

ALLEN, Robert C. et GOMERY, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris : Nathan, 1993, 319 p. Traduit de *Film History. Theory and Practice* (1985) par Jacques Lévy. Préface à l'édition française de Michèle Lagny.

Yves Laberge

Volume 6, Number 1, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000965ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000965ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laberge, Y. (1995). Review of [ALLEN, Robert C. et GOMERY, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris : Nathan, 1993, 319 p. Traduit de *Film History. Theory and Practice* (1985) par Jacques Lévy. Préface à l'édition française de Michèle Lagny.] *Cinémas*, 6(1), 171–178.  
<https://doi.org/10.7202/1000965ar>

Tous droits réservés © Cinémas,

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

ALLEN, Robert C. et GOMERY, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris : Nathan, 1993, 319 p. Traduit de *Film History. Theory and Practice* (1985) par Jacques Lévy. Préface à l'édition française de Michèle Lagny.

Ce livre important mérite une attention toute particulière. Selon Michel Marie, l'ouvrage de Robert Allen et de Douglas Gomery contribue à « renouveler le cadre de référence de l'histoire du cinéma » (note liminaire, p. 3). Pour Michèle Lagny, les auteurs donnent enfin « à l'histoire du phénomène cinématographique toute son ampleur [...] » (p. 6). Devant autant d'éloges, le lecteur d'aujourd'hui se mordra les doigts de ne pas avoir lu plus tôt l'édition américaine parue il y a 10 ans !

Comme l'expliquent les auteurs dans leur préface, le sujet de ce livre couvre en fait l'histoire du cinéma et non le cinéma (p. 9). Ils situent d'abord l'histoire du cinéma — en tant que discipline — dans le cadre plus vaste de l'histoire en général et considèrent celle-ci comme un phénomène à multiples facettes, au nombre de quatre : un art, une institution économique, un produit culturel et une technologie (p. 10). En fait, « le cinéma comporte toujours simultanément toutes ces dimensions : c'est un système » (p. 11), expliquent les auteurs, système à la fois esthétique, économique, sociologique et technologique. De même, on peut diviser les études cinématographiques en trois branches : l'histoire du cinéma, les théories du cinéma et la critique (p. 18). Comme l'indique le titre, les auteurs se concentreront principalement sur la première de ces trois branches.

L'ouvrage se subdivise en neuf chapitres, complétés par deux bibliographies monumentales (totalisant 36 pages) et un index détaillé. Le premier chapitre pose d'entrée de jeu les questions initiales de toute réflexion pertinente sur l'histoire du cinéma, à

savoir d'abord : « Qu'est-ce que l'histoire du cinéma prétend étudier précisément ? » Deuxièmement : « Quel type de savoir en retire-t-on ? » Et finalement : « Quels en sont les matériaux et les approches ? » (p. 17).

Les auteurs énoncent clairement le rôle de l'historien du cinéma et précisent son objet d'étude :

[...] ni la théorie ni la critique n'ont pour domaine premier la dimension temporelle du cinéma : [...] en tant qu'art, technologie, phénomène social ou institution économique, [...] au fil des ans ou à un moment précis du passé [...]; l'historien du cinéma s'efforce d'expliquer les changements qui ont affecté le cinéma depuis ses origines, sans négliger les aspects du cinéma qui ont résisté au changement (p. 19).

Afin d'illustrer « [...] les quatre principales catégories de mécanismes génératifs de l'histoire du cinéma (technologie, économie, sociologie et esthétique) » (p. 36), les auteurs proposent différents exemples concrets, qui confirment que le cinéma constitue par exemple un phénomène social important, digne d'une véritable étude scientifique : ainsi, le cinéma, qui représenterait simultanément « le mode d'expression artistique du XX<sup>e</sup> siècle, a provoqué des émeutes et a fait l'objet d'interdictions par la censure. C'est un divertissement sur lequel on ne s'est pas posé de questions pendant 80 ans alors qu'il a indubitablement changé notre façon de percevoir le monde » (p. 37).

