

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

70 | 2013  
varia

---

### Penser le cinéma des premiers temps dans les années 1940 et 1950 : l'étude des « origines »

*Thinking early cinema in the 1940s and 1950s: the study of « origins »*

Lénaïg Le Faou

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4673>

DOI : 10.4000/1895.4673

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 38-53

ISBN : 978-2-37029-070-0

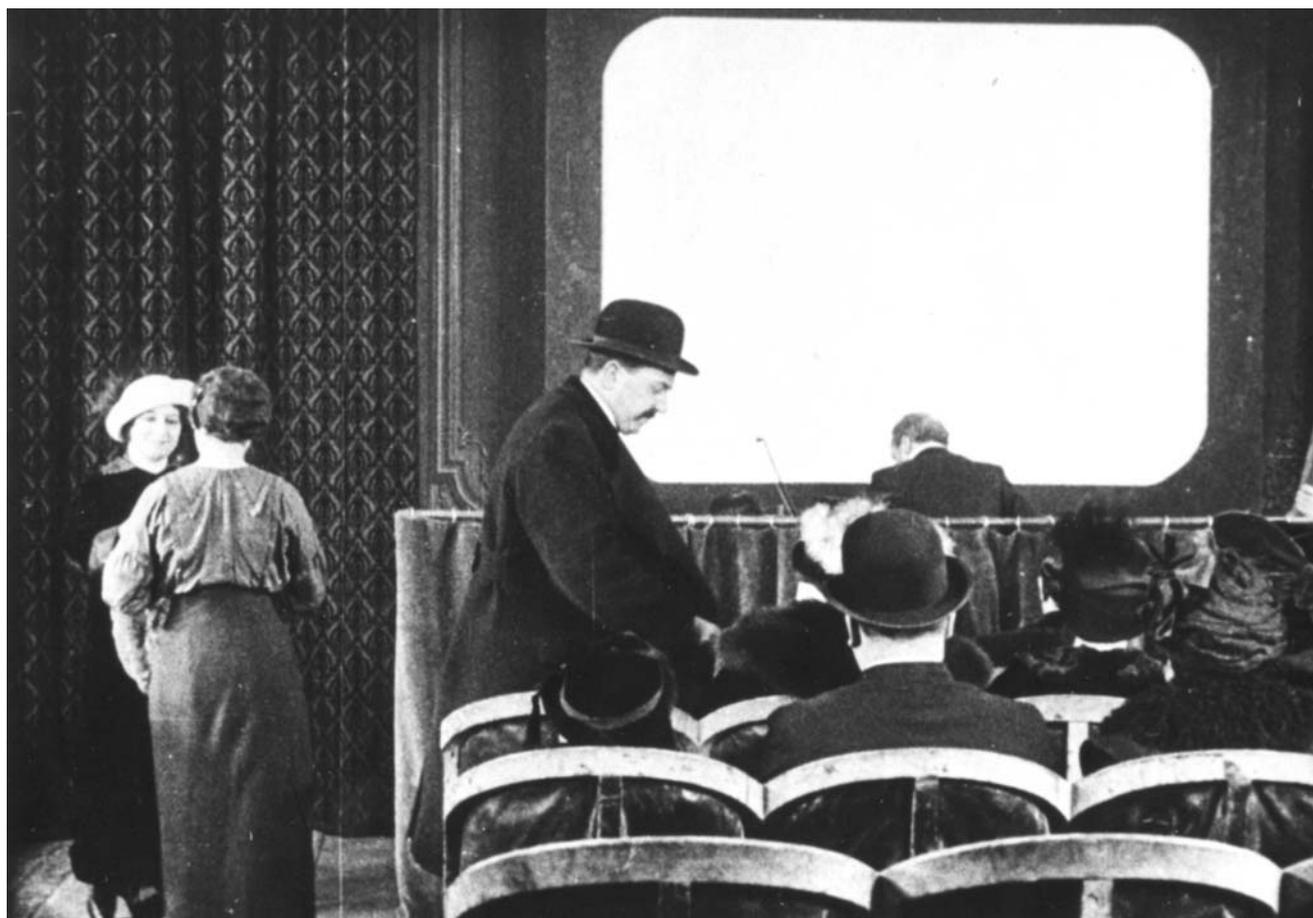
ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Lénaïg Le Faou, « Penser le cinéma des premiers temps dans les années 1940 et 1950 : l'étude des « origines » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4673> ; DOI : 10.4000/1895.4673

---

© AFRHC



*Erreur tragique* (Louis Feuillade, 1913). Coll. Archives françaises du film – CNC.

## Penser le cinéma des premiers temps dans les années 1940 et 1950 : l'étude des « origines »

par Lénaïg Le Faou

Dans les premières années suivant l'émergence du cinématographe, la volonté d'en écrire l'histoire est présente<sup>1</sup>. Cependant c'est dans les années 1940 que s'enclenche véritablement le premier grand mouvement historiographique. La proximité du cinquantenaire favorise l'apparition d'un nombre important d'articles et d'ouvrages consacrés à l'histoire du cinéma, et plus particulièrement à ses « origines »<sup>2</sup>. Beaucoup de chercheurs se sont déjà penchés sur ces « histoires ». Il me semble néanmoins intéressant de revenir en détail sur la façon dont on traite, à cette époque, de cet objet d'étude particulier qu'est le cinéma des origines. Pour ce faire, j'ai mis en série et confronté plusieurs documents à visée historique, tels que certains des écrits de Georges Sadoul ou Jean Mitry, ainsi que les retranscriptions de séances de la Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française<sup>3</sup>. Le but de cet article étant de saisir les similitudes de discours au sein des énoncés sur le cinéma dit « des origines », j'analyserai ici de manière indifférenciée les propos des membres de la commission et des personnes interrogées.

