

Le Colloque de Cerisy 1985 La théorie aux prises avec elle-même

Danièle Trottier et Benoît Patar

Numéro 26, automne 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21963ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trottier, D. & Patar, B. (1985). Le Colloque de Cerisy 1985 : la théorie aux prises avec elle-même. *24 images*, (26), 36–41.

LE COLLOQUE DE CERISY 1985

La théorie aux prises avec elle-même

Danièle Trottier et Benoît Patar

Le Colloque de Cerisy sur le cinéma, c'est presque une nouvelle d'Agatha Christie: tout d'abord un espace clos, en l'occurrence un très beau petit château planté dans la verte Normandie, et ensuite une centaine de personnes (protagonistes) qui, comme les *10 petits nègres*, avaient toutes un motif d'être là (sans pour autant s'empêcher de se jauger du coin de l'œil). Le motif, *Pour une nouvelle écriture de l'histoire du cinéma*, recouvrait cependant un piège dans la mesure où son titre était incomplet. Il aurait fallu ajouter: *selon le discours universitaire*. En effet, les trois organisateurs du Colloque, eux-mêmes professeurs d'université, avaient privilégié — dans la sélection des conférenciers, par exemple — une approche académique et savante du thème. Donc peu d'historiens, pas de journalistes.

Il est important, je crois, de situer dans quel(s) espace(s) discursif(s) est traitée une question qui nous interpelle tous au départ, car ainsi on peut en imaginer aussitôt les résultats. C'est ainsi que nous eûmes droit à des travaux ultra-savants qui n'apportaient rien au moulin, mais dont les codes étaient à la mode (!). À des rétrospectives très larges, d'ordre descriptif succédèrent des analyses hyperspécialisées, très très profondes, mais sur un tout petit objet d'étude, pas toujours aussi illustratif qu'on l'eût souhaité, et certainement pas rigolo! En réalité, le véritable Colloque se passe toujours dans les couloirs, surtout si les éléments indispensables à celui-ci (discours, vaches sacrées, révélations rafraîchissantes, bouffes normandes, films, «boum»...) mijotent 7 jours *in vitro*. Dans cette éprouvette humaine, la présence d'une quinzaine de Québécois ne passa pas inaperçue, je dirais même plus, elle se fit fort remarquer (les Québécois en quelque sorte rencontraient les Paris trois!). À la spontanéité toute spéciale d'un André Gaudreault, par exemple, comme conférencier et animateur (ses guillemets animés vont passer à l'histoire!), ou à la pré-

sence dynamique d'un Stéphane Albert Boulais, on aurait pu facilement opposer quelques mines austères de quelques théoriciens qui, pour faire sérieux, s'efforçaient de paraître renfrognés. En fait, on a bien rigolé! Avec tous ces petits sabotages de fraîcheur et cette manie que les Québécois ont de ne rien prendre pour argent comptant, la présence québécoise a désacralisé ce Colloque, trop aux prises avec son rituel discursif.

Monter un colloque sur *L'histoire du cinéma: nouvelles approches* dénonce en principe une *urgence théorique*, peut-être même une urgence tout court. Mais il nous a semblé, d'après le contenu de bon nombre de conférences, que c'était les exposants qui déterminaient l'espace de discussion, en fonction de leurs recherches, qu'elles soient au départ pertinentes ou non. Certains points névralgiques n'ont donc pas été touchés. Tout ça pour dire que le bien parler ne conduit pas forcément à aborder les vrais questions au bon moment.

Ceci dit, passons en revue, en essayant de les synthétiser (certaines furent interminables), les différentes communications auxquelles nous eûmes droit.

L'IMPORTANCE DE LA TECHNOLOGIE SUR LE DISCOURS

Rick Altman, professeur à l'Université d'Iowa, nous présenta (en un français éblouissant) une remarquable étude intitulée: *Technologie et représentation: l'espace sonore*.