Le deuxième chapitre, consacré à la recherche, fournit des bases épistémologiques pour investiguer l'histoire du cinéma, illustrées de quelques exemples concrets, comme le cas du long métrage américain *Grease*, qui « a été amputé de plusieurs minutes, après sa première sortie, pour élargir son public à des tranches d'âge plus jeunes [...] » (p. 51). Ainsi, les auteurs rappellent que « toute analyse historique du cinéma américain qui ne prendrait pas en considération la dimension économique de celui-ci serait gravement incomplète » (p. 53).

Intitulé « Lire l'histoire du cinéma », le troisième chapitre fournit un modèle méthodologique pour l'étude rigoureuse d'une question touchant l'histoire du cinéma à partir du modèle de présentation suivant : « 1) énoncé du problème à étudier ;

2) revue de littérature ; 3) solution proposée ; 4) méthode ; 5) données ; 6) conclusions ; 7) pistes futures » (p. 64). Les auteurs insistent ensuite sur l'importance de préciser les présupposés théoriques et méthodologiques à l'origine des conclusions proposées au terme d'une recherche, ce qui permet par exemple à des chercheurs comme Bordwell, Staiger et Thompson de prétendre et de démontrer que « le cinéma hollywoodien s'est quelque peu modifié entre les années 1920 et 1960, il n'a pas été radicalement remis en cause et ce, en dépit des changements intervenus dans la technologie cinématographique, le public et la structure économique » (p. 66).

Le quatrième chapitre couvre l'histoire esthétique du cinéma. On reprend d'abord la théorie de l'auteur au cinéma selon Andrew Sarris, qui en dénombre 14 dignes de cette appellation aux États-Unis et qui affirme plus généralement que « les vieux films émergent de leur propre contexte historique, mais doivent être jugés au présent » (p. 92). Autrement dit, « la véritable œuvre d'art cinématographique transcende sa propre époque et nous parle ici et maintenant » (p. 92). On s'interroge ensuite sur le statut du film en tant qu'œuvre d'art en soi, en retraçant la genèse de la réflexion à ce sujet : « Dès 1940, l'historien George Boas avait avancé que la signification d'une œuvre d'art n'est pas entièrement inhérente à cette dernière et qu'elle diffère selon l'environnement culturel du spectateur et la perspective dans laquelle il se place », ce qui annonçait déjà les théories plus récentes sur la réception des œuvres (p. 94). On peut en déduire l'affirmation suivante : « [...] aborder le film comme un système de codes et de conventions conduit à relativiser le rôle de l'artiste dans l'histoire du cinéma » (p. 98). On convient bien sûr que « l'œuvre peut diviser son public en partisans et détracteurs » (p. 101). Mais en fait, l'histoire du cinéma américain le prouve assez bien : « [...] le style hollywoodien classique constitue un système esthétique que les cinéastes peuvent adopter ou rejeter. [...] Il détermine largement l'horizon d'attente des spectateurs, pour qui il définit les normes visuelles et sonores du film de fiction » (p. 105). On conclut par une étude de cas intéressante et claire : la réception du film américain *Sunrise*, du grand cinéaste allemand F.-W. Murnau, lancé en 1927.

Après un chapitre consacré à l'histoire technologique, on aborde l'histoire économique du cinéma. On y rappelle que « l'industrie cinématographique américaine a fonctionné, à n'en pas douter, comme une affaire commerciale [...] » (p. 155). Les auteurs s'interrogent pertinemment sur « les approches qui cherchent à saisir comment le cinéma, en tant qu'institution commerciale et économique, a fonctionné historiquement », pour identifier ensuite trois secteurs de base distincts : la production, la distribution, l'exploitation (p. 155). On donne comme illustration le cas étudié par Thomas Guback de la collaboration entre l'Association américaine des exportateurs de films (MPEA) et le Département de la défense des États-Unis, qui ont voulu « rééduquer l'Allemagne vaincue » après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, en fournissant des produits artificiels et déshumanisés, détournés de la réalité, dans un style mielleux et « séduisant » (p. 160).

