

LA REVUE DES REVUES

HISTOIRE ET ACTUALITÉ DES REVUES

fragment Jean
fig. Fin Daive
K.O.S.H.K.O.N.O.N.G.

Michel Deguy
Revue de poésie

Roland Barthes
et les
petites revues

Mwa Vée
revue culturelle kanak

*Cahiers d'Études
de Radio-Télévision*

1895
revue d'histoire du cinéma

ENT'REVUES

NUMÉRO 67

LA REVUE DES REVUES

ÉTUDES ET DOCUMENTS

- À propos de l'inconnu, le seul sujet s'appelle – la revue
par Jean DAIVE 2
- Revue de Poésie* : « La poésie faite par tous »
par Adelaide RUSSO 12
- Roland Barthes et les petites revues : de la publication à l'exposition.
par Magali NACHTERGAEEL 38
- Comment composer un panier à paroles ? *Mwa Vée* Revue culturelle kanak
(1993-2000)
par François BOGLIOLO 62
- Cahiers d'études de radio-télévision* La tribune et le laboratoire (1954-1960)
par Abdallah AZZOUZ 88
- 1895 : le cinéma, « une histoire-monde »
par François ALBERA 112

CHRONIQUES

- « Si le temps le permet » : *La Dépêche de Zaninovo* (François LESPIAU) 131
- Apprendre à continuer : 23 ans de *Vacarme* (Johan FAERBER) 136
- Démultiplication d'Ent'revues. Nos animations captées : BPI / youtube / Canal-U ... 143

LECTURES

- L'histoire en son miroir : les *Annales*, autoportrait d'une revue (Jacques MUNIER) 145
- Sur les trois vies (au moins) de *Documents* (Jérôme DUWA) 148
- « Ça manque de sang dans les enciers ! » : *Mémoires* de Marcel Sauvage (Mikaël LUGAN) 153

NOUVELLES REVUES

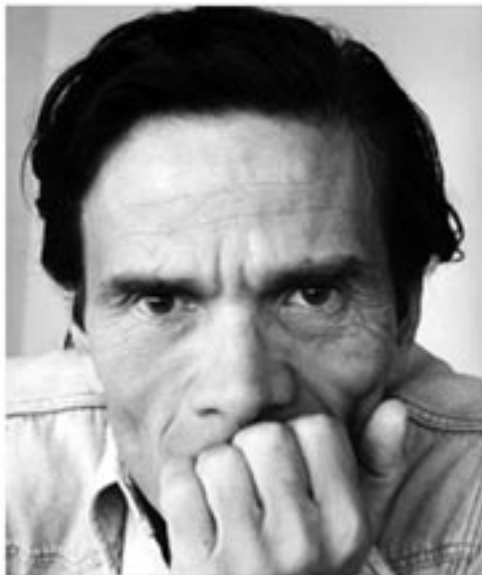
- Brasero* • *Le Cahier des Livres* • *Davertige* • *Habitante* • *Labyrinthe[s]* • *Retronews*
par François BORDES, Hélène FAVARD, Yannick KÉRAVEC, Robert LINDET, Hugo PRADELLE.... 159

AUTRES PUBLICATIONS ET ÉVÉNEMENTS 172

RÉSUMÉS, AUTEURS 176

N° 67, PRINTEMPS 2022

1895 REVUE D'HISTOIRE AUTOMNE 2021 DU CINÉMA n° 95



FILMER LA PEINTURE - LA JUNGLE - LES LUTTES
- PASOLINI - BLOK - BIELY - BONNARD

af.hc

Dans La Revue des revues précédente, François Albera nous avait donné, à partir d'une présentation de la jeune revue Apaches, un article orchestrant de fortes analyses sur la critique de cinéma et les revues qui en sont le foyer. Aujourd'hui, c'est le rédacteur en chef de 1895 revue d'histoire du cinéma, que nous avons souhaité questionner, afin de la mieux connaître. Brisant les frêles digues de nos interrogations, c'est à une plongée dans l'histoire de l'histoire du 7^e art – ses acteurs, ses objets, ses lieux et ses écritures – que nous invite François Albera.

François ALBERA

1895 : le cinéma, « une histoire-monde »

1) 1895 revue d'histoire du cinéma a été fondée en 1984 et se revendique comme la première et la seule revue à ce jour de recherche sur l'histoire du cinéma. Pouvez-vous nous retracer sa genèse ? Peut-être en nous précisant le cadre de sa naissance, son inscription universitaire et surtout en quoi l'histoire du cinéma paraissait à ses fondateurs redevable d'un traitement « scientifique ». Et nous dire si le travail de légitimation auquel vous soumettez l'art le plus populaire du monde a été aisément à son tour reconnu, « légitimé » lui-même.

La revue est, à l'origine, le bulletin de liaison d'une association, l'AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma) créée dans un moment où la recherche sur l'histoire du cinéma connaît un remaniement de fond de la discipline. Peut-être vaudrait-il mieux dire le moment de la fondation de l'histoire du cinéma comme discipline scientifique. En effet jusque là l'histoire du cinéma avait été écrite par des individus ou des couples d'individus : en langue française G.-Michel Coissac (1925), Maurice Bardèche et Robert Brasillach (1935), Carl Vincent (1939), Georges Sadoul (1946-1952), René Jeanne et Charles Ford (1947-1957), Marcel Lapierre (1948), Pierre Leprohon (1961), Jacques Deslandes et Jacques Richard (1966-1967), Jean Mitry (1967-1980). Ces entreprises solitaires ou à deux, quoique rééditées et parfois augmentées (le Bardèche-Brasillach connaît des rééditions en 1943, 1948, 1953-1954 et 1964 ; le Jeanne-Ford est réédité mais réduit en 1966 ; le Sadoul est réédité et notablement augmenté en 1975), reprises pour certaines en livre de poche dans des grands tirages (Bardèche-Brasillach et Jeanne-Ford) ont laissé croire que cette histoire était « écrite » et