Pour Altman, la réalité que toute nouvelle technologie représentationnelle se donne la tâche de représenter est en grande partie définie — mise en représentation — par les systèmes de représentation déjà existants. Partant de ce postulat, il avance l'hypothèse selon laquelle les premières années du cinéma parlant sont marquées par une dette envers ces arbitres contemporains de la représentation sonore que sont la radio et le théâtre. Mais, à l'inverse, comment une nouvelle

forme de représentation se libère-t-elle des formes précédentes? C'est ce qu'Altman analyse par cet exemple privilégié qu'est le traitement de l'espace sonore durant les années 30.

La pratique du son des premiers temps du parlant renvoie à d'autres systèmes de représentation: non seulement le cinéma muet, par l'emplacement des haut-parleurs, et la radio pour la perspective sonore, mais aussi la conception acoustique du grand bâtiment public avec ses réverbérations longues et continues. Mais l'influence de ces formes de représentation du sonore sur le cinéma perd de sa force, car, vers 1931, la perspective sonore tend à disparaître en faveur d'un nouveau système. En effet, les techniciens de la fin des années trente semblent plus concernés par l'intelligibilité du son que par sa fidélité à l'espace réel. Là où les techniciens de Maxfield en 1931 œuvraient pour conserver une expérience unie de l'espace fictif, ceux de 1938 cherchent unité de dialogue et continuité de volume. On n'exagère rien en suggérant que nous sommes ici en présence d'un changement dans la perception même de l'être humain. Désormais le choix d'un son pour accompagner telle ou telle image ne dépend en rien des caractéristiques spatiales du son, mais de ses caractéristiques narratives (cf. par exemple *Union Pacific* de Cecil B. de Mille).

Mais pourquoi ce changement? Voici 3 réponses. La première concerne le statut acquis par le dialogue et son intelligibilité au courant des années trente. Étroitement mêlée au développement de la technologie sonore de Hollywood (de la perche mobile, du collecteur de son et du micro directionnel), l'intelligibilité est vite devenue l'idéal prioritaire de la prise de son hollywoodienne. Il faut ajouter que son référant n'est plus du tout la scène originale, mais un récit qui se construit pour ainsi dire «derrière».

La deuxième raison pour l'élaboration d'un nouveau système sonore dans les

années trente: il s'agit, bien entendu, du théâtre. Préférer l'intelligibilité à tout autre valeur, c'est donc proposer l'adhérence au théâtre comme modèle de réalité. Le théâtre offre un exemple choisi de représentation où les codes de l'espace sont portés par le texte visuel, tandis que le texte sonore est libéré pour une vie indépendante, préférant la compréhension du dialogue et la construction du récit à toute fidélité envers la perspective acoustique.

Une troisième raison passe par la constitution du spectateur-sujet prévue par le nouveau système sonore des années trente. Les bandes-son «focalisées» constituent l'interpellation sonore par excellence, car elles ne manquent jamais de nous insérer dans l'histoire en oreille. D'autre part, le choix d'un son rapproché a aussi d'autres effets, c'est un son qui manque de réverbération: c'est la parole qui nous est adressée directement. Alors que l'image refuse de reconnaître notre présence, nous transformant en voyeurs, le son nous appelle à nous asseoir et à écouter des paroles qui nous concernent. Le voyeurisme visuel se trouve ainsi justifié, couvert, par la qualité familière du son.

C'est cette dose savante d'image «interdite», que je suis obligé d'observer en voyeur, et de parole «permise» (car elle nous semble spécifiquement adressée), qui régit la position du spectateur.

Si nous pouvons nous permettre de voltiger visuellement — par la très grande mobilité de la caméra —, c'est en grande partie parce que le son ancre le corps, lui offre une expérience unique et continue. C'est donc la bande-son qui fonde l'identification visuelle, qui l'autorise et la rend possible. Car l'identité du spectateur commence par sa capacité d'être auditeur.

LA CONTROVERSE ENTAMÉE...

