

Gaudreault, André, Germain Lacasse et Isabelle Raynault (direction). *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*. Paris/Québec : Méridiens Klincksieck et Éditions Nota bene, 1999, 345 p.

De B'éri Boulou Ebanda

Cinéma et intermédialité

Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024827ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024827ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Boulou Ebanda, D. B. (2000). Compte rendu de [Gaudreault, André, Germain Lacasse et Isabelle Raynault (direction). *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*. Paris/Québec : Méridiens Klincksieck et Éditions Nota bene, 1999, 345 p.] *Cinémas*, 10(2-3), 247–254. <https://doi.org/10.7202/024827ar>

GAUDREAU, André, Germain LACASSE et Isabelle RAYNAULT (direction). *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*. Paris/Québec : Méridiens Klincksieck et Éditions Notabene, 1999, 345 p.

In 1994 two films graphically representing violence and violent people were released. One was *Pulp Fiction*, [...]; the other was *Natural Born Killer* [...]. Beyond the similarity of the subject matter, affective resemblances exist [...]

Yet the two films are also quite different. *Pulp Fiction* is a convoluted story with long passages of dialogue between major characters and is shot in a classical Hollywood style. While also a narrative film, *Natural Born Killers* consistently uses transgressive cinematic strategies to call attention to the film as film. Although, for various reasons *Pulp Fiction* was praised and prized over *Natural Born Killer*, commentators generally ignored the formal and stylistic differences between the films. Moreover, that both films might be said to exemplify quite deviant strands of narrative film practice and reception was taken for granted. Why should this be so (Janet Staiger, p. 305)?

Comment poser, aujourd'hui la question de l'histoire du cinéma? Quelle histoire appartient au cinéma et quelle autre histoire devrait-on intégrer au cinéma? Comment poser cette question? Penser le cinéma en histoire, par-delà la périodisation. Le penser comme un *objet* issu et tissé d'une constellation d'événements — de faits, de constitutions institutionnelles, d'us et coutumes technologiques en perpétuels devenirs —, comme un ensemble de pratiques façonnées par ces événements, telle était la raison d'être du colloque «Le cinéma cent ans après», dont les communications sont réunies dans le volume *Le Cinéma en histoire*.

Germain Lacasse dit, en substance, que le cinéma est une invention fabuleuse. Et il ajoute qu'il constitue « [...] une pratique légitimée et un moyen additionnel de construction de la réalité sociale. Le cinéma ne peut être examiné sans analyser le monde dans lequel il est apparu et celui dans lequel il continue d'exister » (p. 6). Jean-Pierre Jeancolas pour sa part affirme que l'histoire du cinéma n'a de valeur qu'à la seule condition de sortir des placards des histoires traditionnelles pour intégrer les histoires culturelles. C'est à un tel programme que veut répondre ce recueil. De la conception à la réception, des multiples positions occupées par le bonimenteur en passant par la production institutionnelle et parallèle, les textes réunis sous ce titre sont riches en questionnements et en ouvertures pour une réflexion sur l'histoire et sur l'histoire du cinéma.

Michel Marie, par exemple, décrit l'appropriation du cinématographe par les groupes financiers français. Dans la même veine, Lynne Darroch montre la stratégie utilisée par L'Unité de production de films de l'Armée canadienne pendant la Seconde Guerre mondiale. Alors que Charles Perraton croit que le cinéma permet au spectateur de prendre conscience de lui-même à travers des dispositifs de médiation dont il fait usage, Serge Cardinal se penche quant à lui sur l'arrivée du cinéma sonore en montrant comment le spectateur devient entièrement absorbé dans l'espace filmique. Jean-Marc Larrue et Isabelle Raynauld réfléchissent, chacun à sa manière, sur l'importance scripturaire des premières représentations cinématographiques et théâtrales au Québec. Quant à Lucie Roy et Giorgio Bertellini, leurs essais respectifs se penchent sur la perception du temps et ses répercussions dans la réalité : alors que Roy insiste sur l'inévitable relation du temps avec le réel représenté, Bertellini montre comment, à travers le temps, les films italiens ont ajouté à la diaspora italienne une communauté new-yorkaise.

