

À quand le cinéma?

Nicolas Gendron

Volume 27, Number 1, Winter 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33434ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gendron, N. (2009). Review of [À quand le cinéma?] *Ciné-Bulles*, 27(1), 62–64.



GAUDREULT, André.
*Cinéma et attraction – Pour
 une nouvelle histoire du cinématographe*, coll. « Cinéma &
 Audiovisuel », Paris, CNRS Éditions, 2008, 256 p.

À quand le cinéma?

NICOLAS GENDRON

Qui a inventé le cinéma? Choix de réponses : Edison et Dickson avec leur Kinetograph ou les frères Lumière avec leur Cinématographe? Pensez-y bien! Professeur à l'Université de Montréal et directeur de la revue *Cinéma*, André Gaudreault en surprendra sans doute plusieurs en ajoutant une autre possibilité, la seule valable à ses yeux : personne. Qu'en est-il alors de toutes ces sources qui ont célébré « 100 ans de cinéma » en grande pompe en 1995? La déclaration de Gaudreault est beaucoup plus qu'une hypothèse, et sa plus récente publication décortique avec soin les premières manifestations cinématographiques afin d'étayer l'argument selon lequel le septième art ne serait né qu'avec son institutionnalisation, dans les années 1910. Regard présent sur un passé pas si lointain.

Avant toute chose, une précision : le sujet central de cet ouvrage n'est pas le cinéma, mais son historiographie dont la philosophie aurait beaucoup évolué depuis un certain congrès tenu à Brighton en 1978. Les historiens du septième art, sujet d'étude relativement jeune sur les bancs universitaires, s'y réunissaient pour repenser l'histoire du cinéma des premiers temps, alors que plus de 600 films de la période 1900-

1906, pour la plupart inédits, étaient présentés. Depuis lors, les « nouveaux » historiens cherchent à se départir des jugements téléologiques de leurs prédécesseurs. Par téléologie, on entend la doctrine — pour ne pas dire la manie — qu'ont certains chercheurs de ne voir les événements qu'en fonction d'une finalité. Autrement dit, comme si les premiers émois filmiques n'avaient de sens et de valeur qu'en regard du cinéma d'aujourd'hui, dont ils auraient contribué à modeler les fondations. En dehors de quoi, point de salut pour cette production « primitive » qui avait cours à l'époque.

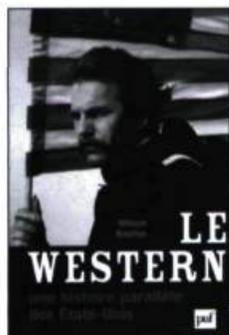
Quoique très théoriques, les textes de Gaudreault n'en sont pas moins passionnants et investis dans une pratique qu'il s'efforce sans cesse de questionner, avec un sens inouï de la formule et du mot juste. En 1978, vous l'aurez deviné, Gaudreault était à Brighton. Et la scission entre l'avant et l'après congrès fut pour lui un point tournant des études relatives au cinéma des premiers temps (qui fut alors ainsi dénommé). Bien entendu, on reconnaîtra que les historiens d'avant ne pouvaient guère compter sur la réelle « convergence des savoirs » que permet une forte collaboration avec les archivistes, les premiers en quelque sorte à créer l'histoire, puisque c'est eux qui décident de conserver ou non un film pour la postérité. Les Mitry, Sadoul et Jacobs, que Gaudreault cite souvent en exemple, ne possédaient pas les outils et les savoirs dont on dispose aujourd'hui. Et, comme l'admet l'auteur, « le travail de l'historien, que cela soit conscient ou non, conjugue toujours reconstitution et interprétation. » Le cinéma des premiers temps ne se limite donc pas à être l'antichambre de sa version moderne; il n'est « pas seulement un point de départ », mais également un fil d'arrivée d'autres pratiques artistiques (dont Méliès est l'exemple type), entre autres photographiques et scéniques. Gaudreault insiste sur un concept qu'il désigne comme l'extranéité, c'est-à-dire l'étrangeté

de la cinématographie des débuts face à la production subséquente; reconnaître cette extranéité, c'est prendre conscience du fossé qui, au-delà de la chronologie, appelle une lecture tout autre de celle qu'en aurait faite le spectateur d'hier. Parce que s'imaginer à sa place pour deviner sa capacité de réception est une utopie qui va à l'encontre même du métier d'historien.

