

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

74 | 2014
Varia

Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde*

Paris, Séguier, 2013, 278 p.

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4926>

DOI : 10.4000/1895.4926

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 161-165

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 16 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4926> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4926>

© AFRHC

critique des autres arts (Cf. Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules*, 2011). Godard n'y consent manifestement toujours pas qui livre son film sur le *net* au besoin, le sort en salles et sabote l'exposition d'art qu'on lui promettait et devait lustrer le lieu d'accueil de l'avoir accueilli, quoi qu'il fit ! Cette « entrée au musée » ne serait-ce pas choisir, avec un temps de retard, la sacralisation du musée et des galeries au moment où ils ne sont plus le centre de gravité du monde de l'art qui – entend-on dire dans le « milieu » à l'occasion de la FIAC – se trouverait désormais dans les foires (Bâle, etc.) et une « biennalisation des mondes de l'art » (Cf. *Les Cahiers du musée d'art moderne*, n° 122, 2012-2013) ?

François Albera

Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2013, 278 p.

Le titre de cet ouvrage décrit assez précisément ce qu'il ambitionne de faire, en même temps que sa principale hypothèse. En effet, alors que le Festival du Film Maudit de Biarritz (1949) a déjà été largement commenté (un mémoire de DEA d'Arnaud Gourmelen, « Le Festival du film maudit et le Rendez-vous de Biarritz de 1949 et 1950 », dirigé par Francis Ramirez en 1998, dont fut tiré un article pour le n°29 de notre revue, un texte de Jean Charles Tacchella dans le collectif sur Cocteau édité en 2003 par le Centre Pompidou, etc.), Gimello prend avec pertinence le parti de replacer l'événement dans un ensemble de généalogies, à commencer bien évidemment par son inscription dans le projet global d'Objectif 49, ciné-club parisien fondé à l'automne 1948 sous le patronage de Cocteau, et dirigé par quelques représentants de la « jeune critique » (Bazin, Astruc, Doniol-Valcroze, Tacchella, etc.) comme on l'appelle alors. L'hypothèse, quant à elle, consiste à postuler la nécessité de retourner ce point de vue, dans un second temps, en envisageant Objectif 49 comme un élément déterminant, à travers la direction que veut

impulser Cocteau vers une « nouvelle avant-garde » (syntagme également repris par Bazin dans plusieurs textes, notamment « Nous autres chevaliers de l'avant-garde », *Combat*, n°1565, 16 juillet 1949), dans une autre généalogie : celle de l'émergence du concept d'« art et d'essai ». C'est ce que Gimello synthétise lorsqu'il affirme vouloir « explorer le contexte intellectuel d'émergence d'une certaine idée de cinéma et les conditions matérielles qui feront que cette idée, à l'origine marginale et « alternative », deviendra une norme communément partagée » (je n'indiquerai pas les numéros de page des citations, car ceux-ci sont le plus souvent absents de l'ouvrage, malheureusement).

Cette structure, qui place Objectif 49 au centre du livre comme au centre d'une histoire, constitue l'une des forces de l'ouvrage, dans sa volonté d'envisager toute la complexité généalogique de l'événement, en même temps que sa relative faiblesse. En effet, à la généalogie proliférante d'Objectif 49 (les accords Blum-Byrnes, l'anti-américanisme, l'efflorescence des ciné-clubs, etc., toutes choses très bien décrites par l'ouvrage) s'oppose en quelque sorte la généalogie simplifiée de « l'art et d'essai », un peu trop réduite ici au rôle joué par Objectif 49 (même si l'auteur intègre à sa réflexion d'autres éléments, sur lesquels il a déjà travaillé, comme la prime à la qualité, l'avance sur recettes, mais en les reliant néanmoins systématiquement à « l'idéologie », comme il le dit, d'Objectif 49), dont la centralité (Gimello parle d'un « événement charnière ») paraît tout à la fois paradoxale et un peu excessive. Paradoxale parce que les cinémas d'art et essai ont rapidement constitué une importante concurrence pour les ciné-clubs et ont donc participé au déclin de ces derniers ; de fait s'il existe donc une éventuelle ligne idéologique entre Objectif 49 et « l'art et essai » – c'est l'hypothèse, effectivement plausible, de Gimello – il n'existe en revanche sans doute guère de lien au plan social, alors même que l'avènement de « l'art et essai » constitue pourtant avant tout un événement social. Un peu excessive ensuite, parce que lecteur peut en effet avoir l'impression que l'auteur survalorise

