tant dans l'écriture que dans la façon de concevoir le champ à explorer. Une histoire dont les principes méthodologiques permettent de rendre compte de la diversité des énoncés sur le cinéma, qui s'opposent, se confrontent, s'intriquent, se complètent mais ne constituent jamais un ensemble unifié et homogène.* » Cette hétérogénéité de principe a valeur de programme. Il ne faut pas la confondre avec une simple hybridation des pratiques, mais la comprendre comme un désir de penser le cinéma de manière ouverte, ce qu'Arnoldy résume bien dans sa volonté « *d'excéder le cinéma* » (la formule vient de Didi-Huberman) : déborder les limites de l'histoire pour découvrir de nouveaux territoires, ce qui ne va pas sans une certaine violence – celle du montage entre les faits, puis celle de leur interprétation, ce qui revient en somme à en faire un geste d'écriture.

Des outils pour comprendre la situation contemporaine

De la sorte, ces quelques travaux qui s'attachent à des objets éloignés de notre début de siècle peuvent fournir des outils précieux pour penser la situation contemporaine, dans la mesure où la perspective historique ainsi dégagée est apte à problématiser le devenir du cinéma et des images.

La variété des rapports entre le public et les images projetées envisagée par Barnier aide à apprécier la diversité actuelle de consommation des images comme les changements affectant le rapport à la salle. Sans qu'il en fasse mention, on pense en le lisant à notre nouvel environnement sonore : les téléphones portables sonnant pendant les séances, les clips sans son diffusés dans les cafés, les films visionnés sur tablette ou support mobile dans le métro, ou encore ces installations ou films d'exposition qui sont vus avec le bruit des visiteurs ou d'autres œuvres avoisinantes. Au bouleversement produit par la généralisation de l'image numérique, il faudrait ainsi ajouter la prise en compte des mutations du paysage sonore contemporain pour la compréhension de l'expérience contemporaine des films.

De manière générale, l'attention portée aux discontinuités historiques et aux séries culturelles fournit une méthode productive pour penser les changements d'ordre technologique et les discours, comme les œuvres, qui les accompagnent. Guido précise : « *Le terme [de rythme] paraît à même de saisir les changements en cours autant comme le triomphe d'une nouvelle logique d'accélération et de démultiplication que comme la résurgence d'idéaux antiques de civilisation ou de réflexes archaïques mis en évidence par des découvertes historiques, archéologiques ou ethnologiques.* » L'alliance entre moderne et archaïque reste indissociable de l'émergence de nouveaux médias, qu'il s'agisse des années 20 ou d'aujourd'hui, comme en témoignent l'ubiquité de la Toile ou le développement des projections en relief (il est logique ainsi qu'Herzog consacre un film en 3D à la grotte Chauvet). Nul doute, par ailleurs, que les développements de Guido sur la nouvelle culture du mouvement dans les années 20, liée à une accélération du rythme de l'existence sous l'action de l'industrialisation, appelle des développements actuels : la multiplication des opérations de montage dans tout un pan du cinéma américain ou asiatique ou, de manière symétrique, la prolongation de la durée du plan chez certains cinéastes emblématiques du cinéma d'art (de Béla Tarr à Weerasethakul) sont analysables à partir de la catégorie de rythme, inséparable par ailleurs d'un contexte anthropologique et politique à questionner.