qu'on pouvait s'y référer de manière stable avec les différences de sensibilités ou d'idéologies des différents auteurs. Par ailleurs ces histoires du cinéma étaient écrites par des historiens improvisés ou amateurs peu accoutumés à la discipline historique, souvent des critiques de cinéma soucieux de classer et hiérarchiser dans une perspective esthétique (le cinéma comme art, les écoles nationales, les courants esthétiques, les auteurs). On peut certes distinguer entre ces auteurs et considérer que Sadoul a inauguré, dans les deux premiers volumes de son *Histoire générale du cinéma*, une démarche soucieuse de recherches archivistiques, qu'il a adopté une perspective inspirée du matérialisme historique, tandis que Bardèche et Brasillach se présentaient comme des témoins étayant leurs souvenirs sur un dépouillement partiel de la presse. Une première rupture fut opérée par Deslandes avec son *Histoire comparée du cinéma* qui se réclamait de la critique des sources et d'une méthodologie historique. Mais il ne dépassa pas les premières années du cinématographe et du cinéma (partition qu'avec son co-auteur il place entre le cinéma-machine d'enregistrement et le cinéma-art). Plusieurs projets collectifs furent envisagés afin de dépasser les limites de ces entreprises à la fois immenses et inabouties que la FIAF (Fédération internationale des archives du film) encouragea sur un plan international – d'abord à l'initiative d'Henri Langlois et Iris Barry puis de Jerzy Toeplitz, de Raymond Borde, de Todor Andréïkov – sans parvenir à les mener à bien. En revanche à l'occasion de l'un de ses congrès, tenu à Brighton en 1978, une alliance nouvelle se noua entre de jeunes chercheurs universitaires d'Amérique du Nord venus de départements de littérature, d'histoire de l'art et du cinéma – dont plusieurs avaient suivi les cours de Jay Leyda – et les archivistes des cinémathèques avec la réévaluation de la première période du cinéma (1890-1910) jusqu'alors considérée comme sa phase « primitive », antérieure à son accession au statut d'art du film. Un continent jusqu'alors mal connu – et d'ailleurs à 60 % disparu dans les destructions des supports ou la négligence à les conserver – apparut alors et fut appelé « cinéma des premiers temps »/« early cinema », grâce au visionnement de bandes courtes, sans auteurs identifiés ou proclamés, formant des séries (comiques, mélodramatiques, documentaires, religieuses, etc.) et parties de programmes de spectacles souvent mixtes. Ces nouveaux corpus impliquaient de reconsidérer les perspectives qu'avaient tracées les pionniers de l'histoire du cinéma à partir de stades ultérieurs du médium et censées y conduire selon le mécanisme du « mouvement rétrograde du vrai » cher à Bergson.