Le septième chapitre porte sur l'histoire sociale du cinéma. On reprend les interrogations initiales de I. C. Jarvie, à savoir : « 1) Qui fait des films, et pourquoi ? ; 2) Qui va au cinéma, dans quelles conditions, et pourquoi ? ; 3) Que va-t-on voir comme films, comment et pourquoi ? ; 4) Comment les films sont jugés, par qui, et pourquoi ? » (p. 178). Si l'approche sociologique semble différer considérablement de celle de l'historien, Allen et Gomery expliquent cet écart de la manière suivante : « Le sociologue pose généralement une hypothèse et élabore une situation expérimentale pour la vérifier. L'historien ne peut "produire" une donnée scientifique » (p. 178). Mais en fait, poursuivent les auteurs, on peut retenir que « si toutes les formes de production cinématographique sont chargées d'une histoire sociale, Hollywood se présente comme un sujet de choix pour ce type d'étude » (p. 179). Si les études des grands sociologues américains comme T. Parsons et G.-H. Mead peuvent fournir des bases utiles pour le sociologue du cinéma par leurs travaux sur les rapports entre le rôle social et le rôle du personnage au cinéma ou sur les relations entre la structure sociale et la représentation filmique (p. 183), on ne manquera pas de critiquer les fondements douteux des analyses antérieures de Siegfried Kracauer consacrées au cinéma expressionniste allemand (p. 185). On suggère une alter-

native à l'approche controversée de Kracauer : l'analyse de contenu (p. 191). Pour ce faire, « les films étudiés doivent être transformés en données quantifiables » (p. 192). En terminant ce chapitre, les auteurs citent l'analyse marxiste de R. Dyer sur le phénomène des *stars*, qui, à son avis, sert à légitimer le système en place : « [...] l'idéologie dominante doit nier la validité, la pertinence des idéologies différentes, et maquiller en permanence ses propres contradictions. [La star comme le *star-system*] neutralisent les problèmes fondamentaux, désamorcent les éventuelles menaces et font passer le conflit de classe pour un problème individuel » (p. 201).

Je laisserai de côté les deux derniers chapitres, consacrés à l'écriture de l'histoire du cinéma et à l'approche intégrée proposée par les auteurs, pour terminer par quelques critiques qu'il serait bon de formuler à l'endroit de cet ouvrage. Premièrement, comme l'indiquent d'entrée de jeu Michel Marie et Michèle Lagny (pp. 3 et 7), le livre souffre de plusieurs défauts que l'on retrouve chez beaucoup d'auteurs américains : nous n'en reprendrons qu'un seul, soit cette tendance à ne considérer que des œuvres américaines et à se centrer sur les États-Unis. Il n'est nulle part question des frères Lumière alors qu'Edison, Porter et les autres pionniers américains sont étudiés et cités en exemple. Si Robert Allen et Douglas Gomery se centrent naturellement sur le cinéma américain, qu'ils érigent en référence pour établir les bases épistémologiques des quatre principales approches de l'histoire du cinéma, on ne saurait trop le leur reprocher dans la mesure où, en tant qu'Américains, ils en ont presque le droit légitime. On pourrait même ajouter que cette omniprésence des œuvres américaines dans un ouvrage théorique qui se veut une référence en études cinématographiques ne fait qu'illustrer dans la recherche ce que l'on a déjà constaté ailleurs : la domination de la culture, de l'esthétique, de la politique et de l'économie américaines. Or, cette situation de domination économique de Hollywood sur le monde depuis plus d'un demi-siècle peut s'expliquer empiriquement et politiquement ; les auteurs ne manquent pas de citer des analyses critiques du système hollywoodien, formulées par des auteurs identifiés chaque fois comme privilégiant « l'approche marxiste ». Voilà où réside la

principale faiblesse de ce livre. Dans leur souci d'objectivité et de neutralité, les auteurs ont situé les seules critiques du système de production américain dans une perspective clairement et chaque fois identifiée comme « marxiste », ce qui compartimente cette critique dans une certaine logique, étiquetée comme étant « marxiste ». On a alors l'impression que seuls les tenants du marxisme pourraient oser formuler des critiques à l'endroit du système hollywoodien et que celui-ci serait par ailleurs totalement légitimé. Ainsi, c'est avec fierté que l'on étale les performances économiques des producteurs hollywoodiens en 1925 : les trois quarts des recettes en France et la moitié du marché japonais revenait aux longs métrages hollywoodiens (p. 174), sans pour autant mentionner les conséquences pour la production nationale de ces pays et la résistance de leurs institutions à un tel mouvement de force.