L'analyse de ces textes permet de constater qu'ils partagent des traits communs : on retrouve beaucoup de similitudes dans les propos tenus à l'époque sur les « débuts » du cinéma. J'ai donc choisi de me concentrer sur quelques-unes de ces similarités de traitement en les mettant en relation avec le contexte de leur production, pour ensuite tenter de saisir la conception particulière du cinéma des origines produite par ces textes et qui se diffuse dans la société française.

En effet, sans qu'ils en soient nécessairement conscients, les idées en vogue au moment de leur écriture et les événements qui touchent la sphère cinématographique ont un impact sur les propos de ces

1. Pour une analyse de ces premières tentatives historiographiques, voir Frank Kessler, Sabine Lenk, « L'écriture de l'histoire au présent : débuts de l'historiographie du cinéma », *Cinémas*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, pp. 27-48.

2. Pour davantage de développements sur ce premier moment historiographique, voir Laurent Le Forestier, « Au-delà du "matérialisme historique" : éléments pour une épistémographie du réalisme dans le cinéma français (1945-1948) », Recherche originale pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2006, p. 88.

3. Cette commission a été créée en 1943, sur l'impulsion d'Henri Langlois. Elle se composait de personnalités du cinéma comme Georges Denola, Joë Hamman ou Henri Ménéssier, mais également d'intellectuels comme Jean Mitry ou Georges Sadoul, et avait pour but de retranscrire les témoignages de pionniers du cinéma, invités à livrer leurs souvenirs au cours de réunions présidées par Musidora et Langlois. Les retranscriptions de ces séances ainsi que les documents rassemblés par la commission sont collectés au sein d'un fonds d'archives (le fonds CRH) conservé à la Cinémathèque française. (Voir L. Le Faou, « La Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française : une matrice historiographique », mémoire de Master en études cinématographiques, Université Rennes 2, 2011, sous la direction de L. Le Forestier).



La Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française photographiée par Denise Bellon en 1945. De gauche à droite: Renée Carl, Georges Wague, Isabelle Feuillade et Musidora. © Les films de l'équinoxe – Fonds photographique Denise Bellon.

commentateurs: ils sont contraints dans « les frontières du discours du moment »<sup>4</sup> et leurs recherches en sont marquées. Ainsi, l'objectif de ce texte n'est pas de contester la valeur de ces écrits et le travail de leurs auteurs, mais plutôt de tenter de discerner ce qui, par le biais de la méthode d'analyse employée

4. Paul Veyne, *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Idées », 2008, p. 44.

et du discours que tiennent les historiens<sup>5</sup> sur leurs objets d'étude, a provoqué la création d'une entité historiographique: le cinéma des origines, un cinéma homogène où les « précurseurs », grâce à leurs innovations, auraient maladroitement inventé les prémices d'un art.

### Le cinéma des origines sous l'angle du jugement esthétique

Dans les années 1940 et 1950, les réflexions sur le cinéma se centrent principalement sur l'« objet film ». La plupart des textes de cette époque paraissent être davantage des histoires des films que des histoires du cinéma, ou, en d'autres termes, il semble que les auteurs ne composent pas des histoires du média dans sa globalité mais qu'ils s'attachent plutôt à fournir aux lecteurs un panorama des différentes productions cinématographiques internationales. La difficulté d'accès aux sources papier qui permettraient la création de filmographies, ainsi que la disparition des films muets des écrans<sup>6</sup>, entraînent les historiens à pallier ces manques: en faisant un inventaire de la production passée, ils tentent de la faire imaginer à leurs lecteurs, à défaut de pouvoir la donner à voir. L'histoire se fait mémoire, dans la lignée des travaux, pourtant contestés<sup>7</sup>, de Maurice Bardèche et Robert Brasillach qui, se revendiquent eux-mêmes comme « mémorialistes [...] autant, sinon plus, qu'historiens »<sup>8</sup>.

À l'époque, les principales préoccupations des historiens des origines du cinéma sont donc les films et la place à accorder à ceux-ci au sein du patrimoine cinématographique. Les films sont présentés comme des œuvres et étudiés comme tels dans les textes historiques des années 1940 et 1950, alors même que l'« artisticité » du cinéma est toujours remise en cause dans certaines sphères intellectuelles. En effet, si l'hostilité face au cinéma à ses débuts est connue, ce que l'on sait moins c'est que cette défiance a perduré, entraînant beaucoup d'intellectuels français à le mépriser jusque dans l'après-guerre. Envisagé comme simple enregistrement du réel, sans savoir-faire et donc sans art, rejeté pour son caractère populaire, industriel ou machinique, qui éloigne les films de la définition classique d'une œuvre d'art, il est souvent vivement décrié: malgré ses cinquante années d'existence officielle, il reste, en 1945, un objet éminemment problématique.

Outre le rejet, le cinéma a, durant toute son histoire, dû faire face aux comparaisons avec les arts dits « nobles ». On l'a successivement assimilé à de la peinture en mouvement, du théâtre filmé, ou à un succédané de littérature, lui déniaient toute spécificité, comme le constate Léon Moussinac: « art du temps et de l'espace à la fois, son premier règne, celui de l'image, devait s'imposer à un monde hostile,

5. Par commodité, j'assimilerai ici les membres de la CRH à des « historiens », bien que, pour la plupart, ils n'en aient pas la formation. Mais ils accomplissent incontestablement un travail à visée historiographique.

6. Certains ciné-clubs, tel que *le Cercle du cinéma* dirigé par Henri Langlois et Georges Franju, proposent des séances de projection de films muets, mais, dans leur grande majorité, les salles commerciales présentent exclusivement des films parlants.

7. Maurice Bardèche, Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1935. Leur *Histoire du cinéma* est un grand succès de librairie mais de vives critiques s'élèvent à l'encontre de leurs positions idéologiques, puisqu'ils font partie des intellectuels français qui se réclament explicitement du fascisme.

