

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016
Varia

Hommage. Raymond Chirat l'historien

Chirat historian

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5123>

DOI : 10.4000/1895.5123

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 164-184

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Hommage. Raymond Chirat l'historien », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5123> ; DOI : 10.4000/1895.5123

© AFRHC

Table ronde SUR l'histoire du cinéma



Un film sauvé de la destruction : *Le coupable* d'André Antoine (1917)

« Un film n'est pas un objet rare, tombé du ciel comme un météore »,
il doit être replacé dans son contexte,
sociologique, esthétique, industriel, politique.

La tâche de l'historien de cinéma commence là :
dans l'approche patiente, minutieuse, de l'objet culturel nommé film,
et dans son identification aussi précise que possible.

Il doit être pour cela modeste et rigoureux,
insensible aux modes comme aux idées reçues.

Il doit voir et revoir les films, inlassablement.

« Ne pas se contenter de subir passivement le cinéma,
mais s'intéresser systématiquement à tout ce qui y touche. »

Quatre historiens du cinéma :

Patrick Brion, Raymond Chirat, Francis Courtade et Jean-Claude Romer
se sont réunis autour du magnétophone de Claude Beylie
pour confronter leurs problèmes, leurs méthodes, leurs espoirs.

Hommage Raymond Chirat l'historien

Dossier préparé par Laurent Le Forestier

On a rendu hommage à Raymond Chirat décédé le 26 août 2015, à l'âge de 93 ans dans le dernier numéro, sous la plume d'Eric Le Roy. L'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, dont il a été le président de 1988 à 1992, à la suite de Jean Mitry, vient lui rendre un nouvel hommage ici en reproduisant le texte peu connu d'une table ronde sur l'histoire du cinéma paru en septembre 1980, dans le n° 60, « Histoire du cinéma. Mitry, Sadoul et les autres », de la revue *Cinématographe*, elle-même assez peu citée dans le champ académique – en dépit de l'attention que lui porta Deleuze dans ses deux volumes de *Cinéma 1 et 2*.

Cette revue fut publiée de 1973 à 1987 avec principalement Jacques Fieschi comme rédacteur en chef (même s'il ne participe pas à la création de la revue, à l'origine de laquelle se trouvent Denis Offroy et Jean-Pierre Royer). Dès le premier numéro, elle affiche ostensiblement, dans son éditorial, son désir de prendre en compte la dimension nécessairement historique du cinéma, malgré un sous-titre qui paraît faire peu de place à cette question (« La revue de l'actualité cinématographique ») : « Si le cinématographe est un moyen d'expression, un véhicule d'idées et de sensations, il est aussi une réalité historique parce que reflet de la vie ». Or il est évident pour la revue que cette « réalité historique » peut très bien *faire* « l'actualité » – question d'ailleurs rapidement abordée dans la table ronde que nous reproduisons.

Revue exigeante, *Cinématographe* adopte très vite, en plus des rubriques habituelles consacrées aux critiques, aux festivals, à la télévision, etc., le principe de dossiers thématiques, abordant aussi bien des questions de représentation (« Cinéma et sexualité », n° 2, avril-mai 1973) que des aspects socio-économiques (« La production française », envisagée sous l'angle strict des producteurs, dans le n° 5 de décembre 1973 – janvier 1974). Ces dossiers se construisent aussi sur des critères mobilisés régulièrement par l'historiographie de l'époque, mais peu discutés en tant que tels : le national (« Cinéma polonais » dans le n° 6 de février-mars 1974 ou « Cinéma suédois » pour le numéro suivant) ; le cinéma subdivisé en genres selon, non des thèmes et des codes, mais des régimes d'images (dossier sur le « Cinéma d'animation », dans le n° 6), etc.

Peu à peu, ces dossiers, après avoir été pris en charge uniquement par la rédaction, s'ouvrent à des spécialistes extérieurs, sollicités pour produire des articles, répondre à des entretiens (Michel Foucault pour le dossier « Le sadisme à l'écran » du n° 16, décembre 1975 – janvier 1976), voire organiser des tables rondes. C'est ainsi en tant que « spécialiste » que Claude Beylie participe ponctuellement à la revue, par exemple pour un dossier « Jean Renoir » (n° 46, avril 1979).

La table ronde que nous reproduisons ci-après paraît avoir contribué à attiser davantage encore l'intérêt de la revue pour l'histoire du cinéma. Dans les numéros qui suivent, la revue change en effet

de sous-titre (désormais « Mémoire et actualité du cinéma ») et on inaugure une nouvelle rubrique intitulée justement « Mémoire du cinéma », qui ouvre par exemple ses colonnes à un long entretien avec Lotte Eisner (n° 73, décembre 1981). Par la suite, Jean Mitry – qui fait l’objet d’un entretien dans ce n° 60 – prend en charge une chronique récurrente, dans laquelle il ferraille régulièrement avec les propositions historico-théoriques faites à cette époque par les uns et les autres. Ainsi dans le n° 88 d’avril 1983 (« De la notion de plan »), il se propose d’historiciser les remarques de Bonitzer au sujet de l’ambiguïté problématique qui affecte le terme de « plan », lesquelles avait été publiées dans « Voici » (*Cahiers du cinéma*, n° 273, janvier 1977) et reprises dans *le Champ aveugle* (Gallimard, 1982).

L’avant-propos à ce numéro « Histoire du cinéma », rédigé par Fieschi, justifie l’entreprise par la nécessaire transformation que serait en train de vivre l’historiographie du cinéma : la matière s’accumulant (films et non-film), le modèle de l’histoire générale du cinéma, jusqu’alors globalement dominant, paraît devoir être abandonné, sans que l’on parvienne encore à savoir quelle(s) forme(s) prendra cette historiographie du cinéma renouvelée. Pour l’heure, il s’agit principalement de prendre conscience de l’impossibilité à prolonger le modèle des historiens antérieurs : « comment dominer une énorme masse d’informations, l’émiettement des cinémas nationaux, les barrières des cultures et des langues (...) ? » s’interroge ainsi Fieschi.

Le numéro se propose donc de faire le point, tant sur les grandes entreprises passées (Sadoul, Bardèche et Brasillach, Jeanne et Ford) – notamment pour en pointer les limites –, que sur les pratiques individuelles des historiens contemporains. Et c’est donc l’enjeu de cette table ronde, qui ouvre le numéro, mais aussi du long entretien avec Mitry, seul historien « général » à être en quelque sorte sauvé (son travail bénéficie même d’une étude de Claude Beylie, « Mitry, notaire universel du cinéma », à la suite de l’entretien), parce qu’opérant, plus que les autres, une « histoire des formes », basée sur un « constant dialogue entre l’histoire et la théorie » (ces diverses remarques sont de Fieschi).

Le « casting » de cette table ronde peut surprendre un lecteur actuel, notamment par la présence de Jean-Claude Romer et Patrick Brion. Mais leur participation rappelle que la télévision (service public) constitue alors un des lieux privilégiés de la construction du savoir sur le cinéma (diffusion de films rares, délaissés par les ciné-clubs, dans le cadre du *Cinéma de Minuit* de Brion) et de sa socialisation (les questions de *Monsieur Cinéma*, rédigées par Romer). La place d’ordonnateur de la discussion attribuée à Claude Beylie, alors enseignant à l’Université Paris 1, témoigne sans doute de la conviction que l’entrée du cinéma à l’université est l’une des principales raisons des transformations qui affectent alors l’historiographie du cinéma : elle contribue à cette quête de scientificité dont se réclament les intervenants à cette table ronde et paraît offrir une solution à l’aporie du modèle d’histoire générale rédigée solitairement, par la perspective d’entreprises collaboratives basées sur la répartition des tâches (selon un modèle historiographique « classique » : l’analyse confiée aux jeunes chercheurs et la synthèse aux universitaires confirmés).