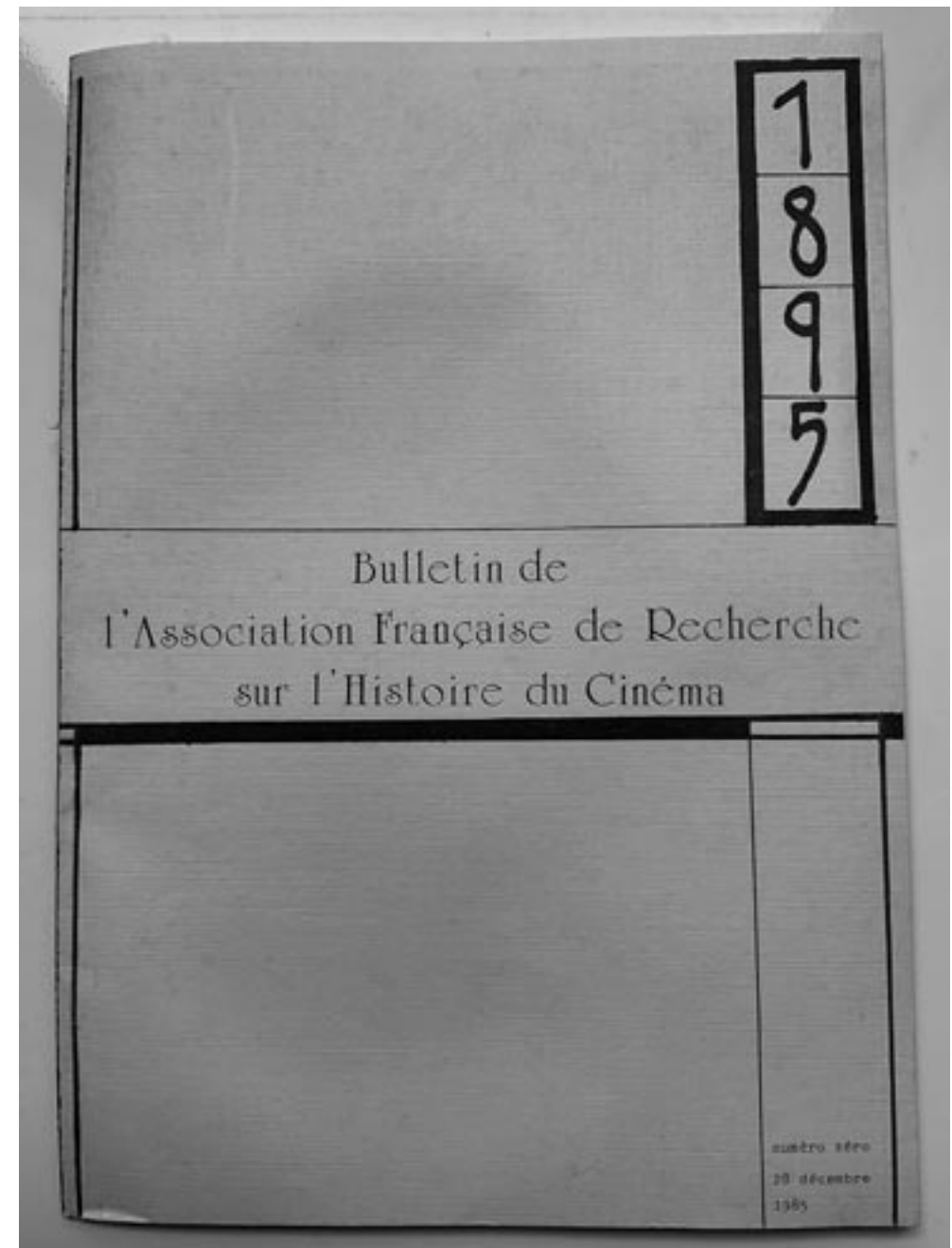
Tandis que les chercheurs des États-Unis, du Canada (Québec), d'Italie, des Pays-Bas, etc. s'engageaient dans la dynamique de cette exploration et reconsidération des premières années de l'histoire du cinéma en étudiant nombre de phénomènes et de pratiques propres à cette période (de la place du bonimenteur-conférencier au tableau vivant, des spectacles mixtes au régime d'attraction, aux modalités spécifiques de la narration et de la représentation dans ces « hautes époques »), les chercheurs français demeuraient en marge du mouvement. À l'université où l'enseignement du cinéma avait été introduit au début des années 1970, la domination partagée de la sémiologie et de l'esthétique s'appuyait sur l'histoire du cinéma des pionniers, une chronologie naturalisée en somme, admise telle quelle, dont la critique amorcée dans les *Cahiers du cinéma* durant ses années « politisées » (1969-1974) ne dépassa pas des considérations idéologiques (sur le rapport à la technique notamment) sans engager une nouvelle pratique historique ni susciter des recherches effectives. La Cinémathèque de Toulouse et son conservateur, Raymond Borde, actif au sein de la FIAF, comme l'Institut Jean-Vigo de Perpignan avec Marcel Oms furent les premiers, en France, à accueillir et publier les chercheurs américains et italiens qui renouvelaient la connaissance du cinéma des premiers temps dans leurs *Cahiers de la cinémathèque* et dans la revue *Archives*. Mais ce sont des enseignants et des archivistes dont plusieurs travaillaient en province ou en venaient qui se regroupèrent au sein de l'AFRHC pour impulser et coordonner de nouvelles recherches historiennes, avant tout sur le cinéma français, tant pour acquérir des bases documentaires fiables (filmographies, catalogues, bases de données qui faisaient défaut) que pour reconsidérer les approches sur les maisons de production, le statut des différents agents du champ cinématographique (du metteur en scène au critique) en recourant à des fonds d'archives jusqu'alors négligés (les scénarios déposés à la BnF au titre du dépôt légal, les archives administratives de Pathé révélant les rapports de production au sein de l'entreprise, les brevets techniques, la correspondance des maisons de production avec les acteurs, les auteurs, etc.). Deux historiens, Jean A. Gili et Jean-Pierre Jeancolas, deux archivistes, Emmanuelle Toulet de la BnF, Vincent Pinel de la Cinémathèque française, un enseignant de l'Idhec, Claude Gauteur, furent rejoints par Raymond Chirat de l'Institut Lumière. Ils demandèrent à Jean Mitry de présider leur association car ce dernier, quoique convaincu de la seule validité du travail solitaire, s'était toujours montré attentif aux découvertes et aux perspectives nouvelles, fût-ce pour les discuter avec vigueur. Lui-même avait

d'ailleurs entrepris au début des années 1950 pour le compte du CNC (Centre national de la cinématographie), une vaste filmographie universelle restée inachevée et lacunaire.

D'emblée cette association – constituée sur le modèle d'une association italienne sœur – noua des rapports avec les chercheurs internationaux afin de faire connaître leurs travaux et d'emblée elle se donna un bulletin de liaison qui devint rapidement la revue *1895* dont le n° 1 est daté de 1986 (précédé d'un n° 0 du 28 décembre 1985). Les premiers travaux furent consacrés aux premières années du cinéma dans un certain nombre de villes françaises (Angoulême, Nantes, Rouen, Toulon, Montpellier), aux films comiques français, etc.

Cette activité ne pénétra, sauf cas d'espèce, qu'assez difficilement dans l'université française et plus difficilement encore dans les lieux de diffusion de connaissances sur le cinéma (éditions, médias audio et audiovisuels, bibliothèques, encyclopédies) où l'on continuait à s'adresser à des critiques et à une approche évaluative et gustative du cinéma. Les contributeurs de la revue sont, au début, minoritairement issus de l'université ou le sont à titre individuel (Thierry Lefebvre, Michel Marie, Claude Beylie) et proviennent plutôt de l'École des Chartes (Carou, Gauthier), du CNRS (Meusy, Malthête), de la Cinémathèque française (Mannoni), de la BnF (Emmanuelle Toulet). Depuis lors, les universitaires et les chercheurs du CNRS forment le contingent le plus fourni des administrateurs de l'association et des contributeurs à la revue, même si la place faite aux archivistes, aux chercheurs indépendants demeure toujours importante. La revue est devenue un lieu de publication prisé par les enseignants-chercheurs comme pour les doctorants ou jeunes docteurs, mais aussi pour des historiens « convertis » venus d'autres secteurs.

