

**1895** REVUE D'HISTOIRE  
DU CINÉMA

n° 101  
HIVER 2023

**afrhc**

|  |  |     |
|--|--|-----|
|  | (à suivre)   |     |
|  | <b>Par Jean-Michel Alberola</b>  | 9   |
|  | POINT DE VUE   |     |
|  | Vers un au-delà de la restauration des films?  |     |
|  | <b>Par Marie Frappat</b>   | 11  |
|  | PORTFOLIO  |     |
|  | La branche et le fagot   |     |
|  | <b>Par Riwan Tromeur</b>   |     |
|  | <b>Présentation de François Albera</b>   | 33  |
|  | ÉTUDES   |     |
|  | La genèse de <i>Ballet mécanique</i> : recherches en paternité                                 |     |
|  | <b>Par Mauro Piccinini</b>   | 53  |
|  | « Mission Sucksdorff » au Brésil : entre colonialisme et légitimation                          |     |
|  | <b>Par Lilia Oliveira de Lustosa</b>   | 85  |
|  | Projeter e(s)t restaurer   |     |
|  | <b>Par Enrico Camporesi</b>  | 111 |
|  | ARCHIVES   |     |
|  | Jean-Paul Boyer, technicien aux multiples facettes<br>et pionnier de la restauration des films |     |
|  | <b>Par Bernard Bastide, avec la collaboration de Marie Frappat</b>                             | 123 |
|  | La restauration de <i>la Femme et le Pantin</i> de Jacques de Baroncelli. Dossier              | 141 |
|  | La restauration du <i>Samourai</i>   | 159 |
|  | Georgette Leblanc, George Antheil et quelques autres dans <i>Comœdia</i> (1923-1930)           | 163 |
|  | CHRONIQUES   |     |
|  | EXPOSITIONS  |     |
|  | Paul Strand, cinéaste et photographe à la Fondation Cartier-Bresson                            |     |
|  | <b>Par François Albera</b>   | 177 |
|  | Diane Arbus à Arles  |     |
|  | <b>Par le Collectif D.U.L.O.S</b>  | 180 |
|  | « Johan van der Keuken. Le rythme des images » au Jeu de Paume                                 |     |
|  | <b>Par Rémi Néri</b>   | 184 |
|  | FESTIVAL   |     |
|  | « Il Cinema ritrovato » 37 <sup>e</sup> édition, Bologne                                       |     |
|  | <b>Par Jean A. Gili et Jean-Pierre Bleys</b>   | 186 |
|  | JOURNÉE D'ÉTUDE  |     |
|  | « Le journalisme de cinéma en France : mises en perspective historique », IMEC                 |     |
|  | <b>Par Étienne Adeline</b>   | 189 |

## COMPTES RENDUS

Benoît Turquety, *Politiques de la technicité. Corps, monde et médias avec Gilbert Simondon*

**Par Dominique Chateau** 193

Geneviève Sellier, *le Cinéma des midinettes. Cinémonde, ses « potineuses » et ses « potineurs » (1946-1967)*,

**Par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto** 197

Ilana Shub Sharp, *Esfir Shub: Pioneer of Documentary Filmmaking*

**Par Elisabeth Muelsch** 203

Nathan Réra, *Outrages, de Daniel Lang à Brian De Palma*

**Par Jeanne Modoux** 205

Manon Billaut et al., *la Séance de cinéma. Espaces, pratiques, imaginaires*

**Par Robin Hopquin** 210

Gérard Leblanc, *le Film en devenir. Interactions, transformations*

**Par Rémi Néri** 216

## NOTES DE LECTURE

Comment on écrit l'histoire du cinéma : Enrico Camporesi, Jonathan Pouthier (dir.), *l'Histoire d'Une histoire du cinéma*; Sébastien Denis, Bénédicte Rochet, Xavier Sené (dir.), *Naissance des cinémas militaires (1914-1939)*; Malte Hagener, Yvonne Zimmermann (dir.), *How Film Histories Were Made.*

*Materials, Methods, Discourses*; Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, tome II; Clément Puget, Laurent Véray (dir.), *À la recherche de l'histoire du cinéma en France (1908-1919). Lieux, sources, objets*

**Par François Albera** 218

## DVD

Modernités de Cayatte : *la Vie conjugale*

**Par François Albera** 221

Le cinéma français face aux genres : *Amok* (Fédor Ozep), *Casino de Paris* (André Hunebelle), *Trois jours à vivre* (Gilles Grangier), *le Samouraï* (Jean-Pierre Melville)

