

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

57 | 2009
Varia

Livres et revues

François Albera, Bernard Bastide et Jean Antoine Gili



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4045>

DOI : 10.4000/1895.4045

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 199-227

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Bernard Bastide et Jean Antoine Gili, « Livres et revues », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 19 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4045> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4045>

Ce document a été généré automatiquement le 19 mars 2021.

© AFRHC

Livres et revues

François Albera, Bernard Bastide et Jean Antoine Gili

1. Livres

- 1 ***Autour des cinémathèques du monde : 70 ans d'archives de films***, CNC, 2008, 197 p.
- 2 **Jacques Aumont, Bernard Benoliel (dir.), *le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton***, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 228 p.
L'ouvrage recueille une série de conférences organisées par le Collège d'histoire de l'art cinématographique de la Cinémathèque française parallèlement à l'exposition consacrée au cinéma expressionniste allemand dans les collections de cette institution et à une rétrospective (dont nous avons parlé ici). Le sous-titre reprend et détourne le titre du livre de Kracauer, *De Caligari à Hitler*, et remplace ce dernier par... Tim Burton (sujet traité par H. Aubron) sans pour autant voir dans la « persistance » de l'expressionnisme à notre époque une quelconque signification politique. Les interventions vont de l'interrogation historique et historiographique sur le sens du mot « expressionnisme » chez Kurtz, Kracauer, Eisner (Mannoni, Kessler) et les enjeux qu'il emporte (Albera) à ses résurgences ou parodies contemporaines ou ultérieures (Herpe, Cozarinsky, Rauger), au réexamen des préjugés critiques français qui ont durablement fait du « caligarisme » un repoussoir (Bulot) et à de libres considérations esthétiques sur l'ombre et la lumière (Bouquet). Où commence et où finit l'expressionnisme, demande Aumont en ouverture et il répond qu'au-delà des questions d'écoles et de codes, l'expressionnisme est du côté de l'intensif et du figural.
- 3 **Béla Balázs, *L'Uomo visibile***, Torino, Lindau, 2008, 410 p.
Première édition italienne d'un classique de la théorie du cinéma, *Der sichtbare Mensch*, « l'homme visible » de Béla Balázs, publié en 1924. Dans son introduction, Leonardo Quaresima souligne le paradoxe d'une présence de Balázs assez forte dans la culture italienne depuis les années 1930-1940 et pourtant de l'ignorance de l'ouvrage inaugural de sa pensée dont les livres suivants – *Der Geist des Film* en 1930, *Filmkultura [Der Film]* en 1945 – seront des reprises affadies quoique « complétées » du point de vue de l'évolution du film. La situation française n'est pas meilleure, on le sait, puisque l'on a

publié, voici une trentaine d'années, *Esprit du cinéma et le Cinéma* (Payot) en croyant avoir là le dernier mot de cette réflexion sociale et esthétique (c'est ce qu'affirme J.-M. Palmier dans l'introduction à *Esprit du cinéma*, introduction particulièrement peu informée de la pensée de Balázs en outre). Prise à sa source, au contraire, cette pensée sur le cinéma, qui ne s'est pas encore confrontée à des théories différentes et puissantes – en particulier celle des Soviétiques –, est d'une grande originalité, née dans un contexte intellectuel que balisent les noms de Georg Simmel et Gyorgy Lukács. Balázs « ignore » le montage, c'est vrai – Eisenstein ne se fera pas faute de le lui dire de manière mordante (car *Der sichtbare Mensch* fut très tôt traduit en URSS et fut donc débattu – il est cité non seulement par Eisenstein mais par les Formalistes dans *Poëtika kino*) –, mais révèle bien autre chose qui peut tout autant nous intéresser aujourd'hui, s'agissant de la « visibilité », de la « physionomie latente des choses », théorie de l'image qui croise et dépasse celle de la « photogénie » française, s'élargissant à une compréhension du geste, du corps, du visage. En annexe un ensemble significatif de critiques de films ou d'articles sur le cinéma que publia Balázs et la traduction intégrale de l'article d'Eisenstein (« Béla oublie les ciseaux ») avec un commentaire de Dunja Dogo.

- 4 **Daniel Banda, José Moure (dir.), *le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920***, Paris, Flammarion, Champs arts, 2008, 533 p.

Renouant avec la tradition séculaire des anthologies de textes sur le cinéma qui avaient fait florès (Fescourt, L'Herbier, Lapierre, Leprohon, Lherminier, etc. – pour s'en tenir à la France), Banda et Moure, qui enseignent l'esthétique à l'université, remettent en circulation avec bonheur toute une série d'interventions fondamentales allant de 1895 à 1920, années de découverte et de légitimation du « 7^e art ». On pourra discuter le cadre dans lequel ces textes sont présentés – cette perspective d'avènement d'un « art » justement qui date un peu, et l'éviction de certains auteurs au motif qu'ils sont accessibles par ailleurs (or Eisenstein – pour ne parler que de lui – a disparu de l'édition française !) –, mais on doit relever l'apport de textes nouveaux traduits de l'espagnol et de l'italien en particulier (sans compter le polonais).