Ce fut Roland Cosandey qui entama à vrai dire les «hostilités», avec un exposé intitulé *Mémoire des origines, origines de la mémoire*. Le moins qu'on puisse dire, c'est que le projet était de taille: reconstituer en quelque sorte la démarche historique des films au fur et à mesure du temps qui les faisait naître. La conférence portait donc sur les premières tentatives de compréhension de l'histoire du cinéma, telles que les fabriquèrent, parfois à leur insu, des gens comme Deluc, Moussinac, Vendrès ou Charensol. Le ton fut plutôt revanchard. Mais ne parle pas d'esthétique et d'analyse qui veut. Inventer l'épistémologie et définir l'histoire nécessite une approche plus nuancée et une explication moins circonvolutoire. La mémoi-



Rossana Podesta dans *La Red*, d'Emilio Fernandez: l'anti-intellectualisme par excellence

re à ses souvenirs que le souvenir ne connaît point.

Michèle Lagny, elle-même historienne des mentalités, entreprend d'interroger le cinéma en tant que témoin. Dans sa communication, *L'histoire, auxiliaire du cinéma*, elle se demande: Pourquoi faire de l'histoire du cinéma? Parce que, nous dit-elle, celui-ci a un objet à justifier et à remettre en ordre, l'écriture de l'histoire du cinéma ayant été très longtemps en dehors de l'histoire institutionnelle, et l'objet cinématographique étant mal reconnu et mal défini. Le cinéma a été placé au rang d'art, il faut donc le légitimer comme objet culturel. Mais pourquoi alors ne pas parler des cinémas? Il s'agit de résoudre la crise d'identité du cinéma face à une dispersion de l'objet

cinématographique. Au cours d'une étude systématique, linéaire et chronologique, n'y a-t-il pas danger de mystifier les origines, où les points de départ amèneraient la constitution d'un cinéma classique? Nous serions donc en présence de modèles imposés non postulés, de coupes téléologiques et normatives.

Si les historiens du cinéma — qui inventent leur objet — ont vu le cinéma comme un révélateur de la société, les historiens d'aujourd'hui le voient comme un lieu privilégié pour s'interroger, et à travers lui pour percevoir un système relationnel. Dans la perspective de la *Nouvelle histoire* (celle de Duby, Le Goff, Braudel), il s'agit de liquider les histoires générales et reprendre des trajets qui n'ont jamais été interrogés. Au cours d'une démarche

archéologique, il faut aborder la problématique *hic et nunc* qui laisse des traces sur le passé. Restaurer, mais pas rééditer: respecter l'état des choses; laisser ses marques de fabrication — les critères utilisés — quand on classe les vieux matériels filmiques.

Les historiens d'aujourd'hui ont commencé comme ça, en posant au cinéma des questions autres que celles qu'on pose au cinéma. Savoir reconnaître des classifications imposées de l'extérieur par des pratiques historiques non interrogées (le réel étant un objet mythique, nous ne devons travailler que sur des représentations redéfinissant des catégories et s'interroger). Il s'agirait d'autre part d'analyser, d'un point de vue interne, les éléments discursifs propres du film dans leur spécificité cinématographique.

S'interroger sur le cinéma, c'est s'interroger sur son identité, ses fonctions, et surtout sur le mode de relations qu'il met à jour dans les sociétés.

... ET POURSUIVIE

Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?, telle est la question que posent André Gaudreault et Tom Cunnin⁽¹⁾. «On a l'histoire du cinéma que notre théorie du cinéma nous mérite», c'est par cette image punch qu'André Gaudreault aborde la problématique de l'incompatibilité traditionnelle entre étude synchronique et étude diachronique. Opposition factice, selon lui, qui doit s'évanouir entre structure et développement, les deux ayant besoin l'un de l'autre pour se constituer. Tout historien du cinéma se doit en définitive d'être aussi théoricien, avance André Gaudreault en s'interrogeant sur la place de la théorie dans le domaine de l'histoire du cinéma. Il s'agit bien ici «de dépasser les conceptions historiques de nos prédécesseurs dont en particulier Jean Mitry», affirme André Gaudreault (lequel travaille présentement sur les «primitifs» du cinéma).

Reprenant les critiques de Comolli aux historiens du cinéma, il soutient que les historiens des générations précédentes ont eu la fâcheuse manie de juger le cinéma à partir d'une vision téléologique et d'une conception évolutionniste. Selon cette vision, la période des premiers temps du cinéma n'est qu'un creuset qui devrait permettre à cette spécificité, le langage cinématographique, de se révéler.