On le voit : sur ces points, cette table ronde pose des questions également formulées, peu avant, à Brighton (lors du fameux 34^e Congrès de la FIAF), mais avec des réponses sensiblement différentes. Toutefois, il n’y a pas lieu de s’étonner du fait que ce numéro de *Cinématographe* ignore totalement Brighton. D’une part, la socialisation de cet événement ne débute vraiment en France qu’avec le numéro « Le cinéma des premiers temps (1900-1906) » des *Cahiers de la cinémathèque* (n° 29), paru

quelques mois avant (hiver 1979) ; d'autre part, les historiens français n'ont jusqu'alors guère participé à ce mouvement naissant à part Noël Burch et Emmanuelle Toulet : le spécialiste français, reconnu comme tel dans cette table ronde, demeure Jean Mitry – celui-là même que les premières avancées de Brighton commencent à remettre en cause. Mais l'importance accordée à Mitry permet de mieux comprendre la place octroyée à Chirat : à l'évidence, les contre-modèles de cette génération de chercheurs sont bien plutôt Bardèche et Brasillach ainsi que Sadoul, coupables à leurs yeux d'avoir produit une histoire partielle – non « scientifique » puisque, comme on peut le voir dans les déclarations des uns et des autres, ce terme renvoie pour l'essentiel à l'idée d'objectivité (peut-être sous l'influence du modèle américain). Mitry et Chirat incarnent donc le refus de la partialité – ce qui se traduit aussi chez Chirat par sa volonté de prendre en compte tous les films, de ne pas faire acception de valeur –, un goût du factuelisme (tous deux sont engagés dans de vastes entreprises filmographiques, à une époque où les filmographies peuvent encore constituer des enjeux scientifiques, bref avant IMDB – n'oublions pas que le *Grafics* québécois entre aussi résolument dans la recherche sur le cinéma des premiers temps par un projet filmographique, *Pathé 1900*), une position intermédiaire entre le témoin (celui qui a eu une connaissance directe de l'événement relaté) et le chercheur (celui qui porte un regard distancié sur l'événement relaté). Se dessine ainsi le portrait-type du chercheur en histoire du cinéma tel qu'on l'envisage alors en France : intéressé par tous les types de films, érudit, producteur d'informations plus que d'hypothèses. Il ne s'agit donc pas de rompre totalement avec les Sadoul et autres (qui correspondent aussi partiellement à ce portrait), mais de se dégager des aspects contestés chez ces chercheurs. D'ailleurs, on reprend sans les assumer certains mots d'ordre de Sadoul (« Les films sont la matière première de l'historien. Il doit les avoir vus, *si possible* », « Paradoxes et vérités sur l'histoire du cinéma », *Cinéma* 55, n° 2, décembre 1954). Cet horizon assez strictement filmique de l'histoire du cinéma (pas de place ici pour une histoire du cinéma portant sur autre chose que les films), s'il peut sembler rapprocher les intervenants de la table ronde de Mitry (qui entendait mettre, davantage que Sadoul, l'accent sur la dimension esthétique), les ramène plutôt, malgré eux, vers Sadoul par l'approche culturelle qu'ils préconisent (alors que Mitry verse régulièrement du côté du jugement, ce que rappelle d'ailleurs Beylie dans l'article qu'il lui consacre).

Tout cela fait de cette table ronde une bonne photographie d'un moment historiographique singulier : les historiens français du cinéma se détachent d'un modèle sans rompre avec lui, amorçant un glissement progressif vers ce qu'on appellera ensuite la « nouvelle histoire du cinéma ». Or Chirat, plus que d'autres, a pu incarner cette figure intermédiaire, donc essentielle, de ce moment intermédiaire, donc essentiel.

Table ronde sur l'histoire du cinéma

« Un film n'est pas un objet rare, tombé du ciel comme un météore », il doit être replacé dans son contexte, sociologique, esthétique, industriel, politique. La tâche de l'historien de cinéma commence là : dans l'approche patiente, minutieuse, de l'objet culturel nommé film, et dans son identification aussi précise que possible. Il doit être pour cela modeste et rigoureux, insensible aux modes comme aux idées reçues. Il doit voir et revoir les films, inlassablement. « Ne pas se contenter de subir passivement le cinéma, mais s'intéresser systématiquement à tout ce qui y touche. »

Quatre historiens du cinéma : Patrick Brion, Raymond Chirat, Francis Courtade et Jean-Claude Romer se sont réunis autour du magnétophone de Claude Beylie pour confronter leurs problèmes, leurs méthodes, leurs espoirs.

« L'histoire du cinéma est loin d'être achevée – à peine commencée en réalité », écrivait Jacques Lourcelles en 1967¹, en regrettant que des pans entiers de l'art et de l'industrie du film aient été dédaignés des exégètes (entre autres : le cinéma français des années trente, la comédie italienne, le rôle des firmes américaines). Il réclamait des futurs chercheurs « un regard neuf ». Un peu plus tard, en 1973, je m'autorisais moi-même, à propos de D.W. Griffith, dont on redécouvrait alors l'œuvre dans ses profondeurs, quelques invectives : « L'histoire du cinéma ne saurait se suffire d'approximations et de redites. Elle implique un raffermissement constant, un éclairage variable à l'infini. » Ne rien tenir pour acquis de ce que nous radotent les « fragiles exégètes » et les « manuels poussiéreux »².

Tout cela paraît aller aujourd'hui de soi. Le temps n'est plus où, comme l'écrivait Georges Sadoul, l'historien de l'écran devait « agir en paléontologiste, reconstituer un animal en partant de quelques ossements, tout en souhaitant que des découvertes ultérieures ne viennent pas jeter bas ses hypothèses »³. Les travaux de Mitry, de Deslandes, de Chirat, de Courtade et Cadars, de Dumont, de Lacassin, des Cahiers perpignans de Marcel Oms, des équipes américaines et italiennes, étayés par des révisions attentives, les rétrospectives des Cinémathèques, la rediffusion de films anciens, sur grand ou petit écran, permettent enfin d'échapper aux tâtonnements, à l'à-peu-près et à l'impressionnisme de naguère. « Il faudrait, notait encore Sadoul, comme s'il s'agissait d'un rêve irréalisable, tenir les films en main, se livrer à leur analyse, établir un schéma de montage, mètre par mètre, image par image. On ne le peut pas. »⁴ L'historien actuel le peut, et le doit. Il doit avoir tout vu, ou revu, du domaine qu'il explore. Le travail à la moritone ou au magnétoscope, l'accès aux copies rares devenu possible sinon facile, l'usage des cassettes ouvrent une nouvelle ère de la recherche sur et par le cinéma.

1. *Présence du Cinéma*, n° 24-25, automne 1967 [NdR : sauf indication contraire, les notes reproduites ici figurent dans et telles que dans le texte original de *Cinématographe*].

2. *Écran 73*, n° 12, février 1973.

3. *Histoire d'un art, le cinéma*, Paris, Flammarion [sans date].

4. Propos recueillis par José Zendel, *l'Écran français*, n° 348, mars 1952.

Est-ce à dire que tout soit limpide, que le passé enfoui ressurgisse à la demande comme par magie, que l'heure des grandes synthèses définitives soit imminente? Sûrement pas. Une véritable histoire mondiale du cinéma, où il ne manquerait pas un titre, pas un nom de réalisateur ou d'interprète, pas un maillon de la chaîne des idéologies et des esthétiques, un tel projet, si tant est qu'il soit réalisable, est encore dans les limbes. L'on s'y achemine pourtant. En continuant de se poser des questions, de passer au crible les chefs-d'œuvre comme les productions de série, de remettre en cause les vieilles structures, de réévaluer, de défricher, de déchiffrer. À cette tâche ingrate trop peu de chercheurs encore s'attellent comme il faudrait. Le but de cette « Table Ronde » est moins de tresser des couronnes à tel ou tel de ceux qui ont ouvert la voie que d'inciter d'autres bonnes volontés à prendre le relais. Car il est clair que l'histoire du cinéma, si elle veut devenir vraiment scientifique, doit être une entreprise collective.

Resterait à se demander si la perspective historique, ou historiciste, ne va pas à l'encontre de la création présente, laquelle a d'autres chats à fouetter que le remue-ménage du passé. Ce serait un autre débat.

Claude BEYLIE.

Claude BEYLIE. – Je vous propose de réfléchir ensemble sur quelques-uns des problèmes que pose l'histoire du cinéma, ou qui se posent à l'historien de cinéma – l'historien amateur ou historien en titre. Problèmes de méthode, axes de recherche, travail individuel ou/et travail collectif, accès aux documents (documents filmés ou écrits : scénarios, dossiers de presse, films racontés, revues, corporatifs...), révision des films, diffusion éventuelle des travaux, remise en cause de certaines idées reçues, histoire et contre-histoire du cinéma, etc. Il est bien évident que nous ne pourrions pas traiter à fond tous ces sujets, mais je n'en ouvre pas moins largement l'éventail en espérant que l'un ou l'autre d'entre vous sera particulièrement intéressé par tel ou tel aspect de la question.

En guise d'introduction, je voudrais vous demander si, à votre avis, l'époque, disons : héroïque, de la recherche cinématographique n'est pas révolue, et si le travail des grands pionniers (les Sadoul, les Fescourt, les Bardèche et Brasillach), s'appuyant sur leurs souvenirs, ou un matériel documentaire réduit, n'est pas en train de céder la place à une conception collective, plus scientifique que littéraire, de l'histoire du cinéma, telle que les Américains la pratiquent, à grand renfort de filmographies exhaustives et de classements thématiques. Commençons, si vous le voulez bien, par un tour de table, afin de confronter vos méthodes et de voir comment chacun de vous a abordé, dans son domaine spécifique et sa perspective propre, l'histoire du cinéma.