l'importance de son objet ou la reconstruit (envi-sageant par exemple *la Revue du Cinéma* « comme véritable caisse de résonance idéologique d'Objectif 49 » alors qu'au-delà du partage de locaux – sans doute plus dû à Jacques Doniol-Valcroze, secrétaire de la revue, qu'à Jean George Auriol, qui ne sera jamais adhérent d'Objectif 49 – on pourrait s'interroger sur les liens entre la revue et le ciné-club, puisque celle-ci possède déjà son propre ciné-club, *la Chambre noire*, ce que Gimello ne mentionne pas), laissant de côté des éléments essentiels dans l'avènement de « l'art et essai » (le discours des exploitants, les positions des syndicats de techniciens, etc.). Plus largement, si Gimello peut parler à bon droit de « l'importance que les chroniqueurs s'accordent à donner à cet événement », il aurait sans doute été nécessaire de distinguer les types de commentaires appliqués à / suscités par une série d'événements divers (du Congrès de Bâle d'août 1945, abondamment commenté en France comme dans toute l'Europe, aux festivals plus classiques : Venise, Cannes, Locarno, Bruxelles, etc.), afin de pouvoir tisser plus fortement le fil censé relier Objectif 49 à « l'art et essai ». L'absence de tels développements confère à cette généalogie réduite le caractère d'un choix quelque peu arbitraire (le Congrès de Bâle, dont l'ensemble des discours s'articule autour d'une exigence nouvelle pour le cinéma, aurait sans doute aussi sa place dans sa généalogie, de même que le principe d'un « contrôle de la qualité » par la censure, développé notamment par Georges Huisman, lequel participe à Bâle et à Cannes, mais pas à Biarritz).

Si la partie post-Objectif 49 peut poser problème dans sa volonté de limiter la généalogie à un seul événement insuffisamment singularisé des autres, la partie pré-Objectif 49 bute sur un obstacle quasi insurmontable, qui consiste à rendre compte, en quelques dizaines de pages, d'une situation d'une extrême complexité. De fait Gimello n'échappe pas toujours au risque de la simplification, laquelle est amplifiée par le contraste souvent saisissant entre des titres de sous-parties qui promettent beaucoup et toujours avec à-propos (par exemple

une « géographie des ciné-clubs » à Paris), mais tiennent finalement assez peu (cette géographie est expédiée en une page, limitée dans les faits aux quelques salles dans lesquelles se tiennent les différentes séances d'Objectif 49). Pour autant cette simplification n'est pas sans valeur, pour au moins deux raisons : d'abord, parce qu'il faut reconnaître à Gimello la capacité à parfaitement identifier les traits caractéristiques saillants de la période (l'expansion des ciné-clubs, les débats autour du cinéma américain, etc.) ; ensuite parce que cette description du contexte s'adosse à un dépouillement rigoureux de sources premières souvent peu utilisées jusqu'ici (notamment les archives radiophoniques, et particulièrement les deux interviews de Robert Bresson pour l'émission « Paris vous parle » en novembre 1948, mais aussi des archives privées comme celles de Doniol-Valcroze). Gimello donne en fait l'impression de vouloir analyser un corps – réseau complexe de tissus, organes, veines, muscles, os, etc. – en se basant sur le seul squelette, enrichi çà et là d'un peu de chair. Ce qui fait donc un peu défaut, c'est la connaissance générale de l'anatomie, qui se traduit ici par de curieuses impasses en terme de sources secondaires (pas de référence au travail de Mannoni sur l'histoire de la Cinémathèque française lorsqu'il s'agit d'étudier la position de Langlois vis-à-vis d'Objectif 49 ; pas plus à celui d'Albera alors que celui-ci eût pu être utile pour bien envisager ce qu'Objectif 49 opère sur le syntagme « avant-garde », d'autant qu'Albera s'arrête lui aussi sur le Festival de Biarritz ; idem pour le travail de Patricia Hubert-Lacombe sur *le Cinéma français dans la guerre froide* qui traite pourtant de la question de l'anti-américanisme ; peu de choses sur l'histoire du festival de Cannes, alors même que le Festival du Film Maudit se construit pour une bonne part par opposition aux trois éditions antérieures du Festival de Cannes, etc.) ou plus exactement par la prééminence des témoignages postérieurs sur les sources secondaires.