Au gré des années la revue change de format (n° 36, 2002) et de périodicité (3 numéros par an avec, selon les années et les partenariats avec des institutions, des numéros Hors-série) comme de pagination (aujourd'hui une moyenne de 250 pages par livraison) ; d'abord intitulée *1895 bulletin de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma* puis *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma* (n° 36, 2002), elle a adopté le titre *1895 revue d'histoire du cinéma* (n° 63, 2011) ; elle est animée



1895



**bulletin de l'association française
de recherche sur l'histoire du cinéma**

n° 1

soit par un comité de rédaction de six personnes en moyenne ou par le conseil d'administration de l'AFRHC *in corpore*, soit à nouveau par un comité de rédaction avec, depuis 2015 (n° 77), un rédacteur en chef. Ces changements témoignent du développement de l'association dont le nombre de membres s'accroît d'année en année (actuellement plus de 300) et de nécessaires ajustements en fonction des tâches que la revue assume. Elle accueille en effet un grand nombre de propositions d'articles, en suscite elle-même en fonction de thématiques décidées en commun et elle soumet les articles à des évaluations entre pairs au sein du Comité de Rédaction et/ou auprès de spécialistes du sujet traité et pratique un suivi avec les auteurs qui sont souvent des étudiants en maîtrise ou en doctorat ou des chercheurs débutants. Entre les débuts de la revue et aujourd'hui, la diversité des contributions s'est notablement accrue tant du point de vue des signatures des auteurs que des sujets abordés. Rapidement, les études sur le cinéma des « origines » ont coexisté avec des travaux concernant des époques ultérieures (jusqu'à Godard, Rouch, Ferreri ou Garrel), des monographies sur des auteurs (Feuillade, Cohl, Gance, Dulac, Clair, Christian-Jaques, Grémillon, Ophuls, Feyder), des pays (Brésil), des genres ou des maisons de production (Le Film d'Art, le Cinéma comique français, Pathé, Éclair), des thèmes (Musique, Archives, Pyrotechnie), des ensembles ressortissant à l'histoire de la théorie (Balázs, Merleau-Ponty, Metz), l'édition critique de textes (Malraux, Bazin, Céline, Renoir, Eisenstein, Vuillermoz, Sadoul, Rohmer, Truffaut)... En outre l'AFRHC a très tôt développé une production éditoriale qui va de documents-sources (la correspondance d'Étienne-Jules Marey, celle de Léon Gaumont) à des monographies et des recueils d'études collectifs (Durand, Baroncelli, L'Herbier, Mariaud, Le Muet a la parole, L'Architecture des salles, Le Scénario, etc.).

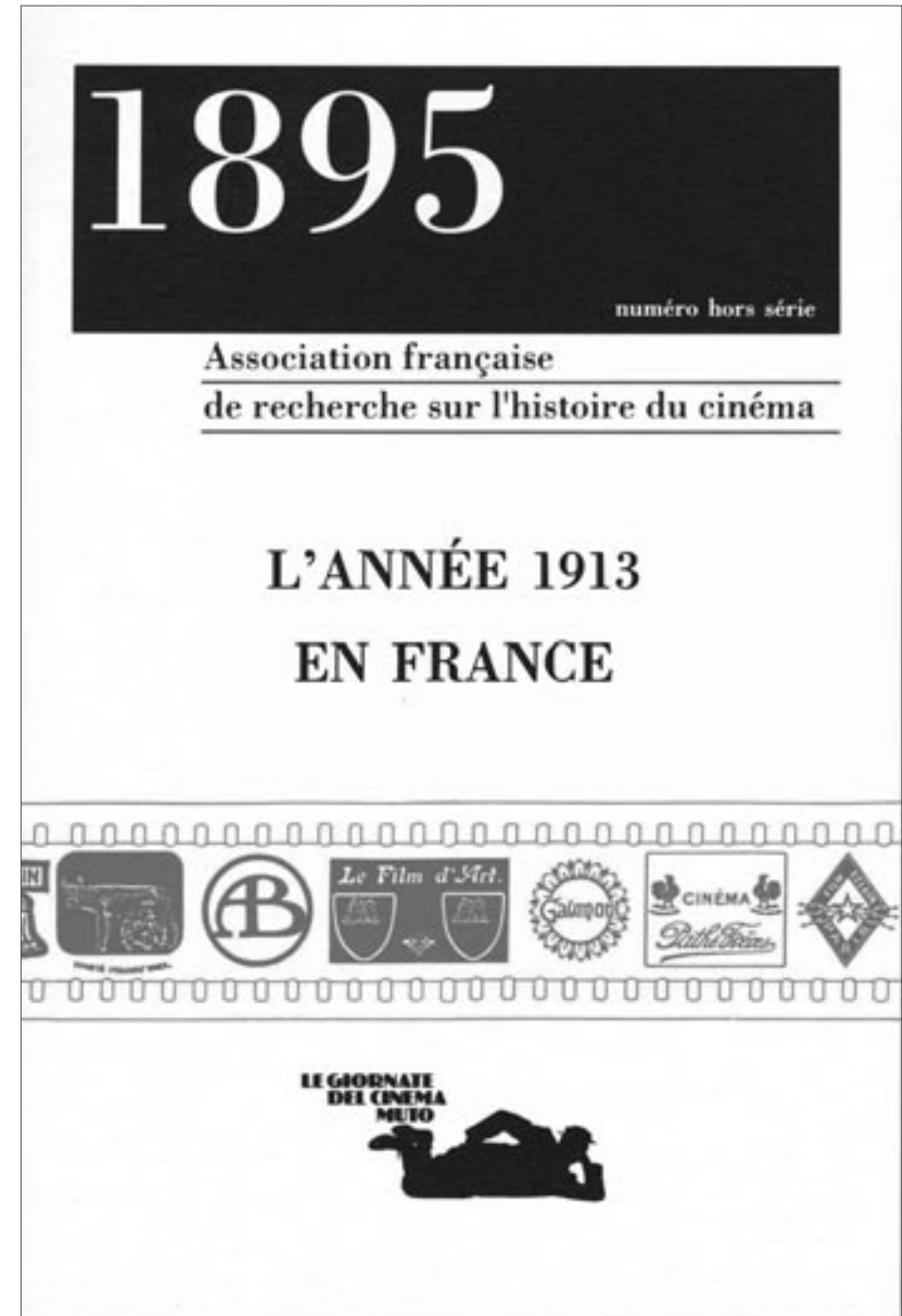
La revue depuis plusieurs années maintenant a établi sa structure ainsi : un article d'ouverture intitulé « Point de vue » apportant une réflexion méthodologique, épistémologique touchant à la discipline, trois articles, « Études », portant sur une étude de cas, un ensemble « Archives » publiant des documents, des sources, des entretiens et une partie « Chroniques » avec les comptes rendus d'ouvrages, de revues, de DVD, de festivals, d'expositions, de colloques. Régulièrement en lien avec un des articles ou plusieurs ou de manière autonome, la revue publie un portfolio d'artiste ou un ensemble iconographique en couleur. Parmi les artistes – peintres, photographes, cinéastes, graphistes – on compte notamment