Raymond CHIRAT. – Pour construire de manière valable une histoire du cinéma, petite ou grande, il me semble qu'il faut d'abord voir puis revoir les films, inlassablement. Je me suis limité, en ce qui me concerne, au cinéma français parlant, en commençant par les films des années trente⁵, que je connaissais le mieux, et à travers lesquels j'ai découvert le cinéma. J'avais une douzaine d'années

5. Raymond Chirat est alors l'auteur d'un *Catalogue des films français de long métrage, films de fiction 1929-1939* (Cinémathèque Royale de Belgique, 1975 - réédité en 1981) mais aussi d'un *Catalogue des films français de long métrage, films de fiction 1940-1950* (Cinémathèque Municipale de Luxembourg, 1976). [NdR]

à l'époque, c'était le temps du double programme, je pouvais voir environ six grands films par semaine, ce qui n'était déjà mal pour un provincial. Et dès ce moment-là, je me suis mis à prendre des notes. C'est une manie qui m'a poursuivi toute mon existence (et que j'espère conserver encore longtemps!). Je me suis d'abord servi de carnets, puis est venue la lecture des grands magazines, *Pour Vous*, *Cinéma*, etc. (je ne m'intéressais pas aux corporatifs, n'étant en rien un « professionnel »). Je dois dire que j'ai abordé le cinéma par le petit bout de la lorgnette, c'est-à-dire par le biais des acteurs. Et cela parce que je m'intéressais spécialement aux comédiens. Dans ma province, à Lyon, tout le monde recevait et lisait *la Petite Illustration...* théâtrale, qui publiait les pièces de boulevard jouées à Paris, avec une distribution brillante, laquelle me permettait d'étayer la connaissance des acteurs que je voyais sur l'écran. De plus, cette revue, comme son titre l'indique, était copieusement illustrée, et cela me permettait des tas de repérages. C'est la raison pour laquelle, dans le catalogue des films édités en Belgique (comme dans celui qui va bientôt paraître à la Cinémathèque du Luxembourg), la part belle est faite aux acteurs. Le cinéma pour moi, comme pour beaucoup de « fans » de l'époque, c'étaient les acteurs, et très secondairement le metteur en scène et les techniciens. Était-ce mettre la charrue avant les bœufs, je ne sais pas...

Le palais du facteur Chirat

À partir de là, bien sûr, je me suis intéressé à la chose, j'ai creusé, j'ai creusé, et j'en suis arrivé à la conclusion qu'une fois que l'on a commencé, il ne faut jamais s'arrêter. J'ai reçu en effet un certain nombre de lettres de lecteurs me disant : « Vous avez fait exactement ce que j'aurais voulu faire, j'avais commencé à un moment donné, mais j'ai eu d'autres soucis et je n'ai jamais eu le temps de continuer ». Mon seul secret, ma seule « méthode », si c'en est une, c'est d'avoir persévéré, d'avoir édifié une petite architecture pièce à pièce, avec ténacité...

C.B. – Comme le facteur Cheval! (*Rires*)

R.C. – Si tu veux, il y a un peu de ça. Sur cette lancée, je suis entré en contact avec d'autres historiens, réputés « sérieux », qui m'ont aidé à combler mes lacunes, lesquelles étaient et restent nombreuses.

C.B. – Comment réussissais-tu à identifier tel acteur secondaire d'un film, dont le nom n'apparaissait pas forcément au générique ?

R.C. – Cela est venu très progressivement. Je commençais par recopier les génériques dans le noir, griffonnant un peu au hasard. À la longue, on finit par repérer celui qui ouvre une porte, on se dit : « Tiens, celui-là, je l'ai déjà vu quelque part ! » J'en arrivais à recopier des choses idiotes, du genre : « le petit crépu qui faisait le porteur au début de tel film... »

C.B. – Les premiers historiens du cinéma – je pense à Michel Coissac, à Carl Vincent – étaient loin de pratiquer cette méthode patiente, pointilleuse...

R.C. – Je dois t'avouer que les historiens de l'époque, je ne les connaissais pas. Je crois que ma première histoire du cinéma a dû être l'édition de 1942 de Bardèche et Brasillach. Au lendemain de la guerre, j'ai découvert Sadoul et Colpi. Puis il y a eu la grande époque de *l'Écran français*. Mais,

finalement, je n'y prêtai pas grande attention. Mon travail à moi n'avait rien à voir avec ces vastes synthèses. C'était une besogne quotidienne, de termites, d'amoureux du cinéma.

D'autre part, je te rappelle que je faisais essentiellement des fiches *d'acteurs*. Puis j'ai entrepris des fiches *films*, en me limitant pour commencer aux films que j'avais vraiment vus. Puis je me suis dit : c'est trop bête, essayons de couvrir toute la période, longs métrages et même courts métrages – bien que ce dernier secteur soit excessivement difficile à répertorier, car il en est très peu question dans les revues, et les génériques sont plutôt succincts.

C.B. – Encore une question : est-ce que tu faisais intervenir dans cette recherche tes goûts personnels ? Quand un film ne te plaisait pas, est-ce que tu le « consignais » quand même ?

R.C. – Ah, absolument ! Je faisais ce travail pour tous les films, les chefs-d'œuvre comme les navets. Mon souci n'était pas la sélection (j'en aurais d'ailleurs été bien incapable), mais l'exhaustivité.

C.B. – Passons à Jean-Claude Romer, qui est ici au double titre de conseiller cinématographique à Antenne 2⁶ et de responsable des fiches *Monsieur Cinéma*. À toi aussi, je crois, il t'est venu très tôt le goût de mettre en fiches l'histoire du cinéma, pour ta propre documentation d'abord, pour le grand public ensuite.

Jean-Claude ROMER. – Au départ, j'avais surtout une grande fringale de spectacle cinématographique. Je voulais tout voir, tout connaître... J'allais voir des films partout où je pouvais, prenais des notes... Comme Chirat, j'adore les acteurs ! Je me livrais aussi – et je m'y livre toujours – au grand jeu de l'identification des comédiens. Pour cela il faut, bien sûr, voir des films, encore des films... Et cela coûte cher. Heureusement, grâce à ma rencontre avec Pierre Tchernia et Jacques Rouland à l'occasion de la création de l'émission *Monsieur Cinéma* (qui a démarré en 1966... J'ai fêté ma 20 000^{ème} question le 1^{er} janvier 1980), ma passion est devenue mon travail et je peux désormais m'y consacrer à plein temps. Non seulement je peux voir pratiquement tous les films, mais en plus, ne le répétez pas, je suis payé pour cela ! La recherche, sous toutes ses formes, me passionne, surtout dans le domaine du fantastique – Tod Browning par exemple. Aussi bien je m'intitule, modestement, non pas historien de cinéma, mais « conseiller en recherches cinématographiques ». Mon rôle consiste à répondre – le plus rapidement possible – à toute question d'ordre cinématographique pour la période allant de 1895 à nos jours... J'exclus (non par paradoxe, mais parce que cela me paraît deux domaines bien différents) tout ce qui concerne la Télévision, j'entends les émissions directement conçues pour le petit écran, dramatiques, feuilletons, etc. Mais sur tout le reste, quels que soient le genre, l'époque, la nationalité, je dois être en mesure de fournir une réponse.

6. Aujourd'hui France 2 [NdR].

Travail de bénédictin

C.B. – Tu as dû pour cela amasser une documentation considérable ?

J.C. R. – C'est vrai. Il faut, de plus, se tenir au courant au jour le jour. Ne pas se contenter de subir passivement le cinéma, mais s'intéresser systématiquement à tout ce qui y touche, depuis la mort d'un vieil acteur du muet jusqu'à la diffusion dans des quartiers perdus des films « karaté » ou « érotiques » ; il faut aller voir les films, les bons comme les mauvais, lire les livres, les revues, françaises et étrangères, fréquenter les gens qui comme toi s'intéressent au cinéma, confronter les sources, et bien entendu passer des après-midis entières à l'indispensable Bibliothèque de l'IDHEC. C'est un travail de termite, comme dit Chirat, ou de bénédictin, si tu préfères... En tout cas, c'est une passion !

C.B. – Et tu n'as pas l'impression que ce travail n'est pas fait, même aujourd'hui, par les gens qui prétendent « couvrir » l'histoire du cinéma ?

J.C. R. – Moi, je me prétends rien du tout, je cherche simplement à répondre à la demande. Peut-être existe-t-il des gens qui font la même chose que moi, il y en a sûrement, et c'est tant mieux. Notre ami Chirat a commencé très artisanalement, sans se soucier de savoir si d'autres personnes entreprenaient les mêmes travaux. Je crois qu'il faut être très modeste dans tout ça.

