

Présentation

Laurent Le Forestier

Volume 21, Number 2-3, Spring 2011

Des procédures historiographiques en cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005582ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005582ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Le Forestier, L. (2011). Présentation. *Cinémas*, 21(2-3), 7–26.

<https://doi.org/10.7202/1005582ar>

Présentation

Laurent Le Forestier

Sur des historiographies possibles du cinéma

Pour la plupart des disciplines des sciences humaines, l'époque est, semble-t-il, à l'ébranlement. Si, pour certaines, les symptômes se situent plutôt du côté de l'enseignement (en France, les départements universitaires de lettres connaissent une inquiétante désaffection), pour d'autres, ce sont les fondements épistémologiques qui chancellent. Ainsi, on n'en finit plus d'évoquer depuis plusieurs années la « crise de l'histoire » (Noiriel 2005), et certains se demandent même : « l'histoire de l'art est-elle finie ? » (Belting 1989). Il y a peu, *Cinémas* a contribué à ce scepticisme ambiant avec son numéro intitulé *La théorie du cinéma, enfin en crise* (Odin 2007). Qu'en est-il alors de l'histoire du cinéma ? En apparence, tout va bien : le cinéma « meurt » (Cherchi Usai 2001), mais on continue d'en écrire sereinement l'histoire. On chercherait en vain, dans les rayons des bibliothèques et des librairies, des ouvrages sur l'histoire du cinéma promettant à la discipline une apocalypse prochaine, voire la constatant¹. Mieux : certains des historiens les plus éminents se réjouissent de l'état de l'histoire du cinéma. Ainsi, il y a quelques années, Gian Piero Brunetta (2003, p. 211) ouvrait un article consacré à l'« Histoire et [l']historiographie du cinéma » par ce constat clairement positif : « L'histoire du cinéma est une discipline autonome dans le domaine des études sur le spectacle. Jeune encore, mais ayant désormais atteint sa majorité, elle est en croissance constante et elle fait désormais partie — de plein droit et de façon de plus en plus significative — de l'histoire du monde contemporain. »

Cependant, cours et textes sur l'historiographie du cinéma se multiplient partout dans le monde universitaire, comme autant de signes que l'histoire du cinéma s'interroge ou, à tout le moins, interroge ses procédures. Et, à en croire certains, ce questionnement s'impose comme une nécessité, tant la discipline paraît peiner à accéder à la scientificité qu'on serait en droit

d'attendre d'elle. Doit-on voir là les premiers symptômes d'une crise, que l'analyse historiographique pourrait contribuer à mettre en lumière? En ouverture d'un récent numéro anniversaire de la revue *1895*, François Albera a ainsi esquissé un bilan très critique du renouveau historiographique français qui innerve les études cinématographiques depuis une trentaine d'années. Il y fait le choix de ne pas placer sa réflexion sous le signe de l'épistémologie et le justifie par l'état même de la discipline :

On pourrait se lancer d'emblée dans des considérations épistémologiques à l'égal de ce qui se passe dans le milieu des historiens et des théoriciens de l'histoire (sans revenir au projet des *Annales*, la proposition archéologique de Foucault, l'écriture de l'histoire de Certeau, Ricoeur, Chartier, etc.), aux réflexions sur la mémoire et l'histoire (Hartog récemment) sans compter les débats en histoire de l'art (Warburg contre Panofsky). Ce serait sans doute flatteur pour nous mais ce serait — quelle que soit la nécessité pour tout historien de participer à ces débats — faire l'impasse sur des réalités plus prosaïques qui concernent l'état de la recherche en histoire du cinéma en France et qui est, en quelque sorte, un préalable (Albera 2006, p. 9).

En affirmant explicitement qu'il serait « flatteur » pour l'historiographie actuelle du cinéma (en France) de se lancer dans des « considérations épistémologiques » comparables à celles qui agitent la discipline « Histoire », Albera sous-entend que l'écriture de l'histoire du cinéma — au moins telle qu'elle se pratique en France — n'a pas encore atteint un niveau d'*épistémologisation* (si l'on peut dire) suffisant, du moins comparable à celui de l'Histoire, ou de l'histoire de l'art. Mais son appel implicite à une *épistémologisation* à venir (comme un écho au manque de « rigueur épistémologique » de la pensée sur le cinéma à l'université déploré par Odin [2007], ces deux remarques dessinant en creux le portrait d'une discipline « cinéma » globalement en crise) est lui-même contredit par certains historiens, qui ne voient pas d'écart sur ce point entre Histoire et histoire du cinéma. C'est la position adoptée par l'un des spécialistes français de l'histoire culturelle, Pascal Ory. Selon lui, « le mouvement suivi par l'histoire du cinéma est une frappante métonymie du mouvement historiographique général » (Ory 2004, p. 7). S'il ne développe guère son

propos sur les enjeux et conséquences (épistémologiques, justement) de cette inscription de l'histoire du cinéma au sein de l'évolution scientifique de l'Histoire, apparaît là, néanmoins, une contradiction fondamentale, d'autant que se joue, entre ces deux points de vue, rien de moins que l'existence de la discipline « histoire du cinéma », qu'il annexe à l'Histoire, tandis qu'Albera (2006, p. 13) reproche au « corps des historiens » d'estimer « qu'il n'y a pas là matière à un ensemble disciplinaire ».

On objectera qu'il n'y a peut-être pas là, en fait, contradiction, mais plutôt deux chercheurs qui ne diagnostiquent pas de la même manière ce dont souffrirait la pensée actuelle sur l'histoire du cinéma. En d'autres termes, Ory et Albera ne partagent pas la même conception de l'historiographie du cinéma, du moins dans l'une des significations que l'on peut donner à ce syntagme.

L'historiographie du cinéma, une histoire de la pensée sur l'histoire du cinéma ?