S'appuyant sur J. Tynianov qui définit l'évolution comme un changement du rapport entre les termes du système, non

comme le renouvellement soudain des éléments formels mais bien comme la création d'une nouvelle fonction de ces éléments formels, Gaudreault rejette les notions de continuité, progression, perfectionnement. Dans cette perspective, il entreprend la diachronie des divers systèmes engendrés au cours de l'histoire du cinéma. Il avance la notion de «modes de pratiques filmiques» (concept emprunté à D. Bordwell) qui consisterait en un système de règles et de normes qui contribuent à mettre en place une série cohérente d'attentes sur la manière dont un film devrait fonctionner. (Ces diverses attentes seraient la principale détermination des différentes décisions stylistiques de la part du cinéaste et de la compréhension du spectateur.)

Selon ce découpage, Gaudreault nous propose ses hypothèses identifiant deux modes de pratiques filmiques pour la période 1895-1915.

Les films du premier mode, baptisé «système d'attraction monstatif» (1896-1908), se présentent comme un «agrégat» de plans qui, chacun à leur tour, font repartir le dispositif de la monstration, sans que ne réussissent à s'enclencher le processus de narration. Chaque plan qui apparaît comme une unité auto-suffisante constitue une attraction isolée: c'est l'attraction de music-hall, le spectacle. Cette «pratique filmique», très faiblement narrative, donc où la communication entre les plans est réduite au maximum, s'oppose au second mode, le «système d'intégration narrative» qui s'étend de 1909 à 1915.

Ce dernier apparaît comme un sujet par lequel le cinéma a suivi un processus intégré de narrativisation: le discours filmique s'est mis au service de *l'histoire à raconter*, qui y a un rôle intégrateur.

Mais, nous met en garde Gaudreault, l'historien doit tenir compte de la propre historicité du regard qu'il pose sur les œuvres du passé; plus qu'à un simple «décodage», il faut avoir recours au contraire à une méthode d'interprétation. Lorsque nous examinons ces œuvres, nous ne faisons pas que découvrir le passé; nous tentons de nous comprendre nous-mêmes. C'est pour cela qu'en tant que spectateurs actuels, nous sommes directement interpellés par ces films surgis du passé, et le rapport actuel que nous entretenons avec eux doit faire partie de notre compréhension historique.

Dudley Andrew, comme psychologue de la réception aborde le rapport culture/objet cinématographique d'un point de vue «perspectiviste» (*Le cinéma français des années 30, histoire esthétique et histoire culturelle*).

À son avis, l'historien, par sa démarche herméneutique — celle du «soupçon» — doit consciemment opérer une déconstruction des représentations: il défamiliaise le passé, il est le poseur d'indices. À l'intérieur de ce grand angle, qui est son champ de perception (individuel/social), l'historien, en dirigeant le centre d'intérêt, transforme le monde. L'histoire devient ainsi une ensemble de stratégies de perception, et le cinéma contribue à l'histoire en fournissant le moyen de se représenter à elle-même. La culture, selon cette approche, est conçue comme un système plus vaste dans lequel doivent être jugés les films: ce système se décompose en plusieurs sphères perméables et interpénétrables. C'est à l'historien de déterminer les sphères les plus pertinentes qui influencent le cinéma.

Dans cette perspective, Dudley Andrew avance que le cinéma des années 30 doit être reconnu pour avoir été la sphère politique. Partant de l'opposition entre culture institutionnelle et culture populaire, Andrew se pose les questions suivantes: le cinéma allait-il manifester cette crise? qui pouvait faire des films dans les années 30? La résolution de cette contradiction, selon lui, est l'homogénéisation, le nivellement idéologique, c'est-à-dire la création d'une nouvelle idéologie populiste du cinéma.

L'écriture du cinéma 1930-40 doit tenir compte de ce passage de la théâtralité fastueuse à une narrativité romanesque du cinéma. Le découpage peut se faire au moyen de *chronotopes*, c'est-à-dire un système de représentation du vécu (temps-espace), une certaine image qu'une culture se fait d'elle-même.