C.B. – La modestie serait la qualité première d'un historien du cinéma ?

J.C. R. – Il doit être modeste, oui. Et serein. C'est-à-dire qu'il ne doit en aucun cas chercher à imposer ses vues, à donner aux lecteurs des directives sur ce qu'ils doivent penser, sur ce qui est bon et ce qui n'est pas bon. L'inverse de la critique, en somme. Il ne doit pas être directif, il doit être humble... J'ai joué comme tout le monde au jeu des petites étoiles, c'est amusant mais ça ne va pas très loin. Le dogmatisme est notre principal ennemi.

Ainsi, parlons des *Fiches de Monsieur Cinéma*, vaste entreprise encyclopédique publiée sous la direction avisée de Pierre Tchernia, cela depuis quatre ans, entreprise à laquelle nous sommes plusieurs, ici même, à participer. À raison de cinquante fiches par mois, consacrées aux films, comédiens, réalisateurs, thèmes, etc., nous avons dépassé les deux mille fiches éditées, eh bien ! là, croyez-moi, dans le choix il faut être obligatoirement éclectique... et serein ! Je me dois, à ce propos, de citer Tchernia : « Nous n'avons pas à juger les films dont nous parlons ; au demeurant, si nous les avons choisis, c'est parce qu'ils nous semblent présenter un intérêt à un titre quelconque : esthétique, historique, sociologique, etc. »

C.B. – Francis Courtade, tu es attaché à la Cinémathèque de Toulouse, tout en étant professeur d'allemand. C'est grâce à cette double appartenance que tu as pu publier deux ouvrages que l'on peut considérer comme des travaux historiques exemplaires : *le Cinéma nazi*, en collaboration avec Pierre Cadars, et *les Malédiction du cinéma français*. Ajoutons des monographies sur Fritz Lang et le jeune cinéma allemand.

Francis COURTADE. – Je suis un amateur de cinéma qui fait aussi de l'enseignement. À vrai dire, c'est l'enseignement de l'allemand qui m'a amené à écrire sur le cinéma, c'est-à-dire à prendre au sérieux ce qui relevait jusqu'alors de l'amateurisme. C'est un Toulousain comme moi, Roger Icart, également attaché à la Cinémathèque de Toulouse, qui m'a conseillé d'écrire mon premier livre, sur

Fritz Lang, en 1963⁷. Mon point de départ, comme dans le cas de Chirat, ç'a été l'amour du cinéma, et la vision de nombreux films. À partir de là, on en vient fatalement à rédiger des notes et des fiches. Mon fichier à moi était constitué d'un millier de documents, que j'avais engrangés sur les domaines de l'histoire du cinéma qui m'intéressaient. Ensuite, j'ai été amené à rencontrer des gens beaucoup plus qualifiés, à savoir des conservateurs de Cinémathèque. Freddy Buache d'abord, conservateur de la Cinémathèque de Lausanne, Raymond Borde ensuite, que j'ai connu alors que la Cinémathèque de Toulouse démarrait à peine. Je me suis aperçu à ce moment-là que je n'avais amassé qu'une toute petite poignée de grains de poussière, qu'il fallait ouvrir largement les yeux sur des tas de choses que j'ignorais. C'est alors que la fréquentation des Cinémathèques et le travail d'équipe m'ont paru être les éléments fondamentaux sans lesquels l'historien de cinéma, qu'il soit amateur ou professionnel, ne peut travailler de manière valable. Je crois que le problème en 1980, à une époque où les films déferlent, notamment à Paris, et où la documentation écrite déferle aussi, en provenance des quatre coins du monde, est un problème d'*équilibre*. Il faut continuer, comme dit Romer, à voir le plus de films possible, parce qu'on aime toujours le cinéma. Je me demande d'ailleurs comment on peut continuer à l'aimer à partir d'un certain nombre d'années où la passion originelle se transforme en véritable course contre la montre... Mais il ne faut pas négliger non plus la révision des films anciens, l'approfondissement de la documentation, la recherche archéologique, et c'est pourquoi j'estime que le travail collectif est absolument indispensable. Ç'a été le cas de notre *Histoire du cinéma nazi*, et si ce genre d'écrits a quelque chance de rester, c'est essentiellement parce que cela aura été un travail d'équipe.

Ordinateurs bien vivants

Contre-épreuve : je me suis lancé ensuite dans un travail aberrant qui consistait à écrire une histoire du cinéma français tout seul, j'y ai passé quatre ans à suer sang et eau, c'est vraiment un labeur de forçat, on n'a plus le temps d'aller au cinéma, on n'a plus le temps de vivre sa passion pleinement, c'est un véritable calvaire. Je crois que tu as raison, Claude, cette époque est révolue. C'est d'ailleurs là qu'on peut mesurer le fossé qui sépare l'historien d'aujourd'hui de celui des années 30 ou 40, lequel pouvait se contenter d'une ration relativement maigre de films par semaine, même avec le double programme dont parlait Chirat, et qui disposait de très peu d'informations autour des films. De nos jours, la chose est devenue pléthorique, il faut absolument travailler à plusieurs, se partager la besogne en confrontant les informations que l'on a recueillies avec celles de vos collaborateurs, et leur faire confiance.

C.B. – À pic de la Mirandole a succédé l'ordinateur...

F.C. – Oui, à condition que l'ordinateur reste bien vivant. Ne jamais évacuer la passion !

7. Fritz Lang, le Terrain vague, 1963. [NdR]

C.B. – Patrick Brion, ne t'es-tu pas senti visé quand Courtade a parlé à l'instant de déferlement de films, toi grâce à qui on peut voir ou revoir (surtout voir, d'ailleurs, car il s'agit le plus souvent de découvertes) nombre de films à la Télévision, dans le cadre de FR3⁸ et du *Cinéma de minuit*? Comment te situes-tu dans ce courant? Tu es moins un historien, comme Chirat ou Courtade, qu'un montreur de films, et aussi un minutieux filmographe...

Patrick BRION. – Moi, ce qui m'intéresse, c'est vraiment l'histoire du cinéma, je suis à cent lieues (je crois l'avoir toujours été) de la critique dite « impressionniste ». Replacer chaque film dans son contexte, dans l'œuvre de son réalisateur, préciser où et quand il a été tourné, pour quelle firme productrice, etc. C'est par là qu'il faut commencer. Un film n'est pas un objet rare, tombé du ciel comme un météore, il a toujours une raison d'être, il ne saurait être détaché de tout ce qu'il y a autour de lui. Pour « situer » un film, il faut rassembler le maximum de documentation, générique, scénario, comptes rendus de tournage, c'est la base. Ensuite, il faut le voir. Parler de cinéma comme on parle de livres dans *Fahrenheit*, c'est dérisoire. Il faut retrouver les films et les montrer. Je passe mon temps à la Télévision à visionner des films, parfois jusqu'à trois ou quatre par jour. Ce n'est encore pas assez. Il y a des milliers de films qu'il faudrait revoir... Ceux qui sortent, bien sûr, mais surtout les anciens, souvent négligés des historiens d'hier. Les opinions changent, il n'y a aucune raison de se fier au jugement des historiens, ils peuvent se tromper, ils se sont souvent trompés. En fait, l'idéal serait de revoir, de réévaluer périodiquement tous les films.

Mon champ d'investigation à moi concerne surtout le cinéma américain, parce que... autant il était possible d'être un humaniste au XVI^e ou au XVII^e siècle, car alors on était au courant de tout, l'horizon de la culture étant très délimité, autant aujourd'hui il n'est plus possible de tout embrasser, il est donc inévitable que l'on se spécialise. À partir d'un tronc commun aussi vaste que possible, évidemment. Il faut s'intéresser à tout, aussi bien aux films indiens qu'au cinéma expressionniste allemand ou à l'école soviétique, mais ensuite il est sage de *centrer* sa recherche. J'ai commencé, comme vous tous, à faire des carnets, en m'astreignant pour chaque film à recopier la liste des techniciens, à donner un résumé précis du scénario et à souligner ce que je considérais comme les « points forts » de la mise en scène ; enfin, à enregistrer le dialogue et la musique quand je le pouvais. Et puis j'ai classé, j'ai complété, au fur et à mesure des révisions.

C.B. – Tout à l'heure, il a été question de travail en équipe. Est-ce possible et souhaitable dans tous les cas ?

J.C.R. – Si l'on prend l'exemple du cinéma fantastique, au départ j'étais seul. Puis l'on s'est regroupé à quatre ou cinq et cela a donné *Midi-Minuit fantastique*, qui a tenu pendant dix ans en explorant à fond un genre. Bientôt, tout le monde s'y est mis... Notre but était de faire aimer le fantastique, de le faire sortir du ghetto. Maintenant, le fantastique est en tête du box-office, c'est *Alien*, c'est *la Guerre des étoiles*, on peut considérer que le but est atteint. Le travail collectif a incontestablement été payant.