Comme le rappellent François Albera et Philippe Gauthier dans leur texte, l'historiographie, selon Michel de Certeau, s'intéresse à l'histoire en tant qu'elle est produite depuis un lieu institutionnel, en tant qu'elle relève d'une pratique, voire d'une méthode, en tant, enfin, qu'elle consiste en une écriture. Ces trois niveaux de détermination du « fait historique », lorsqu'il est transmis par l'historien à son lecteur, sont traversés par de la pensée comme par de l'impensé, les deux étant totalement intriqués. Il peut sembler hasardeux (mais pas inintéressant) de spéculer sur la possibilité d'une histoire de l'impensé en histoire du cinéma. Tout dépend, en fait, de ce qu'on appelle « impensé » et des limites qu'on lui fixe : une histoire des institutions qui contribuent à écrire l'histoire du cinéma (sociétés savantes types Domitor, revues, etc.) est possible, mais relève-t-elle vraiment d'une histoire de l'impensé ? Sans doute pas. Serait plutôt de l'ordre de l'impensé le goût cinématographique, propre à une époque ou à un groupe, et qui semble « naturel ». Il ressort par conséquent de ce constat que l'historiographie paraît, plus sûrement ou plus aisément, consister en une histoire de la pensée sur l'Histoire, qu'on a peut-être trop rapidement tendance à

comprendre généralement comme une forme de théorie de l'Histoire. De toute évidence, c'est d'ailleurs l'un des sens que recouvre le terme historiographie tel qu'il est appliqué, me semble-t-il, dans bon nombre d'enseignements universitaires donnés actuellement dans des départements de cinéma (ou d'arts du spectacle, de lettres, etc.), où il s'agit avant tout d'offrir des bases théoriques et méthodologiques aux étudiants.

Pourtant, le présent numéro a choisi délibérément d'ignorer cette direction, ou plus exactement de délaisser ces significations possibles de l'historiographie. Les raisons de ce choix sont multiples. Elles tiennent d'abord au fait que ces questions ont déjà été longuement discutées. On pense en particulier à la « séquence réflexive, méthodologique, située dans les années 1980-1990 où, simultanément, on traduit Allen & Gomery et où Michèle Lagny publie son ouvrage de synthèse » (Albera 2006, p. 22), que l'on peut étendre, sur le plan international, à l'édition d'un numéro bilingue de la revue *Iris*, intitulé *Pour une théorie de l'histoire du cinéma* (1984), au colloque qui se tint à Cerisy en août 1985, consacré à l'« Histoire du cinéma, nouvelles approches » (dont les actes ont été édités en 1989), etc. Cependant, on pourrait estimer qu'en dépit de ces ouvrages (ou plutôt qu'après ces ouvrages), il est temps de revenir sur ce sujet... dont on voit que la connaissance (ou du moins la prise en compte) est sans doute justement ce qui sépare Albera d'Ory, puisque la question de la discipline, de ses règles et de sa méthode, voire de son appartenance ou non à l'hégémonique Histoire, a déjà été largement débattue (mais, pour autant, pas réglée) dans diverses publications (dont celle-ci). Cependant, quiconque se replongerait dans cette littérature, vingt à trente ans après, serait probablement étonné de constater le retour, d'une époque à l'autre, de discours assez similaires. Entre ces deux périodes, tant sur le plan de la théorie de l'histoire du cinéma que sur celui de ses limites, peu de choses semblent avoir changé : hier, Foucault constituait une référence épistémologique incontournable (Leutrat 1984, Bruno 1984, etc.), comme il l'est encore aujourd'hui (Tortajada 2004, Elsaesser 2004, etc.) ; là, Leutrat (1989, p. 188) reconnaissait du bout des lèvres l'autonomie de la discipline en s'en tenant, un peu ironique-

ment, au seul critère de l'existence de livres « d'histoire du cinéma » (« Bien évidemment, l'histoire du cinéma existe. Il suffit de regarder les rayons des libraires et des bibliothèques »), en des termes qui ressemblent étrangement à ceux empruntés ici même par Jacques Aumont, etc. De fait, il ne m'a donc pas paru nécessaire d'ajouter, dans ce numéro, une nouvelle contribution, qui ne serait qu'un écho supplémentaire à des débats théoriques (sur la position de l'histoire du cinéma par rapport à l'Histoire et par rapport à l'esthétique du cinéma ; sur les assises méthodologiques qu'elle doit se construire) certes pertinents, mais suffisamment récurrents pour être bien connus.

Surtout, il aurait fallu, pour que ce numéro s'intéressât à cette historiographie possible du cinéma, croire en l'existence d'une théorie de l'histoire du cinéma. Or il me semble que, par quelque bout qu'on prenne cette question, elle ne saurait déboucher sur autre chose qu'une aporie. En effet, l'appel à une théorisation de l'histoire du cinéma n'est généralement qu'une manière de marquer une rupture avec la période antérieure de l'historiographie du cinéma, celle des histoires classiques, générales, du cinéma, perçues comme non théorisées ou, au mieux, comme construites sur des échafaudages théoriques chancelants ou obsolètes. C'est en substance l'idée de Thomas Elsaesser (1986, p. 247) lorsqu'il affirme :

Old film history, conceived as a history of films following each other in orderly progression or of film-makers passing on the torch of innovation, found itself opposed by a new theory of history, but also by a new theory of films. Their tactical alliance brought about New Film History, which should really be called New History of the Cinema.