Yves Klein, Mimmo Rotella, Karl Waldmann, Fernand Léger, les affichistes cubains, Wojciech Zamecznik, Philippe Bazin, Clare Angelini, Marc Petitjean, Carmen Perrin, Éric Rondepierre, Boris Lehman.

2) *On reste impressionné devant les chiffres qu'aligne votre revue : près de 30 ans d'existence au rythme de 3 numéros par an. Est-ce à dire que l'histoire du cinéma sous tous ses aspects (techniques, esthétiques, dans ses genres comme dans sa géographie, ses acteurs...) est un filon aussi riche qu'oublié ou à tout le moins négligé ? Inépuisable ?*

Comme il vient d'être dit la revue n'a pas toujours connu le rythme de parution qui est le sien de nos jours. Dans les années 1990 c'est souvent deux livraisons, parfois des volumes hors-série (« Chronologie commentée de l'invention du cinéma », « L'année 1913 en France ») ayant quelque peu le statut de livres et parfois 4 numéros (comme en 1993). Quant aux ressources inépuisables de l'histoire du cinéma, c'est une réalité, comme de tout objet historique : pour ne rien dire de la paléontologie ou de l'archéologie romaine – qui sont pourtant étudiées depuis plus longtemps que le cinéma –, le Moyen Âge ou, plus près de nous, la Deuxième Guerre mondiale ne connaissent-ils pas de constants remaniements dans la connaissance qu'on en a ? Fernand Braudel concluait sa conférence sur « Le temps du monde », partie de *La Dynamique du capitalisme* (1976) par ces mots : « L'histoire est toujours à recommencer, elle est toujours se faisant, se dépassant. Son sort n'est autre que celui de toutes les sciences de l'homme. (...) Il n'y a pas de livre écrit une fois pour toutes, et nous le savons tous ».

Les travaux nombreux publiés dans la revue sont loin d'avoir exploré toutes les facettes et surtout expérimenté tous les angles sous lesquels aborder l'histoire du cinéma. En dépit du préjugé de brièveté de son histoire (1890 à nos jours), la diffusion et l'expansion du medium et média au monde entier en quelques années, sa production quantitative énorme, la diversité de ses modalités, ses fonctions, etc. en fait d'emblée une « histoire-monde ». Au plan méthodologique on multiplie d'ailleurs les dénominations et les « tournants » qui indiquent ces dépassements, ces approfondissements et ces refontes interminables. On a parlé de « New Cinema History » depuis 1978, voici maintenant la « New Film History » et voici les « Cultural Studies », « Gender Studies », « Media Studies », etc. qui amènent à



reconfigurer les questions que l'on pose à l'histoire du cinéma. Actuellement les recherches sur les salles et les publics, par exemple, nécessitent de reprendre à nouveaux frais toute une série de travaux qui avaient envisagé avant tout les institutions dans les débuts du cinéma.

Cela dit, il serait erroné d'enfermer l'AFRHC et *1895 revue d'histoire du cinéma* dans les premiers temps du médium, toutes les périodes, tous les moments du cinéma y compris les spectacles ou les expériences qui le précèdent et les déclinaisons contemporaines qui le transforment sont envisagés dans les travaux engagés, discutés dans des séminaires réguliers (mensuels), des colloques ou des journées d'étude et publiés dans la revue : qu'il s'agisse du cinéma de la Continental pendant l'Occupation de la France ou des inventions de Charles Cros, des décors « babyloniens » d'*Intolérance* de Griffith ou de l'interdiction de *Naissance d'une nation* du même pour le racisme, en France, des films sur l'art des années 1950 ou du cinéma ethnographique de Jean Rouch, des montages de Godard ou de la correspondance de Truffaut, des théories « machinistes » d'Émile Vuillermoz ou du cinéma ambulancier dans l'URSS des années 1940-1950, du journal de tournage de l'opérateur de *Soy Cuba* aux écrits esthétiques d'Epstein ou d'Eisenstein, philosophiques de Merleau-Ponty, etc., etc.