8. Aujourd'hui France 3 [NdR].

Les films importants et les autres

P.B. – En France, le travail d'équipe est plutôt mal ordonné. Nous nous recoupons plus ou moins les uns les autres. Ce qui n'est pas nécessairement un mal du reste. Car cela nous permet de rectifier certaines erreurs.

Aux U.S.A., si nous prenons l'exemple de l'*American Film Institute Catalog*, dont deux gros volumes sont parus, avec les Index correspondants, couvrant les années 20 et les années 60, c'est carrément un travail d'ordinateur. C'est assurément quelque chose d'énorme, mais curieusement je ne crois pas que ce soit encore définitif. Je suis frappé lorsque je revois ici certains films qui figurent dans ce catalogue, par son incomplétude. Il est à la fois extraordinairement complet sur certains titres et très incomplet sur d'autres. D'autre part, il ne concerne que les films *distribués* aux États-Unis. Je ne pense pas qu'ils aient pris la peine de revenir chaque fois à la *copie de base* (ce qui était faisable, mais en tenant compte d'une grande quantité de films perdus pour les années 20). On a rassemblé le maximum d'éléments techniques, dossiers de presse, etc., mais l'on s'est bien gardé de procéder aux confrontations pourtant indispensables avec les films eux-mêmes. Non, l'exemple parfait, à mon avis, c'est le livre italien de Francesco Savio : *Ma l'amore no*⁹, car là il y a d'abord la transcription exacte de tout ce qui figure sur la copie, et ensuite des informations complémentaires qu'a ajoutées l'auteur. L'idéal serait de mettre entre crochets tout ce qu'il y a sur la copie, puis d'inclure le maximum de renseignements annexes que l'on peut glaner à droite et à gauche, dans la presse, les corporatifs, les souvenirs du metteur en scène, etc.

Reste le problème de l'accès aux copies. Cette rareté des copies a longtemps rendu l'histoire du cinéma fragmentaire et en partie fausse. En France, on revoit toujours les mêmes films. Aux U.S.A., les amateurs de fantastique, par exemple, peuvent revoir régulièrement à la Télévision *le Corbeau*¹⁰, *le Chat noir*¹¹, etc., tous films à peu près invisibles en France, sauf retraitage exceptionnel. Malgré l'effort de *Midi-Minuit fantastique* et de Romer, songez qu'un film aussi important que *Freaks*¹² n'est jamais passé en version intégrale avant que le *Cinéma de minuit* ne le révèle.

C.B. – Est-il indispensable de revoir *tous* les films ? L'histoire du cinéma ne doit-elle pas s'attacher à distinguer les « classiques » ? (Je pose la question, tout en réservant ma propre réponse.)

P.B. – Je pense que les films les moins importants sont utiles pour mieux comprendre les films très importants. Il y a des films qui peuvent être moyens – je ne parle pas des « nanars » – et qui donnent une idée absolument remarquable de ce que pouvait être globalement le cinéma d'une époque (cela est particulièrement évident avec le cinéma français d'avant guerre), et permettent d'autant mieux d'apprécier les grands films. Je veux dire qu'à partir de là, il suffit de faire une opération de soustraction. Il faut déduire d'un film ce qui [est]¹³ le propre de la société de production, des modes de l'époque, des

9. Francesco Savio (pseudonyme de Francesco Pavolini), *Ma l'amore no : realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime 1930-1943*, Sonzogno, 1975. [NdR].

10. Roger Corman, *The Raven*, 1963 [NdR].

11. Edgar G. Ulmer, *The Black Cat*, 1934 [NdR].

12. Tod Browning, 1932 [NdR].

13. Le « est » manque dans la version originelle du texte [NdR].

tics de certains acteurs, etc., le résidu constituant la part personnelle du réalisateur. Or, les historiens pressés ont trop souvent tendance à attribuer à des metteurs en scène ce qui n'est en fait que l'ambiance d'une époque.

Par exemple, il y a chez Walsh des choses que l'on retrouve exactement chez Curtiz. En réalité, cela n'appartient ni à l'un ni à l'autre mais seulement au « style » de la Warner.

C.B. – Et si nous parlions de la nouvelle race de chercheurs que représentent les étudiants du cinéma ? Vous savez qu'il existe plusieurs départements d'études cinématographiques (ou audiovisuelles) dans les Universités françaises : à Paris-I, à Paris-III, à Nanterre et dans divers centres de province. Des thèses sur le cinéma, des D.E.A, des doctorats de III^e cycle, sont en préparation ou en cours de soutenance. Est-ce que cela ne va pas donner une nouvelle impulsion à la recherche cinématographique ?

P.B. – À mon avis (mais je ne suis pas enseignant comme toi), il y a là un danger : c'est que l'étudiant se mette à voir vingt-cinq fois le film qu'il a sous la main, plutôt que de voir vingt-cinq films différents du même réalisateur, ce qui serait certainement plus utile. C'est (relativement) facile de se mettre devant une table de montage et de disserter sur *M le maudit*, alors qu'étudier à fond l'œuvre de Lang...

De petits sillons, mais en profondeur

C.B. – Je ne suis pas d'accord. J'estime que les deux méthodes peuvent parfaitement se compléter : un travail en compréhension et un travail en extension... Regarde, en littérature, ce que Barthes a fait avec *Sarrasine* de Balzac, il s'est vraiment axé sur un seul texte...

P.B. – Mais il n'ignorait pas le reste de l'œuvre de Balzac !

C.B. – ... Ou ce que fait Bellour sur Hitchcock. C'est curieux que ce soit moi qui défende ce genre d'exégèses, alors que je serais plutôt partisan, en général, d'une critique de type classique. Cela dit, j'affirme qu'il est bon de confier à des étudiants des tâches ponctuelles, qui leur éviteront l'éparpillement ou les redites, et qui sont concrètement réalisables, compte tenu des limites qui leur sont imparties. C'est peut-être ainsi que l'histoire du cinéma pourra progresser, ou se renouveler : en creusant de petits sillons, mais en profondeur. Naturellement, le directeur d'études doit être là pour rattacher ce type de travail à une vue d'ensemble, synthétique.

P.B. – Mais je repose la question : où voir les films ? Comment disposer de copies pour y travailler sérieusement ? Où consulter les découpages ?

J.C.R. – Je crois qu'il faut à ce propos tirer un grand coup de chapeau à *l'Avant-Scène cinéma*, qui propose deux fois par mois des découpages extrêmement fouillés, assortis d'études, de filmographies et de dossiers très complets. C'est la seule revue en France – et sans doute au monde – qui accomplisse ce genre de travail.

C.B. – Ton hommage me va droit au cœur... et se répercute sur vous tous, puisque vous en êtes des collaborateurs occasionnels. Je suis toutefois conscient que ce n'est qu'une infime partie de ce qu'il y aurait à faire.

F.C. – Puisque nous en sommes aux coups de chapeau, je crois qu'il faut en tirer un aussi à la Télévision française, grâce à laquelle nous pouvons revoir de très nombreux films. Je me suis mis à dos

pas mal d'exploitants, avec mon livre sur le cinéma français, et je vais aggraver mon cas, en déclarant que la grande responsabilité des maux dont souffre depuis une quinzaine d'années le cinéma français ne vient pas du tout, comme on nous le serine, de la Télévision, mais des exploitants eux-mêmes (ou des distributeurs), qui n'ont rien compris à ce que doit être une exploitation rationnelle et qui ont trouvé un bouc émissaire. Je suis heureux de saluer la Télévision qui a pris le relais des ciné-clubs et qui fait un travail absolument colossal. Et je dis qu'un jeune qui suivra régulièrement tous les films qui passent pendant un an sur les trois chaînes de Télévision, aura déjà une solide culture cinématographique, qu'il ne peut acquérir à l'heure actuelle nulle part ailleurs.

R.C. – C'est bien vrai ! Où revoir aujourd'hui les films de Duvivier, *la Charrette fantôme*, *Panique*, *Au royaume des cieux*, *Black Jack* ? Nous devons attendre que le *Cinéma de minuit* organise un cycle, comme cela a été fait il y a trois ans – de façon remarquable et très complète – pour l'œuvre de Maurice Tourneur.

C.B. – Ce fameux cycle Tourneur que la presse n'a pas soutenu...