**Par François Albera** 226

## VIENT DE PARAÎTRE

**Par François Albera, Jean A.Gili, Rémi Néri, Valérie Pozner** 231

## HOMMAGE

La disparition de Bernard Chardère

**Par Jean A. Gili** 250

## ERRATA ET CORRESPONDANCE

Le sauvetage et la conservation des films sous l'Occupation : Lotte Eisner dans le Lot

**Par François Albera** 253

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / RIASSUNTI 256

LES AUTEURS 261

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES 262

dessinait déjà une telle hypothèse dans le marxisme, y compris althussérien, en engageant la transformation de la réalité. Celle-ci est formulée ici de manière plus indistincte sous la forme du besoin de « modèles positifs » et de celui « de croire qu'il est possible d'être heureux au travail, en amour et dans l'ensemble des interactions qui le [l'homme] relie au monde et à la société ».

Outre cet axe de réflexion qui traverse l'ouvrage, d'autres chapitres sont consacrés à des films (*The Woman in the Window* de Lang, *Élégie de la traversée* de Sokourov), certains de l'auteur lui-même et de Catherine Guéneau (*Un autre horizon* et « la figure du paysan-chercheur »), à des aspects technologiques du cinéma comme l'éclairage (« Mehr licht ! »).

Rémi Néri

## NOTES DE LECTURE

### Comment on écrit l'histoire (du cinéma)

**Enrico Camporesi et Jonathan Pouthier (dir.)**, *L'Histoire d'Une histoire du cinéma*, Paris, Centre Pompidou/Paris Expérimental, 2023, 453 p.; **Sébastien Denis, Bénédicte Rochet, Xavier Sené (dir.)**, *Naissance des cinémas militaires (1914-1939)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion/Presses Universitaires de Namur, coll. « War studies », 2023, 266 p.; **Malte Hagener et Yvonne Zimmermann (dir.)**, *How Film Histories Were Made. Materials, Methods, Discourses*, Amsterdam, AUP, Film Culture in Transition, 2023, 529 p.; **Francis Lacassin**, *Pour une contre-histoire du cinéma, tome 2*, Paris, Rouge Profond, 2023, 267 p.; **Clément Puget, Laurent Véray (dir.)**, *À la recherche de l'histoire du cinéma en France (1908-1919). Lieux, sources, objets*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2022, 418 p.

Dans le même temps que sortait notre numéro 100 présentant une série de « bilans » tant de l'historiographie du cinéma que de la manière dont elle a été mise en œuvre au sein de la revue, plusieurs ouvrages prenaient l'histoire du cinéma comme objet de réflexion ou ouvraient des territoires peu ou pas frayés jusqu'ici, enrichissant de ce fait l'historiographie et redessinant son espace. Dès son titre le livre collectif dirigé par Malte Hagener et Yvonne Zimmermann aborde de front la question « How Film Histories Were Made : Materials, Methods, Discourses » (Comment les histoires du

cinéma ont été faites : matériaux, méthodes, discours). Après une introduction sur laquelle on reviendra, il se divise en 5 parties : Les modèles de l'historiographie du cinéma (philosophie et temps); L'histoire du cinéma en devenir (processus et agendas); Revisiter l'histoire du cinéma (institutions, connaissances et circulations); Réécrire l'histoire du cinéma en images (formes audiovisuelles de l'historiographie); Vers le numérique (nouvelles approches et révisions). Dans leur introduction les deux directeurs partent d'une évidence dont ils disent d'emblée la complexité : « le film est un objet historique ». En effet la perspective archéologique de l'histoire du cinéma qu'ils adoptent attire l'attention sur l'état fragmentaire des sources, la question matérielle concernant les enregistrements (visuels et audio) et la dimension nécessairement constructiviste du travail historiographique. Ils déplorent à cet égard qu'« alors que la discipline universitaire de l'histoire a pris le virage d'une métahistoire réflexive il y a plusieurs décennies [ils renvoient à Michel Foucault, Hayden White, Reinhart Koselleck notamment], l'historiographie du cinéma semble être à la traîne de ce point de vue, s'accrochant encore souvent aux notions d'évolution naturelle, d'écoles nationales et d'importance des individus ». C'est un diagnostic sévère et qui peut se discuter : depuis des décennies, certes inégalement, les chercheurs du domaine se sont interrogés et s'interrogent sur les aspects épistémologiques de leur discipline – si tant est que l'on puisse parler, comme pour