Dès lors, cette théorie de l'histoire du cinéma finit toujours par se rabattre sur des questions de méthode, parce que garantes d'une certaine scientificité, ce qui revient par exemple à se demander : « [...] quelle méthodologie substituer à l'articulation logico-temporelle des données ? Et pour construire quel objet si ce n'est plus à proprement parler une "histoire du cinéma" » (Tortajada 2004, p. 20), puisque l'époque — et Tortajada autant qu'Elsaesser l'incarnent parfaitement — est à une archéologie

des médias à l'intérieur de laquelle prendrait place l'histoire du cinéma (proposition théorique s'il en est)? Cependant, sans verser dans le relativisme absolu de Paul Veyne (« l'histoire n'explique pas et n'a pas de méthode » [1996, p. 9]), force est de reconnaître, à partir des pratiques des historiens contemporains, que l'histoire du cinéma n'a pas *une* méthode mais *des* méthodes. Là encore, d'hier à aujourd'hui, le « dissensus » sur ce point entre les membres de la communauté scientifique demeure patent. Au refus d'ériger une méthode en modèle, affiché par Allen et Gomery (« l'approche juste n'existe pas dans ce domaine » [1993, p. 10]), mais cela est en partie contredit par le reste de l'ouvrage, qui survalorise le « réalisme comme théorie de l'histoire », répondent les positions qui consistent à voir le champ de l'histoire du cinéma comme clivé, écartelé entre deux pratiques séparées par le recours ou non à une méthode qui serait caractéristique de l'historiographie présente (« d'un côté, la chronique des chefs-d'œuvre, et de l'autre, une approche sociale, voire économique » [Andrew 1989, p. 89]). Délaisser l'historiographie comme théorie de l'histoire est justement, dans ce cas, ce qui permet de voir dans cette pseudo-opposition formulée par Andrew non pas un débat « théorique » (adoption ou non d'une méthode) mais une transformation historique, en ce sens que « la chronique des chefs-d'œuvre » relevait bien d'une méthode, empruntée à l'histoire de l'art et à l'histoire littéraire de l'époque. Méthode qui peut paraître inadaptée à nos questionnements actuels mais qui, pour autant, ne saurait être niée, en tant qu'elle constitue à la fois un mode de pensée (l'histoire comme mise en perspective d'œuvres) et une façon d'envisager des procédures de recherche (prééminence des sources filmiques, hiérarchisation des autres sources en fonction de leur rapport au film ; voir Sadoul 1954 et 1965). Cela, d'ailleurs, n'avait pas échappé aux historiographes du moment, comme en témoignent ces quelques lignes, qui s'attachent plus précisément à la manière dont la critique entendait faire de l'histoire (mais rappelons que l'époque était à la collusion entre critique et histoire, Bardèche et Brasillach d'abord, puis Mitry, Jeanne, Ford et Sadoul en étant les parfaits exemples) :

La critique cinématographique travaille sur un plan, qu'elle croit historique, en ce sens que ses fichiers des metteurs en scène, acteurs, styles et Écoles, toujours biographiques, se déroulent dans le temps. La méthode, utilisée avec tact, peut conduire à des succès incontestables, par exemple celui des *Cahiers du cinéma*, d'un André Bazin. Mais ces documents ne constituent guère plus qu'un premier matériau, et la vraie réussite commence au moment où la critique dépasse ce niveau biographique et ces comparaisons au fil des œuvres qui ne vont pas plus loin que l'analyse ou la psychanalyse des vies littéraires : né telle année, ce siècle avait trois ans, une mère doucereuse, un père cocardier, le complexe de Néron... Une certaine histoire littéraire, non la meilleure, a servi trop souvent de modèle en ce domaine (Mandrou 1958, p. 140-141)².

Qu'il y ait donc une méthode historique en critique (*a fortiori* en histoire du cinéma, faite alors par des critiques), Mandrou n'en doute pas. Qu'elle fût la bonne ou non, voilà le fond du problème. Ce débat sur les méthodes possibles est précisément ce qu'Andrew (et d'autres) me paraît effacer en feignant de croire que le surgissement d'une méthode constituerait la caractéristique séparant deux modes d'écriture de l'histoire du cinéma. Mais aujourd'hui comme hier (et la plupart des historiens, au plan international, sont à présent à peu près d'accord sur ce point), il existe *des* possibilités, et non *une* méthode unifiée. Comme le montre très bien ici Philippe Gauthier, si l'on peut distinguer deux paradigmes historiographiques, « histoire amateur » et « histoire universitaire » du cinéma, il faut bien voir qu'ils n'ont cessé de s'entremêler, avant même l'institutionnalisation de cette discipline à l'université, appelée « histoire universitaire » par commodité. En un sens, l'affirmation, souvent implicite de la part des historiens de cinéma, de l'existence de ces deux modes distincts d'écriture n'est, le plus souvent, qu'un instrument plus ou moins rhétorique destiné à se singulariser, si bien que certains traits peuvent être renvoyés aussi bien dans un « camp » que dans l'autre. Ainsi, le positivisme peut-il être simultanément vu comme ce qui entache quelques recherches (le « néo-positivisme assez incongru » de certains historiens du cinéma, dénoncé par Rémy Python [1995, p. 11]) et, au contraire, comme ce qui trouve une nécessaire « réincarnation »

aujourd'hui dans les travaux historiques de restauration des films (Brunetta 1992, p. 22). Ces contradictions s'expliquent aisément, d'abord parce que, comme le rappelle opportunément Jacques Aumont ici même (p. 155), « "cinéma" est un terme fortement polysémique et hétérogène » et, ensuite parce qu'on peut fixer une multitude d'objectifs à son étude, de la constitution d'une filmographie (au sens Sadoul comme au sens Gaudreault ; voir Gaudreault 1993) au résumé d'une vaste histoire nationale (Jeancolas 2005), en passant par l'analyse détaillée d'une période très limitée et d'un problème précis (inutile de citer un exemple : ils foisonnent). De fait, l'histoire du cinéma est bien cette curieuse discipline au sein de laquelle on peut tout à la fois définir le cinéma « comme technique, comme mode d'expression artistique, comme objet culturel déterminant dans le champ des représentations, comme industrie et commerce, et enfin comme somme des films individuellement pris dans leur rapport à un spectateur, ou un groupe de spectateurs » et déplorer « l'absence de méthodologie disciplinaire³ ». Dès lors, l'indéniable singularité de cet objet polymorphe devrait abolir toute tentation d'immanentisme méthodologique : si la discipline « histoire du cinéma » doit se construire sur des réquisits (et l'on ne voit pas pourquoi ils différeraient de ceux de l'Histoire)⁴, il revient sans doute à chacun de concevoir sa méthode en fonction de sa conception de l'objet « cinéma » et de son sujet d'études. C'est finalement tout l'enjeu, aujourd'hui, de la rubrique « Point de vue » de la revue *1895* où, dans chaque numéro, un chercheur en histoire du cinéma explique ses présupposés, ses principes, son approche, bref sa méthode... sans que cet ensemble hétéroclite de contributions ne dessine une méthode (ce qui n'est d'ailleurs pas l'intention des auteurs). Il en ressort juste que les historiens de cinéma qui se prêtent à cet exercice ont *de la* méthode ou *des* méthodes. En revanche, ce qu'ils partagent, c'est un accord tacite pour être évalués en fonction des mêmes réquisits. Et l'on risquerait beaucoup (un appauvrissement de la diversité de la discipline, notamment) à confondre « réquisits » et « méthodes », comme cela semble souvent être le cas. Cependant, l'historiographie du cinéma ne fait ainsi que se confronter à une idée déjà très courante en Histoire et parfaitement résumée par