On reviendra dans un prochain numéro sur cet ouvrage.

- 5 **Jan Baetens, *La Novellisation : du film au roman***, Liège, Impressions nouvelles, 2008, 237 p.

Après un premier ouvrage collectif dirigé avec Marc Lits (*la Novellisation. Du film au livre/ Novelization. From film to novel*, Leuven University Press, 2004, 246 p.), Jan Baetens revient sur une question très étudiée depuis quelques années (plusieurs sessions des Spring School de Gradisca notamment) et qui reprend à nouveaux frais les notions de « média » et d'« adaptation ». Ce livre entend décrire les transformations de ce genre, qui permet de jeter une nouvelle lumière sur les rapports entre cinéma et société, mais aussi et surtout de relire un certain nombre de classiques français, du *Jeanne d'Arc* de Dreyer aux *Vacances de Monsieur Hulot* de Tati, de *J'irai cracher sur vos tombes* à *la Vie de Jésus* de Bruno Dumont par exemple.

- 6 **Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film « dal vero » di produzione estera 1895-1907***, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, 212 p. (édition accompagnée d'un DVD).

Cet ouvrage constitue le troisième volet d'une entreprise commencée en 2001. Le tome 1 (*Gli ambulanti* [2001]) concernait la description de toutes les entreprises foraines actives en Italie au temps du muet. Le tome 2 (*I film « dal vero » 1895-1914* [2002])

présentait un catalogue exhaustif de toute la production italienne en matière de documentaires et d'actualités des origines à 1914. Le tome 3 décrit avec un extraordinaire souci de précision tous les documentaires de production étrangère ayant circulé en Italie jusqu'en 1907. Une entreprise exemplaire insuffisamment relevée au plan international (le récent ouvrage d'André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, ne la mentionne pas).

- 7 **Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande***, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, 816 p.

Une somme considérable enrichie par un DVD de quatre heures d'archives. Parcours historique et géographique complet, de la guerre américano-espagnole de Cuba en 1898 au cinéma de propagande dans la Chine maoïste, en passant par les productions soviétiques, nazies, fascistes, franquistes, sans négliger les entreprises américaines, anglaises, françaises, allemandes, des années trente ainsi que de la période de la guerre et de l'après-guerre. Plus modeste, l'ouvrage coordonné par Raphaël Muller et Thomas Wieder, *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle* apporte d'utiles compléments d'informations et de commentaires.

On reviendra sur ces ouvrages dans un prochain numéro.

- 8 **Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger (dir.), *Kino CH/Cinéma CH. Rezeption, ästhetik, geschichte/Réception, esthétique, histoire***, Marburg, Schüren, 2008, 314 p.

Publication collective bilingue (français /allemand) liée au « Réseau Cinéma CH », structure d'enseignement au niveau Master regroupant les universités de Lausanne, Zürich, Bâle, Lugano ainsi que les Hautes écoles offrant une formation en cinéma et la Cinémathèque suisse. Les études rassemblées ici reflètent une partie des recherches menées dans ces différentes institutions allant de la sociologie (« les Suisses face au cinéma suisse ») à l'histoire de la critique à Genève entre 1926 et 1929 (*Ciné et Cinémaboulie*), de l'analyse de films ou de thématiques helvétiques à des aspects plus historiques touchant à la distribution du cinéma marginal dans les années 1960-1970, l'exposition de la Cinémathèque française à Lausanne en 1945, l'invention du Nagra par Kudelski, la politique suisse en matière de cinéma.

- 9 **Antoine Bourseiller, *Sans relâche : histoires d'une vie***, Arles, Actes Sud, 2008, 259 p.

Livre de souvenirs, autoportrait éclaté d'Antoine Bourseiller. Acteur, metteur en scène, réalisateur, il a été le soldat en permission rencontrant Corinne Marchand dans un jardin public dans *Cléo de cinq à sept* de Varda (1962) mais a surtout contribué à faire connaître les pièces de Brecht, Ionesco, LeRoy Jones (avec le *Métro fantôme*, date dans l'histoire du théâtre noir américain en raison de sa violence à l'égard du pouvoir blanc), Mrozek, Genet... Formé à l'école du TNP de Jean Vilar, un temps journaliste, il a dirigé le Studio des Champs-Élysées et le Théâtre de Poche, pris la direction du théâtre d'Orléans et s'est éloigné de l'art dramatique pendant quatorze ans pour diriger l'opéra de Nancy. Aujourd'hui, directeur d'une compagnie indépendante, il donne parfois des spectacles au théâtre Mouffetard ou au théâtre de Suresnes.

- 10 **Nicole Brenez, *Abel Ferrara. Le mal sans fleurs***, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, 192 p.

Un essai brillant sur un cinéaste culte tournant autour de la question de son caractère expérimental ou non – car le cinéma de Ferrara, dit l'auteure, a besoin du récit, du personnage et des genres pour les contrarier, contrairement aux cinéastes comme Brakhage qui situent leur propos en-deçà et au-delà de la fable. L'un des passages du

livre appréhende le cinéma de Ferrara à travers la philosophie de la perception et de la conscience intentionnelle de Husserl.