Les premières vues animées « sont ainsi regroupées sous l'appellation cinématographie-attraction ». Et l'attraction, selon Tom Gunning, serait « un élément qui surgit, attire l'attention, puis disparaît sans développer de trajectoire narrative ni d'univers diégétique cohérent ». C'est le premier paradigme de la cinématographie, soit celui de la captation/restitution, par lequel le cinématographe (le terme cinéaste n'est pas encore approprié), ou du moins la personne responsable de la prise de vues, s'en tient au « seuil minimal d'intervention ». Ainsi, l'attraction se trouve-t-elle en opposition à la narration, principe qui établira les bases du cinéma-institution. Mais le cinéma institutionnalisé, et donc reconnu en tant qu'art, ne pourra passer que par l'apparition de films davantage mis en scène et qui nécessitent une ligne directrice, augmentant peu à peu la force de loi de cette pratique. Sinon, qu'y aurait-il d'artistique à opérer une machine qui s'occupe d'enregistrer pour vous? Il faudra non seulement que des artisans issus d'autres sphères culturelles s'y mettent pour filmer leurs propres compositions, afin d'extirper le cinématographe de sa nature instrumentale, mais surtout qu'ils ne renient pas d'où ils viennent, de manière à transposer leur univers et ses textures dans ce nouveau média qui deviendra le cinéma. Georges Méliès, dont on peut lire un texte qualifié par Gaudreault de « manifeste implicite de la cinématographie-attraction », aussi clair que lucide à la fin de l'ouvrage, ne saurait être considéré autrement que comme un artiste. Outre la mention de changements pratiques d'en-

vergure (mise sur pied de journaux spécialisés sur la cinématographie et passage de la vente à la location des films forçant les fabricants à contrôler leurs œuvres), Méliès incarne pour Gaudreault une formidable rampe de lancement de l'attraction vers l'institution.

L'argumentaire de Gaudreault pourrait sembler frôler, par moments, la redite pour le lecteur néophyte; il est pourtant construit avec une clarté implacable et étonnante, vu le caractère foncièrement universitaire de son langage et de ses références. Mais Gaudreault maîtrise son sujet d'autant qu'il pousse la réflexion plus loin que jamais, en promettant d'y revenir pour mieux l'approfondir. Histoire de cultiver son art. ■



BOURTON, William.

Le Western, une histoire parallèle des États-Unis,
Paris, PUF, 2008, 346 p.

Résultat mitigé

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Selon William Bourton, journaliste au quotidien bruxellois *Le Soir*, on ne peut prétendre comprendre l'Amérique si l'on méconnaît le western. Partant du principe que la représentation est l'essence fondamentale de toute société parce qu'elle en concrétise l'incarnation, l'auteur a choisi de traiter parallèlement l'histoire américaine et le genre par excellence du cinéma hollywoodien : le western. Dans les 12 chapitres de cet ouvrage, il enchaîne les données sur l'histoire

américaine, l'industrie hollywoodienne et le genre westernien, avant de clore en s'attardant à un film qui exemplifie son propos politico-historique. Ainsi, le western est-il essentiellement abordé en tant que révélateur des valeurs et des luttes d'une époque. En complément de chapitre, on trouve une liste des films les plus marquants de chaque période. En tout, 192 films sont ainsi mentionnés, en plus des 10 discutés dans les chapitres II à XI.

D'entrée de jeu, Bourton expose ce qui définit l'essence du western, ce genre dont le récit se déroule obligatoirement durant la seconde moitié du XIX^e siècle (plus précisément, entre 1840 et 1890). Pour ancrer cette mythologie fondatrice, Bourton reconnaît la primauté, depuis longtemps déjà établie, d'un référent symbolique commun à toute la nation états-unienne : la frontière. La frontière comme valeur commune, certes, mais aussi comme poème collectif qui définit l'essence de l'américanité, tout en incarnant sa dimension politique et philosophique. Reprenant la célèbre formule de Franklin D. Roosevelt, Bourton précise sa position : « L'américanisme n'a jamais été une question de race ou d'origine ancestrale. Un bon Américain est un homme qui est loyal envers ce pays et envers ces idéaux de liberté et de démocratie. »

La disparition progressive, après 1890, de « l'homme de la frontière » aurait créé, chez les Américains, un profond malaise identitaire de même que le rattachement du mythique Far West au monde civilisé qui s'ensuivit. En inventant le western, le cinéma — et avant lui la littérature populaire, en particulier les *pulps* — aurait en quelque sorte apaisé cette angoisse originelle. « Au moment où la Nation américaine prenait conscience d'elle-même, le western va magnifier les termes de sa naissance. Le récit de cette naissance pourra dès lors réaliser son destin et devenir mythique : imprégnant durablement l'état d'es-

prit du peuple américain, inspirant ses lois et lui conférant, de surcroît, une véritable identité collective. » La table idéologique est ainsi mise.