D'un éclectisme théorique parfois inquiétant, où les notions d'un structuralisme rigide et mécanique côtoient les catégories plus complexes d'un Barthes ou d'un Bakhtine, Dudley Andrew est surtout et avant tout un humaniste de vieille souche animé d'un volontarisme peu fréquent chez nos intellectuels. En témoigne, l'énoncé final de son exposé: «En tant qu'historien, je suis un spectateur qui se sent prêt à devenir un autre spectateur.» Dommage que ce volontarisme — par ailleurs, fort louable — ne repose pas sur des bases théoriques et des présupposés épistémologiques plus clairs et plus systématiques.

Le savoureux professeur de l'Université Laval, François Baby, nous présentait son interprétation des faits cinématographiques, dans une communication, un communiqué devrait-on dire, intitulé(e) *Interprétation historique et interprétation sociétale: le cas du cinéma québécois*.

(1) Tom Cunnin ayant été retenu, ce fut André Gaudreault qui présenta seul la communication. Gestes à l'appui!



Passion, de Jean-Luc Godard

Pour lui, il y a une difficulté croissante de la part de l'historien du cinéma à départager ce qui dans le cinéma appartient au champ cinématographique et ce qui appartient à la société. C'est pourquoi il faut analyser les rapports qu'entretient une société avec ses biens symboliques. François Baby propose l'existence de deux sociétés, la réelle et la symbolique, vivant en symbiose l'une de l'autre. L'une des fonctions de la société symbolique est la libération des tensions: la libération des tensions oniriques se concrétise dans les films de science-fiction, celle des tensions sexuelles, dans les films pornographiques, et enfin les cauchemars, dans les films d'horreur.

Cependant, continue Baby, il peut y avoir synchronie ou asynchronie entre ces deux sociétés, notions qu'il s'empresse d'appliquer au cinéma québécois. Il divise donc celui-ci en trois périodes historiques: 1) de l'après-guerre à 1960, l'époque Duplessis; 2) de 1960 à 1976, la Révolution tranquille; et 3) de 1976 à nos jours, le «Grand projet collectif».

Qualifiant la première et la dernière période de «société de survie» et la deuxième de «société de vie», Baby prétend démontrer comment, dans certains cas, il semble exister un décalage entre la société réelle et ses biens symboliques, et, dans d'autres cas, au contraire, comment il y a parfaite synchronie.

Cet exposé étonnant, où le conférencier n'a pas hésité à assimiler des concepts à des cartes postales et à disséquer la nature de la fonction comme dans le cas de la pornographie (= la nécessaire libération sexuelle du corps social, et le rôle qu'y tient la femme dans ces films, ça «c'est un autre problème!» (sic)), nous démontre bien que même au Colloque de Cerisy tout peut se dire. La curieuse démarche de François Baby (par ailleurs d'un didactisme compulsif, selon l'opinion de la majorité) nous renvoie tout droit à la méthode de la poulie: quand un objectif monte (la société réelle), l'autre descend (la société symbolique), le grincement de la corde aidant au réalisme de la chose! La fausse transparence de ce discours rond comme un œuf ne nous aide certes pas à réfléchir sur cet objet encore insaisissable: le cinéma.

L'ÉPISTÉMOLOGIE À LA RECHERCHE DE L'ESTHÉTISME

Jacques Goimard, qui est connu par tous les adeptes de la science-fiction, mais enseigne également le cinéma à Paris I, nous présentait un texte très élaboré sur *Histoire et cinéma*. Le résultat fut quelque peu décevant. Après une longue, très longue, introduction consacrée aux aléas de la théorie, et particulièrement à la justification de l'objet historique, le conférencier se pose la question de savoir si

