

LE CINÉMA  
EN PERSPECTIVE :  
UNE HISTOIRE





FOCUS  
CINÉMA

Jean-Louis Leutrat

# LE CINÉMA EN PERSPECTIVE : UNE HISTOIRE

Sous la direction de Michel Marie

3<sup>e</sup> édition

**ARMAND COLIN**

**Jean-Louis Leutrat** (1941-2011). Professeur en esthétique et histoire du cinéma à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, spécialiste du cinéma d'Alain Resnais, Jean-Daniel Pollet ou Jean-Luc Godard ainsi que du cinéma américain et en particulier du western.

### Graphisme de couverture : Misteratomic

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p>	 <p><b>DANGER</b> LE PHOTOCOPIAGE TUE LE LIVRE</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour</p>
<p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>	

© Armand Colin, 2005, 2008, 2018

© Nathan, 1992, pour la 1<sup>re</sup> édition

Armand Colin est une marque de  
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-62187-2

[www.armand-colin.com](http://www.armand-colin.com)

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.



# SOMMAIRE

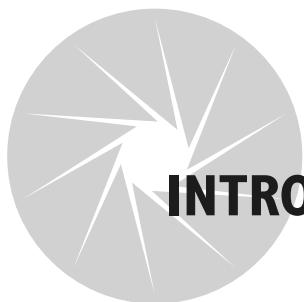
<b>Introduction</b> .....	9
<b>1. Lanternes sourdes</b> .....	13
1. Le voyage immobile.....	13
L'Eidophusikon .....	13
Les chemins de fer .....	14
Le diorama et le panorama .....	16
2. La folie des « illustrations » .....	17
3. Émotions fortes .....	17
Silhouettes et lanternes magiques.....	17
La guillotine .....	18
Le mélodrame.....	18
4. Les années 1890 .....	19
Dracula et Frankenstein .....	19
Hypnose et psychanalyse.....	20
Le mouvement dans la pensée et dans l'image .....	21
Virtuel – Actuel.....	23
5. Par ailleurs... ..	24
<b>2. En ce temps-là...</b> .....	27
1. Le cinéma des nations .....	27
2. La traversée du siècle.....	29
3. L'impasse.....	33
4. Une ville sous contrôle.....	35
Le rêve américain .....	35
L'industrie du cinéma .....	37
Hollywood et le pouvoir politique.....	39

5. Les trois alliances du docteur Mabuse .....	41
Le vaudeville .....	41
La presse .....	43
La radio et le théâtre .....	44
La télévision.....	46
6. Une voie critique.....	47
7. Le cinéma et la guerre .....	49
Le cinéma allemand de l'entre-deux-guerres .....	50
La mise en scène nazie.....	52
Hollywood pendant la guerre.....	54
8. Le cinéma après la Seconde Guerre mondiale .....	55
Les cinémas de la mauvaise conscience .....	55
Le néoréalisme .....	57
Hollywood, une ville tentaculaire .....	60
<b>3. Éclats</b> .....	63
1. Histoire et techniques.....	63
2. Par où commencer : l'image par image et le rapport au réel.....	67
Le film d'animation.....	68
Le film documentaire .....	69
3. La grande forme .....	70
Le mode de représentation institutionnel.....	70
Les cinémas « primitifs ».....	72
David Wark Griffith .....	74
Le classicisme hollywoodien.....	76
Des maniérismes .....	82
Une langue commune .....	85
4. Quelques pas dans les nuages.....	88
L'expressionnisme.....	88
Les Soviétiques .....	90
L'avant-garde française.....	92
Les cinémas indépendants .....	93
L'image directe du temps (le modernisme) .....	96
Les nouvelles vagues.....	101
L'Histoire et ses limites.....	104

<b>4. À corps perdus</b> .....	107
1. Les corps au cinéma.....	107
Acteur, spectateur, réalisateur .....	107
Les cinéphiles.....	109
2. La cause et le symbole .....	111
3. À l'usine .....	112
4. Automates .....	113
5. Masques.....	115
6. Étoiles .....	116
7. Les revenants.....	119
8. Nouveaux corps.....	119
 <b>Conclusion : les morts du cinéma</b> .....	 121
 <b>Bibliographie</b> .....	 125
 <b>Index des noms propres</b> .....	 131







# INTRODUCTION

Notre histoire est noble et tragique

Comme le masque d'un tyran

Guillaume Apollinaire, « Cors de Chasse », *Alcools*

Comme toute histoire, celle du cinéma est l'histoire des divisions, des déhiscences, des ruptures qui ont affecté l'art du film, l'ont transformé et l'ont fait ce qu'il est. Une histoire pleine de bruit et de fureur (pas seulement sur les écrans, mais derrière), de polémiques sanglantes, de déchets et de cadavres.

(Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, p. 13.)

Cette histoire shakespearienne est aussi, cela va de soi, celle des passions, des flamboiements, des noces imprévisibles, des dévouements absolus, jusqu'au sacrifice de soi. Elle est d'abord une litanie de noms que chacun peut composer à sa guise. Elle commence avec Lumière, « le grand maître de la secte », comme dit Philippe Garrel, trouve à s'incarner exemplairement dans la figure d'Orson Welles et se réfléchit aujourd'hui grâce à Jean-Luc Godard, l'ombrageux artisan du lac. Mais il y a aussi Fritz Lang et Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, Friedrich Wilhelm Murnau et Jean Renoir, John Ford et Carl Dreyer, Luchino Visconti et Robert Bresson, Kenji Mizoguchi et Buster Keaton, Josef von Sternberg et Jacques Tati, Charles Chaplin et Zhang Yimou, Yasujiro Ozu et Jacques Tourneur, Luis Bunuel et Satyajit Ray, Patrick Bokanowski et Michael Snow, Norman McLaren et Jiri Trnka...