3) *Quand on prononce le mot histoire, on entend plongée dans un passé, lointain le plus souvent... d'où cette question naïve, où s'arrête le passé pour 1895 ?*

Le passé, par définition, se construit, il croît dans un recul de plus en plus lointain ou profond comme dans une proche contemporanéité qui s'historicise dès lors qu'on se retourne sur elle comme Orphée sur Eurydice. Le cinéma des premiers temps a nécessité d'être mis à jour comme s'y appliquent les archéologues avec des traces enfouies mais aussi d'être relié à ses antécédents qui l'expliquent pour partie : ainsi les spectacles de féerie qui prolifèrent au XIX^e siècle nourrissent les films de Méliès, comme les récits de travelogue, les guides de voyages ou les cartes postales le font des vues documentaires sur les pays exotiques. En outre les usages sociaux du film, trop longtemps cantonné à la seule fiction, révèlent des applications multiples du médium dans le domaine médical comme didactique, militaire, industriel ou familial. Non seulement l'AFRHC et *1895 revue d'histoire*

du cinéma ne se bornent pas aux hautes époques du cinéma, de ses prémices à son invention et de ses premières années, elles s'intéressent aussi bien aux années 1920 que 1950 ou 1970 et à tous les genres du film et à tous les usages qu'on en fait. Les changements technologiques qui sont intervenus avec le numérique ont apporté de nouvelles transformations comme il y en eut depuis le XIX^e siècle, eu égard à la nature technique du cinéma (changements des appareils, des supports – pellicule nitrée puis acétate, puis polyester, puis bandes magnétiques, aujourd'hui fichiers numériques –, des émulsions, des éclairages, des systèmes de transcriptions du son, de leur diffusion en salle, etc.) qui font l'objet tout autant des travaux des historiens du cinéma.

4) *Est-ce que le passé du cinéma depuis ses premiers temps est facilement accessible ? Y a-t-il un vrai travail de conservation, de restauration qui facilite la tâche de vos auteurs ? Et le cas échéant pouvez-vous préciser quelles instances s'y « collent » ? Question annexe : à côté du travail patrimonial des cinémathèques, d'autres initiatives comme la fondation Jérôme Seydoux-Pathé ou la récente exposition du musée d'Orsay, Enfin le cinéma !, remettent en circulation des films des premiers âges, avez-vous le sentiment, l'expérience peut-être, que le « grand public » peut trouver son compte de plaisir de spectateur dans ces plongées « archéologiques » ?*

Ça a été le combat entamé dans les années 1930 par les cinémathèques que de préserver les objets-films que l'industrie qui les avait produits envisageait comme une marchandise non seulement périssable mais à éliminer et remplacer sans cesse par de nouvelles productions. L'amnésie organisée à l'endroit du cinéma – qu'on aurait quelque ironie à qualifier de « destruction créatrice » selon l'un des mantras de l'économie capitaliste – a laissé disparaître des pans entiers de cette histoire. La démarche de sauvetage et d'accumulation non seulement des films (pellicule) mais de ce qu'on appelle cruellement du « non-film » dans le jargon des archivistes (archives « papier », maquettes, photos d'exploitation ou de tournage, costumes, appareils, etc.) a permis de conserver un ensemble significatif sur lequel vivent encore de nos jours les restaurateurs et les historiens. Les réserves des cinémathèques n'ont pas encore été entièrement identifiées, cataloguées, répertoriées et sont loin d'être toutes préservées de la destruction dont la fragilité des supports (pellicules), le manque de moyens matériels et humains concédés par les pouvoirs

publics ou les fonds privés les menacent. Les festivals patrimoniaux – essentiellement sis à Pordenone et à Bologne – permettent d’année en année de découvrir des films restés inconnus, réputés perdus, et stimulent les archives à restaurer ces trésors ou ces films quelconques mais néanmoins précieux pour les traces qu’ils perpétuent tant d’un monde social ou de paysages disparus que de procédures de représentation par le cinéma. Le « tournant numérique » en permettant la duplication accélérée et la disponibilité accrue, sous des formes cependant différentes sinon altérées de ces objets, est venue à la fois faciliter les recherches et les études et introduire un certain nombre de biais. À commencer par l’illusion d’une disponibilité « totale » des ressources (tant filmiques qu’archivistiques) alors qu’elle procède de choix, de préférences (quasi absence des cinémas des pays qu’on appelait dans les années 1960-1980 du Tiers-Monde, des pays qui étaient socialistes, sous-estimation des productions indépendantes, expérimentales, etc.) qui sont fonction de la puissance des ayants droit, des politiques patrimoniales des différents pays, des groupes de pression, etc. À cela s’ajoute une marchandisation du patrimoine filmique conduisant à des restaurations-spectacles, souvent répétées pour le même film (*Metropolis*, *Napoléon*) en vue de son exploitation événementielle, sa diffusion sur des chaînes de télévision, en DVD, etc., la relance des droits d’exploitation quand ils arrivent à échéance (on interdit la projection de copies-films préservées d’époque, y compris dans les cinémathèques, dès lors qu’on a réédité le film sur un support numérique dont on exalte la « restauration ». On gagne par conséquent une disponibilité à des fac-similés et on perd la relation avec l’objet initial ou plus ancien qui a pourtant ses caractéristiques dont l’historien devrait pouvoir tenir compte. Celui-ci doit donc s’affronter à de nouveaux types de distorsions que relayent parfois l’université elle-même via les ANR « ciblés », les organismes publics d’aide à l’édition (CNL) ou à la diffusion (CNC) dont le rôle prescriptif s’accroît.