Fernand Braudel: « Il n'y a pas *une* histoire, *un* métier d'historien, mais des métiers, des histoires [...], il y a autant de façons, discutables, et discutées, d'aborder le passé que d'attitudes en face du présent » (cité dans Noiriel 2005, p. 119). Dans cette perspective, l'historiographie, plutôt qu'être cette sorte d'histoire de la pensée sur l'histoire du cinéma dont on vient de voir les limites, plutôt que de répondre aux appels à la recherche de méthodes (Brunetta 2003, p. 218), peut se muer en étude de la manière dont les historiens se sont, dans le passé, défini des sujets et des méthodes et dont ils les ont traités. Bref, ce que propose ce numéro, c'est d'envisager une historiographie pragmatique, en ce qu'elle serait moins théorisante qu'analysante. Si elle doit s'intéresser à la pensée sur l'histoire du cinéma, ce n'est ni pour élaborer des systèmes de pensée, des carcans méthodologiques, ni pour spéculer à l'infini sur les intentions des auteurs-historiens: elle a suffisamment à faire dans l'analyse de l'histoire telle qu'elle a été écrite pour ne pas se risquer à gloser sur ce qui aurait pu être écrit, sur ce que les historiens ont manqué d'écrire. En ce sens, cette historiographie pragmatique a tout intérêt à s'accaparer cette idée de Paul Ricœur (1998, p. 27):

Coupé de tout futur, le passé paraît clos, achevé, inéluctable. Les choses apparaissent autrement si l'historien, se replaçant dans le présent de ses personnages, retrouve la situation d'incertitude, d'ouverture, d'agents ignorant la suite de l'histoire qui nous est connue et tombe dans le passé de l'historien.

Étudier Sadoul et les historiens des débuts du cinéma (non pas, justement, les « premiers » historiens du cinéma) dans le présent de leur pratique, en tentant de se départir du jugement et de la lecture téléologique de celui qui connaît le présent de l'histoire (ce qu'est l'histoire du cinéma aujourd'hui), c'est, malgré le caractère quelque peu utopique d'un tel programme, ce que proposent dans ce numéro François Albera, Sabine Lenk et Frank Kessler. Si cette visée s'avère si différente du débat Gaudreault/Mitry et, en particulier, de la lecture du second par le premier, cela ne tient pas seulement à la distance entre les historiens contemporains et leurs objets (plus d'un siècle pour Lenk et Kessler, et environ un demi-siècle pour Albera), mais surtout à

cette conviction que l'historiographie est un peu moins théorie qu'histoire de l'histoire du cinéma. Pour autant, il ne s'agit pas de nier la nécessité d'une « epistemological reflection » (Albera et Tortajada 2010, p. 10), qui, d'ailleurs, ne cesse de prendre une ampleur croissante (voir Arnoldy 2004, par exemple), mais juste de convenir qu'elle fonctionne mieux à un niveau individuel que collectif : il est en ce sens symptomatique que la plupart des propositions théorico-méthodologiques formulées sur l'histoire des images dans le numéro de *Cinémas* dirigé par Édouard Arnoldy valent surtout pour les cas singuliers dont elles émanent et ne peuvent que difficilement trouver des applications possibles à d'autres sujets d'études. C'est cette portée modélisante souvent limitée (portée modélisante dont il faut préciser qu'elle n'est d'ailleurs pas recherchée par le numéro en question) qui m'incite à proposer ici une historiographie du cinéma aux ambitions quelque peu réduites.

Cette historiographie pragmatique n'a rien d'une nouveauté. On ne s'étonnera pas qu'elle émane, dans ce numéro, de chercheurs habitués à rédiger des comptes rendus des travaux de leurs collègues, tant c'est dans cette activité que se déploie aujourd'hui le plus souvent l'analyse historiographique la plus pragmatique⁵. Généralement, ces comptes rendus consistent à « considérer les textes historiques, comme tous les autres textes, en tant qu'ensemble d'énoncés et de procédures d'énonciation à étudier dans leurs relations réciproques » (Lagny 1992, p. 41). Voilà qui constitue sans doute l'une des meilleures définitions possibles de l'historiographie qu'entend promouvoir ce numéro.

De fait, on trouve une esquisse de cette historiographie, qui peut donc être faite au présent (celle qui naît de l'étude des recherches de nos contemporains), dans le champ du cinéma dès 1946 et la publication du premier tome de *L'histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul. L'un des comptes rendus les plus rigoureux et détaillés de l'ouvrage l'analyse dans la double perspective proposée plus tard par Lagny. En premier lieu, le travail de Sadoul est en effet inscrit dans une histoire de l'histoire du cinéma, afin de valoriser des procédures d'énonciation, ou plus exactement une démarche, inédites :

L'ouvrage de M. Sadoul n'est pas le premier consacré à l'histoire de cette forme d'activité et de loisirs qui s'entremêle si intimement à l'évolution économique, scientifique, technique, esthétique, des sociétés où elle s'essaie, mûrit, s'épanouit. Mais aucun de ceux qu'elle a suscités en France ne témoigne d'un effort comparable d'information et de synthèse, d'autant plus méritoire que celui-ci a été poursuivi pendant les difficiles années de l'occupation (Friedmann 1946, p. 275).

