

either the God's eye view or the frog's eye view, but at the scale of the human body, and at the pace of the human foot? Or put the other way, was it the "naughty" postcard – as the medium of a more popular but also more populist-demagogic imagination – that took revenge on the modernism which had appropriated it, by trying to ennoble it? Evidently, the battle over European modernism and modernity had only just begun, and the fact that the word "Arab" should be at the centre must strike us today as uncannily prophetic.

SELECTED BY: ANDRE GAUDREULT

Irène Bessière, Jean A. Gili (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Problématique des sources* (Paris: Institut National d'Histoire de l'Art/Maison des Sciences de l'Homme/Centre de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma et Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004)

La France, du moins celle de la recherche en cinéma, a, on le sait, fini par retrouver sa fibre historienne. Ce n'est qu'un juste retour de balancier pour une nation qui avait donné au monde ses seuls historiens du cinéma d'envergure mondiale (Sadoul et Mitry). Comme le font remarquer dans leur "Avant-propos" (p. 5), les deux responsables de la publication de cet ouvrage, on a en effet vu, au cours des années 80, les questions d'*histoire* du cinéma reprendre, lentement, leur place aux côtés des questions de *théorie* du cinéma. Après une période, assez longue tout de même (en gros les années 70), au cours de laquelle l'Histoire n'avait plus du tout bonne presse, et au cours de laquelle les études cinématographiques réussissaient avec brio, mais sans l'Histoire, leur

installation au sein de l'institution universitaire, les études historiques ont donc finalement repris du poil de la bête, dopées en cela par une conjoncture nouvelle ayant notamment vu l'émergence d'une structure nationale particulièrement productive: l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma. Cette association, qui est l'une des forces à l'origine de la publication de l'ouvrage examiné ici, a été fondée en 1984, dans la foulée du renouvellement d'intérêt envers le cinéma des premiers temps (dont le coup d'envoi avait été donné par le Symposium de Brighton en 1978, organisé par la Fédération internationale des archives du film), où les chercheurs anglais et nord-américains avaient d'ailleurs tenu le haut du pavé (la France en avait été relativement absente, si ce n'est de la participation de Noël Burch, chercheur français d'origine américaine, comme on sait). Pour François Albera, qui signe l'une des introductions à l'ouvrage, ce mouvement de redécouverte du cinéma des premiers temps a d'ailleurs "donné naissance au plus formidable bouleversement épistémologique que l'histoire du cinéma ait connu" (p. 12).

On peut penser que l'onde de choc provoquée par le militantisme soutenu de l'AFRHC depuis sa fondation y est vraisemblablement pour quelque chose dans la création, en bout de ligne, du contexte ayant favorisé l'intégration récente du cinéma dans le champ scientifique de l'Institut National d'Histoire de l'Art. L'ouvrage qui nous intéresse ici, intitulé *Histoire du cinéma. Problématique des sources* – sous la direction d'Irène Bessière (de l'INHA) et de Jean Gili (de l'AFRHC) –, constitue les Actes du colloque, qui s'est tenu en novembre 2002, inaugurant ladite intégration.

Il y a donc eu solution de continuité entre les années 60 et les années 80 dans le développement et l'expression de la

pensée historienne en France, eu égard au cinéma. On peut mesurer l'impact de cette rupture en prenant simplement connaissance du fossé qui sépare les chercheurs d'aujourd'hui d'une génération d'historiens dont l'un des derniers survivants, Jean Mitry lui-même, pouvait se permettre d'avancer (en 1979-1980, dans une lettre à Barthélémy Amengual) qu'il était "le seul capable de traiter du cinéma *mondial* des origines à 1918", en raison notamment de la disparition supposée des films et des documents, et de la disparition, tout aussi bien, des témoins autres que lui. Ce que ne savait probablement pas Mitry, à l'époque où il écrivait ces mots, c'est que se préparait, précisément en 1979-1980, un vaste mouvement mondial de redécouverte du cinéma datant, précisément, d'avant 1918... Un mouvement qui allait permettre aux historiens de la nouvelle génération de voir cent fois plus de films que Mitry lui-même n'aura pu voir, alors qu'il était encore tout jeune enfant (sinon, encore un nourrisson...). Rappelons que l'historien est né alors que le XXI^{ème} siècle avait déjà au moins sept ans (sinon quatre, les sources divergent) et on imagine comment il a pu se considérer comme un bon "témoin" des films qui sont passés dans un cinéma près de chez lui avant qu'il n'ait l'âge de raison (il a eu, au mieux, 7 ans en 1911, si ce n'est 1914)... Jean-Loup Bourget (qui rappelle la chose dans son texte, p. 258) ne s'y trompe pas, qui critique la "confiance que Mitry fait à des souvenirs datant de soixante ans, et, plus gravement, la conviction implicite [...] que lorsqu'on a vu un film (de préférence lors de sa diffusion initiale), c'est une fois pour toutes." D'où la conclusion, qui s'impose à Bourget, comme une évidence: "On a là, en quelque sorte, la caricature d'un point de vue d'"historien" persuadé de travailler sur un objet par définition disparu, alors que s'il est vrai que

les conditions de réception initiales ne peuvent être, *stricto sensu*, reproduites, l'objet 'film', dans bien des cas, reste ou redevient non seulement accessible, mais vivant, même s'il a changé de forme et surtout de fonction."