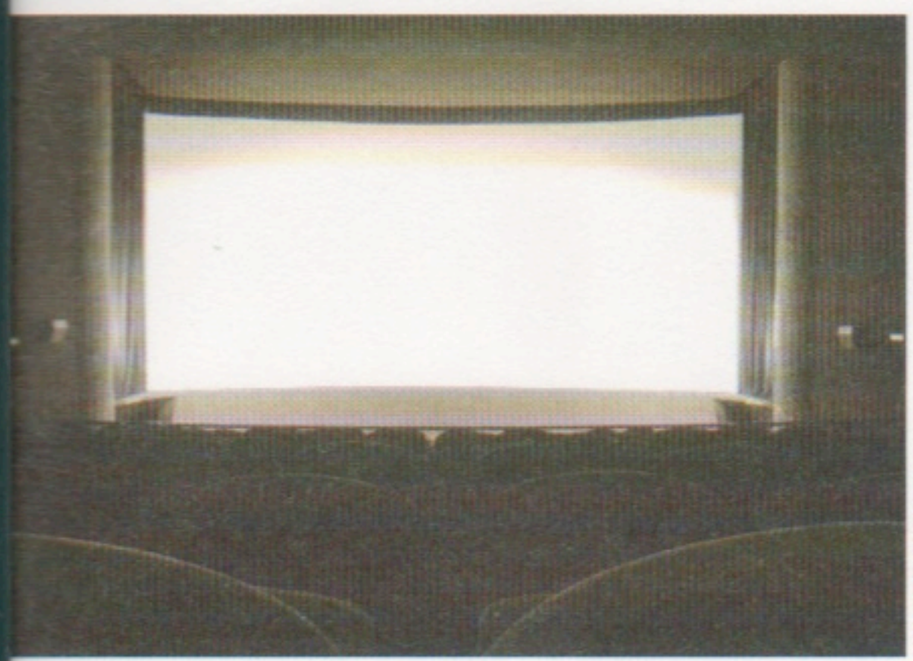
Des citations de Lynch et de Rohmer rapprochant musique et cinéma concluent la monumentale étude de Laurent Guido. Un tel retour de l'analogie musicale constitue un moyen inévitable, nous dit-il, pour penser le cinéma hors du cadre linguistique. D'autres cinéastes contemporains peuvent venir à l'esprit à propos de cette recherche portant sur le rythme (qu'il soit personnel ou cosmique), par exemple Gus Van Sant auquel Édouard Arnoldy a consacré un bref ouvrage il y a peu, orienté par l'idée des croisements d'images (*Gus Van Sant, le cinéma entre les nuages*, Yellow Now, 2009). L'auteur précise que les grandes œuvres sont « *celles qui ont une pleine conscience des glissements entre les arts, et plus largement encore, entre les idées et les arts, entre les temps qui s'y entrechoquent.* » Une façon d'indiquer qu'il n'y a pas de grandes œuvres qui ne soient à la croisée de plusieurs temporalités.

Dans le récent numéro de la revue québécoise *CiNéMAS* consacré aux « procédures historiographiques au cinéma » (et dirigé par Le Forestier), Jacques Aumont, avec un peu de provocation, avance que « *l'histoire du cinéma n'existe pas* ». En tout cas, fût-ce dans le deuil d'une histoire globale, il y a bien des historiens. ■

1. Depuis la fin des années 60, pour rassembler les théories considérant l'histoire comme un type de récits parmi d'autres (notamment les récits fictionnels), il est fréquent de parler de « tournant linguistique » ; à celui-ci, il s'est ajouté une prise en compte nouvelle des images pour comprendre le passé, produisant à son tour un « tournant iconique ».
2. En 1978, se tient à Brighton un congrès associant chercheurs et archivistes consacré à la période 1900-1906 : la vision de centaines de films change le regard porté sur la période dite alors primitive du cinéma. Cette date est emblématique de la naissance d'une nouvelle historiographie du cinéma, abandonnant la vision essentialiste et téléologique des historiens antérieurs.
3. En particulier pour *Les Cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible*, Flammarion, 2000, ouvrage qui analyse l'environnement sonore des campagnes françaises au 19e siècle.
4. Dont il faut rappeler l'important ouvrage *Cinéma et attraction, Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Éditions, 2008.

CAHIERS DU CINEMA

NOVEMBRE 2011 N°672



MAX LINDER PANORAMA

La salle du cinéma Max Linder Panorama à Paris (page 6).

© 2010 COLUMBIA PICTURES IND., INC. AND PARAMOUNT PICTURES. ALL RIGHTS RESERVED

Les Aventures de Tintin : le Secret de la Licorne de Steven Spielberg (page 44).