Et en second lieu, dans une sorte de mouvement dialectique, on scrute de manière plus détaillée ce que ces procédures produisent comme énoncés :

Son ouvrage a tout d'abord le mérite de ne pas abstraire l'invention du cinéma de celles [*sic*] des autres techniques qui lui ont été, en fait, étroitement liées. C'est ainsi que les progrès de la photographie et de l'enregistrement phonographique se trouvent naturellement mêlés à l'enfantement du cinéma (p. 276).

Sadoul, avec qui, parmi d'autres, la « New Film History » entendait rompre, était donc en son temps déjà vu comme rompant, sur un plan épistémologique, avec les entreprises historiographiques qui l'avaient précédé, parce que recourant à une méthode. Cet exemple (traité trop rapidement mais en quelque sorte prolongé par l'étude de François Albera dans ce numéro) a donc le mérite de montrer que si la théorie de l'histoire du cinéma postule souvent l'existence de ruptures radicales, le retour au présent de l'historien, prôné par Ricœur et que l'on peut donc appréhender non seulement par la relecture de la production des historiens mais aussi par l'étude des réactions qu'elle a suscitées, peut permettre de mieux comprendre que, contrairement à ce que nous semblons parfois croire, une méthode et une pensée (bref une historiographie) sur l'histoire du cinéma étaient bien à l'œuvre dans ces travaux et que, plutôt que d'être niées, celles-ci méritent d'être analysées en détail. Non pas en tentant de reconstruire le prétendu système théorico-historique de ces historiens (reconstruction nécessairement établie à partir de notre propre système théorico-historique) mais plutôt en écoutant au plus près leurs discours sur les événements passés.

Partant de Certeau, passant par des questions relatives à la difficulté, liée à la spécificité de l'objet « cinéma », d'élaborer une

théorie de l'histoire du cinéma, cet itinéraire nous amène donc à proposer une autre définition possible de ce que pourrait être cette historiographie pragmatique, et de ce qu'elle sera dans ce numéro.

L'historiographie du cinéma, une histoire du savoir historique en histoire du cinéma

Ce que ce numéro propose d'appeler « historiographie du cinéma » relève donc plus d'une histoire de la manière dont des effets de connaissance et des effets d'intelligibilité (Passeron 1991, p. 229-240) en histoire du cinéma ont été produits et se sont imposés durablement. Cette conception de l'historiographie, outre ce qui a déjà été évoqué, présente également l'intérêt de nous permettre d'envisager une possible analyse de l'histoire sans historien, ou au-delà des historiens. Pour revenir à l'exemple canonique, Sadoul, lorsqu'il formalise une idée précise sur l'histoire du cinéma, liée à un événement, ne fait que fixer « des choses que l'histoire peut dire à un moment ou dans un endroit donnés » (Lagny 1992, p. 38), ce que montre d'ailleurs Albera dans son texte, notamment au sujet du « réalisme poétique ». En d'autres termes, « chacun ne peut penser que comme on pense de son temps » (Veyne 2008, p. 24)⁶ et l'histoire des effets de connaissance et des effets d'intelligibilité, en histoire du cinéma comme ailleurs, ne peut faire l'économie d'une interrogation sur la façon dont un historien *est écrit* par l'histoire autant qu'il *écrit* l'histoire. Ici et là, cette conception de l'historiographie commence à s'imposer, dès lors qu'il s'agit de remettre en question le rapport qui s'établit nécessairement entre nos discours actuels sur certains points de l'histoire du cinéma et les propos des historiens antérieurs (Guido et Le Forestier 2010). En effet, les historiens modernes du cinéma, s'interrogeant sur la place de la discipline au sein des courants actuels de l'histoire, réfléchissant sur leurs méthodes, développant des propositions théoriques, proposant au final de nouveaux « paradigmes » (nouvelle conception de la périodisation chez certains, ouverture inédite à une histoire des images pour d'autres), le plus souvent sur un mode individuel lié à leurs recherches, n'ont peut-être pas toujours suffisamment scruté, analysé, au préalable, l'histoire du cinéma, passée et présente, comme un ensemble de discours,

c'est-à-dire une sorte de continuité collective où les écrits des uns s'ajoutent, plus qu'ils ne s'opposent, à ceux des autres, bref la manière dont l'écriture de l'histoire par ceux qui nous ont précédés détermine grandement notre pratique (et pas uniquement sur le mode de l'opposition, loin s'en faut!). De ce point de vue, si l'on veut à tout prix croire aux ruptures en histoire (même si, comme le rappelle Jonathan Crary [1994, p. 28], « les continuités et les discontinuités n'existent que dans l'explication historique, et non pas dans l'histoire⁷ »), on peut en envisager l'étude en se demandant comment l'impression de rupture s'est produite, comment la circulation et la lente transformation des idées relatives à l'histoire du cinéma finissent par donner le sentiment d'un changement paradigmatique. On remarquera d'ailleurs que les trois textes de ce numéro qui s'intéressent à l'histoire de l'histoire du cinéma (Lenk et Kessler, Albera, Gauthier) remettent tous en cause, à leur manière, cette idée de rupture : Lenk et Kessler proposent de penser l'historiographie du cinéma publiée durant les vingt premières années non comme une vaste période marquée par des ruptures entre diverses tentatives éditoriales, mais plutôt comme une série de formations discursives qui se répondent. Albera montre comment un événement passé — l'invention du cinéma — peut être soumis à des analyses différentes par un même historien (Sadoul) selon le contexte d'écriture et que la notion de rupture perd ainsi toute pertinence, dès lors qu'on se rend compte qu'en un sens un historien peut rompre avec son propre discours, de publication en publication, en fonction des objectifs qu'il se fixe. Gauthier, enfin, envisage l'histoire de l'écriture de l'histoire du cinéma sur un plan non plus strictement diachronique (une succession de périodes distinctes) mais comme un ensemble de frottements, de rencontres, d'oppositions entre des discours ressortissant à deux catégories génériques, celles de l'histoire amateur et de l'histoire universitaire.

