

Zitierhinweis

Albera, François: Rezension über: André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe suivi de Les Vues cinématographiques de Georges Méliès* (1907), Paris: CNRS Éditions, 2008, in: ~ *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008, 6 - Arts visuels, S. 1443-1445, DOI: 10.15463/rec.1189722617

Annales

Histoire, Sciences Sociales

copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Peut-être parce qu'il est le fruit d'une collaboration, le récit balance entre deux modes d'exposition, la synthèse et la chronique. L'esprit de synthèse inspire l'examen systématique de tous les aspects de l'entreprise culturelle. Il s'attache aussi bien à retracer l'éclatement géographique du Festival que l'aventure des Rencontres (professionnelles) d'Avignon. Quant à l'esprit de la chronique, il se retrouve dans l'analyse détaillée de chaque édition du Festival, parfois assortie de longues listes de noms d'artistes et de spectacles. Il explique aussi l'absence de conclusion.

Plutôt que de défendre une thèse qui s'appliquât à l'ensemble du récit, les auteurs ont en effet préféré associer un thème avec chaque époque du Festival. Avignon fut ainsi tour à tour, et parfois simultanément, « fer de lance de l'idée du théâtre populaire, moteur de la décentralisation, laboratoire des politiques culturelles, espace d'invention d'un public, scène miroir du monde et de ses crises » (p. 9). Ce parti pris amène à des juxtapositions singulières – comme celle du Festival-mythe et du Festival-révéléteur – qui demanderaient quelques éclaircissements. Il faudrait dire par exemple comment le Festival a réussi à brouiller sa propre image tout en offrant un miroir à la société. Mais ce n'est qu'une question lancée aux auteurs et l'ouvrage reste de bout en bout d'un remarquable intérêt.

EMMANUELLE CHAPIN

André Gaudreault

Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de *Les Vues cinématographiques de Georges Méliès (1907)*
Paris, CNRS Éditions, 2008, 252 p.

Le nom d'André Gaudreault est apparu dans le sillage d'un événement historiographique d'importance pour les études cinématographiques, le fameux congrès de Brighton de 1978 où archivistes et chercheurs se rencontrèrent pour réexaminer à nouveaux frais le cinéma des débuts. On convient de faire de cette date une sorte de point de départ de la « nouvelle histoire du cinéma ». À dire vrai, ce fut avant tout la première rencontre entre des universitaires – la discipline des *film studies*

étant apparue au début des années 1970 – et des archivistes, car ces derniers, regroupés au sein de la Fédération internationale des archives de film (FIAF), suscitèrent régulièrement des symposiums avec des historiens du cinéma. Ainsi en 1958, à Paris, fut créé le Bureau international de recherche sur l'histoire du cinéma (BIRHC) auquel appartinrent les historiens « classiques » que furent Georges Sadoul, Jean Mitry, Jerzy Toeplitz, Lewis Jacobs et bien d'autres. Des historiens formés « sur le tas », venus de la critique ou des cin-clubs, tandis qu'à Brighton les universitaires arrivaient avec une formation d'un autre type : en histoire de l'art, en narratologie, en histoire, en sciences sociales, informés pour beaucoup des réflexions épistémologiques dont l'histoire avait été le théâtre depuis la fin des années 1960 (dans la théorie du cinéma où l'on se mit à interroger l'historiographie sur des bases idéologiques, c'est l'école althusserienne qui donna le branle au mouvement). A. Gaudreault prit d'emblée place dans ce courant de recherche : on le retrouve dans des contributions concernant Georges Méliès, les Lumières, les petits films Pathé, etc., et il signa avec Tom Gunning un article important sur le « cinéma des attractions » qui définissait un régime discursif autre que celui de la narration devenu dominant par la suite. C'est pourquoi le sous-titre de son ouvrage intrigue, qui plaide et milite pour « une nouvelle histoire du cinématographe ». La démarche exige qu'on lui prête attention car elle affiche une ambition : après la « nouvelle histoire » du cinéma, il s'agit de fonder une histoire « du cinématographe ». Ce « renouvellement » est donc avant tout un changement d'objet, assorti de propositions méthodologiques adossées à une réflexion théorique.

En 1996 déjà, lors des colloques Méliès et Pathé, A. Gaudreault parlait de « donner un second souffle aux études sur le cinéma des premiers temps », en se situant « plutôt du côté de la théorie que du côté de l'histoire elle-même, ou plutôt de l'historiographie ». En d'autres termes, la mise à jour – archéologique – de ce vaste ensemble dénommé, après 1978, « *early cinema* » ou « cinéma des premiers temps » serait désormais suffisamment avancée pour permettre de passer à un deuxième temps (qui reviendra sur l'analyse des matériaux mis à jour), de nature théorique.