- 11 **Laurent Bruel, *la Méthode Bernadette***, Montreuil, Editions Matière, 2008, 167 p.
 Non loin d'Epinal, au début des années 30 dans les Vosges un groupe de religieuses, les sœurs Bernardette, mettent au point une méthode de catéchisme basée sur des dessins au pochoir : silhouettes noires sur fond blanc, censées offrir une « impression photographique » sur la rétine maximale et donc inscrire le message évangélique et catéchistique dans le subconscient des spectateurs. L'abbé Bogard décidait du programme iconographique, sœur Marie de Jésus dessinait selon ses instructions et une dizaine de sœurs se partageaient les tâches selon la division du travail : découpe des pochoirs, encrage, retouches, etc.
 Durant 30 ans cette méthode audio-visuelle va se développer et devenir la première méthode catéchistique en France et dans les colonies où, via le réseau des missions, elle est utilisée par les pères blancs. C'est Vatican 2 qui va mettre fin à cette méthode pédagogique faisant trop référence aux diables, à l'enfer et à un Dieu barbu qui n'est plus de saison. Laurent Bruel, auteur de cet ouvrage – qui a découvert cette pédagogie iconique oubliée à partir de quelques images exposées sans explication au Musée Nicéphore Niepce et retrouvé quelques rescapées de cet ordre de religieuses – a reconstitué pour une part cette activité d'un « studio » d'un type particulier. L'ouvrage reproduit plusieurs séries de ces images mises en suite à la manière des bandes dessinées ce qui trouble quelque peu sa nature de document historique au profit d'un effet contemporain certes plus accessible.
- 12 **Giulio Bursi, Simone Venturini (dir.), *Critical Editions of Film. Film Tradition, Film Transcription in the Digital Era***, Pasian di Prato, Campanotto, 2008, 126 p.
 Un ensemble de brefs essais de spécialistes internationaux (aucun français cependant) sur la question de la restauration des films que l'édition DVD a rendue plus visible qu'elle ne l'était quand seules les cinémathèques s'en préoccupaient. Lacunes, original, etc. ces notions que la « théorie de la restauration » de Brandi avait déjà travaillé s'agissant de la peinture se retrouvent discutées. Hediger parle même de la « rhétorique » de l'original ou de l'authenticité. Précisément l'étude d'Anna Bohn consacrée aux cas du *Potemkine* (Cf. l'étude de Tode publiée dans 1895) et de *Metropolis* (édition critique DVD) est rattrapée par « l'actualité » puisqu'on vient de retrouver encore quelques éléments nouveaux de ce film (voir plus loin le n° de *Die Zeit*).
- 13 **Carlo Chatrian, Eugenio Renzi, Nanni Moretti. *Entretiens***, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, 256 p.
 Publié à l'occasion de la rétrospective organisée par le festival de Locarno. Entretiens avec le cinéaste et témoignages de nombreux collaborateurs.
- 14 **Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson. Le tir photographique***, Paris, Gallimard Découvertes, 2008, 160 p.
 Ce petit livre de la collection « Découvertes » avait à s'affronter à un obstacle de taille, la fameuse doctrine esthétique de Cartier-Bresson qui fit sa fortune et son infortune, celle de « l'instant décisif » (on apprend [p. 96] qu'elle provient d'une phrase du cardinal de Retz) que la nouvelle photographie (Klein, Frank) s'efforcera de bousculer, dynamiser et les commentateurs de périmér. Or, dès le titre qu'il a choisi, Clément Chéroux évite habilement cet obstacle en parlant de « tir photographique » c'est-à-dire en mettant l'accent moins sur la perfection de la composition (la fameuse géométrie) que sur la précision de l'acte, sur une pragmatique voire une « logistique de la

perception ». D'ailleurs nombreuses sont les photographies du photographe au travail (dès son plus jeune âge) ou de ses appareils et plus nombreuses encore les photographies mettant en scène et en jeu un regard, souvent adressé au spectateur ou alors éteint à jamais. L'image de la couverture est pourtant l'une des plus connues, celle d'un homme en contre-jour – sur quelque chantier en Pologne (? la légende est introuvable) – qui saute au-dessus d'une étendue d'eau étale comme un miroir (il s'y reflète exactement d'ailleurs) où il va poser le talon dans un quart de seconde à jamais différé... brouillant tout, brisant cet ordre « éternel ». Tout dans cette composition fascine par sa perfection, la pureté des lignes, des courbes, la rime discrète de ce saut suspendu et d'une affiche à l'arrière plan d'une danseuse en silhouette au mouvement inverse. La photographie de Giacometti (p. 84) offre en quelque sorte le contraire avec les figures sculptées en marche, stabilisées sur leur « gros pied » qu'avait si bien commenté Ponge, et le sculpteur en mouvement entre elles, flou tant il se hâte, fuyant l'instantané géométrique. Relevons dans ce dense ouvrage le chapitre sur Cartier-Bresson et la tentation cinématographique (assistantat de Renoir, réalisation pour l'Espagne républicaine) peu évoquée d'ordinaire, et celui sur son engagement politique au parti communiste, et à l'AEAR. Au croisement de ses convictions et de son travail de photographe, il y a sa collaboration à l'hebdomadaire *Regards*, où l'image occupe une place prépondérante, auquel collaborent également Capa, Brassai, Chim notamment (et où écrit Sadoul que Cartier portraiturera). De même sa proximité avec le surréalisme avait conduit à des photographies traumatiques (abattoirs) ou insolites (le tombeau d'Isidore Ducasse), de ces photos « qui nous regardent » du fond de l'informe.