8. Renaud Bezombes, Dominique Campet, « Le cabinet des amateurs », *Cinématographe*, n° 60, septembre 1980, p. 29.



*Rigadin* (Georges Monca, 1909). Coll. Cinémathèque française.

[...] tout encombré de préjugés littéraires, théâtraux, artistiques»<sup>9</sup>. Dans les années 1940 et 1950, beaucoup craignent encore que le cinéma devienne totalement asservi au théâtre ou à la littérature et un grand nombre d'auteurs insistent sur la nécessité pour le médium cinématographique de trouver son identité et de préserver sa spécificité, tel que Jean Benoit-Lévy : « le cinéma est un art en lui-même avec ses propres lois, sa technique, sa manière de s'exprimer. [...] Ce qu'il emprunte aux autres arts, il l'assimile, le transpose, jamais il ne doit les copier »<sup>10</sup>.

C'est donc au sein de cette atmosphère de justification que les histoires du cinéma des années 1940 s'écrivent, et la méthode des différents commentateurs en porte la trace : si les écrits historiques de cette époque inventorient et répertorient les films, ceux-ci ne sont pas traités sur un plan d'égalité. Les historiens émettent des avis sur les films dont ils parlent, portant tout à la fois sur la forme et sur le fond des œuvres, qui sont hiérarchisées et classées. Si les propos des historiens et des commentateurs des

9. Léon Moussinac, « Le cinéma », *Europe*, vol. 24, n° 1, janvier 1946, p. 120.

10. Jean Benoit-Lévy, *les Grandes Missions du cinéma*, Montréal, Parizeau, 1944, pp. 25-26.



*Rigadin défenseur de la vertu* (Georges Monca, 1912). Coll. Cinémathèque française.

années 1940 et 1950 sont souvent élogieux à l'égard des films qu'ils mentionnent, ils se montrent néanmoins parfois très critiques à l'encontre de certaines productions. La série comique des *Rigadin*, attribuée à Georges Monca et interprétée par Charles Prince, suscite notamment bon nombre de commentaires négatifs. Jean Mitry en parle ainsi, par exemple, dans le *Bulletin de l'IDHEC*:

Pour être impartial devant l'histoire on ne saurait passer sous silence les films de Prince Rigadin. Réalisés par Georges Monca d'après des saynètes ou d'après des canevas composés à cet effet par des vaudevillistes connus, ces films qui promènèrent aux quatre coins du monde les pantalonnades d'un comédien plus que médiocre eurent leur moment de célébrité. [...] Or, à revoir ces "Rigadins", on demeure aujourd'hui tout pantois devant leur effarante nullité. Imaginez des ersatz de vaudeville dont le comique, issu de la plus basse tradition théâtrale, s'exprimait à travers les contorsions d'une espèce de singe qui se prenait pour un acteur. [...] Pour ma part, je n'ai jamais rien vu de plus sot.<sup>11</sup>

11. Jean Mitry, « Les étapes du cinéma: de 1903 à 1910 », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 10, janvier 1948, p. 3.

Georges Sadoul renchérit en 1950 en écrivant dans *Ciné-club* : « Prince Rigadin, dont le succès commercial rivalisa parfois avec celui de Max [Linder], est un lamentable pantin, transposant tant bien que mal à l'écran les vieilles plaisanteries du *Théâtre du Palais Royal* dont il était une vedette »<sup>12</sup>. Ces critiques vigoureuses et presque unanimes des historiens à l'encontre de *Rigadin* peuvent paraître surprenantes puisqu'elles vont non seulement à l'encontre des choix du public (cette série aurait remporté un grand succès au moment de sa sortie en salles) mais diffèrent également des propos des commentateurs des années 1920, qui louaient encore l'acteur et les films mettant en scène ce personnage<sup>13</sup>.

L'argument employé pour condamner *Rigadin* est sensiblement le même dans les écrits de Mitry et ceux de Sadoul : ce qui justifierait le blâme serait la soumission de la série à la tradition théâtrale. Marqués par la crainte, encore présente à cette époque, de voir le médium cinématographique devenir un simple moyen de diffusion des œuvres dramatiques ou littéraires, les historiens réévaluent les films à l'aune des préoccupations de leur temps, empruntant ainsi les outils des critiques cinématographiques. Ce mélange des genres peut d'ailleurs se comprendre aisément puisque, si l'histoire du cinéma est, dans les années 1940 et 1950, un objet d'étude relativement nouveau, beaucoup de textes ayant vocation à juger les œuvres cinématographiques ont déjà été écrits. Il semble ainsi que les historiens des décennies 1940 et 1950 intègrent cette tradition à leurs analyses historiques. Ces croisements sont d'autant plus fréquents que certains des historiens de cette époque, comme Sadoul et Mitry, accomplissent également les fonctions de critiques au sein de diverses publications. D'après Marcel L'Herbier, la tâche du critique serait d'analyser les œuvres « en tant que justification, témoignage, consolidation d'un art cinématographique sans doute encore indéfini » de manière à tendre vers la « canonisation de cet art »<sup>14</sup>. En produisant des écrits destinés principalement à former le goût du public et à devenir des « guides » pour le spectateur par le biais de l'expression de leurs opinions personnelles, les historiens semblent participer à cette volonté de canonisation du cinéma. D'ailleurs, si l'on trouve dans les écrits historiques de l'époque des critiques à l'encontre de certains films, la plupart des productions mentionnées sont plutôt valorisées, qu'il s'agisse des films de Georges Méliès qui, selon Mitry, seraient « de très loin les œuvres les plus significatives et les plus personnelles de cette première époque du cinéma »<sup>15</sup>, ou des travaux de Louis Feuillade, que vante notamment Sadoul : « [Louis Feuillade] enregistrait les plus fantastiques romans feuilletons avec une probité de bon comptable et faisait naître la poésie la plus intense aux moments les plus imprévus »<sup>16</sup>. Son évocation suscite d'ailleurs autant de commentaires très positifs lors

12. Georges Sadoul, « Les Gags dans le cinéma français d'avant-guerre, sources et prolongement d'un jet d'eau », *Ciné-club*, n° 3 (nouvelle série), mars-avril 1950, p. 8, repris dans Laurent Guido, Laurent Le Forestier (dir.), *1895*, n° 61, septembre 2010, pp. 266-268.