l'histoire au cinéma a quelque sens. Il répond en disant que les films de fiction visent essentiellement à raconter des histoires fausses, où la réalité n'est qu'un point référentiel hasardeux. Faisant siennes les prétentions de la *Nouvelle histoire*, il se contente d'attirer l'attention de l'auditeur sur l'aspect nécessaire de l'invention visuelle en tant qu'instrument de mystification, de *légende* comme il dit. Le cinéma n'a rien à voir avec le réel qu'il réinterprète, exactement comme le sculpteur cubiste n'a rien à voir avec le tuyau de poêle qu'il réutilise pour sa sculpture. L'histoire du cinéma, c'est-à-dire ce coup d'œil rétrospectif sur l'imaginaire des salles obscures, n'est donc pas une recension objective mais un grand mouvement affectif qui sert de support à la volonté de vivre et d'outil à l'élaboration de nouveaux actes. Quant à la science-fiction au cinéma, qui était aussi un des sujets choisis par l'auteur, elle participe aussi de cette fluctuation. La connaissance, qui n'est pas forcément l'histoire, mais en fait partie, privilégie toujours le sujet, lui donne priorité face à l'objet, au réel, qui n'existe que par lui. On est en plein idéalisme.

Jean-Louis Leutrat professe lui aussi cette esthétique, mais l'applique à un cinéaste fabricant, dont le souci premier est d'être original: Jean-Luc

Godard. *Passion*, qu'il nous dissèque voluptueusement, est, à ses yeux, un film-clé où c'est l'histoire du cinéma elle-même qui est mise en scène, ou tout au moins interrogée. Durant de nombreuses minutes, qui parurent des heures, le conférencier essaya de démontrer (et de démonter) les structures narratives de ce «chef-d'œuvre» impérissable. Faisant référence tantôt à la peinture comme signe d'un imaginaire évocateur tantôt à la morale comme lieu de partage des opinions et des jugements, il essaya, bien en vain (les 2/3 de la salle somnolaient), de nous faire croire aux vertus et aux mérites d'un auteur pérorateur.

Car Jean-Luc Godard, n'en déplaise à Leutrat, est un prêcheur de la plus belle eau, en qui il ne faut voir qu'un mystificateur délabré; et ce ne sont pas les efforts du conférencier, d'autant plus inutiles qu'ils étaient brillants, qui auraient pu nous en dissuader. À aucun moment, dans cet exposé, il ne fut question de l'écriture cinématographique (*motion picture*) ni de l'esthétique (douteuse) du réalisateur de *Pierrot-le-fou*. Tout allait se passer comme si Leutrat avait prouvé une fois pour toutes le génie de celui dont il se voulait le thuriféraire. C'était beaucoup exiger de l'auditeur.

QUAND PARLENT LA RECHERCHE ET LA TECHNIQUE

Heureusement, il y eut Ginette Vincendeau, Aldo Bernardini, Vincent Pinel et Jean-Pierre Jeancolas.

Ginette Vincendeau avec une patience admirable a recensé tous les films à version multiple des cinémas français, anglais et allemand, c'est-à-dire ces films que l'on tournait une deuxième ou une troisième fois à partir du même script, du même scénario, avec parfois les mêmes acteurs. Aucun chef-d'œuvre, nous dit-elle. La raison en est que les intertextualités différaient d'un pays à l'autre; autrement dit, dans un jargon plus simple, les arrière-plans émotifs et sociaux de chaque pays n'étaient pas les mêmes; par conséquent, essayer de s'adapter à chaque coutume, chaque manière de vivre et de penser, était une chimère. De plus, l'argument économique s'est avéré faux à la longue. Rapidement, au bout de trois ou quatre ans, on mit un terme à ces procédés, et on se contenta de sous-titrer voire de post-synchroniser la version d'origine.