Dans cette perspective, cette historiographie pragmatique, attentive aux discours historiques autant qu'à leurs conditions d'émergence et de circulation, constitue peut-être l'approche idoine pour nous aider à prendre la mesure du nouveau paradigme de l'histoire contemporaine du cinéma, caractérisé par

l'émergence et l'omniprésence de nouvelles formes de discours. En effet, notre époque manifeste, sur le plan de l'expansion de la discipline « histoire du cinéma », quelques traits coïncidant pleinement avec ce que Thomas Kuhn considère comme étant la marque d'une transformation importante : « la création de journaux spécialisés, la fondation des sociétés de spécialistes et la revendication d'une place spéciale dans l'ensemble des études sont généralement liées au moment où un groupe trouve pour la première fois un paradigme unique » (cité dans Noiriel 2005, p. 78-79). Paradigme unique ne signifie pas, bien sûr, théorie de l'histoire ou méthodologie uniques, nous l'avons vu. Plus simplement, c'est une façon de dire que des chercheurs partagent une certaine conception de l'histoire du cinéma, mais cette conception peut être assez incertaine, comme l'a noté en substance Albera (2006) dans ses « Leçon(s) d'histoire (en France) ». Conception incertaine parce que, au-delà de positions divergentes entre les chercheurs, elle réside pour l'essentiel dans un faisceau de conjonctures, de contraintes qui ne dépendent pas toutes des historiens, loin s'en faut, mais dessinent un territoire déjà très différent de ce que fut la « nouvelle histoire du cinéma » lors de son avènement.

Parmi celles-ci, il faut par exemple tenir compte du fait que l'écriture de l'histoire du cinéma s'opère de plus en plus autrement que par de l'écrit. Si l'historiographie du cinéma par les films a presque toujours existé, elle est demeurée longtemps une sorte d'épiphénomène (on pense à *La machine à refaire la vie* de Duvivier, au *Silence est d'or* de René Clair, à *Naissance du cinéma* de Roger Leenhardt, etc.), avant que la télévision, et ses velléités originelles d'éducation, n'amplifient le phénomène. Mais l'irruption du DVD a totalement changé la donne, ces dernières années, en accordant une place considérable aux métadiscours, en particulier historiques, et en offrant un nouvel élan aux projets internationaux de restauration de films. Désormais, la circulation incessante d'un très grand nombre de films qui, pour certains, n'étaient jusqu'ici visibles que sur la visionneuse d'une petite salle de telle ou telle cinémathèque nationale ou locale, peut provoquer chaque jour des relectures de l'histoire du cinéma presque comparables au choc du congrès de Brighton en

1978. C'est d'ailleurs ce que montre ici l'étude de Charlie Keil, au sujet, justement, du cinéma des premiers temps. Surtout, ces films sont donc le plus souvent accompagnés, sur les DVD, d'une histoire en images qui, généralement, ne satisfait pas aux réquisits de la discipline. En ce sens, le DVD participe d'une généralisation de la vulgarisation de l'histoire du cinéma, au moment où l'histoire universitaire peine à trouver des supports éditoriaux (du moins en France, la situation pouvant s'avérer très fluctuante d'un pays à l'autre ; voir Albera 2006). Cette vulgarisation de l'histoire du cinéma, tendance historiographique qui devient aujourd'hui de plus en plus lourde (ce que nous pouvons aussi appeler, avec Philippe Gauthier, un retour en force de l'histoire amateur du cinéma), s'accompagne en quelque sorte d'une vulgarisation des films qui, toujours grâce au DVD, sont diffusés sous des formes « présentées ». L'adaptation du film, quelles que soient son histoire et son inscription dans une époque, aux attentes supposées du public moderne (voir Le Forestier 2004) lui donne une forme vulgarisée, en ce sens (au moins) où elle doit correspondre au goût commun.

Dès lors, du paysage historiographique paraissent se détacher nettement deux plans, sans réelle frontière commune, ce qui pose avec une acuité inédite la question de la transmission du savoir en histoire du cinéma (Albera 2006) : celui de la reconduction de *topoi* (vulgarisation) et celui de la « réinterrogation » de ces *topoi* (recherche universitaire). Chaque plan a ses modes de confrontation aux films : le DVD, donc, pour le premier ; les cinémathèques et les festivals spécialisés qui, comme le montre parfaitement le texte de Valentina Re et Francesco Di Chiara, jouent un rôle déterminant dans l'historiographie actuelle et participent de ce discours non écrit sur l'histoire du cinéma. Voilà d'ailleurs un autre aspect de ces conjonctures qui participent à l'écriture du cinéma, et qui restent pourtant grandement à étudier, comme ses procédures. On voit bien, en lisant à la suite le texte de Philippe Gauthier et celui de Valentina Re et Francesco Di Chiara, le caractère potentiellement fructueux de cette rencontre, en ce sens que ce que tentent de définir Re et Di Chiara n'est rien de moins qu'une modalité d'accès et d'usage du film propre à l'histoire universitaire définie par Gauthier. Ces

deux plans/syntaxmes se détachent aussi l'un de l'autre dans l'objet même du savoir historique qu'ils transmettent et dans les outils qu'ils utilisent pour le faire advenir : d'un côté, la permanence des classifications traditionnelles (auteur, genre, style, école, cinéma national, etc.) ; de l'autre, les analyses de détails propres à la microhistoire. En effet, la recherche en histoire du cinéma, née très vite sous le signe de la synthèse (des histoires générales), connaît de plus en plus un mouvement vers le « tout-analyse » (peut-être aussi parce que la multiplication des études particulières rend périlleuse toute tentative de synthèse au sens où l'entendaient les méthodistes, à savoir le résumé et la compilation des analyses menées par les jeunes chercheurs).

