

## 1) *Penser les Histoires du cinéma 2021-2022*

### *Séminaire sur les ouvrages qui ont contribué à penser l'histoire du cinéma*

S'il est vrai que l'expression 'œuvre d'art' renvoie à « une position qui revendique pour l'œuvre un statut d'inachèvement et par là même un statut historique »<sup>1</sup> cela veut dire que réfléchir sur le rôle joué par l'activité de théorisation et d'historicisation du cinéma signifie aussi revendiquer son statut artistique et son importance culturelle au-delà de son rôle économique et spectaculaire.

De plus, cela signifie que le cinéma n'existerait pas sans les idées que l'on a sur le cinéma-même ; ce qui veut dire que sans la littérature sur le cinéma, le cinéma en tant que tel serait incapable de se concevoir car il ne serait pas conscient de lui-même, ni de son existence. Sans les livres et les textes qui le pensent, donc, il n'y aurait que des films, mais pas **le cinéma en tant qu'art**.

À ce propos, il faut être conscient que toute théorisation sur un phénomène artistique n'est jamais uniquement une théorie qui se limite à décrire ce qu'est l'art dans un certain moment historique, mais que toute théorisation est aussi une conception des projets et des perspectives sur l'art. Chaque théorie esthétique bâtit alors non seulement l'état de l'art actuel mais aussi un désir d'avenir (avant-gardisme et utopisme) et un *devoir être* de l'art (normativité et classicisme).

Pour cette raison, il nous semble essentiel de tracer un bilan de la tradition scientifique sur le cinéma en nous intéressant plus précisément aux ouvrages qui ont permis de penser son esthétique et son histoire, afin d'exploiter davantage ce qui constitue un véritable patrimoine culturel que l'on oublie ou que l'on critique la plupart du temps, au lieu de s'interroger sur la *charge d'avenir* que ces ouvrages contiennent encore et d'enquêter donc sur leur valeur actuelle. Il s'agira alors de tisser le profil de l'histoire du cinéma et de sa théorisation dans la conviction que les deux disciplines ne sont pas

---

1 Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, op. cit., p. 128.

en conflit : car 1° il n'y a pas « d'histoire sans théorie : toute histoire est la confirmation d'une théorie » ; et 2° « la théorie fait aussi partie de l'histoire »<sup>2</sup>.

Nous partons alors des tentatives de définir une histoire générale du médium technique, industriel et artistique connu depuis longtemps sous le nom de « cinéma ». Tout d'abord, parce que n'importe quel commentaire et jugement esthétique porté sur un film prend nécessairement position sur l'histoire du cinéma (qui devient ainsi un présupposé, car penser un film signifie penser sa relation avec les autres films que l'on connaît), et ensuite parce qu'il doit, afin de l'évaluer, définir la place du film en question au sein de cette même histoire.

### *La question des catégories*

Les catégories esthétiques utilisées pour penser le cinéma sont des outils théoriques essentiels permettant d'orienter l'historien dans l'univers multiple de la production cinématographique. Lorsqu'un historien (ou un esthéticien) emploie une catégorie esthétique, il le fait afin de révéler les structures formelles et thématiques profondes de la période historique interrogée. Cette opération lui permet ainsi d'attribuer à l'expérience artistique une dimension conceptuelle capable de subsumer la multiple différenciation des phénomènes sensibles sous une unité idéale. Et ce, parce que la théorie esthétique nous a appris que nonobstant la diversité des formes expressives et des matériaux artistiques, il est possible de découvrir toujours des éléments, des thèmes, des motifs similaires qui se répètent et qui reviennent d'une œuvre à l'autre, d'une période à l'autre, d'un art à l'autre.

Cette unité n'est pas attribuée (ou ne devrait pas l'être) par l'historien-théoricien de façon abstraite et détachée de toute confrontation avec la vérification empirique, mais constitue le résultat (toujours soumis à modification) d'une enquête sur les constantes formelles et sémantiques qui se retrouvent dans un corpus hétérogène. Les catégories permettent alors de classer les phases historiques et en même temps d'attribuer un jugement de valeur aux films qui comptent, devenant ainsi des œuvres dignes de

---

<sup>2</sup> Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Armand Colin, 1999, p. 342.

s'inscrire dans un ordre esthétique. Les catégories se positionnent donc à la lisière entre le jugement de valeur esthétique et l'analyse des données historiques. La catégorisation esthétique est donc indissociable de la périodisation historique, qui est, comme le rappelle Gaudreault, une « destinée » de l'historien, puisque « à chaque conception historique correspond une périodisation déterminée »<sup>3</sup>.