Aldo Bernardini, dont on connaît les grandes qualités de chercheur et d'érudit, nous présenta dès le début du colloque — ce fut une éclaircie avant l'amoncellement des images théoriques — un large panorama des tendances du cinéma muet

italien (*Perspectives et tendances de la recherche sur le cinéma muet italien*). D'après lui, jusqu'en 1980, il y a eu peu de travaux consacrés à cette époque. Pourquoi? Tout d'abord, nous dit-il, parce que cette période rappelle de mauvais souvenirs aux Italiens (les tristes jours du fascisme), et ensuite en raison du désintérêt généralisé pour le cinéma en tant qu'objet culturel et archéologique. Aujourd'hui, grâce aux recensions de David Turconi et Camillo Bassetto, aux filmographies de Francesco Sevio, aux travaux de Gian Piero Brunetta, de Jean A. Gili et de quelques autres (dût la modestie du conférencier en souffrir, il faudrait ajouter: et ceux d'Aldo Bernardini), nous connaissons beaucoup mieux le cinéma italien des origines. En 1983-84, parut la filmographie raisonnée (pour les années 1919-1931) de Vittorio Martinelli qui donnait une nouvelle impulsion aux études italiennes.

Du reste, Bernardini n'est pas seulement un archiviste, même s'il revendique hautement la présence des méthodes rigoureuses de dépouillement, de concordance et d'analyse, il est aussi un historien tel qu'on l'entend aujourd'hui, pour qui l'interprétation et l'explicitation est une part importante du discours épistémologique. Cependant, pour lui, le travail sémiologique n'a de sens que s'il est confronté aux exigences des faits et dans la mesure où ceux-ci sont mis en relation avec le contexte social et économique.

Pour une rare fois, le plat correspondait aux attentes du menu. Par son excellent exposé (*La restauration des films*), Vincent Pinel nous a donné un historique à la fois vaste et précis de la matérialité du film.

Une histoire du cinéma passe par l'histoire des vicissitudes du support filmique; la preuve en est que 60% des films muets et 20% des sonores d'avant-guerre sont considérés jusqu'à maintenant comme perdus.

Avec Pinel nous avons parcouru les transformations progressives de la pellicule (décoloration des négatifs, fragilité et danger du support nitrate, les contretypes, etc.), les types d'interventions sur le produit filmique (la censure, l'argent, le réalisateur qui revient sur son ouvrage, etc.). Mais la problématique autour de la restauration est chaque fois plus vive.

Il s'agit de rétablir les films dans l'état le plus proche de leur présentation d'origine; quand il faut en arriver à la reconstitution, deux tendances s'offrent au conservateur: ou bien la recréer comme pièce muséologique pour initiés, ou bien comme œuvre vivante pour un grand public. Vincent Pinel fait remarquer que

ces deux démarches sont légitimes: car s'il existe toujours ce risque de remanier exagérément le matériel d'origine pour le rendre visible et, parfois, spectaculaire (pensons au *Metropolis* de Fritz Lang, revu et corrigé par Giorgio Moroder), il n'en est pas moins vrai qu'on risque de basculer aussi dans un «intégrisme stupide» qui refuse le confort d'une bonne édition et d'une bonne audition.

Pour un restaurateur, cette question en soulève d'autres: faut-il rétablir la version souhaitée par le réalisateur ou telle que le public l'a reçue au moment de la sortie? Dans cette véritable post-production qu'est la reconstitution, où il faut faire le choix des plans et des raccords, ne serions-nous pas tenté par l'idéologie techniciste des «bons et des mauvais raccords»? Quoi qu'il en soit, il faut s'en tenir aux règles du jeu: ne rien inventer, mais alléger, garder l'esprit et le style, et surtout mentionner les initiatives entreprises (mettre clairement en évidence les absences).

Dans son exposé intitulé *L'histoire du cinéma français. Pour une approche immédiatement opératoire*, Jean-Pierre Jeancolas s'interroge avant tout sur les causes du retard de l'historiographie française par rapport à l'Italie ou aux pays anglo-saxons.

Première cause: le poids du passé. L'historiographie française est dominée par les grandes tentatives universalisantes (1935 à 1955) dont Bardèche, Sadoul, Ford et Mitry sont les plus remarquables représentants. Ils pèsent aujourd'hui encore d'un poids très lourd sur nos épaules: ils ont imposé un découpage, des classements, une terminologie, dont nous sommes tributaires. Même en nous définissant contre eux, nous continuons de nous définir par rapport à eux.