13. Voir notamment Z. Rollini, « Des scènes comiques », *Cinémagazine*, n° 4, du 11 au 17 février 1921, pp. 18-19 (repris dans L. Guido, L. Le Forestier (dir.), *op. cit.*, pp. 259-260).

14. Marcel L'Herbier, « Canonisation du cinématographe », *Cahier Comœdia-Charpentier*, Paris, 1944 (repris dans M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe* [1946], Paris, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1977, p. 387).

15. J. Mitry, « Les étapes du cinéma : de 1896 à 1903 », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 2, juin 1946, p. 2.

16. G. Sadoul, « Les origines (1895-1918) », dans Denis Marion (dir.), *le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1949, p. 27.



*Erreur tragique* (Louis Feuillade, 1913). Coll. Archives françaises du film – CNC.

des réunions de la CRH, les membres semblant même fréquemment solliciter les compliments. Ainsi, lors de la deuxième séance de la CRH dédiée à Feuillade, Musidora entame la session en déclarant : « Nous sommes là pour commémorer avec Mme Champreux le souvenir de M. Feuillade »<sup>17</sup>. Ainsi, ce n'est plus seulement le potentiel intérêt historique des informations pouvant être obtenues qui motive le fait de consacrer des recherches à un pionnier, mais plutôt une volonté mémorielle, le désir de glorifier ceux qui le méritent et de rendre hommage à ceux qui auraient participé à l'essor du cinéma. Entre éloge, condamnation et réhabilitation de certains films qui seraient passés inaperçus au moment de leur sortie, l'histoire du cinéma telle qu'elle s'écrit dans les années 1940 et 1950 ne vise plus seulement à faire connaître, mais aussi à faire reconnaître.

On peut donc penser que les passionnés de cinéma qui se sont attelés à cette époque à en écrire l'histoire ont à l'esprit de le défendre face aux critiques, en un mot de le légitimer. Ainsi, les films et le statut d'œuvre qui leur est accordé par les historiens devient une arme à l'encontre des sceptiques et est mis « au premier rang en tant que produit, indice et vérification de cet avènement d'un "art" »<sup>18</sup>.

17. CRH24-B1, « Louis Feuillade: Réunion du 15 décembre 1945 ».

18. François Albera, « 1945 : trois "intrigues" de Georges Sadoul », *Cinémas*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, p. 51.



*Tib Minh* (Louis Feuillade, 1918). Coll. Archives françaises du film – CNC.

Cette conception cinéphilique de l'histoire amène les historiens et les commentateurs à étudier les films des premiers temps par le biais de critères forgés pour l'analyse des films contemporains : en ne la réinscrivant que peu dans les usages et les pratiques de son temps, ils assimilent donc malgré eux cette cinématographie particulière à un système esthétique auquel elle est étrangère. Ce ne sont donc finalement pas les films des premiers temps qui sont présentés, mais plutôt ce qui, en leur sein, est du goût du public des années 1940 et 1950 : ce à quoi le spectateur est habitué, ce qu'il peut reconnaître et ce qu'il est encore à même d'appréhender.

Si les différents commentateurs de l'époque jugent les films sur le plan esthétique, ils évaluent également le « mérite » des pionniers à l'aune de leurs innovations, et paraissent fascinés par les « premières fois ». Cette recherche assidue des premières occurrences de phénomènes techniques ou esthétiques me semble également véhiculer une conception particulière du cinéma des origines.

## Le cinéma des origines et les « premières fois »

Dans les années 1940 et 1950, très peu de sources permettant de faire l'histoire des débuts du cinéma sont accessibles. Beaucoup de documents ont été perdus, leur potentielle valeur historique n'ayant pas été envisagée, et beaucoup de films sont invisibles : certains ont disparu et ceux qui sont conservés sont dispersés au sein de différents organismes patrimoniaux. Les historiens s'emploient donc à pallier ce manque, et tentent de reconstituer une histoire à partir de témoignages, des bribes de renseignements qui subsistent, de quelques films encore visibles et de leurs propres souvenirs. À cette époque étudier la question du cinéma des pionniers, c'est avoir pour objet une pratique nouvelle, dont on ne connaît que peu de choses, mais c'est aussi penser les « origines » d'une pratique qui a perduré : le cinéma.