Les articles composant *Le Cinéma en histoire* proposent aussi une réflexion sémiologique qui pose la « production de sens » par les multiples « agents réceptifs » comme un lieu de questionnement historique.

L'article de Janet Staiger, dont un passage sert d'introduction au présent compte rendu, porte sur les modes de réception —

réceptions contemplative (passive) et d'attraction (active) — que l'on tend à assimiler de manière presque exclusive aux cinémas classiques. La réflexion critique de Staiger sur la rigidité des discours historiques l'a conduite à considérer que puissent être à l'œuvre, dans des films contemporains comme *Natural Born Killer* (Stone, 1994) et *Pulp Fiction* (Tarentino, 1994), des modes de lecture que l'on associe habituellement au « cinéma d'attraction ». Ce qui la conduit à récuser les systèmes d'oppositions binaires et à mettre de l'avant l'affectivité en jeu dans l'acte de réception. Elle écrit :

What I think we need is a historical affective and cognitive epistemology and aesthetics of cinema rather than a reductive and ultimately unsatisfying binary opposition that tries to push the diversity on film-going experiences into either/or, reductive categories (p. 319).

C'est dans le même ordre d'idées qu'Éric Prince avance que l'affectivité doit être considérée comme un construit signifiant de la réception du film.

Parler de « l'expérience du spectateur », celle qui va au-delà de l'aspect communicationnel du film, au-delà des signes encodés à décoder, est en soi un défi. L'auteur le relève en conduisant sa réflexion à travers un espace théorique proche de l'existentialisme sartrien — on peut l'affirmer bien qu'il n'en soit pas question dans l'article. Rendre compte de cette expérience que constitue le visionnement d'un film, de l'émotion que les images produisent en nous, c'est « [...] parler de [s]on expérience avec le film » (p. 226). Cette théorisation de l'expérience autoperceptive du spectateur implique une lecture critique de la vision cartésienne appliquée aux traditions critiques, qu'il s'agisse de sémiologie, de structuralisme et même, à certains égards, de poststructuralisme. Aussi bien que la raison, la capacité d'affectivité du spectateur se trouve impliquée dans l'analyse esthétique du film :

Les signes que je construis devant un film s'intègrent à un réseau formant la conscience que j'ai de moi-même et du monde. Ce monde qui engage à l'action ou à la passivité, qui me permet d'aller vers les autres pour me rendre compte avec bonheur qu'il est partagé ou,

quelquefois avec un peu de déception, qu'il ne l'est pas. Or, le cinéma qui apparaît dans ce portrait que je dresse du visionnement ne me semble jamais neutre. Il m'implique. Parler du cinéma n'est jamais que parler de mon expérience des films et c'est dans cette expérience que se constitue l'objet des études cinématographiques. Dans quel autre domaine pourrais-je mieux apprendre que parler des objets, c'est parler de mon expérience des objets (p. 226) ?

On le constate, il ne s'agit pas ici de proposer une déconstruction de la raison cartésienne pour en légitimer une autre, auto-affective celle-là. La démarche que Prince propose nous mène plutôt du côté de la « conscience générale », au sens de Jean-Paul Sartre¹. Autrement dit, par la conscience de soi dans le monde mais aussi du monde autour de soi, l'expérience du destinataire est pour Prince une anthropologie intrinsèque à ce qu'il ressent dans son acte de réception de films. C'est là une donnée fondamentale que les études cinématographiques doivent aujourd'hui intégrer comme un autre *objet* conceptuel essentiel à l'analyse. Ce même développement vaut pour l'article de Dudley Andrew : là aussi la sensibilité du spectateur est le lieu depuis lequel son expérience est analysable, dans une perspective au sein de laquelle même « la logique consistant à changer les valeurs peut être comprise comme vraiment ressentie » (p. 568).

C'est aussi, d'une certaine manière, le point de vue de Denis Simard quand il inscrit la démarche herméneutique gadamérienne dans l'analyse. L'auteur insiste « [...] sur la nécessité de prendre en compte la position historique même de l'analyste dans le processus interprétatif de l'histoire ». « Se dégager le plus possible des préjugés que nous a légués l'histoire du cinéma en prenant conscience de l'affectivité de ces préjugés dans l'interprétation même de l'objet historique » (p. 32), voilà ce que propose Simard.