Un deuxième moment est celui des monographies, qui commencent vers 1960 et dont la diffusion accompagne l'âge d'or de la cinéphilie, des ciné-clubs et des grandes revues. Ces monographies sont à la fois le produit et le vecteur d'une approche spécifique du cinéma, mais aussi une approche prônée sous le nom de «Politique des Auteurs».

La troisième saison de l'histoire du cinéma, qui apparaît vers 1975, pourrait s'appeler les années-Chirat. C'est le temps du balisage du corpus: production de catalogues, de dictionnaires, de filmographies, fondés cette fois sur la connaissance savante des objets, c'est-à-dire sur le travail effectué par les conservateurs de cinémathèques.

Une autre cause du retard de l'historiographie française est que la discipline est

jeune, elle n'a pas de racines, peu de méthodes. Elle échappe encore à une structuration académique. Qui est historien?

Le problème de la recherche universitaire demeure posé, surtout si l'on constate que l'enseignement du cinéma en France débouche très exceptionnellement sur une production à caractère historique. Cette situation est le résultat de l'intérêt univoque des universitaires, après 1970, pour ce qu'on a appelé commodément la théorie. La théorie, excluant les éléments référentiels intégrés au film, au profit exclusif des faits de langage, a conduit une génération d'étudiants, de chercheurs potentiels, à une approche gelée du fait cinématographique. Du strict point de vue de l'histoire, la théorie a engendré l'incuriosité, elle a justifié la méconnaissance du matériau de base.

Face à l'isolement passé des chercheurs, il existe actuellement plusieurs tentatives de regroupement ⁽²⁾ des historiens du cinéma dont la vocation est non seulement de faire circuler les informations

(2) Sous la présidence de Jean Mitry, L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma est née. Pour tous renseignements: Ass. fr. de rech. sur l'hist. du cin., 15, rue Lakanal, 75015 PARIS (FRANCE).

concrètes, mais aussi de respectabiliser la profession de chercheurs aux yeux des personnes ou des instances dont dépendent pour une part leurs conditions de travail (archives, pouvoirs publics, etc.). Maintenant, quelles sont donc les carences dans notre connaissance présente du cinéma? Il nous manque les éléments d'une histoire institutionnelle du cinéma français, et ce qui est beaucoup plus important, les éléments d'une histoire économique du cinéma français. Il manque aussi une histoire des publics: le cinéma ne s'analyse pas *in vitro*.

Enfin, il serait souhaitable que soient intégrés à l'histoire les acquis du travail théorique conduit au cours de la décennie 1970-1980 sur la forme et le langage.

CONCLUSIONS ET RÉPLIQUES

C'est avec Jean Gili que le Colloque devait se terminer. Si ce ne fut pas un coup d'essai, ce fut certainement un coup de maître. Délaisant pour une fois ses recherches dans le domaine du cinéma italien, Gili nous fit par le menu un exposé remarquable sur les premières projections qui eurent lieu un peu partout en France, fin 1885 - début 86. Il importait ainsi de terminer sur une note joyeuse

qui nous faisait, enfin, goûter aux premières émois des cinématographes.

Jean Mitry, qui présidait les dernières séances (en fait, la deuxième moitié du Colloque), eut l'occasion de remercier tous les participants et de rappeler, par une démonstration impeccable et percutante, la valeur de ceux qui écrivirent l'histoire du cinéma. Réfutant André Gaudreault et Jacques Aumont (notamment), il devait signaler que sans une histoire globale et documentée et sans une vue synthétique et personnelle des événements cinématographiques, il eût été impossible de tenir un discours structuré sur le cinéma et même, à la limite, de tenir ce Colloque.

Car écrire une histoire du cinéma, ce n'est pas compiler des données ni fabriquer un encyclopédie, démarches d'ailleurs respectables, c'est autre chose autrement. Par conséquent, il ne peut y avoir, comme l'affirmait André Gaudreault, un avant et un après Mitry, puisqu'il y aura toujours un Mitry pour raconter ce qui doit être dit et regarder ce qui se passe dans le temps. D'ailleurs, Jean Mitry était encore là en personne, et son œuvre durable, elle aussi.

Marie-France Pisier dans *L'Amour en fuite*, de François Truffaut