Les historiens de cette période semblent donc s'employer non pas à étudier les films du début du siècle pour eux-mêmes, mais plutôt à enquêter sur les prémices de l'art cinématographique. On peut ainsi discerner, au sein des ouvrages et articles consacrés au cinéma des premiers temps ou dans les retranscriptions des séances de la CRH, une insistance à tenter de déterminer quand ont eu lieu « les premières fois », tels que les premiers mouvements d'appareil ou les premiers gros plans, et à qui l'on peut décerner le mérite de ces « inventions ». Selon Georges Wague, c'est Feuillade qui aurait « inventé le premier gros plan »<sup>19</sup>. Cependant, d'après Jean-Joseph Renaud, « les premiers “ Premiers plans ” qui ont été faits, l'ont été par Jasset [...] à cette époque, même en Amérique, on n'avait jamais fait de premiers plans »<sup>20</sup>. En raison du manque de sources, on peut constater que ces attributions sont approximatives, et que les différentes innovations ne sont pas nécessairement attribuées aux mêmes personnes. Si certaines des énumérations de ces « premières fois » sont anecdotiques et semblent servir principalement des idéaux patriotiques (ainsi cette déclaration de Mitry : « bien avant Mack Sennett et ses précurseurs, [Méliès] introduisit le premier, dans ses films, des “ girls ” »<sup>21</sup>), la plupart des textes s'attachent principalement à retrouver la trace d'innovations techniques jugées importantes. Ainsi, l'origine des premiers mouvements d'appareils suscite beaucoup d'intérêt. Pour Mitry, ceux-ci sont dus à Lucien Nonguet : c'est dans les films *la Vie de Jésus* et *Guillaume Tell*<sup>22</sup> qu'« apparaissent sinon les premiers “ travellings ”, du moins les premiers mouvements d'appareil »<sup>23</sup>. Georges Sadoul y consacre également un paragraphe de l'un de ses ouvrages, où il désigne comme précurseurs « William Paul, G. A. Smith, Williamson, Al. Collins... qui utilisèrent pour la première fois, à des fins dramatiques, le gros plan, le travelling, les séquences, le déroulement de l'action dans plusieurs endroits simultanés »<sup>24</sup>.

À travers cette recherche des historiens, c'est une volonté de se concentrer sur la genèse et la spécificité de l'art cinématographique, dont ils perçoivent les prémices au sein des premières bandes, qui trans-

19. CRH4-B1, « Louis Feuillade : réunion du 29 janvier 1944 ».

20. CRH48-B2, « Victorin Jasset et le cinéma muet français : réunion du 24 janvier 1948 ».

21. J. Mitry, « Les étapes du cinéma : de 1896 à 1903 », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 2, juin 1946, p. 2.

22. Films attribués à Lucien Nonguet.

23. J. Mitry, « Les étapes du cinéma : de 1896 à 1903 », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 3, juillet 1946, p. 3.

24. G. Sadoul, *le Cinéma : son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948, pp. 16-17.



Photographie de promotion de *Guillaume Tell* (Lucien Nonguet, 1903).  
Coll. Cinémathèque française.

paraît. Beaucoup cherchent notamment à établir l'identité du « premier » metteur en scène, présumé précurseur de tous ceux qui réaliseront des films par la suite. Selon Sadoul, c'est « Méliès [qui] est ainsi le premier metteur en scène : il imagine une intrigue, il place ses personnages, il use des acteurs, il les fait jouer »<sup>25</sup>. Dans les années 1940 et 1950, les commentateurs semblent donc essayer autant de retrouver les origines de certains procédés techniques que d'identifier les pionniers et les films qui ont contribué à élever le cinéma au rang d'un art. Ils s'attachent ainsi à historiciser non seulement les innovations formelles, mais également les premières manifestations d'un potentiel changement de nature du cinéma : du loisir populaire vers l'art. Cette quête des « premières fois » me semble également révélatrice du fait que les historiens, comme les membres de la CRH, établissent une histoire du cinéma de type « attributionniste » qui a pour but d'attribuer non seulement les films, mais également les inventions et les découvertes. Les historiens fabriquent donc une histoire-récit cohérente et logique, qui commence à un « point zéro » et évolue à partir de lui. Ainsi, la totalité de leur récit porte la trace de « ces références initiales »<sup>26</sup> nécessaires à l'organisation de tout ce qui va suivre.

Selon Michèle Lagny, cette tendance téléologique pourrait conduire à traduire la consécration des faits en relation causale, en produisant « une “logique de l'histoire” qui n'existe pas »<sup>27</sup>.

Cette aspiration des historiens du cinéma à tendre vers une linéarisation de leur récit historique, à envisager les films non pour ce qu'ils étaient au moment de leur création, mais par rapport à la place qu'ils tiennent au sein d'une évolution, s'inscrit bien sûr dans la pensée de leur temps (la possibilité historiographique de se dégager de la conception de la temporalité comme marche vers le progrès n'ayant été théorisée que plus tard) et ce n'est donc pas en tant que telle qu'elle m'intéresse ici, mais bien davantage par rapport à ce que cette vision produit, à ce qu'elle amène à conserver pour mémoire et à ce qu'elle laisse de côté.

25. G. Sadoul, « Louis Lumière, metteur en scène », *Intermède*, n° 1, printemps 1946, p. 95.

26. Terme emprunté à Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2007, p. 126.

27. Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 44.

Les commentateurs se focalisent, en effet, uniquement sur la source des éléments qui ont subsisté, cherchant ainsi principalement à débusquer l'origine d'« inventions » dont on peut tracer la filiation tels que les mouvements d'appareil ou le montage, et également à « élire et passer en revue le plus grand nombre possible d'innovations techniques, stylistiques, formelles, données [...] chacune comme initiatrice d'une suite de développements esthétiques [...] dont la finalité, l'aboutissement, la *perfection* sont le cinéma tel qu'il se pratique au moment où chaque historien en écrit l'histoire »<sup>28</sup>. Selon Jean-Louis Comolli, cette pratique a donc pour vocation de légitimer « par l'impérativité de l'énoncé “ pour la première fois ” le bien-fondé de toutes les “ fois suivantes ” »<sup>29</sup>, ces premières fois devenant « la condition, mais également la justification de leur existence aujourd'hui »<sup>30</sup>. Cependant, les différents analystes ne semblent pas s'intéresser à ce qui n'a pas ou peu perduré, comme, par exemple, les intertitres ou la présence du bonimenteur<sup>31</sup> lors des séances de projection.