Le cinéma existe depuis un siècle. Depuis un siècle, des spectateurs en nombre plus ou moins élevé payent le droit d'assister à un spectacle qui consiste à regarder des images mouvantes sur un écran. Des individualités multiples, depuis un siècle, consacrent du temps, de

l'énergie, du talent, et parfois un peu plus, à « créer » ou à « produire », non pas des objets mais des œuvres qui présentent la particularité de n'exister que grâce à un faisceau de lumière projeté sur une surface plane, et quelques haut-parleurs. Depuis un siècle, innombrables sont les films tournés, et tout aussi innombrables les films disparus, beaucoup à tout jamais. Ce qui pose nécessairement la question : faire quelle histoire ? l'histoire de quoi ? de systèmes de production ? du spectacle lui-même ? de la perception des spectateurs ? des relations des films avec les sociétés ? de l'inscription de l'idéologie dans ces films ? des « pratiques signifiantes » (mais lesquelles ? le montage ? la lumière ? l'écriture de scénario ?, etc.) ? On peut, comme Jean-Claude Biette, imaginer une histoire marginale :

Cette histoire serait faite principalement de films inachevés : ceux laissés ainsi par Eisenstein, par Welles, *I Claudius* de Sternberg, etc., les films abandonnés par manque d'argent, désintéret du cinéaste, décision de producteur, ou mort de l'un ou de l'autre. Elle se verrait annexer également les films hybrides : ceux réalisés seulement en partie par un grand cinéaste. Le plus bel exemple étant Mr. Roberts de John Ford, où celui-ci, malade certainement d'avoir dû se battre aux poings avec Henry Fonda, fut remplacé quelques jours par Mervyn Le Roy...

(*Poétique des auteurs*, p. 143.)

Les œuvres mystérieuses de Welles (*Don Quichotte*, *The Deep*, *The Other Side of the Wind*) seraient certainement l'un des joyaux de cette « anthologie historique des ruines du cinéma », avec *Sea Gulls* (1926, ou *A Woman of the Sea*) que Sternberg réalisa pour Chaplin, et que ce dernier ensevelit dans ses caves (il l'aurait détruit), et le film de Jerry Lewis sur les camps de concentration inexplicablement retenu en Suède...

Si l'histoire du cinéma est une suite de dates, de titres d'œuvres, de noms d'« écoles », avec des classements tout faits (par nationalités, par décennies, etc.), d'influences mises à jour, de films décrétés importants, d'innovations techniques, etc., il faut pour l'accomplir beaucoup de volumes (à l'image, en France, des ouvrages de Georges Sadoul ou de Jean Mitry...). Actuellement, et depuis quelque temps, des chercheurs de par le monde sont occupés à la tâche d'élaborer des histoires du cinéma d'une autre nature ; il est trop tôt pour réaliser

une synthèse de ces travaux, à supposer qu'ils puissent faire l'objet un jour d'une « totalisation ». Ce livre ne peut qu'effectuer un choix limité à l'extrême dans cet ensemble, ainsi que dans la somme de matériaux existante.

L'histoire du cinéma est faite de mille actes irréductibles à un sens unique, comme à un temps linéaire et plein, ce qui ne veut pas dire que des sens ne sont pas décelables. Mais il n'y a pas de progrès en art, il n'existe que des perfectionnements techniques, ou des transformations plus ou moins lentes, des mutations plus ou moins brutales. Des mots tels que « primitif », « classique » ou « moderne » ne sont donc utilisés que parce qu'ils sont inévitables : le plus moderne n'est pas nécessairement le plus récent, et le plus primitif n'est pas nécessairement le plus reculé dans le temps. Les pratiques et les modes de représentation d'un moment ne devraient être envisagés qu'en relation avec ce moment et non en fonction de ce qui est venu après, afin d'éviter les illusions rétrospectives (la projection sur le passé d'un état de fait que ce passé ne pouvait qu'ignorer). Mais comment l'historien peut-il faire abstraction de son savoir ? Sa tâche est une suite de contradictions insolubles qu'il lui faut prendre en compte et non pas résoudre.

Après avoir examiné d'où vient le cinéma, nous choisirons (parmi d'autres) trois fils conducteurs : l'histoire de ce qui fait bouger le « langage » et les formes cinématographiques, l'histoire de ces formes, et l'histoire des corps (ceux des acteurs, des stars, des spectateurs, du cinéma lui-même). Chacune, brossée à grands traits, sera outrageusement succincte. De leur enchevêtrement, de leur entrecroisement devrait émerger l'idée d'une possible histoire du cinéma. C'est le travail demandé au lecteur. L'essentiel reste le *cinématographe*, moyen d'expression artistique, c'est-à-dire écriture du mouvement, de la lumière, des sons et des silences.

Le réalisateur Jacques Tourneur disait de l'un de ses courts métrages : « Un tour de force. La vie entière de Shakespeare et des extraits de huit de ses pièces en dix minutes ! » L'histoire du cinéma en une centaine de pages n'est-elle pas comme huit pièces de Shakespeare ramenées à quelques minutes ?

\*

\* \*

Par commodité, les ouvrages *Introduction à une véritable histoire du cinéma* de Jean-Luc Godard, *Poétique des auteurs* de Jean-Claude Biette, *Ciné Journal* et *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, tous deux de Serge Daney, seront désignés respectivement par *Introduction*, *Poétique*, *Ciné* et *Devant*. *Le Cinéma* renvoie à l'ouvrage collectif publié sous ce titre par Claude Beylie et Philippe Carcassonne.