Il faut s'attarder sur la conclusion de ce chapitre, qui fournit néanmoins d'intéressantes données et présente de nombreuses études pertinentes. Les auteurs posent eux-mêmes un bémol à cette approche (l'histoire économique) considérée comme un point faible dans l'ensemble des études sur le cinéma : « Aux yeux de nombreux historiens, cette approche, outre qu'elle s'écarte des questions esthétiques, présente une perspective trop limitée, car elle ne traite que d'économie et délaisse la dimension sociale » (p. 176). On serait tenté de rappeler aux auteurs que le cinéma comporte toujours simultanément les quatre approches qu'ils décrivent isolément d'une façon admirable (p. 11). Ensuite, au reproche de laisser de côté les questions esthétiques et sociales pour se limiter au domaine strictement économique, il faudrait justement comprendre comment la force économique et les ententes politiques entre administrateurs d'institutions peuvent contribuer à déterminer l'omniprésence et la reconnaissance subséquente d'un modèle unique (le « style hollywoodien classique ») qui forme (autant qu'il déforme) le goût d'un public. Autrement dit, je ne suis pas certain que l'on puisse expliquer le succès du style hollywoodien uniquement par des critères esthétiques (p. 105), mais plus en faisant intervenir des arguments économiques et sociologiques. Les auteurs peuvent affirmer que « [...] le style hollywoodien classique constitue un

système esthétique que les cinéastes peuvent adopter ou rejeter» (p. 105), mais devraient ensuite discuter des mécanismes qui nous ont conduits à un tel ultimatum. S'agit-il d'un choix tout à fait libre et délibéré? Peut-on toujours faire spontanément du cinéma, tenter d'écrire un scénario différent des canons édictés par Syd Field et espérer néanmoins être subventionné et produit pour le grand écran?

Pour expliquer ce phénomène, on peut relire Ian Jarvie dans *Sociology of the Movies* (New York: Basic Books, 1986, p. 42), qui explique précisément comment le statu quo culturel en matière de cinéma peut spontanément maintenir en place les conventions les mieux ancrées, à savoir que :

[...] les distributeurs n'achètent pas des films qu'ils ne croient pas pouvoir vendre aux salles, que les salles ne choisissent pas des films qu'ils croient que leur public ne viendra pas voir ; et qu'ainsi, en dépit d'un manque de contact direct entre les auditoires et les producteurs, les créateurs sont dirigés selon ce que les producteurs croient bon pour le public, les producteurs sont contrôlés par les goûts des distributeurs (ou par ce que les distributeurs croient que les producteurs pensent), les distributeurs agissent selon ce que les dirigeants de salles pensent, et ces derniers agissent selon leur perception des goûts de leur public cible.

Par ailleurs, la perception qu'ont Allen et Gomery de la critique éventuelle d'un historien marxiste peut aussi faire sourire (p. 176). Dans leur conclusion du sixième chapitre du livre, ils affirment : « Notre analyse de la concentration du pouvoir à Hollywood par le biais de la réduction de ses frais, de la distribution à l'étranger et de la consolidation de l'oligopole par une limitation des échanges est parfaitement en accord avec la thèse du "capitalisme avancé". La différence cruciale réside dans la conception du savoir. Un marxiste verrait là les signes d'un défaut fondamental du système, corrigible uniquement par l'action révolutionnaire [*sic*] » (p. 176). Nous osons croire qu'entre l'omniprésence hollywoodienne et l'action révolutionnaire, il existe sûrement la possibilité d'un juste milieu, qui reste encore à atteindre et ce, dans plusieurs pays occidentaux.



Malgré ces quelques réserves, *Faire l'histoire du cinéma* demeure un livre à lire et à consulter. Il prolonge et prépare à la lecture de l'excellent ouvrage de Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma* (Paris: Colin, 1991).

Yves Laberge

Université Laval