Avant d'examiner ce cadre théorique, observons que ce changement de perspective porte avant tout sur la différenciation de deux périodes situées de part et d'autre de ce qu'on appelle « l'institutionnalisation » du cinéma, c'est-à-dire l'autonomisation du medium (« langage ») et du média (spectacle, industrie, lieux d'exploitation, métiers, etc.). Selon l'auteur, on changerait là de « paradigme », au point qu'on aurait deux phénomènes distincts, sans continuité entre eux quoique l'un ait pu donner naissance à l'autre : le cinématographe d'une part et le cinéma de l'autre.

La distinction entre une première période, allant de l'invention aux pionniers et primitifs, et celle où le cinéma « devient un art » n'est pas nouvelle. Henri Langlois écrivait en 1948 que *L'assassinat du duc de Guise* (1908) marque « la fin de la période foraine » et qu'avec lui « se consomme le divorce des pionniers et des maîtres de l'industrie ». C'est même là un topos. Mais pour G. Sadoul, H. Langlois, Jean-René Debré et autres, il s'agit de l'évolution d'un seul medium/média, le cinéma, et les césures, tournants et divorces se situent à l'intérieur de cette histoire partie d'une invention technique (la projection d'images animées) et devenue progressivement un art – celui que l'on connaît depuis les années 1910-1920. Ils ne coupent pas le cinéma des « séries culturelles » antérieures à son avènement ou qui lui sont contemporaines : photographie, ombres chinoises, jouets optiques, tableaux vivants, lanterne magique, etc. Plus exactement, ils relient bien le cinématographe à ces différents spectacles ou moyens de communication de masse et soulignent combien le nouveau medium leur est redevable (sujets, procédés, régimes spectaculaires, etc.). Mais ils établissent une coupure à l'émergence du cinématographe justement qui, ressaisissant cet ensemble, l'intègre et le projette dans une autre perspective due à l'unité du support où désormais tous ces éléments prennent place (la pellicule) et à l'instauration d'un dispositif particulier (l'appareil de projection, la place du spectateur). L'appréhension des protagonistes du phénomène diffère-t-elle de ce schéma évolutif assez rapidement formulé, documenté et détaillé dans les années 1940 et suivantes ? En fait, non. Les commentateurs du cinéma « institutionnel » (disons le Film d'Art) n'ont

de cesse de relier ce nouvel état du medium avec ses états antérieurs (stade de l'invention technique, stade du « mouvement pour le mouvement ») afin d'en dégager la nouveauté, les innovations. La différence – la « rupture » insiste-t-il –, qu'introduit A. Gaudreault, revient à relativiser l'importance de l'invention des appareils (qui finalement appartient aux séries antérieures – chronophotographie, etc.) et à déplacer le moment fondateur sur celui de l'institutionnalisation du cinéma. Entre les deux, « le monde de la cinématographie est un terrain vague de *recherches* et d'*expérimentations* » (p. 74) à tel point que l'expression même « cinéma des premiers temps » « nous bercerait d'illusions, chacune de ses composantes [étant] susceptible de soulever quelque soupçon ».

Quelle est la nécessité de pratiquer cette partition en deux « blocs » ? Sans le dire explicitement, l'auteur pense qu'elle lèverait un « obstacle » qui empêche d'analyser ces séries culturelles dans lesquelles s'inscrit le cinématographe avec suffisamment de profondeur, sans être, consciemment ou pas, contraint par « la suite » de l'évolution. À cette condition, le « deuxième souffle » recherché permettrait d'explorer et de parcourir de nouveaux territoires, un « deuxième souffle » d'ordre théorique et non pas historiographique. De quelle théorie s'agit-il ? A. Gaudreault parle de « théorie du cinéma » et de « théorie de l'histoire du cinéma ». Pour ce qui est de la première, on peut la rattacher à une approche de type sémiologique : celle, narratologique, que l'auteur mène depuis sa thèse sur la narration au cinéma, et celle qu'il poursuit maintenant avec Philippe Marion sur la taxinomie des médias. La seconde s'appuie sur deux modèles théoriques dont il est fait un usage instrumental, celui du paradigme (au sens de Thomas Kuhn) et celui de la série culturelle (qui vient des formalistes russes). En outre, la référence à Hans-Georg Gadamer permet d'éviter l'obstacle de « l'historicisme » (déjà mis en cause jadis par Louis Althusser) et de valoriser la notion d'interprétation et de construction.