La création rétrospective de systèmes de « traditions » et de « lignées », par les historiens et les membres de la CRH, instaure, par conséquent, la légitimation de certains modes de représentation institutionnalisés mais me semble également contribuer à la négation d'autres « modes d'être » possibles du cinéma. On peut imaginer que c'est notamment la difficulté d'accès aux sources papier et le recours aux visionnages des films (possibilité nouvelle induite par le travail des cinémathèques et des institutions patrimoniales) qui induit cette « lecture » du cinéma des premiers temps : ce qui est traité, c'est uniquement ce qui est « inscrit » sur les pellicules. Ainsi, les éléments caractéristiques des projections du début du siècle, tels que notamment la présence du bonimenteur, semblent bannis des entreprises historiques des années 1940 et 1950<sup>32</sup>. Ces fragments manquants contribuent à passer sous silence l'inscription du cinéma dans la « série culturelle »<sup>33</sup> des spectacles vivants et appuie, de ce fait, la conception du cinéma comme art « spécifique », telle que celle-ci se construit durant cette période.

En produisant l'histoire du cinéma des origines, les historiens et les membres de la CRH induisent ainsi avant tout la représentation de ce que, pour eux, ces films se doivent d'être : les premiers jalons d'un art institué. Cependant, outre leur fascination pour les « premières fois », les historiens se consacrent à l'étude des films des premiers temps semblent également persuadés que ceux-ci contiennent en germe la totalité des développements futurs du cinéma.

28. Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie (III) : “ Pour la première fois... ” », *Cahiers du cinéma*, n° 231, septembre 1971, p. 45.

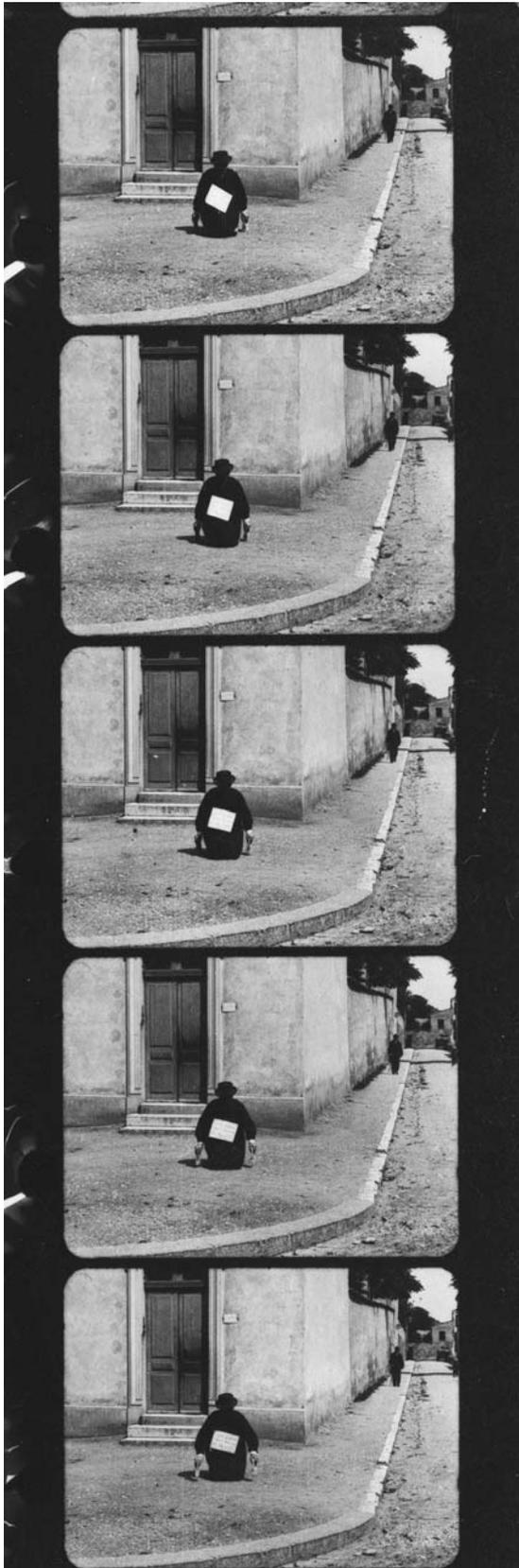
29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 46.

31. Il convient néanmoins de nuancer cette affirmation : si la majorité des historiens se désintéressent du bonimenteur, Rodolphe-Maurice Arlaud y fait tout de même quelques allusions dans son ouvrage *Cinéma-bouffé : le cinéma et ses gens*, Paris, Jacques Melot, 1945.

32. Sur la disparition du bonimenteur au sein des histoires du cinéma, voir François Albera, André Gaudreault, « Apparition, disparition et escamotage du “ bonimenteur ” dans l'historiographie française du cinéma » dans Giusy Pisano, Valérie Pozner (dir.), *le Muet a la parole*, Paris, AFRHC/CNRS, 2009, pp. 52-58.

33. J'emploie ce terme au sens d'André Gaudreault (dans *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 116).



Ci-contre: *Le Faux Cul-de-jatte* (Louis Lumière, 1897).  
Coll. Cinémathèque française.

### Le cinéma des origines: «l'enfance de l'art?»

Les historiens des années 1940 et 1950 s'emploient donc à rechercher dans les films des premiers temps les inventions techniques, formelles ou stylistiques qui ont perduré et qui sont encore observables dans les films contemporains de leur période d'écriture. Ils tentent de déterminer les premières occurrences de ces éléments, mais, de façon plus surprenante, ils affirment également que les films des pionniers recèlent, non seulement quelques éléments du cinéma futur, mais la totalité de ces éléments, et donc que toutes les potentialités du cinéma «moderne» sont déjà présentes au sein des premières bandes. Centrés sur la dimension esthétique du média, ils lui subordonnent les dimensions techniques et économiques et semblent envisager que le cinéma s'est fondé sur l'amélioration de ce qui était déjà présent dès l'origine. De Musidora qui déclare à propos du film *Cul-de-jatte*: «il y a dans cet embryon de scénario, l'origine, au fond, de tous les scénarios américains»<sup>34</sup> à Joë Hamman qui affirme de manière encore plus catégorique que dès «1914, on avait tout fait. Le dramatique, le fantastique, les comiques»<sup>35</sup>, les historiens et les membres de la CRH intègrent ainsi rétrospectivement les films des premiers temps à la base d'une dynamique non plus seulement fondée sur une logique de l'histoire, mais également sur l'idée de perfectionnement et raisonnent «en terme de "progrès" par rapport à des "début" maladroits»<sup>36</sup>. Ainsi, Sadoul en 1949:

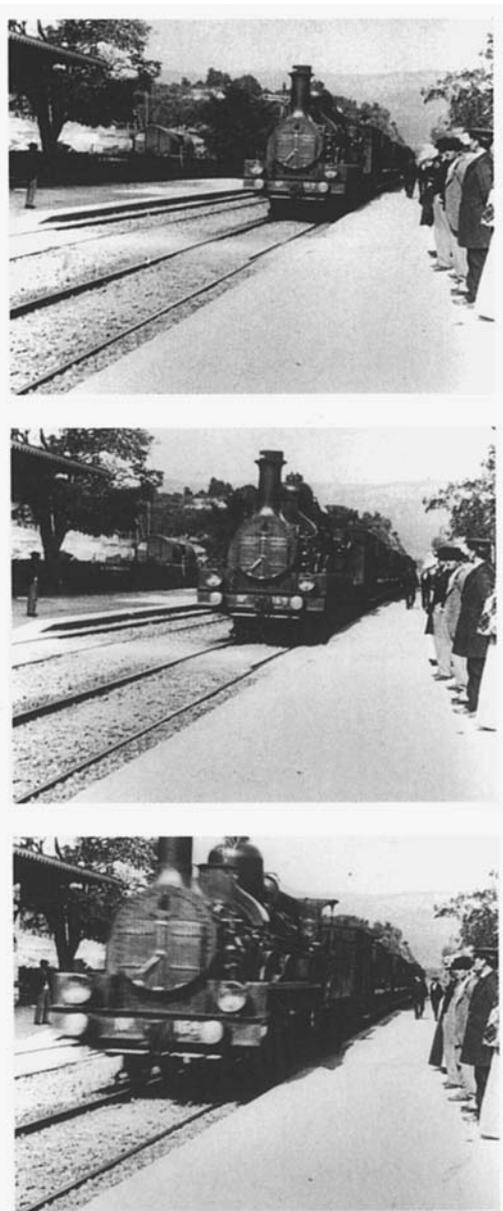
34. CRH26-B1, «Usines Lumière: Interview de Florentin Augier par Musidora».

35. CRH54-B3, «Les débuts du cinéma en France: réunion du 26 juin 1948».

36. M. Lagny, *De l'Histoire du cinéma...*, op. cit., p. 44.

tous les plans successifs dont use maintenant le cinéma ont en fait été utilisés dans *L'Arrivée du train*, depuis le plan général jusqu'au plan rapproché. Ces plans ne sont pourtant pas séparés, découpés, mais liés par une sorte de *travelling* inverse. La caméra ne se déplace pas, mais les objets ou les personnages s'approchent ou s'éloignent constamment d'elle. Et cette perpétuelle variation du point de vue permet d'extraire du film toute une série d'images aussi différentes que les plans successifs d'un montage moderne<sup>37</sup>.

Selon les historiens et les participants de la CRH, ce sont quelques pionniers qui auraient ainsi contribué à découvrir tout ce qui fait le cinéma. Sadoul vante notamment les mérites de ces précurseurs en 1947 : « les pionniers, à qui les inventeurs avaient légué un appareil scientifique à exhiber, avaient, en dix ans, créé le cinéma »<sup>38</sup>. Néanmoins, ce serait principalement à Méliès que l'on devrait la création de la plupart des figures formelles. Langlois expose notamment cette idée dans ses « Notes sur l'histoire du cinéma », publiées en 1948. D'après lui, Méliès est un précurseur qui « explore, de 1896 à 1902, toutes les possibilités magiques de l'appareil de prises de vues »<sup>39</sup>. Selon un des contributeurs du *Magazine de France* consacré au cinquantenaire du cinéma, qui écrit sous le pseudonyme de Myle, « Méliès trouva toutes les recettes du cinéma »<sup>40</sup>. Il ajoute également que « le cinéma doit tout à Méliès »<sup>41</sup>. Dans le même ordre d'idée, Charles Ford et René Jeanne déclarent également : « rien de



*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*  
(Louis Lumière, 1895). Coll. Cinémathèque suisse.

37. G. Sadoul, *Histoire d'un art: le Cinéma des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 21.

38. G. Sadoul, « L'art et l'industrie du cinéma au temps des pionniers », *Europe*, vol. 25, n° 19, juillet 1947, p. 23.

39. Henri Langlois, « Notes sur l'histoire du cinéma », *Revue du cinéma*, n° 15, juillet 1948, p. 3.

40. Myle, « De Platon à Méliès », *le Magazine de France*, numéro spécial « Le cinéma a cinquante ans », décembre 1945, n. p. Selon Magali Thomas, Myle serait un pseudonyme de Lo Duca (« Joseph-Marie Lo Duca 1910-2004 », *Archives*, n° 100, novembre 2007).

41. *Ibid.*

ce qui constitue le cinéma tel que nous le connaissons aujourd'hui n'est resté étranger à ce diable d'homme!»<sup>42</sup>.