Quoi qu'il s'attarde trop longuement à la diégèse des films étudiés, la position de Bourton n'est pas sans intérêt. Elle permet, entre autres, de détacher les valeurs fondamentales américaines tout en exposant leurs assises historiques. Ainsi le lecteur sera-t-il à même de mieux saisir ce peuple pour qui le droit de port d'armes, la défense des libertés et des droits individuels et de la sacro-sainte libre entreprise surpassent depuis toujours le bien-être collectif et l'interventionnisme étatique. Néanmoins, ce livre n'atteint jamais véritablement ses objectifs. D'une part, les bases de la division historique opérée par l'auteur ne sont jamais exposées. Pourquoi tel chapitre couvre-t-il un siècle entier (chapitre I : 1800-1900) alors qu'un autre s'attarde à deux années seulement (chapitre IX : 1971-1972)? Les balises de cette division apparemment aléatoire échappant au lecteur, celui-ci ne peut en saisir les fondements, encore moins les discuter. Dès lors, il ne peut que confronter sa subjectivité à celle de l'auteur.

La sélection des films retenus pour fin d'étude approfondie apparaît tout aussi subjective. Bourton se contente d'affirmer avoir opéré ses choix « en ne retenant que des œuvres qui synthétisent l'esprit de leur époque, jusqu'à devenir des universels-singuliers », ou des « œuvres philosophiques » pour reprendre la formule de Hegel, sans autre explication. Sur quelles bases peut-on les qualifier ainsi? Nul ne saurait le dire, outre l'auteur. Comment, dès lors, comprendre l'absence de certains films-phares de cette liste? Des films aussi fondamentaux que *The Man Who Killed Liberty Valence* (John Ford, 1962), *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980) ou *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992) se trouvent ainsi relégués aux listes de fin de chapitre

sans autre explication. De même, on se questionne sur la pertinence de retenir, comme « œuvre à l'étude » au chapitre II (1900-1923), **The Birth of a Nation** de David W. Griffith (1915) alors qu'il ne s'agit pas d'un western, mais d'un drame historique (qui cherchait surtout à damer le pion aux populaires péplums italiens de l'époque). Si la guerre de Sécession est sans contredit un événement fondateur de l'histoire de l'Amérique moderne, elle n'a néanmoins rien à voir avec le Far West, la frontière ou encore la mythologie améri-

caine. Comment justifier dès lors ce choix? Peut-être eut-il mieux valu intituler cet essai : Le cinéma, une histoire parallèle des États-Unis? Et quand, en guise d'introduction à l'histoire du cinéma, l'auteur évoque Lumière et Méliès en lieu et place d'Edison et de Porter, on se demande s'il n'a pas oublié son objet d'étude en cours de rédaction.

Faute de balises solides permettant de comprendre les choix de l'auteur, le lecteur se sent privé des outils indispensables

à l'exercice de son jugement critique face à un essai dont l'appareillage méthodologique (nombreuses citations, notes en bas de pages, etc.) dénote une prétention certaine. On ne peut ambitionner de « faire histoire » sans respecter les règles inhérentes à tout exercice historique et cet ouvrage ne rencontre pas les exigences d'une publication sérieuse. Entre le spécialiste qui n'apprendra pas grand-chose de neuf et le néophyte qui se sentira vite dépassé par les multiples références, cet essai risque de ne pas rencontrer son public. ■

COUPON D'ABONNEMENT À LA REVUE *CINÉ-BULLES*

Abonnement d'un an / 4 numéros • Québec et Canada : 22,52 \$ (taxes comprises) – À l'étranger : 60 \$

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> Nouvel abonnement à partir du prochain numéro Vol. 27 n° 2 | <input type="checkbox"/> Abonnement personnel |
| <input type="checkbox"/> Nouvel abonnement à partir du présent numéro Vol. 27 n° 1 | <input type="checkbox"/> Abonnement institutionnel |
| <input type="checkbox"/> Réabonnement | |

Nom : M. M^{me} _____

Organisme ou compagnie : _____

Adresse d'envoi : personnelle institutionnelle _____

Ville : _____ Code postal : _____

Téléphone : _____ Télécopieur : _____

Abonnement-cadeau fait par : _____

CHÈQUE OU MANDAT À L'ORDRE DE L'ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC (ACPQ)

4545, av. Pierre-De Coubertin – C.P. 1000, Succursale M – Montréal (Québec) H1V 3R2

Téléphone : 514.252.3021 poste 3413 – Télécopieur : 514.252.3063 – Courriel : revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

Site Internet : www.cinemasparalleles.qc.ca (formulaire d'abonnement en ligne)