P.B. – Non seulement elle ne l'a pas soutenu, ce qui est son droit, mais elle s'est étonnée que la Télévision, au lieu de se limiter à trois ou quatre films, toujours les mêmes, donne aux gens la possibilité de faire un travail vraiment historique, en leur permettant d'abord de comprendre qui est Maurice Tourneur, ensuite en leur offrant un reflet parfaitement représentatif du cinéma français de l'époque, en confrontant les genres, les thèmes, etc., cela depuis le début du parlant jusqu'à la guerre et au-delà. Or, il s'est trouvé que l'indice d'écoute était bon. On ne mâchait pas la besogne au téléspectateur, on ne le traitait pas comme un bébé, on lui offrait toutes les pièces du dossier. À lui de faire son choix.

J.C.R. – Je trouve personnellement scandaleux que ce cycle qui a permis de revoir des films invisibles depuis trente ou quarante ans ait été traité dans des notules extrêmement cavalières par des gens qui ne les avaient jamais vus...

F.C. –... Et qui ne connaissaient pas le cinéma, et moins encore l'histoire du cinéma !

C.B. – Pas de polémique, s'il vous plaît !

F.C. – Je voudrais que nous revenions sur le rôle dévolu dans les centres universitaires aux étudiants qui entreprennent des travaux sur le cinéma. J'ai ma petite idée là-dessus, j'ai des étudiants, ou enfin des gens qui vont l'être, je suis en tout cas enseignant, eh bien ! je crois [*dois* ?] dire que je suis extrêmement méfiant. J'ai l'impression que les étudiants qui font du bon travail sur l'histoire du cinéma sont des gens qui pourraient le faire ou qui le feront par ailleurs parce qu'ils aiment le cinéma. Je crois que le cinéma est devenu aujourd'hui un « créneau », comme on dit, fort agréable, parce que... ma foi ! autant voir des films que s'enfermer dans des bibliothèques. J'ai reçu il y a quelques années une lettre d'Addis-Abbeba, ça ne s'invente pas, émanant d'une étudiante, piquée par on ne sait quel virus, qui n'était malheureusement pas celui du cinéma ; elle avait lu notre livre sur le cinéma nazi et s'était mis en tête de faire un diplôme ou une maîtrise sur ce sujet. Je lui ai répondu immédiatement en lui demandant : pour quelle raison voulez-vous faire ça, quels films nazis connaissez-vous, avec-vous quelque intérêt particulier en la matière ? Je n'ai jamais eu de réponse ! Tout récemment, j'ai reçu un coup de téléphone, d'une ville de province, universitaire évidemment, c'était encore une étudiante qui voulait faire un travail sur le cinéma nazi. Je crois que le mot « nazi » exerce toujours une certaine fascination... Là, j'ai pu parler, ça a duré un quart d'heure, durant lequel je n'ai pu obtenir que des

renseignements vaseux. La fille, finalement, ne s'intéressait pas spécialement au cinéma, ne connaissait aucun film nazi, et a été tout de suite découragée quand je lui ai dit : il n'y a pas de films nazis visibles à Paris, ni en France (sauf un ou deux, à la Cinémathèque Universitaire ou à Toulouse), il faudra que vous fassiez des voyages à l'étranger, les films ne seront pas sous-titrés... Ç'a été fini, et je suis certain qu'en ce moment la demoiselle est en train d'écrire un mémoire sur l'art de tricoter les chaussettes au Moyen Âge...

La meilleure histoire du cinéma est celle que l'on fait soi-même

C.B. – Il ne fait aucun doute que beaucoup d'étudiants vont à la facilité ou s'embarquent parfois dans des tâches impossibles, quand ils ne se limitent pas à de la vulgaire compilation. Mais après tout, combien de pseudo-historiens agissent de même ! L'Université est plutôt un gage de sérieux. Lorsque l'étudiant est motivé (il y en a), qu'il veut se donner du mal, qu'il fréquente les Cinémathèques et la Bibliothèque de l'IDHEC, qu'il ne se décourage pas en cours de route devant l'ampleur de la recherche, le résultat peut être bon. J'ai moi aussi un exemple (parmi beaucoup d'autres), celui d'un étudiant – qui est seulement en Licence, même pas en III^e cycle – qui s'est intéressé au problème des juifs dans le cinéma sous l'Occupation ; il a fouiné, enquêté, dépouillé des montagnes de documents, est allé voir des gens (certains l'ont d'ailleurs foutu à la porte), a visionné des films à Bois-d'Arcy, à Ivry, à Toulouse, la Cinémathèque Universitaire lui a évidemment facilité les contacts, le résultat, s'il est loin d'être parfait, est sur bien des points passionnant, et lève même de sacrés lièvres... Je pourrais citer aussi un D.E.A. en préparation sur Méliès, qui risque de faire sensation – sur un sujet pourtant rebattu s'il en fut !

J.C.R. – Oui, mais à côté de ça, que d'étudiants doivent se contenter de rabâcher sur Buñuel ou Hitchcock... ou à partir du livre de Chirat, se livrer à de doctes analyses sur l'usage du porte-jarretelles dans le cinéma français des années trente !

F.C. – Voilà qui peut être intéressant... à condition qu'il y ait une bonne iconographie !

C.B. – Tout à l'heure, Patrick a dit quelque chose sur quoi j'aimerais revenir. Il a dit qu'il fallait montrer au grand public, le public de la Télévision, le maximum de films afin qu'il puisse lui-même, en quelque sorte, faire son choix. Est-ce à dire que la meilleure histoire du cinéma est celle que chacun fera ?

P.B. – Il est bon, en effet, que chacun la refasse un peu. Il y a les grands chefs-d'œuvre qui ne bougent pas, c'est évident. Bien sûr, il ne faudrait pas, en refaisant chacun pour soi l'histoire du cinéma, se mettre à tirer à boulets rouges sur Lang ou Hitchcock, sous prétexte qu'on en a trop parlé. La contre-histoire du cinéma peut être un jeu dangereux¹⁴. Il faut se garder de trop surévaluer les petits maîtres au détriment des grands.

C.B. – Cela s'est fait ? aux États-Unis : le festival du film débile...

J.C.R. – Pourquoi pas ? Mais d'abord il faudrait donner sa propre définition de la « débilité » en matière cinématographique. Tout est tellement relatif... On aurait des surprises : le film débile de l'un

14. La notion de « contre-histoire » renvoie probablement à Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1972. [NDR].

pourrait se retrouver chef-d'œuvre chez un autre! À ce propos, je voudrais signaler la parution récente, aux États-Unis, d'un ouvrage intitulé: *The 50 Worst Films of all Time* (littéralement: «les cinquante plus mauvais films de tous les temps»), de Harry Medved et Randy Dreyfuss¹⁵. C'est irrésistible, et certains de ces soi-disant «mauvais films» ne sont pas forcément ceux auxquels la majorité des lecteurs pourrait s'attendre! Je ne citerai aucun titre (il y en a de français et très célèbres, il ne faut faire de peine à personne...).

P.B. – Les grands chefs-d'œuvre restent les grands chefs-d'œuvre, quoi qu'on puisse en dire. Il n'empêche que si chacun faisait un effort et s'intéressait à des cinéastes comme, par exemple, Victor Fleming ou Richard Thorpe, cela n'enlèverait rien au génie de Hitchcock.

Je suis désolé de te dire à toi, cher Claude, que Renoir a anormalement occulté Duvivier...

F.C. – C'est vrai qu'il a été l'arbre qui cache la forêt. Et derrière Duvivier, il y a Tourneur, Chenal et bien d'autres...

C.B. – Mais je suis tout à fait d'accord! J'ai d'ailleurs fait ma b.a., à *Écran*, en ce qui concerne Chenal... Et *l'Anthologie du cinéma*, dont je tiens les rênes depuis pas mal de temps, a révélé quantité d'auteurs injustement méconnus, Fejös, Gréville, Van Dyke, Dieterle, etc.

P.B. – Nous sommes tous coupables. Walsh par exemple a occulté Curtiz...

C.B. – ... Après avoir été lui-même longtemps occulté par John Ford!

Mitry, Sadoul, Deslandes et les autres

C.B. – Finalement, une histoire du cinéma idéale, qui n'oublierait personne, qui ne serait pas impressionniste, ni dogmatique, qui serait étayée sur des visions ou des revisions récentes de films, est-elle possible?

P.B. – Elle est impossible...

R.C. – Ou du moins très difficile.

P.B. – Les dernières statistiques de *l'American Film Institute* font état d'environ 80 % de destructions pour le cinéma américain. Il y a des pans entiers de l'œuvre de cinéastes qui ont disparu. Pour Allan Dwan, pour Walsh, pour Ford, pour DeMille, on arrive à avoir une idée à peu près complète de leur carrière, je parle de leur carrière parlante, car avant c'est l'iceberg... Ce qui est très grave, ce sont les cinéastes qui n'ont œuvré qu'à l'époque du muet: pour certains, il y a deux films parlants que l'on connaît et cinquante muets qui ont disparu. Il nous manquera *les Quatre diables* de Murnau, *Divine Woman* de Sjöström, *London after Midnight* de Browning... On connaît cinq ou six Ford muets, alors qu'il y en a une soixantaine! L'histoire du cinéma muet, c'est déjà trop tard pour l'écrire.