Toutes ces propositions *nouvelles*, évidemment, exigent qu'on active la relecture et même la réécriture de l'histoire du cinéma. C'est à tout le moins ce que laissent entendre plusieurs des contributions à ce recueil, qui mettent à jour les problèmes du *sujet* — problèmes relatifs à l'histoire comme discipline, mais aussi bien problèmes de l'historien. Même la technique, la question de son devenir dans la société, se rattache à cette problématique :

l'histoire du cinéma ne peut faire abstraction du fait que la technologie est aussi un construit de l'historien puisque ce dernier est toujours soumis aux pressions sociohistoriques de son environnement immédiat. C'est ce qu'explore « L'histoire du cinéma contre le cinéma en histoire » de Silvestra Mariniello.

Avec Mariniello, on entre dans une réflexion épistémologique qui permet de voir à travers le cinéma, depuis son avènement, le changement de la position du *sujet dans le monde*. Comme une conteuse, l'auteure nous fait voyager avec les frères Lumière, nous fait participer à leur entreprise de conquête. Plus précisément, elle analyse la *pénétration* du cinématographe dans la Russie des tsars. Et puisqu'elle conte, justement, elle n'oublie pas la *technique* de la parole — le mythe —, capable de jouer un « véritable » rôle prosaïque dans l'écriture de l'histoire. Mais cette forme d'écriture de l'histoire fait surgir un dilemme, pose un problème à la conscience du sujet qui l'expose :

La prose historique, qui a opté pour la reconstruction d'objets de connaissance, est devenue monumentale et la transcendance de l'historien, témoin de la vérité, l'a emporté sur l'immanence de l'écriture du flux. L'historien qui assume le rôle de témoin est le résultat d'un compromis : entre la conscience épique qui situe l'histoire dans le passé lointain et la conscience émergente de l'histoire en tant que vie (p. 18).

Cependant, le cinéma permet, en toute légitimité, d'emprunter d'autres chemins de connaissance, et ce, grâce à son potentiel synchronique qui permettrait d'établir la vérité mythique des événements. Mariniello poursuit ainsi :

[...] d'un côté [le cinéma] vient remplir le vide de l'histoire « prosaïque » en permettant l'immanence et la synchronicité aux événements [...] ; de l'autre [côté] il partage le même statut de vérité du mythe. Il se présente alors comme un hybride de différents régimes de vérité (p. 19).

Mais puisqu'il s'agit aussi d'établir la vérité, au même titre que le mythe, le cinéma peut-il demeurer exclusivement esthétique ? N'est-il pas plutôt « production de la réalité » ?

Mariniello rouvre le débat entourant le rapport du cinéma à la réalité — représentation ou reproduction ? — en revenant sur l'histoire des premiers films, en particulier les reportages journalistiques, qu'ils soient construits en studio ou tournés sur le vif. Elle ne manque pas de signaler les *a priori* du discours dominant et leur fonction d'esthétisation, cette dernière assimilant toutes pratiques aux schèmes muséologiques qui sont les siens. Mais en Russie, comme dans les cultures africaines, « la nouvelle technique, le cinéma, constitue “le point de départ d'une mise en perspective radicale de la culture occidentale”, et il faut l'apprivoiser » (p. 22).

Le cinéma arrive en Russie à un moment où le passage d'une structure de pouvoir (féodale) à une autre (capitaliste) était en train de s'accomplir. [...] La censure fait rage et coupe des histoires qui pourraient inciter les individus à la rébellion comme l'histoire très populaire du brigand Churkin. [...] Mais le cinéma russe est [aussi] contrôlé par les maisons de productions françaises qui finissent par s'allier, de façon plus ou moins directe, avec la classe dirigeante, avec l'État et poussent le cinéma vers l'imitation littéraire et vers l'art, moins dangereux que le « non-art » dont le champ d'action est infiniment plus vaste (p. 22).