Si tous les historiens paraissent s'accorder à penser que les films de Méliès recèlent en germe l'ensemble des éléments constitutifs du cinéma, c'est, semble-t-il, parce que celui-ci est considéré, à l'époque, comme le « père » du cinéma de fiction, en opposition aux frères Lumière, présumés fondateurs du cinéma documentaire. Dans les années 1940 et 1950, les rapports entre documentaire et fiction sont le sujet de nombre de réflexions : beaucoup de débats s'engagent notamment sur la « nature » du cinéma, qui a tout à la fois le statut de document et celui de médium de fiction. Selon les historiens qui se consacrent aux films des premiers temps à cette époque, cette double nature est donc présente dès les origines du cinéma. Ainsi, Georges Sadoul en 1949 :

Dans l'embryon, dit-on, le sexe se détermine dès la deuxième cellule. Peut-être en est-il pour les arts comme pour les êtres : les grands courants qui dominent leur histoire apparaissent dès le début de leur existence. Louis Lumière et Méliès présidèrent à la naissance de l'art cinématographique en France et dans le monde. Ils cessèrent de tourner leurs films, le premier il y a un demi-siècle, le second il y a plus de trente ans, mais leur influence paraît encore dominer deux grandes tendances du cinéma contemporain, qui ne sont pas toujours exprimées à l'état pur, et qu'on voit tour à tour s'opposer, se combattre, s'harmoniser ou se fondre.<sup>43</sup>

Les historiens et les membres de la CRH semblent donc considérer que tout ce qui compose le cinéma qui leur est contemporain est apparu dans les premiers films (et particulièrement au sein des premiers films français, les discours de l'époque étant particulièrement patriotiques).

En présentant le cinéma des origines uniquement comme l'état embryonnaire du cinéma moderne, et sous le prisme du cinéma des années 1940 et 1950, les propos des historiens entérinent et contribuent à rendre pérenne une conception évolutionniste de l'esthétique cinématographique : certaines des disparités entre les premières bandes et le cinéma tel qu'il s'est institué vont ainsi être durablement ignorées par l'historiographie. En ne considérant ces films que comme un « état » au sein d'une « évolution », l'altérité inhérente au passé n'est pas prise en compte dans sa totalité. Ne pas envisager ces différences permet notamment aux historiens de pouvoir utiliser les mêmes outils méthodologiques pour analyser toutes les productions cinématographiques, mais aussi de façonner une unité homogène : le cinéma. L'édification de cette unité prend place à une période d'intenses débats entre théoriciens, non seulement sur le statut du cinéma, mais également sur son essence, son « ontologie ». L'insistance des commentateurs sur l'unicité du cinéma, qui aurait toujours été le « même », quels que soient les créateurs qui s'en sont emparés, peut donc contribuer à lui conférer un « mode d'être » unique et ainsi commencer à résoudre la question de son identité.

42. Charles Ford, René Jeanne, *Histoire encyclopédique du cinéma (1895-1929)*, tome I, Paris, Robert Laffont, 1947, pp. 49-50.

43. G. Sadoul, « Les origines (1895-1918) », *art. cit.*, p. 13.

Les historiens et les membres de la CRH entrelacent au sein de leurs travaux contextualisation, descriptions, analyses et opinions personnelles, hiérarchisant les créateurs et les œuvres. Cet entremêlement de raisonnements historiques et critiques n'étant pas rendus explicites pour le lecteur, les jugements esthétiques se confondent avec les faits historiques présentés. Par ces croisements et les questionnements qu'ils sous-tendent, c'est une certaine conception de l'histoire du cinéma qui devient apparente : les historiens et les membres de la CRH composent dans les années 1940 et 1950 une histoire cinéphilique, fondée sur la volonté de faire reconnaître. Au cœur du premier grand mouvement historiographique du cinéma, les commentateurs intègrent ainsi le cinéma des origines à des réflexions esthétiques plus vastes, destinées à définir un « mauvais » et un « bon » cinéma, le « bon » cinéma étant censé légitimer le média dans son entier. Cependant, s'ils ont pu, malgré eux, être à l'origine de *topoi* historiographiques, les historiens et commentateurs des années 1940 et 1950, en s'intéressant au cinéma muet pratiquement tombé dans l'oubli, ont surtout contribué à lui redonner une visibilité. Ils ont également permis à de nombreux chercheurs qui leur ont succédé de pouvoir avoir accès à des sources que ces « aînés » dépouillèrent et valorisèrent avant eux.

L'étude de cette construction rétrospective des historiens, qui a été depuis repensée, discutée et critiquée par de nombreux chercheurs proposant des méthodes et des théories différentes, me semble encore aujourd'hui importante puisqu'elle nous donne à réfléchir sur la difficulté à aborder le cinéma des premiers temps. Cette cinématographie, au carrefour de plusieurs séries et pratiques culturelles, qui ne peut, sous peine de n'être que sommairement comprise, être considérée comme un « pré-cinéma » ou comme l'« enfance » d'un art, est encore aujourd'hui un objet problématique. Tenter de comprendre pourquoi certains aspects des bandes du début du siècle ont été si longtemps laissés de côté par les historiens permet ainsi de réfléchir autant sur le cinéma des premiers temps que sur la pratique historiographique en elle-même. C'est notamment grâce à l'analyse des tentatives de leur prédécesseurs que les historiens d'aujourd'hui peuvent prendre du recul par rapport à leurs propres discours, nécessairement déterminés en partie par les écrits antérieurs<sup>44</sup>, et ainsi reconfigurer les méthodes de recherche et d'analyse qui leur permettent de penser le cinéma des premiers temps, toujours un défi formidable pour le chercheur en cinéma.

*Remerciements à Laurent Le Forestier qui a suscité cet article, à Priska Morrissey et au jury du prix de la rédaction étudiante DOMITOR 2011 qui en ont été les premiers lecteurs.*

<sup>44</sup> Sur cette idée de détermination des pratiques de l'historien par celles de ceux qui l'ont précédé, voir Laurent Le Forestier, « Présentation », *Cinémas*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, p. 19.