J.C.R. – Il reste heureusement des gens comme Mitry qui ont vu ces films à l'époque et sont capables de nous donner des renseignements de première main...

15. Harry Medved et Randy Dreyfuss, *The 50 Worst Films of all Time*, Warner Books, 1975. La remarque qui suit fait sans doute référence à *l'Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), qui figure dans le livre. [NdR].

C.B. – Je crois que nous sommes tous d'accord sur la valeur inestimable du témoignage de Mitry. Son travail est gigantesque.

P.B. – Il n'empêche qu'il est plus complet sur l'œuvre de John Ford que sur celle de Tod Browning.

C.B. – Bien sûr, il a ses préférences. On ne saurait décevantement lui en vouloir d'avoir privilégié certains auteurs, il y a cinquante ans, et d'en avoir négligé d'autres. Il n'a pas hésité, toutes les fois qu'il l'a pu, à rectifier le tir. Sadoul a également fait un énorme travail, encore n'avait-il pas le virus du cinéma qui démangeait Mitry dès les années 20. Et puis ses préjugés politiques l'ont égaré. Je crois qu'il faut également citer Deslandes, qui s'est livré à des recherches archéologiques passionnantes, malheureusement interrompues. Sur le muet, on ne saurait oublier pour la France Lacassin, qui a exploré l'œuvre de Feuillade de fond en comble.

F.C. – Ce qui reste à faire sur le « muet » français, c'est ce que Raymond Chirat et Roger Icart entreprennent en ce moment même, un catalogue exhaustif de tous les films français des années 20.

R.C. – Oui, mais ce qui est très embêtant, c'est qu'on ne peut pas voir les films. Sur la période 1920-1930, on aura quoi ? Une cinquantaine de films, les grands classiques de la production française muette. Le reste va consister essentiellement en recherches dans les revues, du type *Cinémagazine*, avouez que c'est un peu frustrant !

C.B. – Par chance, il existe pour certains films une documentation énorme. Si nous prenons le cas de *Travail*, de Pouctal, un film superbe dont il ne subsiste plus, semble-t-il, qu'une copie très incomplète, le matériel publicitaire conservé est considérable.

R.C. – Oui, mais *Travail* était un film très important pour l'époque, une espèce de superproduction. À côté de cela, il y a une quantité de bandes, de Donatien ou de Le Somptier, sur lesquelles on n'a plus rien... hormis trois lignes dans une revue.

C.B. – Il reste, comme élément de documentation inappréciable, quand les copies ont disparu, la collection du *Film complet*.

R.C. et F.C. (ensemble). – Ah ! ça, c'est capital.

C.B. – Même si les résumés sont parfois fantaisistes...

R.C. – Ils sont, d'une façon générale, extrêmement bien faits. Et puis il y a aussi *Cinéma Bibliothèque*, *les Grands romans filmés*, etc.

Le témoignage des survivants

P.B. – Ce qui nous amène à un autre type de recherches : les contacts à nouer auprès des survivants. Ce que font les Américains, avec l'*Oral History of American Cinema* : ils s'emploient à retrouver et à interviewer systématiquement les vieux producteurs, les acteurs, les techniciens à la retraite. Cela ne se fait pas en France, ou très rarement¹⁶. Y a-t-il une remarquable interview de Braunberger, où il explique ses débuts au cinéma, comment les films se tournaient à l'époque... ?

16. Oubli de la Commission historique de la Cinémathèque française animée par Musidora et à laquelle participaient Langlois, Sadoul, etc. peu après la guerre [NDR].

C.B. – Braunberger est un cas à part, il ne se livre pas facilement.

P.B. – Et les frères Hakim... Pensez que Jean de Limur a disparu sans que personne aille l'interviewer... Charles Boyer a disparu, Francen a disparu, ce sont des gens qui ont traversé un demi-siècle de cinéma dans des pays différents... Francen aurait pu parler aussi bien de Gance que de Negulesco ou de Curtiz! Dans vingt ans, on s'étonnera : comment, tous ces gens-là étaient vivants et personne n'est allé les voir!

F.C. – Il y a *les Cahiers de la Cinémathèque*, à Perpignan, qui font un effort dans ce sens. Ils ont cueilli à temps Serge de Poligny. Et il y a les archives sonores de la Radio et de la Télévision, que l'on ne consulte pas assez. Par exemple, *l'Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait*, d'Armand Panigel, est une mine inépuisable de renseignements : un grand nombre de cinéastes se sont confiés là, et tout est loin d'avoir été diffusé. Voilà un exemple que devraient suivre les revues de cinéma.

C.B. – Il y a un autre problème qui interfère, c'est le dédain manifesté par la plupart des revues à l'égard de ce type d'interviews. Vous le savez bien, les revues sont mangées par l'actualité... qui sera d'ailleurs l'histoire du cinéma de demain. Le passé fait toujours plus ou moins figure de parent pauvre. Je prends un exemple : en 1962, il y a donc près de vingt ans de cela, j'ai interviewé pendant trois après-midis pleins, avec Lacassin, quatre survivants de l'époque du muet : Henri Fescourt, Jean-Louis Bouquet, Gaston Modot et Joe Hamman, tous décédés aujourd'hui. Ce travail, j'en ai entrepris le décryptage à l'époque. Puis je me suis découragé : aucune revue n'en voulait! *Les Cahiers de la Cinémathèque* vont sans doute le publier, cela va faire quasiment un numéro spécial! Il faut aussi songer à la diffusion, à l'exploitation (je ne dis même pas à la rentabilité) d'un tel travail, et ce n'est pas facile.

P.B. – L'histoire du cinéma intéresse-t-elle les lecteurs des revues?

C.B. – Mais oui, certainement, et c'est bien là le paradoxe! Quand il nous arrivait de publier, à *Écran* naguère, à *l'Avant-Scène* aujourd'hui, des dossiers sur Cavalcanti, Chenal, Valentin, Oswald (il se trouve que les auteurs de ces études sont ici présents), L'Herbier, Le Vigan, Saturnin Fabre (la formule n'est pas nécessairement celle de l'entretien, il peut s'agir de souvenirs, de témoignages écrits, de correspondance, etc.), on reçoit toujours des lettres de lecteurs qui expriment leur intérêt pour ce genre de textes, et complètent parfois les informations que nous donnons. C'est peut-être une clientèle restreinte de « vieux cinéphiles » qui demande cela, mais elle existe.

F.C. – Il y a là à coup sûr une lacune que beaucoup de lecteurs, et pas seulement du troisième âge, souhaiteraient voir comblée. J'estime qu'il serait normal qu'il y ait dans chaque numéro de revue de cinéma une partie réservée à l'histoire du cinéma. Mais l'actualité commande à un tel point que lorsque, par exemple, sort sur les écrans un film de Werner Herzog, on est sûr de lire quatre entretiens, où il va répéter plus ou moins les mêmes choses. Je n'ai rien contre Herzog, mais je dis qu'il vaudrait mieux que les revues se polarisent un peu moins sur les personnalités vivantes et se tournent davantage vers le passé.

P.B. – Ceci pourrait être le travail des quotidiens et des hebdomadaires. Les revues, elles, devraient prendre du recul.

C.B. – Sans vouloir me faire l'avocat du diable, disons à leur décharge que ce type d'enquêtes n'est pas toujours très attrayant... On risque de tomber sur l'ancien combattant du cinéma qui va remâcher son infortune...

F.C. – De toutes façons, il faut le faire. Même si l'on ne tire de lui qu'un infime renseignement sur deux heures d'entretien...

C.B. – Du temps de *Pour Vous* et de *Cinémonde*, dont Chirat faisait l'éloge tout à l'heure, la situation n'était guère plus enviable...

R.C. – Ah! mais non, pas du tout. Il y avait énormément d'interviews, de mémoires d'acteurs: Valentino, Harold Lloyd, Albert Préjean... Et des rubriques comme « Le cinéma il y a vingt ans ». On est surpris de tout ce qu'on peut trouver dans cette presse que beaucoup auraient tendance à sous-estimer en parlant de littérature pour midinettes.