Les évidences des uns – les évidences d'aujourd'hui – ne sont en tout cas pas celles des autres – ou, si l'on veut, celles d'hier... C'est ce qu'on se dit, aussi, lorsqu'on lit l'ensemble des textes de cet ouvrage qui, parfois explicitement mais le plus souvent de façon implicite, prennent la forme d'une critique de la façon que l'on a eue, en France notamment, de faire l'histoire. Entre, d'une part, les "Considérations introductives" d'un François Albera (sur "la nature des sources en histoire du cinéma"), d'un Jean A. Gili (sur les lieux et les conditions d'archivage) et d'un Christian Delage (sur la mise en œuvre des sources) et, d'autre part, les "Trois remarques en guise de conclusion" d'un Jean-Loup Bourget, se succèdent, dans cet ouvrage, une série de textes portant sur la question, épineuse, des sources en histoire. Des textes qui proviennent d'archivistes et, à la fois, de chercheurs universitaires, dans une alliance caractéristique du développement de la recherche en histoire du cinéma au cours des vingt ou trente dernières années.

Comme l'écrit Albera (pp. 12-13), le colloque tentait donc de dépasser et de dénoncer, par ses travaux, le "système de représentation et de valeurs largement construit sur l'ancien discours historique, l'histoire linéaire de l'évolution du cinéma depuis 1895 tel que les historiens improvisés des années trente à cinquante la constituèrent, le 'panthéon' de chefs-d'œuvres et de grands auteurs." Le pari est bien tenu, il faut le dire, notamment lorsque l'on prend en considération la teneur des diverses pétitions de principe qui soutiennent le discours des participants. Les pétitions de principe novatri-

ces, qui sont développées et mises en acte dans ce volume sont, en effet, légion.

On a, d'un côté, un Edouard Arnoldy ("De la rumeur infinie des archives. Questions posées aux fins d'une histoire de la production culturelle") qui, dans son analyse d'inspiration foucauldienne, montre bien comment "le document n'est pas l'histoire", mais doit plutôt être considéré "comme un *symptôme* de l'histoire" (p. 34). On a, aussi, l'intéressante proposition de Frédérique Berthet ("Produire des archives, archiver la production cinématographique"), qui montre comment l'historien peut, face aux images "virtuelles" de films qui n'ont jamais été réalisés, mais dont les divers projets sont documentés, être amené à lire comme des images les textes conservés dans les archives de ces projets avortés: "Que l'on lise le texte comme une image, que l'on considère les représentations imaginaires qui sont mises en mouvement par le textuel [...], il est séduisant de penser ici que le cinématographique non filmique produit également des images" (p. 50). Pour sa part, Dimitri Vezyroglou semble répondre comme en écho à Berthet, dans un texte portant comme titre "Questions de perspective. Les archives personnelles et l'histoire culturelle du cinéma à travers le cas d'Abel Gance" et dans lequel l'auteur plaide pour une prise en compte par l'historien, dans son étude, du fantasme et du non-advenu. Ainsi le chercheur montre-t-il comment l'étude de certains projets qui n'ont pas abouti permettraient tout de même "de reconstituer [...] une partie de l'univers culturel et historiographique" d'une période (p. 158): dans le cadre d'une histoire culturelle, l'histoire du cinéma ne doit pas se limiter à la réalité de la "matérialisation [des œuvres] sous forme de film."

La fracture entre l'Ancien et le Nouveau passe aussi, et de façon particulièrement rafraîchissante, par le très beau texte de