La question de la prétendue américanophilie (« défense du cinéma hollywoodien » dit Gimello) d'Objectif 49 est, de ce point de vue, exemplaire,

tant de ce que réussit ce livre que de certaines de ses limites. Elle fait l'objet de deux sous-parties passionnantes, intitulées « Cinéma américain et débats autour de la reconnaissance d'une *qualité* cinématographique » (l'italique est de Gimello) et « Du film noir américain au cinéma d'avant-garde : une définition du « film maudit » à géométrie variable », qui tentent de montrer le caractère singulier (voire provocateur et polémique) de cette défense du cinéma américain, en particulier du film noir, par Objectif 49, à une époque marquée par une certaine hostilité d'une partie du milieu cinématographique à l'encontre de ce cinéma américain. Si la réception de certains films américains (ceux d'Hitchcock, par exemple) fait effectivement débat et n'est pas sans incidence sur les principes qui président à l'édification d'Objectif 49, la façon de décrire cette américanophilie et d'en analyser le contexte se révèle néanmoins discutable. Elle repose notamment sur un entremêlement de citations de natures très diverses, lesquelles ne sont jamais pointées : d'une sous-partie à l'autre, on passe d'une citation de Freddy Buache (« On avait tendance à prendre le cinéma américain pour de la sous-culture ») – qui par ailleurs, sauf erreur, ne fut pas présent à Biarritz et ne fréquenta guère Objectif 49 –, qui peut être perçue comme une relecture *a posteriori* quelque peu mythifiante, à un extrait de discours de Maurice Thorez, censé illustrer le fait qu'« au moment où la profession sort de deux années d'incessantes prises de position contre les accords Blum-Byrnes », le climat serait globalement américanophobe. Ce qui permet à Gimello de conclure : « On comprend qu'organiser une rétrospective de films américains de série B en plein Paris relève de la provocation pour une partie de la critique traditionnelle », d'autant que les films noirs (puisque c'est du festival de films noirs organisé à la Pagode par Objectif 49 dont il est question dans cette citation) constitueraient une « production considérée comme marginale et négligée par la critique savante » (assertion qui surprend d'autant qu'elle est devancée, à la page précédente, par une longue citation d'Auriol – incarnation, s'il en est, de cette « critique

savante » – au sujet de ce « quelque chose de vif, d'actif, de palpitant, de divertissant souvent, souvent tonique, parfois extravagant, parfois délicieux » que peut être un film américain).

Or la construction de cette hypothèse repose sur un ensemble de points plus ou moins contestables, qui font fi de la complexité de ce rapport au cinéma américain : outre que l'on pourrait s'étonner que Gimello discute si peu la citation de Thorez (alors même que, s'inscrivant évidemment dans la doxa du PC de cette époque, elle biaise l'analyse des effets des accords Blum-Byrnes en comptabilisant les visas de censure, tandis que l'arrangement relève d'un screen quota), la place qui lui est octroyée (elle est censée exemplifier une américanophilie) laisse songeur, puisque l'articulation entre la citation de Thorez et la conclusion suggère que la « critique traditionnelle » (qu'est-ce d'ailleurs, au juste ?) partagerait la position outrancière du leader du PC. Pourtant, le feuilletage de la plupart des revues de cinéma de l'époque (*Cinéma*, *Cinévie*, *Cinévue*, *Ciné-Revue*, etc.) n'incite guère à tirer cette conclusion. Plus exactement, si la presse est globalement hostile à l'arrangement Blum-Byrnes (et pas seulement dans les rangs communistes : *Point de vue*, *images du monde*, *la Vie catholique illustrée*, etc.), elle fait généralement la distinction entre, d'une part, des accords économiques et, d'autre part, la qualité des films – jusque dans *l'Écran français*, où l'idée de la présence de « relais anti-américains » (Gimello) n'a de sens que si l'on précise quelle période de la revue on évoque et si l'on tient compte du fait qu'elle a simultanément accueilli des critiques très intéressés par le cinéma américain.