Ainsi, questionnant l'histoire du cinéma et l'histoire tout court, Mariniello en vient à affirmer la capacité du cinéma de montrer la vérité, en autant qu'il ne se fige pas dans l'esthétisme :

[...] en même temps l'invention et la production de la « réalité historique » et l'enregistrement direct et « neutre » des événements : il se définit dans ce mouvement, dans cette différence. Jusqu'à ce que le cinéma devienne esthétique, il exerce une fonction déstabilisante forte, capable de transformer notre être-dans-le-monde » (p. 21).

C'est donc le tout du cinéma qui devient aujourd'hui essentiel dans chaque analyse cinématographique.

André Gaudreault, quant à lui, discute la position de l'historien en quête d'objets à analyser et à interpréter, et il dégage les problèmes méthodologiques liés à cette quête. La méthodologie,

à travers la question éthique qui se rattache à la subjectivité mais aussi à l'historicité de l'historien, reste un enjeu pour le discours qui construit l'histoire. Comment pose-t-on la question, par exemple, des reconstitutions historiques ?

La réponse de Gaudreault est du premier intérêt pour qui s'intéresse à l'histoire du cinéma. Elle s'articule en quatre points. D'abord, il faut considérer que des données historiques peuvent être des données *partielles* (p. 109). À cela s'ajoute le risque de la *partialité*, car faire de l'histoire est toujours « le fruit d'un travail complexe, d'[une] interprétation » (p. 113), qui constitue elle-même un construit discursif. Signalons que Jocelyne Denault partage cette idée. Dans son article, « Prêts pour une histoire féministe du cinéma québécois », elle écrit : « [les] historiens et historiennes du cinéma [manquent] de distance par rapport aux événements et aux gens qui les ont vécus. Plusieurs d'entre nous sommes trop proches des artisans et artisanes du cinéma québécois pour en faire l'histoire ». Nous voyons que la « partialité » dont parle Gaudreault est très proche du conflit d'intérêts dont l'historienne souligne les dangers, et que de telles situations ne peuvent être évitées que par une distanciation éthique.

La troisième mise en garde formulée par Gaudreault concerne la non-préexistence d'objets d'analyse fixes. Comment analyser une pratique historique de la présentation du cinéma alors que, par exemple, chaque « exploitant était l'instance responsable » du programme et, à ce titre, effectuait du montage « supra-séquentiel » et « intra-séquentiel » (p. 115-117). Par « montage supra-séquentiel », Gaudreault entend ce droit qu'avaient les exploitants de salles de cinéma des premiers temps de décider de l'ordre de présentation des films. Quant au « montage intra-séquentiel », l'expression désigne ce droit des exploitants de décider du format des films qui seraient présentés au public.

Finalement, l'auteur signale le problème que pose l'absence d'un *sujet historique* vis-à-vis de *l'objet* à construire ou à restituer. Comment reconstituer en dehors des champs de la sémiotique une

[...] place du cinéma [qui] se mesure non seulement eu égard à la qualité des produits mis sur le marché, [mais] aussi, par la quantité des spectateurs qui les ont

« consommés » [...] — et surtout dirais-je —, par la qualité du « fluide communicationnel » qui s'est interposé entre le produit et son consommateur... (p. 120).

Reste maintenant à poursuivre ces réflexions, à les rendre accessibles et automatiques comme lieu d'analyse indispensable du cinéma et du cinéma dans le monde.

De B'éri Boulou Ebanda

Concordia University

NOTE

1 Sartre, dans son livre *L'Imaginaire* (Paris: Folio, 1986, p. 137), écrivait : « Il n'existe pas, en effet, d'états affectifs, c'est-à-dire de contenus inertes qui seraient charriés par le fleuve de la conscience et se fixeraient parfois, au hasard des contiguïtés, sur des représentations. La réflexion nous livre des consciences affectives. Une joie, une angoisse, une mélancolie sont des consciences. Et nous devons leur appliquer la grande loi de la conscience : toute conscience est une conscience de quelque chose. »

OUVRAGE CITÉ

Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Paris: Folio, 1986.