Cette reconfiguration (ce « nouveau paradigme ») trouve aussi son origine dans l'intérêt patrimonial assez récent pour les sources dites « non-films » (entendues comme toutes formes d'archives liées au cinéma mais n'ayant pas pour support le film : livres, appareils, costumes, maquettes, objets et accessoires, dessins, affiches, plaques de verre, brevets, dossiers d'archives, périodiques, etc.) dont l'exploitation systématique a d'ailleurs permis à l'histoire du cinéma de se rapprocher un peu plus du modèle méthodologique de base de l'Histoire (les réquisits énoncés par Sorlin, ainsi que, notamment, le recours aux critiques externe et interne des documents écrits, héritées du méthodisme). On remarquera d'ailleurs que chaque texte du présent numéro en fait un usage important et que l'exploitation de ce type de sources ainsi que le choix de procéder à des analyses historiques de certains détails constituent dorénavant les deux principaux critères de publication pour certaines revues spécialisées en ce domaine (voir *1895*, n° 32). En quelques années, le non-film a d'ailleurs acquis une place inédite dans la recherche en histoire du cinéma, dont témoignent deux indices : le fait que son étude participe d'un ralliement à l'histoire du cinéma de certains tenants de la théorie et de l'esthétique (Vernet 2009) ; les recherches de plus en plus fréquentes en histoire du cinéma qui s'écrivent sans les films. La tendance n'est pas fondamentalement nouvelle, puisque déjà diagnostiquée il y a une vingtaine d'années : « Confrontée aussi au développement des sources non filmiques, cette "nouvelle histoire" est par

ailleurs contrainte de réévaluer la place et le rôle que tiennent les films dans son discours » (Lagny 1989, p. 137). Néanmoins, elle s'est suffisamment amplifiée pour que même de jeunes chercheurs s'alarment du sort réservé aux films dans l'écriture de l'histoire du cinéma (Azoury 1996) ou que l'on y consacre des articles pour repenser la place des films au sein d'une histoire *en* cinéma (Arnoldy 2008).

Tout l'enjeu du texte de Jacques Aumont est justement de penser la possibilité, ou peut-être plutôt l'impossibilité, d'un retour des films dans l'écriture de l'histoire du cinéma. Si l'on peut discuter cette sorte d'irréductibilité des films posée par Aumont, son point de vue sur la question (différent de celui des tenants d'une dilution de l'histoire dans l'esthétique) a aussi le mérite de mettre les historiens du cinéma devant une évidence qu'ils ne veulent pas toujours voir à force de ne faire des films que l'objet de certains de leurs énoncés — et non l'objet de leurs recherches : l'éclatement de l'histoire du cinéma, théorisé par de nombreux textes, en de multiples approches trop souvent pensées comme autonomes, a conduit à un émiettement de l'objet (et donc de ses angles d'étude), là où il ne s'agissait au départ que de penser le cinéma comme un objet polymorphe (envisageable *simultanément* sous plusieurs angles). Peut-être aussi qu'au moment où la théorie et l'esthétique du cinéma considèrent « épistémologie » comme « un gros mot » (Odin 2007, p. 9), où certains historiens de cinéma, les plus portés sur les questions esthétiques, se plaignent du faible niveau d'*épistémologisation* de leur discipline (Albera 2006), certains estiment-ils légitime d'intégrer l'histoire du cinéma à l'Histoire, au sein d'une vaste histoire socioculturelle, mais en se débarrassant préalablement de ces films au « langage [...] inintelligible » (comme le disait Ferro [1974] pour tenter de comprendre le peu d'intérêt des historiens classiques pour le cinéma). Est-ce à dire, pour conclure, qu'il nous faut faire machine arrière et revenir à cette historiographie comme « histoire de la pensée sur l'histoire du cinéma » et à ses velléités théorisantes ? Une dernière fois, la réponse par la négative paraît s'imposer : puisque la discipline « histoire du cinéma » existe sur le plan institutionnel (certes, cela ne va pas toujours sans difficulté), pourquoi vouloir lui imposer un cadre supplémentaire, sur le plan théorique et méthodologique,

pourquoi vouloir unifier une pensée de l'histoire du cinéma, là où les écarts (méthodologiques ou autres) — souvent très importants — entre les tentatives historiographiques participent de la pluralité d'une discipline? Convenons que l'historiographie du cinéma (comme pratique) rassemble tous les discours (quelles que soient leurs méthodes, leurs approches, etc.) qui tentent de penser le cinéma dans le temps, tandis que (comme réflexion) elle se fixe l'ambition, déjà démesurée, d'en étudier les conditions d'émergence et de circulation. « Il n'existe pas d'histoire adéquate des images — seulement de leur être socialisé. Ce n'est déjà pas si mal » (p. 166), nous dit Jacques Aumont en conclusion de son texte. Soit. J'ajoute alors que la première des historiographies possibles (l'historiographie pragmatique) me paraît devoir être une histoire de l'être socialisé de l'histoire du cinéma. Effectivement, ce n'est déjà pas si mal...

Université Haute Bretagne – Rennes 2

NOTES

1. On ne trouve guère que Michèle Lagny (1989, p. 146) pour dire, au sujet de l'histoire du cinéma, qu'« en tant que discipline autonome, elle semble donc en crise ». Encore était-ce en 1989...

2. Cité également par Christophe Gauthier (2007, p. 10), qui en livre une très bonne analyse.

3. *Tausend Augen*, « Quelle écriture pour l'histoire du cinéma? », 2010; peut être consulté aux adresses suivantes : < <http://ta.hautetfort.com/tag/cin%C3%A9ma%20comme%20production%20culturelle> > (première citation) et < <http://ta.hautetfort.com/archive/2010/06/07/quelle-ecriture-pour-l-histoire-du-cinema-6.html> > (deuxième citation).

4. « Une autre histoire se développe maintenant, qu'on dira scientifique dans la mesure où elle se plie aux règles admises pour l'observation des comportements sociaux : recours aux sources directes, examen croisé des documents, méfiance à l'égard des intentions proclamées par les agents, prise en compte des déterminations extra-cinématographiques qui pèsent sur la réalisation puis la diffusion » (Sorlin 1984, p. 5).