5) *La recherche est-elle, dans votre domaine, vigoureuse aussi bien en France qu’à l’étranger ? Votre revue mène-t-elle un dialogue avec d’autres revues du même type dans d’autres pays ? De manière générale, diriez-vous qu’il y a, de la part de jeunes chercheurs, une grande appétence pour cette approche ? Et question subsidiaire – à moins qu’elle ne soit première – l’université est-elle largement ouverte aux chercheurs sur le cinéma ?*

Il y a une recherche en France comme à l’étranger que de nouvelles conditions accélérées d’obtention des diplômes (Maîtrise [master], Thèse) calquées sur les disciplines des sciences dites « dures » ne favorisent pas forcément en dépit des aides financières désormais accordées aux doctorants qui n’existaient pas jadis. Pour ce qui concerne l’histoire du cinéma on doit observer des situations différentes d’un pays à l’autre. La recherche en histoire du cinéma dans les pays pionniers en la matière (États-Unis, Canada, Italie, Pays-Bas notamment) a beaucoup progressé et cela a été moins le cas en France où l’histoire, dans le classement institutionnel (postes, qualifications, etc.) a été tenue en lisière. De nos jours cependant on assiste à une certaine généralisation des approches historiques dans nombre de secteurs (sociologie, philosophie, esthétique, études culturelles, sciences politiques, langues) sans que les réquisits du travail de l’historien soient toujours présents. C’est en un sens la perpétuation de cette « naturalisation » d’une histoire chronologique mise à contribution à des fins particulières et qui sont, dès lors, obérées par les insuffisances de l’enquête proprement historique. La fascination pour une approche sinon subjective avouée mais en tout cas singulière est un autre type d’évitement du travail historien que la disponibilité partielle des sources évoquées ci-dessus facilite en créant l’illusion de l’investigation historique. Certaines polémiques récentes, concernant en particulier Alice Guy, est caractéristique de ce dilettantisme qui instrumentalise une histoire « traditionnelle » mal connue sinon ignorée au service d’une cause – la promotion de « la première femme cinéaste » – aussitôt déclinée sous toutes les formes possibles (articles de journaux, films et télé-films, bandes dessinées, émissions de radio...) en faisant l’économie d’une évaluation des conditions dans lesquelles ont travaillé les premiers historiens comme de la lente édification d’un savoir d’ailleurs cyniquement exploité en même temps que nié...

6) *Fait d’actualité qui deviendra peut-être fait d’histoire : le mode de consommation du cinéma pour beaucoup de spectateurs a changé (dvd, streaming, plateformes), du cinéma en chambre peut-on dire ; s’y ajoute le culte récent des séries. La cinéphilie glorieuse et parfois batailleuse, telle qu’on l’a vu émerger et prospérer naguère, semble être encalaminée, s’être affaïssée... D’où un sentiment peut-être fautif, abusivement nostalgique mais c’est comme si tout le travail critique et historique fait au sein de l’université, les ciné-clubs aussi d’une autre manière, avait en partie échoué, laissant le cinéma – le cinématographe ! – aux marges de la Culture, majuscule oblige...*

L'affaïssement de la cinéphilie élitaires des années 1950 dont le modèle domine largement la perception qu'on peut avoir du « savoir » sur le cinéma, formant en quelque sorte une *doxa*, est à considérer dans sa complexité : elle connaît moins un affaïssement qu'une série de déplacements. Niches patrimoniales (comme les téléfilms sur le cinéma français de Bertrand Tavernier et bon nombre de bonus de DVD, le plus souvent demandés à des représentants de cette cinéphilie élitaires), compendiums nostalgiques (dictionnaires « amoureux »), forums sur internet et, peut-être investissement, avec les mêmes caractéristiques (érudition « savante », collections, échanges, etc.) qu'avait définies Pierre Bourdieu pour les domaines culturels subalternes mais candidats à la reconnaissance sociale (BD, jazz, cinéma...), de la production des séries. Enfin la sociologie de la consommation culturelle a fait « exploser » cette notion de cinéphilie étroitement définie (masculine, fétichiste, élitaires) en parlant de cinéphilies au pluriel, soit de différentes manières d'aimer le cinéma sans soumission à une tutelle intimidante, voire de compétences spectatoriels partagées par tous.

Dire que le cinéma reste en marge de la Culture semble en revanche fort discutable. Au contraire, la philosophie, par exemple, qui s'était ouverte à l'esthétique et à l'histoire de l'art de Kant et Hegel à Merleau-Ponty ou Jean-François Lyotard a, depuis l'initiative deleuzienne en particulier, entrepris de réfléchir au cinéma de manière plus « massive » qu'auparavant (car dès les années 1910 des philosophes se sont intéressés au cinéma – comme Georg Lukács par exemple). D'autres secteurs – pour commencer l'histoire avec Marc Ferrero et la sociologie avec Edgar Morin – qui tinrent longtemps à l'écart le cinéma et les films (la distinction s'impose) l'envisagent désormais comme sources ou comme objets (la science politique notamment). À dire vrai cette promotion du cinéma comme objet interdisciplinaire dans le domaine de la recherche et de l'enseignement débute en 1947 avec l'Institut de filmologie qui crée, sous l'impulsion de son fondateur, Gilbert Cohen-Séat, un réseau national d'abord, rapidement international ensuite pour analyser le « fait cinématographique » et le « fait filmique » avec des outils scientifiques, ceux de la psychologie (Henri Wallon, René Zazzo), la psychologie sociale, la psychanalyse, l'esthétique (Étienne Souriau), la philosophie (M. Merleau-Ponty, G. Bachelard), la physiologie et la neuro-physiologie, la sociologie (Georges Friedmann), l'histoire de l'art (Pierre Francastel), la sémiologie (R. Barthes, Claude Brémond)... L'institut organise des cycles d'études de