l'histoire ou l'histoire de l'art, d'une discipline universitaire balisée et bien définie. Du moins le débat a-t-il lieu et les contributions collectives au n° 100 de *1895 revue d'histoire du cinéma* non seulement en portent la trace (retrouvée dans les numéros de la revue depuis le n° 0), mais elles en offrent différentes problématisations. Hagener et Zimmermann l'ont-ils lu et le liront-ils? Rien n'est moins sûr car comme c'est souvent le cas, le « monde » anglo-saxon, fût-il ici néerlandais-suisse alémanique, ignore les travaux en langues étrangères sauf de la part des spécialistes des cultures concernées. L'index du volume est significatif de ce biais où l'on ne trouve qu'une seule mention du nom d'André Gaudreault, associé à Tom Gunning, pour ne prendre que cet exemple quelque peu navrant eu égard aux apports de celui-ci à l'historiographie du cinéma et à son évolution. Ne parlons pas des contributions régulières de la rubrique « Point de vue » de cette revue. Si des idées reçues perdurent dans les discours de la critique ou du commentaire journalistique ou encore chez les enseignants qui tiennent à distance l'approche historique, qui donc, en France, Québec, Belgique, Suisse romande et en Italie, pour ne prendre que ces deux aires culturelles, s'accroche à ces notions d'évolution naturelle, d'écoles et de tendances, d'une historiographie « auteur/nation » (V. Hediger) parmi les chercheurs? On voit, au contraire, que parmi les autres titres d'ouvrages mentionnés plus haut, tel celui que signent en tant que directeurs de publication Clément Puget et Laurent Véray, *À la recherche de l'histoire du cinéma en France (1908-1919)*, qu'il s'agit de repérer, définir et analyser « lieux, sources, objets »; de même qu'Enrico Camporesi et Jonathan Pouthier, faisant l'histoire d'*Une histoire du cinéma*, interrogent l'écriture de l'histoire du cinéma par le prisme du cinéma expérimental et de la conjonction, très située historiquement, d'une collection de musée en constitution, d'une exposition de films et d'une publication avec toutes les implications institutionnelles que cela implique. Ou Sébastien Denis, Bénédicte Rochet et Xavier Sené s'intéressant à la *Naissance des cinémas militaires*

(1914-1939), explorant un domaine peu frayé, c'est le moins que l'on puisse dire, en dehors de publications spécialisées. On interrogerait, plutôt que ces notions « fantômes », la sécularisation trop prompt de certaines propositions de périodisations ou de caractérisations dans l'enseignement « de base » qui ont rapidement naturalisé des notions – institutionnalisation, attraction, remédiation, etc. – créées précisément pour sortir des modèles linéaires et causalistes ancestraux et constituant de nouveaux « obstacles épistémologiques ». Comme les procédures et dispositifs de l'ère digitale et des nouvelles « techniques de communication et d'archivage », affectant les « structures même de l'appareil psychique » et partant les manières d'écrire et de penser (Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1994, p. 33) qui participent bel et bien du « constructivisme » de la « preuve ».

#### *Histoire d'une Histoire et contre-histoire*

En 1976, alors que le bâtiment n'avait pas encore ouvert ses portes, Pontus Hulten, premier directeur du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou, chargeait Peter Kubelka de créer, de manière conséquente, une collection de films expérimentaux au sein du musée et de mettre sur pied un programme de films – une « exposition » – accompagnée d'une publication de référence. C'est cet ouvrage, devenu mythique, qui est aujourd'hui reproduit en fac-similé (pp. 181 à 418) précédé de quatre études dues à Enrico Camporesi, Adreana Mey, Erika Balsom et Jean-Claude Lebensztejn, et suivi d'annexes documentaires. Cette publication offrait une proposition d'écriture de l'histoire du cinéma (dont l'article indéfini, exigé par Henri Langlois, relativisa l'impact en signifiant du même coup une divergence de taille), mais aussi une définition du cinéma au sein des pratiques artistiques et, enfin, une manière d'exposer de telles œuvres en dehors des dispositifs sociaux qui leur étaient majoritairement réservés à cette époque-là. Comme le relèvent plusieurs contributeurs de cette nouvelle édition augmentée – à commencer