5. Cela étant, la théorie de l'histoire du cinéma peut se nourrir aussi de comptes rendus. On se souvient ainsi que la pensée sur la New Film History doit beaucoup à la recension par Thomas Elsaesser (1986), sous ce titre, d'une série d'ouvrages sur l'histoire du cinéma et sa méthode.

6. Selon Veyne, la phrase, très foucauldienne, est de Jean d'Ormesson, condisciple de Foucault à l'École normale et à l'agrégation de philosophie.

7. Cité également dans Gaudreault 2008 (p. 11).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Albera 2006** : François Albera, « Leçon(s) d'histoire (en France) », *1895*, n° 50, 2006, p. 9-27.
- Albera et Tortajada 2010** : François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press (coll. « Film Culture in Transition »), 2010.
- Allen et Gomery 1993** : Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- Andrew 1989** : Dudley Andrew, « Le cinéma français des années trente : histoire esthétique et histoire culturelle », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne/Colloque de Cerisy, 1989, p. 89-100.
- Arnoldy 2004** : Édouard Arnoldy (dir.), *Cinémas*, vol. 14, n°s 2-3, 2004.
- Arnoldy 2008** : Édouard Arnoldy, « Le cinéma, outsider de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma ? », *1895*, n° 55, 2008, p. 7-25.
- Azoury 1996** : Philippe Azoury, « Que faire avec des images ? Notes sur un nouveau regard historien », *1895*, n° 21, 1996, p. 5-15.
- Belting 1989** : Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1989.
- Brunetta 1992** : Gian Piero Brunetta, « Héritage du passé et nouvelles frontières de l'histoire du cinéma », *Cinémathèque*, n° 1, 1992, p. 7-16.
- Brunetta 2003** : Gian Piero Brunetta, « Histoire et historiographie du cinéma », dans Irène Bessière et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Paris, INHA/Maison des Sciences de l'homme/Université Paris 1/AFRHC, 2003, p. 211-255.
- Bruno 1984** : Giuliana Bruno, « Towards a Theorization of Film History », *Iris*, vol. 2, n° 2, 1984, p. 41-55.
- Cherchi Usai 2001** : Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute, 2001.
- Crary 1994** : Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- Elsaesser 1986** : Thomas Elsaesser, « The New Film History », *Sight and Sound*, vol. 55, n° 4, 1986, p. 246-251.
- Elsaesser 2004** : Thomas Elsaesser, « The New Film History as Media Archaeology », *Cinémas*, vol. 14, n°s 2-3, 2004, p. 75-117.
- Ferro 1974** : Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire*, Paris, Hachette (coll. « Pédagogies pour notre temps »), 1974.
- Friedmann 1946** : Georges Friedmann, « Sur une histoire du cinéma », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 1^{re} année, n° 3, 1946, p. 275-277.
- Gaudreault 1993** : André Gaudreault (dir.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.
- Gaudreault 2008** : André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.
- Gauthier 2007** : Christophe Gauthier, « Le cinéma, une mémoire culturelle », *1895*, n° 52, 2007, p. 9-26.
- Guido et Le Forestier 2010** : Laurent Guido et Laurent Le Forestier (dir.), *1895*, n° 61, 2010.

- Jeancolas 2005** : Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, 2^e édition refondu, Paris, Nathan (coll. « 128 »), 2005.
- Lagny 1989** : Michèle Lagny, « Querelles : histoire ou cinéma? », *Hors cadre*, n° 7, 1989, p. 131-150.
- Lagny 1992** : Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Le Forestier 2004** : Laurent Le Forestier, « L'œuvre de Jean Vigo à l'époque de sa reproduction numérique », *1895*, n° 42, 2004, p. 111-116.
- Leutrat 1984** : Jean-Louis Leutrat, « L'Histoire comme diffraction d'une identité », *Iris*, vol. 2, n° 2, 1984, p. 57-67.
- Leutrat 1989** : Jean-Louis Leutrat, « Un dangereux supplément ou Deux ou trois choses que je sais d'elle », *Hors cadre*, n° 7, 1989, p. 185-193.
- Mandrou 1958** : Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *Annales ESC*, 13^e année, n° 1, 1958, p. 140-149.
- Noiriel 2005** : Gérard Noiriel, *Sur la « crise de l'histoire »*, Paris, Gallimard (coll. « Folio/Histoire »), 2005.
- Odin 2007** : Roger Odin (dir.), *Cinémas*, vol. 17, n°s 2-3, 2007.
- Ory 2004** : Pascal Ory, « Pour une histoire cinématographique de la France », dans Pascal Ory, Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.), *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4, n° 51, 2004, p. 7-9.
- Passeron 1991** : Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non pop-périen du raisonnement naturel*, Paris, Nathan (coll. « Essais et Recherches »), 1991.
- Pithon 1995** : Rémy Pithon, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Ving-tième siècle*, n° 46, 1995, p. 5-13.
- Ricœur 1998** : Paul Ricœur, « Histoire et mémoire », dans Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 17-28.
- Sadoul 1954** : Georges Sadoul, « Paradoxes et vérités sur l'histoire du cinéma », *Cinéma 55*, n° 2, 1954, p. 16-24.
- Sadoul 1965** : Georges Sadoul, « Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma », *La Nouvelle Critique*, n° 47, 1965 (texte repris en préface à Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1985, p. V-XXIX).
- Sorlin 1984** : Pierre Sorlin, « Promenade dans Rome », *Iris*, vol. 2, n° 2, 1984, p. 5-16.
- Tortajada 2004** : Maria Tortajada, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *Cinémas*, vol. 14, n°s 2-3, 2004, p. 19-51.
- Vernet 2009** : Marc Vernet, « Dans les sous-bois de la recherche », *Trafic*, n° 69, 2009, p. 135-143.
- Veyne 1996** : Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil (coll. « Points histoire »), 1996.
- Veyne 2008** : Paul Veyne, *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque Idées »), 2008.