- 15 **Viktor Chklovski et alii, *Poétique du film. Textes des Formalistes russes sur le cinéma***, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009, 256 p.
Réédition d'un ouvrage pionnier en matière de théorie du cinéma, le *Poëtika kino* (Léningrad, 1927) édité par Boris Eikhenbaum avec des contributions de Chklovski, Tynianov, Kazanski, Piotrovski – tous membres des cercles d'études littéraires et artistiques inspirés par la linguistique moderne et la poésie contemporaine –, ainsi que les opérateurs des FEKS (avec lesquels les auteurs pré-cités collaborèrent) Mikhalkov et Moskvine. L'originalité de cette édition française (parue jadis chez Nathan et épuisée depuis longtemps) est de publier, outre le recueil en question, de nombreux autres textes d'Eikhenbaum et Tynianov parus dans des revues et journaux de l'époque. Un index raisonné et une bibliographie internationale complètent l'ensemble et en font un apport de référence pour les étudiants et les enseignants de cinéma.
- 16 **Lorenzo Codelli (a cura di), *L'albero degli zoccoli di Ermanno Olmi 30 anni dopo***, Rome/Milan, Rai Cinema/Federico Motta Editore, 2008, 120 p.
Après un ouvrage similaire publié en 2007 à l'occasion du trentième anniversaire de la palme d'or de *Padre Padrone* des frères Taviani, la Rai célèbre le film d'Ermanno Olmi primé à Cannes en 1978. Lorenzo Codelli a rassemblé un important matériel informatif (sujet original, témoignages des collaborateurs, accueil critique, commentaires divers, couverture photographique du tournage). Au livre est joint un DVD établi à partir d'une copie restaurée par la Cineteca Nazionale.
- 17 **Luigi Comencini, *Il cinema secondo me. Scritti e interviste (1974-1992)*** (a cura di Adriano Aprà), Milan, Quaderni Fondazione Cineteca Italiana/Il Castoro, 2008, 288 p.
Après un premier volume consacré à la période 1938-1974, la Cineteca Italiana poursuit la publication des textes du cinéaste, par ailleurs cofondateur de la cinémathèque. Un des regards les plus lucides et chaleureux du cinéma italien.

- 18 **Laurent Creton (dir.), *Cinéma et stratégies. Économie des interdépendances*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, Coll. « Théorème » n° 12, 2008, 232 p.**

Au sein des études sur le cinéma, le domaine de l'économie, de constitution récente en France, a, sur les autres secteurs, l'avantage indéniable de la rigueur de ses outils qu'il emprunte aux sciences économiques. Laurent Creton qui a fait plus d'une fois la démonstration de cette supériorité méthodologique et de résultats le confirme à nouveau avec ce recueil collectif qui s'adonne à l'analyse stratégique « pour penser les enjeux, les défis et la mutation de l'économie du cinéma » (notamment due à sa proche conversion technologique). Cette analyse « permet d'articuler dans un même schéma de cohérence l'analyse des structures et l'analyse du sujet, de ses finalités, de ses choix et de ses modalités concrètes d'engagement dans l'espace socio-économique » : processus, logiques, démarches décisionnelles, confrontations, coopérations, rapports de force, déterminations et indéterminations, tels sont les opérateurs à l'œuvre qui mettent l'accent sur « le rôle des acteurs, la manière dont ils analysent et aménagent les contraintes et opportunités issues de leur environnement et sur les processus interactifs dont ils résultent ». Cette analyse s'applique en l'occurrence à la distribution et l'exploitation en salles et permet de revisiter tout autrement des secteurs familiers comme celui de la critique (« menace ou allié stratégique ? »), la publicité, les innovations techniques, mais aussi le tournage ou le scénario (« les rapports scénariste/producteur : commande et partenariat »). On comprend – s'agissant de la critique, par exemple, ou du scénario – que la soumission aux règles du *strategic management* conduise à infléchir fortement ces deux pratiques : la critique doit se faire de plus en plus informative-promotionnelle plutôt que réflexive, interprétative et évaluative, et le scénario est un « faux-semblant » destiné à convaincre les bailleurs de fonds. Car la réflexion conduite au fil des pages met en perspective cette « rationalité » de la stratégie économique qui est souvent un habillage pour une « démarche essentiellement irrationnelle et spéculative ». Il convient donc de s'interroger sur la valeur à accorder au discours stratégique du professionnel du cinéma : « bien souvent l'énoncé stratégique [est] un artefact, essentiellement utile dans la relation avec les tiers. Utile pour parler avec les financiers et les rassurer par le sérieux des analyses présentées, ou plutôt par la conformation du discours à une rhétorique, à des méthodes, à des concepts ou des outils qui permettent de montrer patte blanche » ; « logique d'artefact » où le scénario joue un rôle essentiel, « moyen de convaincre les décideurs de s'engager dans un projet par nature incertain »... L'ouvrage est fondé sur un travail de terrain, nourri de la rencontre avec des professionnels, et aboutit à une conclusion sur « la construction d'un avenir pour le cinéma » face aux mutations qui l'affectent (la diversification des supports, la mutation des technologies de projection, le raccourcissement des périodes d'exploitation, etc.). On regrettera seulement que dans nombre des contributions la littérature de référence anglo-saxonne « passe » dans l'écriture sans les réaménagements qu'on pourrait attendre d'un locuteur de langue française.