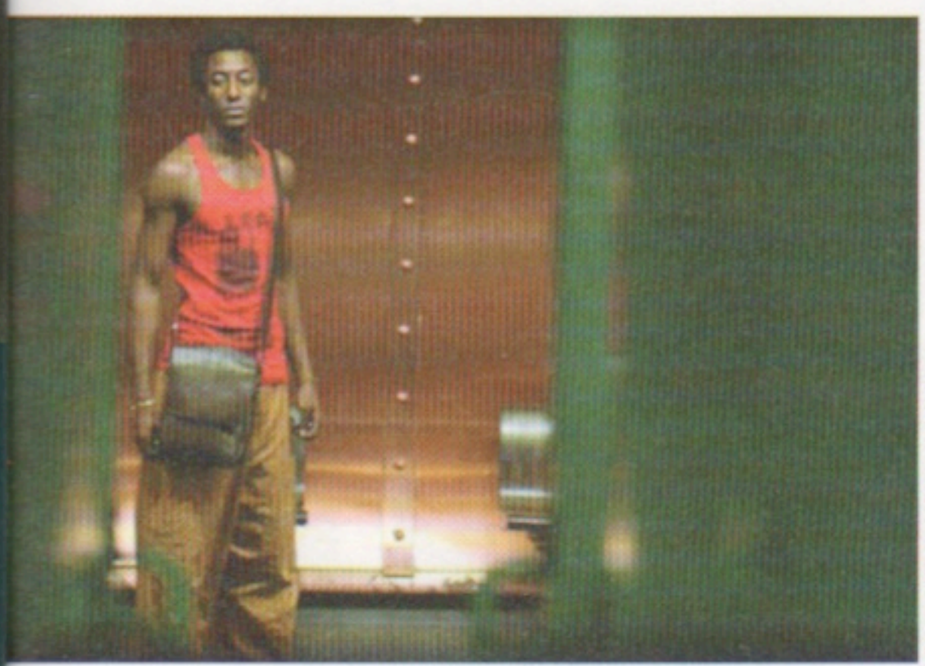


PHOTO : LAETITIA LOPEZ/DONOMA PROD

Donoma de Djinn Carrénard (page 48).

BACH FILMS

The Intruder de Roger Corman (page 92).

6 **Événement : Adieu 35**
La révolution numérique est terminée par Jean-Philippe Tessé 6
Entretien avec Laura Koeppel et Stéphane Gadroy, projectionnistes 9
Entretien avec Josée Deshaies, chef opératrice 12
Un grain de pixel par Cyril Béghin 14
La griffe du passé par Joachim Lepastier 18
Entretien avec Christophe Bousquet et Gilles Granier, étalonneurs 20
Entretien avec Jean-Pierre Beauviala 24
Entretien avec Walter Murch 26
Cinémathèques : qui veut la peau du Celluloïd ? par Charlotte Garson 30
L'économie du numérique par Hélène Zylberait 34
Permanent Experiment par Christoph Hochhäusler 38

44 **Cahier critique**
Les Aventures de Tintin de Steven Spielberg 44
+ entretien avec Benoît Peeters 46
Donoma de Djinn Carrénard 48
+ entretien avec Djinn Carrénard 50
Curling de Denis Côté 53
The Ballad of Genesis and Lady Jaye de Marie Losier 54
Les Neiges du Kilimandjaro de Robert Guédiguian 55
L'Art d'aimer d'Emmanuel Mouret 56
Notes sur d'autres films 58

67 **Journal**
Enquête : comment le cinéma français est-il perçu aux États-Unis ? 67
Lettre de Thaïlande 74
Portrait : Céline Sallette 76
Reprise : *Octobre à Paris* de Jacques Panijel 78
Notes DVD, livres 80

88 **Répliques**
Excéder le cinéma, un nouvel enjeu pour l'histoire du cinéma par Mathias Lavin 88

92 **Entretien**
Rencontre avec Roger Corman par Thierry Méranger 92