par Philippe-Alain Michaud dans sa préface –, la situation actuelle, l'essor et la domination des nouvelles technologies (que Hulten évoquait en 1976) ont radicalement changé la situation tant du statut des films que de leurs modes de consommation, mais aussi leur définition. À cet égard cette nouvelle édition opère un déplacement : tandis qu'en 1976 Kubelka comme P. Adam Sitney ou, en France, Dominique Noguez, plaidaient pour une « spécificité » du cinéma expérimental (vu comme le « vrai » cinéma) dans la postérité du « cinéma pur », en 2023 on donne plutôt la préférence à l'approche d'Annette Michelson qui soutenait une idée fondée sur les croisements des arts, leur mixité. Par coïncidence, la contribution de Benoît Turquety au livre collectif coordonné par Hagener et Zimmermann, évoqué ci-dessus, prend précisément cette histoire du cinéma telle qu'élaborée par Kubelka comme cas d'école d'une écriture de cette histoire par un artiste. Elle passe alors, en effet, par la programmation, l'anthologie, la conservation – comme l'Anthology Film Archive animée par Jonas Mekas en a offert un autre exemple. C'est d'un tout autre « bord » que Francis Lacassin, érudit des arts mineurs, des romans d'aventures et de la bande dessinée, a entrepris l'exploration de longue haleine de l'histoire du cinéma, soucieux de défricher les jachères et les terrains vagues laissées par les historiens généralistes. Édité avec le soutien de la Cinémathèque de Grenoble et du CNC sous la direction d'Éric Le Roy et avec la collaboration de Nicolas Tixier, Adèle Barillon, Caroline Patte, Jenny-Jean Penelon et Karel Quistrebert, cette *Contre-histoire du cinéma, tome 2*, recueil posthume, réunit un certain nombre de textes que le « contre-historien » ou « historien nomade » avait publiés dans des ouvrages ou périodiques peu connus des chercheurs (comme *Ciné Nice*), épuisés (*Cinémathèque*) ou encore parfaitement accessibles (1895), prenant la suite de son fameux livre de 1972 paru en 10/18 (réédité par l'Institut Lumière en 1994). On retrouve le goût de cet ancien inspecteur des impôts (comme le fut Raymond Borde) pour le cinéma comique français des débuts dont il a été l'un des premiers à reparler

(Bosetti, Onésime), pour les serials comme *Protéa* ou *Fantômas* et sa recherche des femmes cinéastes entreprise bien avant l'essor des *Women's Studies*. On relève, à le lire, l'importance que revêtait pour lui la rencontre avec des témoins et on signalera, en particulier, ses contributions concernant Alice Guy qu'on crut redécouvrir il y a trois ans.

L'ouvrage collectif coordonné par Puget et Véray, déjà cité, est un nouvel apport issu de l'ANR Ciné08-19 consacrée au cinéma entre 1908 et 1919 qui a déjà donné lieu à une exposition et un catalogue, un colloque et verra paraître un troisième ouvrage en préparation. C'est donc une expression de plus de la fécondité de ce projet de recherche et cet ouvrage devrait être abordé plus amplement que dans cette note qui se borne à en signaler l'existence. Le « bouleversement historiographique » qui s'est opéré depuis plusieurs décennies dont fait état l'introduction, en effet, s'il permet le développement de travaux tels que ceux-ci – qui bénéficient d'aides substantielles pour être menés, ce qui faisait auparavant totalement défaut – n'est pas né de rien. Il advient dans le cours d'un processus de longue durée, scandé notamment par les congrès de la Fédération des Archives du Film, et il s'est poursuivi, moins au sein de l'Université (du moins en France), que grâce aux activités associatives comme celles de l'AFRHC (et ses équivalents en Italie ou ailleurs – Domitor). Ces antécédents pourraient être mieux pris en compte par les chercheurs actuels. Le n° 100 de notre revue comme son index général montrent à l'envi que des travaux sur l'exploitation et le marché dans des villes ou des régions ont été engagés et publiés, comme des explorations de fonds d'archives les plus divers. Dans la première partie de ce volume les contributions s'intéressent précisément aux « Institutions, collections et pistes de réflexion » (fonds d'archives départementales de la Gironde; administrations de l'Intérieur et des Beaux-Arts; sources notariales; de la BnF; de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris; de la SACD notamment). La deuxième partie s'attache aux « Objets film et non-film à l'épreuve de la recherche » (études sur l'exploitation cinématographique et le

marché des films à Bordeaux, le cinéma à Metz, la société Eclipse, la Bibliothèque Jacques-Doucet et ses manuscrits et imprimés, etc.).

La «méta-histoire», appelée de leurs vœux par Hagener et Zimmermann, ne pourra utilement se déployer que sur la base du développement de travaux historiques «de terrain». Dans son

dernier ouvrage, *l'Aube des moissonneurs. Du néolithique en particulier et de l'archéologie en général* (Verdier, 2023), Jean Guilaine avoue n'avoir jamais fait de «grande découverte», mais avoir pu dégager de ses patientes fouilles d'objets et de traces ordinaires des reconsidérations et des reconfigurations d'importance de sa discipline.