- 19 **Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, 492 p.**

Avec ce livre, Antoine de Baecque signe un ouvrage ambitieux dans sa visée qui devrait susciter discussions et débats. Il s'inscrit dans une tendance générale où l'on a déjà plus d'une fois interrogé « la place des images en histoire » (Cf. ce titre d'un volume collectif dirigé par Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal – Éditions nouveau monde) et qui définit, dans la discipline historique, un « iconic Turn » après le « linguistic Turn » d'il y a quelques décennies. 1895 a publié l'introduction de *L'Histoire-*

caméra dans son n° 51 où l'auteur définissait la notion – qu'il a forgée – de « forme cinématographique de l'histoire ». Dans un « prélude » à ce dernier ouvrage, le film d'Oliveira, *Non ou la vaine gloire de commander*, sert de « modèle » de film d'histoire (il est comparé par l'ampleur de sa vision à *la Méditerranée* de Braudel), par sa capacité à faire coexister trois modes d'interprétation historique, trois façons de faire de l'histoire. L'arbre immense placé à l'orée du film (un fromager d'Angola) est qualifié d'« arbre herméneutique » et de *forme cinématographique de l'histoire*, soit : « une mise en scène choisie par un cinéaste pour donner forme à sa vision de l'histoire ». Pourtant, dans l'exposé initial, les « formes » en question peuvent aussi bien relever de l'effraction, d'un « surgissement intempestif bouleversant le matériau du film » que d'un choix, d'une intentionnalité. L'oscillation entre les deux options traverse toute la conception de Baecque : à la fois il exalte une « homologie » entre l'histoire du XX^e siècle (en fait depuis 1945) et le cinéma, voire une « identification » (il est même question d'« indiscernabilité » entre cinéma et histoire) qui voit le cinéma faire « surgir l'historicité », être une forme d'expérimentation de l'histoire » et à la fois il dit s'intéresser à des œuvres « exemplaires » et partant exceptionnelles qui développent un discours historique. Sont-elles les seules à saisir cette « homologie » et à faire surgir l'historicité, tandis que le tout-venant de la production reconduirait un ordre ancien, dépassé par des formes surannées (forclusion), un sous-ensemble laissant affleurer en des déchirures, des lapsus, comme « l'inquiétante étrangeté » de ces surgissements ? En ce cas l'homologie n'opérerait que dans les cas rares de chefs-d'œuvre (les œuvres « exemplaires » – par maîtrise [mise en scène, choix : Oliveira] ou capacité « d'écoute », porosité à l'époque [la « Nouvelle Vague » et la guerre d'Algérie : elle n'en parle pas mais en serait pénétrée. L'argument est proche de celui de Sadoul parlant, à sa sortie, de *l'Année dernière à Marienbad*]). Méthodologiquement, l'option du « surgissement » nous ramène dans la filiation de Kracauer, Ferro et surtout Sorlin – car ce dernier relevait déjà le regard halluciné des femmes que croise Ingrid Bergman dans *Europa 51*, quand elle se rend à une consultation psychiatrique (*Sociologie du cinéma* [Aubier, 1977], pp. 267-268) – et nous fait obligation de traiter les films sans considérer avant tout la démarche de l'auteur et son style, mais de les comparer, les classer, les confronter, de constituer des séries qui feront apparaître des régularités, etc. et, sur ce « fond » commun, des accrocs, des « détails ». En fait l'option de l'œuvre exemplaire permet à l'auteur – il le dit explicitement – de préserver la « passion » du cinéma, une « connaissance savante et intime plus qu'historicisée ». « Intime » est peut-être le maître mot de cette proposition car ici l'historien est, en réalité, le metteur en scène de ces apparentements : c'est en voyant successivement *Nuit et Brouillard*, *Hiroshima mon amour* et *Europa 51* qu'il détache des regards de femmes et qu'il les rapproche, les constitue en « forme cinématographique de l'histoire » selon un procédé qu'on peut dire godardien. L'élection du « regard-caméra », du « faux-raccord » comme « formes modernes de l'histoire » – sans être envisagés dans l'histoire du cinéma (catégorie considérée comme un « écueil ») – relève du même geste interprétatif. De ces dilemmes (parmi d'autres) dépend l'ampleur ou la nature de l'« iconic Turn » que veut annoncer Baecque dans l'écriture de l'histoire. Stimulant de bout en bout (y compris quand l'argumentation est délibérément paradoxale – le *Versaille...* de Guitry sauvé par Kantorowitz [!], la « Nouvelle Vague » hantée par ce dont elle ne parle pas, etc.), appelant sans cesse la discussion ou la contestation (pourquoi le regard halluciné des « poilus » revenant du front ou leur « amnésie » – deux motifs récurrents dans la littérature, le théâtre, le cinéma, la peinture des années 1920-1930 – n'auraient pas la