Vers une histoire idéale du cinéma

F.C. – Tu as posé tout à l'heure, Claude, une question à laquelle il est bien difficile de répondre: ce que devrait être une histoire idéale du cinéma. Tout ce que je peux dire, c'est que la Fédération Internationale des Archives du Film a un grand projet, celui d'une histoire internationale du cinéma qui sera constituée, grosso modo, d'une série de volumes qui traiteront chacun d'une école nationale, sous la direction d'une équipe d'historien locaux. J'ai l'impression que dans cette histoire collective du cinéma, il sera naturellement beaucoup question de films et de personnalités de l'écran, mais aussi et surtout du contexte économique et social dans lequel le cinéma s'est développé, ou a été freiné, en liaison avec les autres formes d'art et de culture. C'est dans ce sens qu'il faut aller.

C.B. – Un mot des filmographies. Comment les conservez-vous? Je suppose que vous êtes tous partisans d'y inclure le plus de renseignements possible.

TOUS. – Absolument!

C.B. – Mais n'est-ce pas parfois d'une lecture un peu aride? Je pense à la filmo de DeMille publiée par *Présence du Cinéma*...

P.B. – Elle était remarquable. Comme la plupart de celle de *l'Anthologie*, Van Dyke, Wellman, Dieterle entre autres. Une filmo n'est pas faite pour être lue, mais consultée. Si elle n'est pas complète dans les moindres détails, le jour viendra où un chercheur aura besoin du renseignement que l'on a écarté et ne le trouvera pas.

C.B. – Il faudrait instituer une sorte de label...

J.C.R. – De nos jours, il est impensable de publier une filmographie d'un metteur en scène ou d'un comédien sans indiquer très précisément la distribution des rôles. Autrefois cela ne se faisait presque jamais.

C.B. – Et cela a l'avantage de faire apparaître certaines erreurs qui ont pu être commise auparavant. Ainsi, en établissant la filmo de Pagnol, j'ai constaté que Paul Dullac ne tient le rôle d'Escartefigue que dans deux volets de la Trilogie, *Marius* et *César*. Il avait été remplacé dans *Fanny* par Mouriès.

R.C. – Moi, je me rappelle toujours de l'affiche de Guitry *Assassins et voleurs*, qui mentionnait parmi les interprètes: Marguerite Pierry. Or, elle n'est pas dans le film! On pourrait penser qu'une affiche, c'est probant. On n'est jamais trop prudent.

J.C.R. – L'ennui est que lorsque une erreur est commise une première fois, elle se répète en cascade, personne ensuite ne prenant la peine de remonter aux sources.

F.C. – À propos de pinaillage filmographique, j'ai une anecdote qui montre combien l'historien sérieux doit se battre, y compris avec son éditeur. Il y avait avant guerre un extravagant cinéaste qui s'appelait Pière Colombier. Il tenait à cette orthographe insolite : « Pière » avec un accent grave et un seul « r ». Mon éditeur m'a dit : « C'est de la folie ! Pierre ne s'est jamais écrit comme ça ! » Il faut faire attention à tout, jusqu'à la sortie des presses.

J.C.R. – Que de fois, dans les filmographies réputées les plus sérieuses, Marcel Simon a été confondu avec Michel Simon ! Et le tréma sur l'« u » d'Ophuls, cher Claude, tu as dû te battre pour qu'on l'enlève, mais les imprimeurs continuent à l'imposer sournoisement.

C.B. – Sans aller jusqu'à ces subtilités linguistiques, souvenez-vous du temps, pas si lointain, où Sadoul, dans *les Lettres françaises*, raillait ceux qui [probablement « qu'il »] appelait les « filmolâtres », les maniaques de la filmo.

J.C.R. – Il faut dire que la France a été très en retard sur ce point. Aux États-Unis, dès les années 20, une revue comme *Photoplay*, publiait déjà des génériques extrêmement fouillés.

R.C. – *Ciné-Miroir* indiquait avec assez de précision la distribution des principaux rôles.

C.B. – Et que doit-on indiquer pour les dates ? Tournage, sortie ?

P.B. – L'idéal serait d'indiquer trois dates : le début de tournage, le dépôt du copyright pour les U.S.A. ou du visa de censure pour la France, et la première sortie.

J.C.R. – Patrick a tout à fait raison : dans l'absolu, il faudrait donner *toutes* les dates. Malheureusement, dans les publications, le manque de place nous oblige à ne fournir qu'une date unique. C'est pourquoi, quant à moi, dans ce cas-là, je préfère indiquer la date de la première présentation *publique* du film ; bien que celui-ci puisse avoir été présenté, auparavant, en projections exceptionnelles, privées ou corporatives. Ce qui me semble compter, c'est le moment à partir duquel le spectateur ordinaire prend conscience que le film existe réellement. En effet, jusqu'à cette date, le film est encore susceptible de subir diverses modifications : il peut être allongé, raccourci, remonté. C'est comme pour la naissance d'un enfant : celui-ci existe réellement à partir du moment où il est inscrit sur les registres de l'état-civil. Et non pas neuf mois auparavant !

C.B. – Il y a les films non déclarés...

J.C.R. – Ceux-là n'existent pas, en effet. Pas légalement, en tout cas. Mais même des films marginaux – militants, *underground*, etc. – ont toujours été projetés une première fois quelque part. À l'historien de la découvrir...

Entre le marteau et l'enclume

C.B. – Peut-on dire un mot de l'illustration, qui me paraît indispensable pour donner tout son éclat à une bonne histoire du cinéma ? Longtemps, les historiens – et les lecteurs – se sont contentés de photographies de plateau, certaines très approximatives. Aujourd'hui, on s'oriente plutôt vers le photogramme, directement extrait de la pellicule.

F.C. – Le photogramme représente une incontestable garantie d'authenticité, et j'approuve tout à fait *l'Avant-Scène*, entre autres, d'y avoir recours. Mais pour un livre, outre que certains photogrammes,

lorsqu'on les tire à partir de mauvaises copies, sont de médiocre qualité, cela représente forcément un coût supplémentaire pour l'éditeur. Ce dernier voit toujours d'un très mauvais œil l'extension de l'iconographie.

C.B. – Et pourquoi pas des photos couleurs pour les films en couleur ?

J.C.R. – C'est le principe des *Fiches de Monsieur Cinéma*, qu'il n'est pas toujours facile d'appliquer. N'oublions pas d'autre part qu'il y a certains photographes de plateau – je pense à Roger Corbeau, à Raymond Voinquel – qui à travers une photo, en marge du tournage, parvenaient à restituer de façon frappante l'atmosphère d'un film.

P.B. – Il y a un net abâtardissement de la photo de plateau. Aujourd'hui, c'est un poste trop souvent sacrifié.

F.C. – Je plains, soit dit en passant, l'historien du film pornographique, qui viendra certainement un jour, car il n'aura pas le moindre cliché à se mettre sous les yeux !

C.B. – Pour conclure, voulez-vous que nous récapitulions les qualités d'un bon historien de cinéma ?

J.C.R. – La sérénité.

F.C. – La curiosité.

R.C. – Le sérieux.

P.B. – L'absence de dogmatisme.

C.B. – J'aimerais qu'on lui reconnaisse aussi le droit à l'erreur... ou aux errata, d'une édition à l'autre.

F.C. – Tout à fait d'accord, à condition que ces erreurs ne soient pas le fait de préjugés idéologiques ou confessionnels. Sadoul s'est ainsi allègrement contredit, à propos des films staliniens, par exemple. Et l'édition de guerre du Bardèche et Brasillach a été par la suite délicatement expurgée... Nous sommes dans un domaine par excellence mouvant. Des quantités de pièges nous guettent. De toutes façons, l'historien sera bien forcé, tôt ou tard, d'opérer un *choix*. Même s'il s'agit d'une histoire du cinéma en plusieurs gros volumes. Le choix est une première source d'erreur, et non la moindre.

C.B. – À votre avis, le champ reste-t-il ouvert pour les historiens de l'avenir ?

P.B. – Grand ouvert. Il y a encore des milliers de films qui n'ont pas été montrés (sans parler de ceux qu'on ne verra jamais). Il faut rechercher les copies qui subsistent, persuader les ayants droit de l'intérêt d'une réédition (il y a des situations juridiques insensées : le cas de *la Bandera*, par exemple), sauver les films de la destruction (il en disparaît chaque jour, et je ne parle pas du pourrissement de certains stocks, dans des locaux insalubres : inutile de vous faire un dessin !), procéder à des contretypages, etc. Sans quoi, les historiens continueront à ronronner. Le commerce, comme toujours, interfère ici avec l'art. Il y a les cassettes, qui vont peut-être apporter du nouveau, encore que je sois assez sceptique, si j'en juge par les catalogues que l'on nous propose, en France du moins. L'historien sera toujours entre le marteau et l'enclume, et son rôle sera ingrat. Je n'en suis pas moins confiant, et je veux croire que l'histoire du cinéma a encore de beaux jours devant elle.

Propos recueillis le 24 juin 1980.