Christophe Gauthier ("L'invention de l'archive: Georges Sadoul, historien") à propos des conditions (dramatiques) de travail que Sadoul a connues, à l'époque notamment de la guerre 1939-1945. Ce texte nous apprend beaucoup. Notamment, sur les conditions dans lesquelles Sadoul a été obligé de faire son travail. Mais il nous apprend beaucoup aussi sur les contradictions qui traversent l'historiographie française, même celle d'aujourd'hui. On ne peut en effet s'empêcher de trouver douteuses certaines métaphores utilisées par Gauthier. Certes, l'historien finit toujours par se transformer en écrivain mais il doit, à ce qu'il semble du moins à l'auteur du présent compte rendu, toujours user de prudence lorsqu'il "romance", ne serait-ce qu'un tantinet, ses propos. Ainsi est-ce ce qu'aurait dû faire Gauthier lorsqu'il se permet de se référer, sans guillemets, à Louis Lumière comme "l'inventeur du cinéma" (p. 178) et comme le "père du cinéma" (p. 182). Le fait de ne pas prendre de pincettes pour focaliser sur l'un des nombreux "inventeurs du cinéma" et le sacrer ainsi "père" de ladite invention est une attitude inadmissible aujourd'hui. Quand les frères Lumière se sont intéressés aux vues animées, celles-ci existaient déjà depuis plusieurs années – notamment chez Edison –, et ce que Louis Lumière a inventé ce n'est, finalement (gare au pavé dans la mare!), qu'un (n'ayons pas peur des mots) *projecteur* d'images. Un *très bon projecteur*, certes, mais un projecteur tout de même... Si l'historien doit faire des efforts pour éviter l'historicisation à outrance du regard qu'il porte sur les choses, il doit aussi faire l'effort minimal d'imaginer l'importance toute relative que représentera la *projection sur une toile* des images animées, une fois que les toiles auront disparu de la surface de la terre et qu'elles auront été remplacées de façon définitive par des écrans qui utiliseront un autre

type de “technologie” (c’est ce qui nous guette). Ce qu’on cherchera alors à identifier ce n’est peut-être pas celui ou celle qui a pu trouver le moyen de (pro)jeter les images animées sur une toile, mais celui ou celle qui a pu leur insuffler la vie, les faire ainsi se mouvoir de façon apparemment autonome, de leur donner une âme. Littéralement: de les animer... Paradoxalement, Gauthier est le premier à soutenir, quelques pages plus loin (p. 184), que “le cinéma [...] est une invention collective”. Quant à la sacralisation de Louis Lumière, toujours par le même, comme le “premier des cinéastes” (p. 182), on comprendra que la métaphore qui est à l’œuvre cette fois-ci fait l’impasse sur la distance qui sépare le cinéma des premiers temps de l’institutionnalisation du cinéma et de son accession au royaume des arts. Peut-on vraiment parler de Lumière, qui n’aura finalement tourné que quelques films de 50 secondes chacun, comme d’un *cinéaste* sans enlever au mot toute sa substantifique moelle?

L’ouvrage dont il est ici rendu compte aligne par ailleurs quelques articles qui mettent au premier plan certaines considérations bien “franco-françaises”, à propos notamment des difficultés générées par la tension entre, d’une part, ceux qui gèrent des archives ou qui mènent leur réflexion sur l’histoire du cinéma *depuis Paris* et ceux qui, d’autre part, exercent *depuis la province* (texte de Michel Cadé et de François de la Bretèque, sur l’Institut Jean Vigo). Ou, encore, sur les conditions laborieuses ayant présidé à la naissance des diverses institutions françaises vouées à la conservation des archives françaises (Michel Marie). Ou, encore, sur les travaux de la commission de recherches historiques de la Cinémathèque française (Bernard Bastide).

Les Actes du colloque “Histoire du cinéma. Problématique des sources” sont complétés par des textes d’autres chercheurs

français (Michèle Lagny, Martin Barnier, Noël Herpe, Tanguy Perron) et de chercheurs étrangers (Leonardo Quaresima, Gian Piero Brunetta). L’ensemble est suivi de quelques-uns (quatre, en fait) des textes des communications livrées lors des journées d’étude préalables de juin 2001.

SELECTED BY: MICHÈLE LAGNY

Susan Hayward, *Simone Signoret, The Star as a Cultural Sign* (New York-London: Continuum, 2004)

Dans son ouvrage, Susan Hayward considère Simone Signoret à la fois comme un monstre sacré, et comme un “texte”, qui ferait office de “signe culturel”. Visiblement très concernée par son objet, l’auteur nous en donne une image à la fois précise et attachante dès les premiers chapitres consacrés à la mise en place du personnage. D’origine juive (le nom de sa famille paternelle, installée en France dès 1923, est Kaminker) et d’implantation parisienne (elle vivra l’essentiel de sa vie rive gauche, entre Saint-Germain des Prés et la place Dauphine), elle fréquente très jeune les milieux intellectuels de gauche, qui décideront de son orientation politique. Après sa rencontre avec Yves Montand, les prises de position du couple pendant la guerre froide en font le symbole des sympathies “communistes”, alors très mal vues. Puis, après 1960, elle s’investit ouvertement contre la guerre d’Algérie, en signant le Manifeste des 121. Toute sa vie, elle restera une image de l’engagement politique de gauche, quelles qu’en soient les conséquences pour sa carrière. L’autre dimension qui attire visiblement la sympathie et l’admiration de l’auteur est celle d’une profonde humanité, marquée par la souffrance à la fois psychologique et physique, et sa capacité à assumer les trans-