Malgré la volonté explicite de toute catégorisation de sauvegarder la spécificité et l'autonomie individuelle de l'œuvre s'inscrivant au sein d'une catégorie esthétique générale, la pensée contemporaine postmoderne (qui a en horreur toute position métaphysique) tend à se méfier des catégorisations considérées encore trop contraignantes et rigides dans leur tentative de définir, donc de limiter, les différences sous le principe de l'unité. La leçon nominaliste de Nietzsche, qui fonde la pensée différentialiste, a sûrement joué un rôle important dans cette crise conceptuelle : « tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où il n'a précisément pas à rappeler en quelque sorte l'expérience originelle unique et absolument singulière à qui il est redevable de son apparition, mais où il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas, plus ou moins analogues, c'est-à-dire à des cas qui ne sont jamais identiques à strictement parler [...]. Tout concept surgit de la postulation de l'identité du non-identique »<sup>4</sup>.

La tendance contemporaine semble alors abandonner toute volonté classificatoire, ou vouloir élargir le nombre des catégories potentiellement à l'infini, puisque toute œuvre d'art originale pourrait donner lieu à sa propre catégorie esthétique. Cette vision relativiste et affaiblissante de la pensée<sup>5</sup> ne fait que compliquer la tâche de l'historien et du théoricien contemporain, puisqu'il l'oblige à restreindre, voire à renoncer à ses critères de jugement et classement, ou à les faire exploser.

---

<sup>3</sup> André Gaudreault, « Il ritorno del pendolo : storia di un ritorno in forza...della Storia », in G. Brunetta, *Storia del cinema mondiale, Teorie, strumenti, memorie*, V, Turin, Einaudi, 2001, p. 232. Nous traduisons.

<sup>4</sup> Friedrich W. Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, § 1, dans OPC, I, 2, p. 281.

<sup>5</sup> D'après la théorie de la « pensée faible » de Gianni Vattimo, Id. *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1981.

La tendance actuelle semble donc celle d'accepter l'utilité pratique des catégories, tout en reconnaissant qu'elles ne sont jamais capables de subsumer et d'englober les tendances de toute une époque historique : dans une époque, il peut y avoir une tendance hégémonique mais pas au point d'épuiser en soi tout phénomène artistique.

Tout historien emploie et détecte des catégories et des sous-catégories dominantes, retrouve et légitime une pluralité de tendances, mais il les considère à la fois utiles d'un point de vue historique mais abstraites et peu fiables, puisqu'elles demeurent trop générales si l'on procède à d'autres subdivisions. À ce propos, l'historien de l'art Robert Rosenblum dans *Transformation in Late Eighteenth Century Art* (1967) définissait les catégories historico-esthétiques comme des "camisoles sémantiques qu'il est devenu impossible à la fois d'utiliser et d'abandonner". Personne ne semble plus les considérer des entités concrètes ou exhaustives (embrassant toute la phénoménologie d'une époque), puisqu'elles ne possèdent jamais des limites chronologiques précises et claires.

Il faudra cependant les recharger de leur valeur sémantique, en retraçant les hauts et les bas de leurs fortunes historico-critiques, en revendiquant leur importance opérationnelle, qui va au-delà de leur convenance pour mettre de l'ordre dans le panorama de l'histoire.

En effet, ces abstractions conceptuelles à usage classificatoire demeurent indispensables pour penser une histoire esthétique, capable de saisir les constructions formelles essentielles qui traversent les périodes et les œuvres. Des œuvres qui justement demeureraient déconnectées et monadiques sans elles, impensées dans leur matérialité empirique parfaitement concrète, donc totalement muette. L'abstraction conceptuelle de ces catégories n'est donc pas quelque chose de négatif, mais plutôt de nécessaire, afin de projeter sur les images étudiées l'illumination du sens.

Il s'agira alors aussi de s'interroger sur les modalités de conceptualisation de l'histoire du cinéma à travers les catégories employées par les historiens du cinéma. Historiens qui n'ont pas été particulièrement inventifs dans la création de nouvelles catégories esthétiques capables de penser et définir les phases, les courants et les tendances