On constate cependant que les modèles sémiologique (classification des médias, taxinomie) et narratologique (régimes discursifs des deux « cinémas ») dominent la réflexion historiographique. Ce parti pris méthodo-

logique peut paraître « gros » d'une contradiction insurmontable à terme, qui devrait conduire l'analyste à distinguer des périodes de plus en plus fines à mesure qu'il distinguera des régimes sémiologiques de plus en plus différenciés. Ou à réintroduire les catégories honnies d'« anticipation », « avance » et « retard » – le livre ne s'en prive d'ailleurs pas, se trouvant rapidement en butte à une certaine rigidité de son modèle. C'est un peu le paradoxe de cet ouvrage d'être amené – dans le cadre de cette spécification des deux périodes – à rejeter des paramètres ou à les ignorer dans un cas et à valoriser un type de cinéma, l'« artistique », dans l'autre. L'une des « leçons » du cinéma des premiers temps a été de nous faire découvrir, d'une part, la foncière hétérogénéité de ce medium/média (film « scientifique », vue documentaire, sketch comique, dessin animé, « Passions », tableaux vivants, illustration pédagogique, etc.), d'autre part la fécondité de la notion d'« attraction » en tant que morceau autonome, laquelle ne cesse pas d'être mise en jeu par la suite : or ces deux apports externe et interne disparaissent en quelque sorte dans l'approche que propose A. Gaudreault sous l'empire d'un modèle narratif représentatif qui serait celui du cinéma « institutionnel ». En dépit de la vigueur argumentative de l'auteur, on se fait donc *in petto* un certain nombre d'objections qui vont, notamment, de la notion d'« institution » (identifiée à celle dénotée « art cinématographique ») à cette réduction des « vues » Lumière à la seule « empreinte automatique » du profilique, ou à la rigidité de la distinction attraction/narration (qu'avait déjà contestée Charles Musser et à qui il n'est pas répondu).

FRANÇOIS ALBERA

Sylvie Lindeperg

« *Nuit et Brouillard* », un film dans l'histoire
Paris, Odile Jacob, 2007, 289 p.

Publier en 2007 un livre sur *Nuit et Brouillard*, c'est un pari risqué. Après tout, c'est un terrain qui, depuis la sortie du film en 1956, fut déjà largement investi par les historiens, les spécialistes du cinéma, sociologues, musicologues et comparatistes¹ ? Il fallait pour réussir ce pari

une approche neuve, une maîtrise des sources les plus variées et une écriture qui allie la synthèse des éléments connus à l'exploration de nouvelles pistes – ce que Sylvie Lindeperg réalise avec brio dans ce livre clair, bien structuré et agréable à lire. Notons cependant que l'appareil critique se trouve malheureusement consigné au seul site web de l'éditeur, ce qui est peu commode.

S. Lindeperg tire bénéfice de ses travaux antérieurs² pour les mettre au profit d'une analyse d'une qualité rare qui réussit à replacer ce film successivement dans ses contextes de création et de réception. La structure de l'ouvrage découle de ce choix : la première partie livre une étude très détaillée des étapes d'élaboration du film, tandis que la deuxième examine l'accueil qui lui est réservé dans un grand nombre de pays et de contextes historiques et politiques différents. Pour reconstituer ce film et son « scénario palimpseste » (p. 80), S. Lindeperg déploie deux outils formidablement maîtrisés : premièrement, un croisement impressionnant de sources très diverses et, deuxièmement, une chronologie très fine des étapes de création et de réception, qui fait émerger les subtiles évolutions du projet et de son statut.

S. Lindeperg choisit de commencer et terminer son récit avec des chapitres dédiés à la contribution d'Olga Wormser-Migot. C'est un excellent moyen pour faire ressortir le cheminement parallèle et commun de la connaissance historique et du projet artistique : au moment de la production de *Nuit et Brouillard*, les travaux sur le système concentrationnaire sont quasi inexistants et c'est finalement la thèse d'O. Wormser-Migot, soutenue en 1968, qui posera les fondements de cette histoire.

Signalons quelques étapes importantes vers et à partir du film. Le « double parainage » (p. 37) du projet cinématographique par le très connu Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et le beaucoup moins médiatisé « Réseau du souvenir » est à l'origine de tensions dans la vocation artistique et mémorielle du film. Après la recherche documentaire en France, en Pologne et dans des archives britanniques et néerlandaises, c'est la phase de l'écriture « à quatre mains » (p. 71) qui retient l'attention de S. Lindeperg. En effet, les contributions des historiens