même place structurante que le regard des déportés des camps de la mort ? pourquoi la série, qui a la violence d'un « insert » documentaire, de la dégradation du visage d'Edith Scob « greffée » dans *les Yeux sans visage* de Franju – inscrivant le devenir des irradiés –, n'aurait pas la puissance « moderne » des internées d'*Europa 51*, etc., etc.) Outre Rossellini, Resnais, Godard, Tarkovski, deux auteurs, peu traités à ce niveau d'intérêt par la critique française, sont abordés dans ce livre : Sokourov et Watkins. Voir aussi, parmi les revues, le numéro des *Annales* et la *Revue historique des armées*. On reviendra sur cet ouvrage dans un prochain numéro.

- 20 **Pierpaolo De Sanctis, Domenico Monetti, Luca Pallanch (dir.), *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone***, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinae, 2008, 192 p.
Avec cet ouvrage consacré à un auteur dont on ne connaît en France que *l'Étrange Monsieur Peppino (L'imbalsamatore)* et *Gomorra*, les éditions Sabinae enrichissent une collection consacrée au cinéma italien dans laquelle on trouve notamment *L'Italia di Fellini* de Giovanni Scolari (l'œuvre du cinéaste des débuts à *Huit et demi*), *Amedeo Buffa in arte Nazzari* de Maria Evelina Buffa (riche surtout pour son iconographie sur l'acteur des films héroïques des années trente et des mélodrames de Matarazzo), *L'uomo a cavallo*, sujet cinématographique d'un des principaux collaborateurs de Fellini, Tullio Pinelli. Est annoncé un ouvrage sur Nino Rota.
- 21 **Georges Didi-Huberman, Maurizio Ghelardi, Roland Recht, Martin Warnke, Dieter Wuttke, *Relire Panofsky***, Paris, Beaux-arts de Paris-Musée du Louvre, 2008, 197 p.
Voir la rubrique Comptes rendus
- 22 **Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire 1***, Paris, Minuit, 2008, 268 p.
Voir la rubrique Comptes rendus
- 23 **Alain Dugrand, Frédéric Laurent, Willy Münzenberg. *Artiste en révolution (1889-1940)***, Paris, Fayard, 663 p.
Biographie de Willy Münzenberg, militant politique allemand (pacifiste en 1914-1918, spartakiste, fondateur du KPD, propagandiste de l'Internationale communiste), promoteur de la presse illustrée ouvrière (*l'Arbeiter Illustrierte Zeitung* dont les couvertures, fameuses, sont souvent dues au photomonteur John Heartfield), auteur d'un ouvrage important sur la propagande nazie (*Propaganda als Waffe*, 1937) et du *Livre brun* sur les exactions hitlériennes (indiquant, dès 1933, le nombre et l'emplacement des milliers de camps de concentration ouverts par le régime hitlérien et listant les exactions engagées après la prise du pouvoir par Hitler). Cet épais ouvrage – qui a le mérite d'être peu cher –, aurait pu compléter ou poursuivre le colloque d'Aix-en-Provence de 1992 (*Willy Münzenberg (1889-1940), un homme contre*, Bibliothèque Méjanes) rare contribution française à une abondante bibliographie (en allemand et en anglais), mais il faut déchanter. Outre le fait qu'il fourmille de coquilles et de bourdes typographiques de tous ordres, l'enquête, menée par un journaliste et un romancier, souffre de défauts de divers ordres qui rendent cet ouvrage peu fiable. L'exploitation de sources secondaires conduit à des notices de plusieurs pages dès lors qu'un nom apparaît (Dimitrov, Boukharine, Neumann, Barbusse, etc.) qui interrompent le propos, brouillent la chronologie et font la part belle aux interprétations et aux anachronismes. Deux chapitres traitent des rapports de Münzenberg avec le cinéma : « Le cinéma comme arme », où il est question de la Prometheus allemande et de la Mejrabpom-Rouss soviétique, et « Les kominterniens d'Hollywood », portant sur la mobilisation antifasciste aux États-Unis dans le milieu du cinéma durant les années 30-40 (soutien

aux Républicains espagnols et aux victimes des persécutions nazies). Le premier « oublie » Aléïnikov, cheville ouvrière de la Rouss ne voyant que Misiano (le délégué italien du Secours Ouvrier), mais surtout se révèle fort imprécis, créditant par exemple... Ivan Mosjoukine (exilé en France en 1920) d'interpréter *Polikouchka* puis d'être chargé d'adapter et réaliser *le Maître de Poste* en URSS, tandis que la Prometheus confierait la réalisation de *Heins + Heins = Drei* (dont le scénario est de Balázs) à... Veit Harlan (qui n'était alors qu'acteur...). L'accès en ligne de certaines archives du FBI permet, dans le chapitre sur Hollywood, d'apporter quelques informations sur un épisode de toute manière très mal documenté en français (les rares auteurs ayant abordé le sujet y ayant projeté leurs convictions politiques). Les séductions du roman d'espionnage l'emportent sur l'investigation historique.