François Albera

## DVD

### Modernités d'André Cayatte : la Vie conjugale (1964)

S'il est une chose entendue depuis une bonne soixantaine d'années, c'est qu'André Cayatte est un des parangons de la détestée «qualité française» – dont Guillaume Vernet a dit ici quelle était sa complexité, tant lexicale et sémantique que politique (n° 98, 2022). Pis. Tandis que Delannoy, Grangier, Autant-Lara, etc. sont «simplement» ringards, Cayatte a contre lui de faire des «films à thèses», des films-dossiers, des films «sociologisants» et, partant, de seul «contenu», oublieux de la forme et de la mise en scène, jugée sans inventivité. Pourtant, avec la réédition par Pathé de *la Vie conjugale*, film en deux parties – *Françoise* et *Jean-Marc* –, voilà une œuvre tout à fait étonnante et même passionnante à découvrir six décennies après sa sortie (avril 1964) aux plans des dispositifs narratif, thématique comme spectaculaire mis en place.

De quoi s'agit-il? D'une tentative d'évoquer une série de situations somme toute ordinaires de la vie d'un couple, de leur rencontre à leur séparation, sur une période de sept années. Deux personnages, Françoise et Jean-Marc – qu'interprètent Marie-José Nat et Jacques Charrier –, sans charisme particulier, exerçant des activités assez banales – étudiants en Droit lors de leur rencontre puis avocat, juge pour enfants pour le mari et collaboratrice puis directrice dans une maison de publicité pour l'épouse –, connaissant des situations de tous les jours – examens,

conflits avec les parents, surprise-partie, voyage à Florence en amoureux, premiers emplois, naissance d'un enfant, disputes, tromperies... C'est l'aspect «sociologique» du film, le «reflet» qu'il nous donnerait, à distance, de la France des années 1950-1960, son caractère de «document» cher à Raymond Borde (voir *1895* n° 99, pp. 206-207). À cet égard, mettons tout de suite un bémol à cette insistance sur l'ordinaire et le typique : il s'agit tout de même de deux personnes appartenant à la classe moyenne supérieure et qui se font une place dans le monde de la bourgeoisie (industriels, avocats d'affaires, publicitaires, notables de province et privilégiés parisiens). Certes la période envisagée appartient à ce qu'on appelle avec hypocrisie «les Trente Glorieuses» (pour qui le sont-elles? ce n'est jamais précisé), mais, comme on le dit à deux reprises dans le film, considérer que «l'argent roule, il suffit d'en piquer au passage» n'était certes pas plus à la portée de tout le monde à cette époque que de nos jours! C'est d'ailleurs la principale faiblesse du scénario de Cayatte que d'avoir situé ses personnages dans ce monde sans problèmes matériels ni financiers (sinon quand on désobéit à papa ou maman qui entretient l'étudiant ou l'étudiante et qu'il faut vivre brièvement dans une mansarde) et d'avoir situé la contradiction entre les sexes, aux plans du travail et de la vie domestique, dans un tel milieu. Quel contraste avec *l'Amour d'une femme* de Grémillon dix ans plus tôt! Il est vrai qu'en évoquant rapidement quelques titres de films exactement ou à peu près contemporains de celui-là et dont la thématique

# Bulletin d'adhésion 2024 à l'AFRHC

NOM  Prénom

Adresse

Code postal  Ville  Pays

Téléphone  Fax

E-mail

Recherches, activités, centres d'intérêts

L'adhésion à l'AFRHC est de 40 € par an, 60 € pour les institutions, 30 € pour les étudiants et les jeunes chercheurs (joindre justificatif) ; cette adhésion comprend l'envoi des trois numéros annuels de *1895 revue d'histoire du cinéma* (hors numéros spéciaux). Les adhérents bénéficient du franco de port pour toute commande.

Les adhésions peuvent être réglées :

- par Paypal à partir de notre site (<http://www.afrhc.fr/adhesion/>)
- par chèque à l'ordre de l'AFRHC
- par virement bancaire, **uniquement pour les pays de la zone euro**, à l'ordre de l'AFRHC, BNP-Paribas Agence Trocadéro (87 avenue Kléber, 75016 Paris), code banque 30 004, code guichet 00316, compte 02 097 928, clé RIB 31.

Merci d'indiquer sur le bulletin le mode de règlement choisi et, le cas échéant, de mentionner votre nom dans le motif du virement.

Date et signature :

Bulletin à retourner complété et signé à :