deux années auprès de ces chercheurs et enseignants appartenant à l'université, au CNRS, au Collège de France et se donne une revue éditée aux PUF, *La Revue internationale de filmologie*, à laquelle collaborent des chercheurs du monde entier. Elle organise plusieurs congrès internationaux et suscite des recherches et enquêtes dans de nombreux pays (de la Suède au Brésil, de l'Italie au Vatican). L'entreprise qui prend fin en 1962 en France (et se poursuit en Italie) où est relayée par l'institut des communication de masse de l'EHESS et sa revue *Communications*.

Le caractère composite du film – qui mobilise des aspects anthropologiques, sociaux, historiques, narratifs, esthétiques voire écologiques – en fait un objet promis à ces appropriations multiples. La complexité des ressources qu'il mobilise – matériels, techniques, humains – le voue à des examens tour à tour économique, artistique, psychologique, sociologique, etc. Il demeure qu'à travers toutes les mutations qu'il connaît et l'habit d'Arlequin qui est le sien il y a une légitimité à l'envisager comme un phénomène historique indexé à sa dénomination et comme un champ complexe mais délimité quoique en transformation continue. Le tracé de distinctions excluantes (c'est/ce n'est pas « du cinéma » ou « pas encore ») comme le démembrement entre des savoirs ou des pratiques régionales faisant conclure à l'inexistence de l'histoire du cinéma reviendrait à laisser en jachère ses idiosyncrasies comme à diluer sa logique de fonctionnement. Le cinéma est un dispositif parmi d'autres mais qui a sa singularité.

7) *Prolongement : quel regard portez-vous sur la situation de l'édition d'aujourd'hui sur le cinéma ? Est-ce que le travail que mène une revue comme 1895 y est valorisé ? Et de manière générale votre sentiment sur l'état des lieux des revues de cinéma ?*

Les revues de cinéma disparaissent ! Il n'est aucune période, sauf peut-être celle de l'Occupation de la France par les nazis, où le nombre des revues de cinéma ait été aussi faible que de nos jours. Les années 1910 et 1920 ou 1930 et, a fortiori l'après-Deuxième Guerre mondiale connaissent une floraison de titres qui vont du corporatif à la revue pour happy few. De nos jours deux titres « historiques » subsistent, les *Cahiers du cinéma* et *Positif* tandis que survit discrètement *Jeune Cinéma*, qu'a disparu *Vertigo* et que vient de sombrer *Trafic* que son éditeur « lâche ». C'est que le lectorat des revues de cinéma qui a longtemps coexisté

avec les fédérations de ciné-clubs et leurs habitués (*Ciné-Club, Image & son, Cinéma* puis *Écran*), qui se rattachait à des courants d'opinions eux-mêmes entés sur des engagements formels et politiques de cinéastes (*L'Écran français, La Revue du Cinéma, Contrechamp, Raccord, Présence du cinéma, Midi-Minuit Fantastique*) s'est réduit comme peau de chagrin dans le même moment où se développaient les départements de cinéma dans les universités. Les étudiants n'achètent ni revues ni livres de cinéma même s'ils souhaitent y publier, pas plus qu'ils n'achètent livres et revues de sciences humaines en général. La disponibilité sur internet, encouragée par les institutions publiques, ne fait qu'aggraver cette déprise d'avec des périodiques dont on dévalue la qualité et l'unité en les atomisant dans les bases de données.

L'autre différence est celle de la place du cinéma dans les journaux généralistes ou les revues littéraires, d'art, etc. Elle fut considérable avant (*Comœdia*), et surtout après la guerre : *Les Lettres françaises, Arts, spectacles, Les Nouvelles littéraires, Le Figaro littéraire, France observateur, Esprit, Les Temps Modernes, La Nouvelle Critique, La Nef*, etc. comportaient toutes des pages « cinéma » qui ont disparu, comme les « plumes » qui les animaient. Le transfert sur des sites internet de discussion a fait long feu ou s'est particularisé en « niches » (voir *supra*), en micro-communautés rassemblées sur des intérêts identitaires communs ressassant leurs ressemblances. La rencontre avec la diversité, la polémique, l'échange, etc. que permettent les revues s'est donc érodée dans le domaine du cinéma comme ailleurs. La situation de l'édition n'est pas beaucoup plus enviable : les grands éditeurs n'ont plus de collection « cinéma », ni les librairies de rayons « cinéma » et les ouvrages produits, généralement d'origine universitaire (thèses, HDR, colloques, etc.) et subventionnés par les établissements, sont dans une quantité relativement élevée mais inversement proportionnelle à leur audience qui demeure extrêmement modeste (quelques centaines d'exemplaires). *1895 revue du cinéma* maintient cela dit une exigence en matière de comptes rendus approfondis d'ouvrages ou de revues en consacrant environ un tiers de sa pagination à ces exercices, ainsi qu'à des comptes rendus de colloques, tables-rondes, expositions ou festivals.

propos recueillis par André CHABIN, janvier 2022.