- 24 **Antony Fiant, Roxane Hamery (dir.), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction : allers-retours***, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 414 p.

En 2005 les PUR publiaient un premier volume collectif consacré au court métrage français de 1945 à 1968 (sous la direction de François Thomas et Dominique Bluher). L'équipe de chercheurs œuvrant dans ce cadre ayant poursuivi ses travaux de réflexion sur le corpus considéré, voici un second tome. Deux directions sont tracées : d'une part l'oscillation entre fiction et documentaire au sein de la production documentaire, soit « timidement » en conservant les apparences du documentaire (désir de fiction, le portrait d'artiste), soit plus franchement via l'adaptation, le film à sketches ou la comédie). D'autre part des études monographiques concernant Jacques Prévert, Georges Rouquier, Jacques Demy et Jean Rouch, tous révélateurs de ces « incessantes et heureuses “contaminations” entre documentaire et fiction ».

- 25 **Vittorio Giacci, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico***, Rome, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2008, 208 p.

Splendide ouvrage grand format qui rend compte de l'invention formelle de l'auteur du *Désert rouge* et de *Blow up*.

- 26 **Rae Beth Gordon, *Why the French love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema***, Stanford, Stanford University Press, 2001, 274 p.

La question posée dans le titre de cet ouvrage ne doit pas égarer le lecteur français. Pour y répondre, l'auteure a engagé une recherche sur la performance comique en France entre 1870 et 1910 dans les cabarets et les cafés-concerts qui l'a conduite jusqu'au cinéma français des débuts. Surtout elle relie gestualité, grimaces, contorsions corporelles, etc. à l'avènement du corps hystérique dans la psychiatrie et les théories psycho-physiologiques. Cette articulation entre les deux champs – le spectaculaire et le médical – permet d'aller de « Charcot à Charlot » et de relier la nouvelle iconographie de la Salpêtrière, l'hypnotisme, le somnambulisme, etc. avec ces pratiques de scène. Le passage au cinéma démultiplie cependant ce phénomène car le caractère machinique de l'appareil de prise de vue et de projection, la saccade de la pellicule, le scintillement toute une série de phénomènes mécaniques sont imités ou réfléchis dans la gestualité des acteurs comiques (Benjamin avait relevé l'homologie des gestes de Charlot avec le déroulement intermittent de l'appareil).

- 27 **Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie***, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 312 p.

L'auteure qui a soutenu il y a quelques années une thèse sur Painlevé donne ici un ouvrage attendu sur ce cinéaste prolifique et singulier dont le nom s'est longtemps

confondu avec celui de « cinéma scientifique » mais dont on découvre ici la complexité de son parcours, de ses engagements et de ses responsabilités.

- 28 **Pierre Hébert, *l'Ange et l'automate***, Laval, Les 400 coups, 1999, 304 p.

Propos sur le cinéma d'animation « et d'autres sujets » par un des maîtres canadiens de ce « genre » qui a débuté aux côtés de MacLaren. Pour l'auteur, « il n'y a pas de création de sens sans qu'un sens ne soit donné au dispositif technique lui-même ». Afin de développer cette conviction, Pierre Hébert s'attache à exposer la nature de la technique du cinéma d'animation qu'il appelle « la gravure sur pellicule » et celle des techniques numériques dont il s'attache à relever les potentialités et surtout les limites. Envisageant le cinéma d'animation dans ses liens avec le théâtre, la danse, la peinture, la musique, la littérature et... le cinéma, ses réflexions passent par des références à Deleuze, Tarkovski, van der Keuken – dont il fut l'ami –, Leonard de Vinci, Didi-Huberman, Rilke, von Kleist, etc. mais surtout Walter Benjamin auquel il consacre deux chapitres.

- 29 **Prosper Hillairet, *Cœur fidèle de Jean Epstein***, Crisnée, Yellow Now, 2008 (Côté films, 10), 90 p.

Monographie sur le film le plus fameux d'Epstein qui, comme *la Roue* de Gance, est plus souvent connu par ses « morceaux de bravoure » (la fête foraine, le manège endiablé) que dans son ensemble solidement inscrit dans une structure mélodramatique.

- 30 **Christophe Gauthier, David Lescot, Laurent Veray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène***, Paris-Toulouse, Complexe-Cinémathèque de Toulouse, 261 p.