Cependant, plus largement, spéculer sur l'américanophilie d'Objectif 49 ne va pas sans poser problème. D'abord parce que cette idée repose notamment sur l'importance qu'accorde Gimello au festival de films noirs organisé par le ciné-club fin 1948 à la Pagode, manifestation que l'auteur analyse longuement (occultant ainsi l'activité régulière du ciné-club, sa défense d'un certain discours sur le cinéma, par exemple lorsqu'on programme *The Flame of New Orleans* de René Clair, présenté

par Jacques Bourgeois dont le livre sur Clair vient de sortir), en le mettant sur le même plan que Biarritz 1949 et 1950, puisqu'il évoque les « trois festivals » d'Objectif 49. Mais comment comparer ces deux festivals organisés en marge d'une saison du ciné-club et reposant sur une vie cinéphile en communauté pendant plusieurs jours, à une manifestation inaugurale, destinée à faire la promotion du nouveau ciné-club, située en plein Paris, qui relève plus de la programmation thématique telle que la pratique alors Langlois? Gimello précise d'ailleurs au sujet de cette manifestation que « festival est alors sans doute un bien grand mot », avant d'abandonner curieusement cette précaution...

De plus, cette américanophilie correspond assez peu à la réalité des films mis à l'affiche par Objectif 49 : si le ciné-club projette en moyenne un film américain toutes les deux séances, les deux festivals biarrots proposent seulement entre un quart et un tiers de films américains, misant plutôt sur une certaine diversité géographique. Enfin, il faudrait se demander si la notion même de « film américain » a un sens (et si elle en a un, est-ce un sens unique?) pour les tenants d'Objectif 49 : le national comme catégorie évaluative paraît en effet assez loin des préoccupations d'une bonne partie de la « jeune critique ». Il faut d'ailleurs remarquer que les « nombreux » films américains programmés par le ciné-club font la part belle à Preston Sturges, Orson Welles, Edward Dmytryk, William Wyler, cinéastes défendus par cette critique non bien sûr au nom de leur américanité, mais de l'adéquation (plus ou moins fantasmée) de leurs films avec une « idée de cinéma ». Bazin le dit explicitement dans l'article de *Combat* déjà cité : « Reste assurément à savoir sur quels critères nous jugerons un film d'« avant-garde ». Cela était plus commode du temps où le film se présentait explicitement sous cette étiquette. Mais dans la définition relative que nous lui donnons maintenant le discernement de l'avant-garde implique nécessairement une idée préalable « du » cinéma ». Ce qu'il complète peu après, dans « À la recherche d'une nouvelle avant-garde » (*Almanach du théâtre et du cinéma 1950*),

en évoquant justement Orson Welles : « si nous avons porté aux nues *Citizen Kane* et [The] *Magnificent Amberson*, c'est en effet à partir de quelques idées bien définies mais que nous ne croyons pas gratuites et a priori ; à tort ou à raison, c'est de la courbe même de l'évolution de l'art cinématographique que nous croyons devoir extrapoler les points critiques de son avenir ».

Sans doute aurait-il donc été bienvenu de s'appesantir moins longuement sur cette américanophilie, pour privilégier plutôt l'analyse de cette « idée de cinéma » qui préside aux destinées d'Objectif 49. Toutefois, cette ambition se serait heurtée à une difficulté que pressent pleinement Gimello lorsqu'il désigne en Leenhardt, Bazin et Cocteau les « trois idéologues » du ciné-club, lesquels ne partagent pas complètement le même point de vue sur le cinéma. L'auteur note par exemple que la défense d'un cinéma non-commercial (entendu ici comme n'ayant pas sa place sur le marché institutionnel des films) par certains membres d'Objectif 49 se serait « faite contre l'avis de Bazin, lequel ne souhaitait pas, contrairement à Cocteau, opposer le marché et la qualité cinématographique ». Et finalement c'est bien cela que traduit le mieux le livre de Gimello : la diversité constitutive d'Objectif 49, qui agrège des cinéphiles et des jeunes critiques qui n'ont en somme en commun que de ne pas partager tous les goûts de la critique en place depuis plusieurs années et de prôner une lecture plus formaliste des films (ce que Daquin avait pointé dans la querelle qui l'opposa à certains jeunes rédacteurs de *l'Écran français*). Et c'est aussi ce qui explique le relatif œcuménisme des programmations montées par Objectif 49, qui donnent des gages à chacune des tendances qui constituent cette entité hétérogène. S'il aurait pu aller plus loin dans l'étude du discours produit par le choix des films projetés, l'auteur analyse parfaitement cette hétérogénéité constitutive, en particulier lorsqu'il revient avec précision sur la polémique déclenchée par Rivette dans *la Gazette du cinéma*, après la seconde édition de Biarritz. Sans voir assez, cependant, que cette diversité ruine toute idée d'une « matrice idéologique d'Ob-