principales de l'histoire du cinéma, de ses formes et ses modalités expressives. Ils ont le plus souvent récupérés les catégories historico-esthétiques proposées par l'histoire de l'art et de la littérature : des concepts généraux, comme le primitif, le classique, le moderne, le baroque, l'abstraction, l'avant-garde (surréalisme, structuralisme, futurisme) ; ou des principes esthétiques plus ponctuels et connotés géographiquement comme l'impressionnisme (français), l'expressionnisme (allemand), le néo-réalisme (italien)<sup>6</sup>. Mais il y a aussi des spécificités, telles la (les) nouvelle(s) vague(s), le cinéma des attractions (depuis la théorie d'Eisenstein), le Global et le World Cinéma ou celui de la soustraction (Fiant). Si certains concepts, comme image-mouvement et image temps (Deleuze) ne semblent que se superposer sur les catégories de classicisme et modernité, d'autres concepts esthétiques créés par les théoriciens, comme la photogénie (Epstein), l'extase (Eisenstein), le figural (Lyotard et Deleuze), les *pathosformeln* (Warburg), commencent plus récemment à être mobilisés par les historiens et les théoriciens du cinéma afin de définir des nouvelles périodes ou des tendances historiques non canoniques.

### ***Les Histoires (générales) du cinéma***

Faire *l'Histoire du cinéma* signifie effectuer un jugement à l'intérieur d'une immense production d'œuvres, à partir de laquelle on cherche à établir les rapports que les films établissent entre eux dans le temps – tout comme les relations qu'ils entretiennent avec leur contexte historique, culturel, social et politique. Cela veut dire qu'il y a eu, très souvent (sinon toujours) un critère de valeur esthétique qui a été employé pour sélectionner et considérer l'importance historique (donc culturelle) des films cités et étudiés par l'historien.

Il semble donc évident qu'une dimension esthétique est présente dans toute opération de construction d'un parcours historique et que la plupart des histoires du cinéma sont conçues à partir d'une **conception esthétique du cinéma** (qu'il s'agira de déchiffrer). Il

---

<sup>6</sup> J. Aumont et M. Marie soulignent qu'il s'agit souvent de « catégories stylistiques banales [...] qui ont souvent servi à évacuer les problèmes de forme plutôt qu'à les résoudre ». Id., *L'analyse des films*, Armand Colin, 2020, p. 24.

faudra pour cela se demander : quelle est l'idée de l'art qui guide l'historien afin de formuler sa compréhension des phénomènes cinématographiques ? Quelle conception de l'art filmique et quelle genre d'expérience esthétique se détermine par cette étude historique ?

Toute histoire du reste cache une théorie et une esthétique (Dans l'article « *L'histoire du cinéma n'existe pas* » Aumont parle d'une interprétation qui sélectionne un patrimoine, un trésor culturel, forcément arbitraire).

Les histoires du cinéma proposent alors (explicitement ou indirectement) une conception esthétique qui valorise la continuité ou la rupture, l'imitation ou l'écart, la tradition ou la nouveauté et construisent souvent leurs périodisations à partir de la notion (à la fois collective et individuelle) de style, afin de relever des modifications dans les genres ou dans les formes expressives. En même temps, il nous semble important de revenir aux « histoires du cinéma » car souvent la théorie et l'esthétique cinématographique ont eu la tendance à fuir l'histoire, afin de valoriser davantage l'étude textuelle et la puissance autonome des images filmiques. Cela était une réaction (parfois justifiée) pour se libérer de chaînes imposées par le principe de *causalité historique*. Ce principe au lieu de mieux expliquer les œuvres d'art, semblait vouloir les étouffer et réduire ainsi les capacités expressives et l'ambiguïté constitutive de toute image en mouvement. Pourtant l'importance de l'historicisation du cinéma et de ses œuvres ne peut pas être niée, et si une différence esthétique entre films peut être signalée, c'est aussi possible (partiellement) pour des raisons historiques. Pour cela il nous semble « légitime de demander à toute théorie [...] comment elle rend compte de ces différences historiques, les définit, les situe »<sup>7</sup>.

Le but principal de notre séminaire sera donc de détecter dans ces histoires générales du cinéma tout ce qui peut nourrir encore aujourd'hui **la réflexion esthétique et théorique** sur ce médium en tant que forme d'art.

---

<sup>7</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Seuil, 1998, p. 235.

Ces questions pourront guider les intervenants :

- Quelle conception **méthodologique** a été utilisée pour penser l'histoire du cinéma ?
- Quelle **philosophie de l'histoire** a été employée pour penser le cinéma ?
- Quelles sont les **catégories historico-esthétiques** mobilisées pour penser les périodes et les tendances du cinéma ?
- Quelle **pensée esthétique et formelle** se dégage de ces livres sur l'histoire générale du cinéma ?
- Quelle **définition** est donnée du cinéma, quelles **limites** spatio-temporelles sont attribuées à son histoire ?
- Comment ces ouvrages permettent de réfléchir sur la **conditions des images** de leur temps ?