jectif 49 », laquelle ne saurait donc avoir un héritage tangible du côté de « l'art et essai ». Car le vrai paradoxe du livre réside probablement dans sa volonté de faire d'Objectif 49 un tout unifié, tout en pointant simultanément son hétérogénéité. Mais tandis que Gimello tend à rabattre les festivals sur le ciné-club, en plaçant au centre de ces deux activités la notion de « film maudit », Objectif 49 devrait plutôt être vu, semble-t-il, comme un ensemble dual, constitué d'un côté d'un ciné-club destiné à la défense d'une « avant-garde » (voir par exemple les textes de Bazin cités précédemment) et de l'autre de festivals visant à montrer des films peu visibles (ce qui n'est pas le cas de ceux présentés dans les séances du ciné-club) parce que « maudits ». C'est par ailleurs ainsi qu'est perçu le Festival de Biarritz 1949 par une certaine partie de la presse. *La Nouvelle Revue de Lausanne* remarque par exemple avec regret qu'« aucun film d'avant-garde proprement dit ne devait être projeté au cours de ce festival » (Claude Roulet, « Jean Cocteau et Objectif 49 ont présenté le Festival du film maudit », 17 août 1949).

Il serait cependant injuste de terminer cette recension, après avoir tant évoqué les parties du livre pré- et post-Objectif 49, sans rien dire (ou presque) de l'analyse proposée par Gimello d'Objectif 49. Or, si l'on peut regretter que le ciné-club soit un peu réduit à sa seule activité d'organisation du festival de films noirs, il faut en revanche louer le formidable travail effectué sur l'histoire des deux festivals biarrots. Grâce au dépouillement de sources locales, tant institutionnelles (fonds de la commune de Biarritz déposé aux Archives départementales des Pyrénées Atlantiques) que privées (fonds de la famille d'Arcangues) et journalistiques (*le Courrier de Biarritz*, *Sud-Ouest*, *le Républicain du Sud-Ouest*, etc.), l'auteur met en lumière ce qui demeurerait jusqu'ici la face obscure des deux festivals : le rôle important joué dans l'organisation par les notables locaux, en même temps que la perception de ces événements par les autochtones. Il permet ainsi de comprendre que l'arrêt du festival après sa deuxième édition ne tient pas seulement à l'hétérogénéité des mem-

bres (et de leurs attentes vis-à-vis d'Objectif 49), mais aussi à une déception de la municipalité quant aux retombées médiatiques et touristiques de ces événements, et à sa difficulté financière face aux demandes de subventions formulées par l'équipe d'Objectif 49. Alors que le livre ambitionnait de donner en quelque sorte une dimension théorico-idéologique à Objectif 49, c'est donc finalement dans cette histoire vernaculaire très bien renseignée qu'il se montre le plus convaincant. Et c'est déjà beaucoup, surtout si l'on tient compte de la visée souvent très parisiano-centrée des diverses études consacrées à la cinéphilie d'après-guerre.

Laurent Le Forestier

Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes*, Chêne-Bourg, Georg, 2014, 392 p.

C'est un ouvrage imposant, dans tous les sens du terme, qu'a publié Alain Boillat – ni plus ni moins que la mise au jour (provisoirement) définitive de thèmes névralgiques de la science-fiction et de représentations croisées fondamentales entre littérature, cinéma et technologies. Passionné par les interactions entre cultures savantes et populaires, et (c'est une des spécificités de l'Université de Lausanne depuis que François Albera y a implanté une recherche sur l'épistémologie du cinéma) par les dispositifs d'audio-vision, Boillat reconfigure la pensée du cinéma de science-fiction, et plus largement du cinéma. Son opus est le premier de la collection « Emprise de vue » (Georg) qui s'annonce riche en ouvrages novateurs s'intéressant justement aux liens constants entre cinéma et technologies. Ce livre à l'iconographie foisonnante et à la mise en page soignée dépasse ceux qui l'avaient précédé par sa manière nouvelle d'aborder la question des « mondes » spécifiques générés par les technologies au cinéma – ce qu'il définit comme une logique « mondaine ». Il ne s'agit en rien, par l'utilisation de cet adjectif rarement usité, d'une quelconque « mondanité », mais bien de l'évocation des potentialités données aux créateurs par les technologies