Ce livre rassemble les contributions à un colloque qui s'est tenu à la Cinémathèque de Toulouse en 2008 autour de la représentation de la Première Guerre mondiale. Entre exaltation patriotique et dégoût pour la guerre, « l'obsession de la commémoration » n'a jamais fléchi voire même se renouvelle alors que les derniers acteurs de l'événement ont maintenant disparu. Comme le dit dans sa conclusion l'historienne Annette Becker, « la Grande Guerre n'est pas terminée ». D'autant moins, peut-on dire, que les lectures et interprétations des traces, documents et œuvres qui lui sont liées ne cessent d'être remises sur le métier. Ainsi on peut relever aujourd'hui l'absence de toute problématique de type « pacifiste » dans les études proposées alors que toute une part de la production de films en était pénétrée : songeons à l'admirable *The Man I Shot* de Lubitsch (à l'origine un projet d'Eisenstein refusé par Paramount) ou *Johnny Got His Gun* de Trumbo ou *les Marchands de gloire* d'Obolenski (d'après Pagnol), voire *Hôtel des Invalides* de Franju qui fut longtemps un « classique » de ciné-club. Ou le refus d'une approche « politique » de 14-18, celle que supportait le cinéma soviétique voyant la « boucherie impérialiste » accoucher des révolutions sociales. Parmi les textes recueillis relevons ceux de Laurent Veray (« la représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre »), l'analyse d'un film nazi par Gerd Krumeich, les commémorations de 14-18 dans le Pathé-Journal (par Rémy Cazals) ou « les traces de 14-18 dans le cinéma soviétique : mémoire et oubli » par Natacha Laurent. S'ajoutent à ces études filmiques des apports liés au théâtre : David Lescot sur Karl Kraus (*les Derniers Jours de l'humanité*) et sur l'étonnante entreprise de Mathieu Bertholet autour de *Farben*, l'usine chimique qui mit au point les gaz mortels de 14-18 avant d'inventer le Zyklon B de la Deuxième Guerre mondiale.

Voir aussi plus loin L. Veray, *la Grande Guerre au cinéma*.

- 31 **Philippe Gauthier, *le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé***, Préface d'André Gaudreault, Paris, L'Harmattan, « Audiovisuel et Communication », 2008, 146 p.
Disciple d'André Gaudreault – qui préface l'ouvrage et ne lui ménage pas ses éloges –, Philippe Gauthier entend reconsidérer à nouveaux frais une « figure » consacrée du « langage cinématographique », celle du « montage alterné ». Parti de l'intérêt que les historiens de l'ancienne comme de la nouvelle génération lui portent – alors que d'autres pratiques d'assemblage du cinéma des premiers temps, comme l'arrêt-caméra ou l'aboutage, n'ont pas cette faveur –, l'auteur redéfinit son objectif dans le cadre du passage des « attractions monstratives » à l'« intégration narrative » afin de comprendre en quoi le montage alterné « est devenu l'un des enjeux majeurs du processus d'institutionnalisation du cinéma. »
- 32 **Marie-Françoise Grange, *L'Autoportrait en cinéma***, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 116 p.
Essai esthétique écrit « en amateur » autour du thème de l'autoportrait à partir d'un nombre réduit d'auteurs (Akerman, Depardon, Duras, Godard, Marker, Mekas, N. Ray notamment).
- 33 **Aude Joseph, *Neuchâtel un canton en images. Filmographie Tome 1 (1900-1950)***, Hauterive, Attinger-Institut neuchâtelois, 2008, 318 p.
Recension raisonnée du patrimoine cinématographique du canton de Neuchâtel comportant 200 titres notamment issus de la production industrielle : films horlogers, fonds Suchard, etc. Sont recensés les films conservés et ceux dont il ne reste que des traces écrites.
Réalisé avec l'aide de Roland Cosandey (qui introduit l'ouvrage) et Christine Rodeschini, cet inventaire « pose les bases d'une histoire du cinéma dans le canton de Neuchâtel ».
- 34 **Robert Lang, *le Mélodrame américain. Griffith, Vidor, Minnelli***, Paris, L'Harmattan, « Champs Visuels », 2008, 259 p.
L'auteur, professeur à l'Université de Hartford, a publié cet ouvrage aux États-Unis il y a plus de vingt ans. Il est traduit ici par Noël Burch. Il évoque le développement du mélodrame dans les cinquante premières années du cinéma américain à partir de quelques-uns des films de trois réalisateurs qui se sont illustrés dans ce genre : Griffith, Vidor et Minnelli. Dès lors que, selon l'auteur, la famille est le sujet central du cinéma américain, le mélodrame familial en est devenu le genre dominant. Soucieux d'analyser ce genre dans son lien avec l'évolution de la société américaine, Lang envisage ses changements formels en tant qu'effets de phénomènes de rupture dans la société.
- 35 **Gilbert Lascault, *Les Vampires de Louis Feuillade***, Crisnée, Yellow Now, 2008 (Côté films, 12), 104 p.
Monographie par un critique d'art attaché aux monstres, au libertinage et aux *marginalia* consacrée au feuilleton de Feuillade qui sortit en pleine guerre de 1914-1918. L'ouvrage met en lumière toute la « modernité » de cette série. Ainsi le personnage de Mazamette, qu'interprète Marcel Levesque, s'adressant au spectateur, le prenant à témoin, introduit une forme de distanciation en contrepoint de la dimension dramatique de la scène. À la fin du livre, un « cahier de scène » revient sur chacun des dix épisodes pour en donner des résumés à mi-chemin entre la réécriture poétique, l'analyse et l'interprétation.
- 36 **Mathias Lavin, *La Parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira***, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 299 p.
Tiré d'une thèse soutenue en 2004 à Paris 3, cet ouvrage offre une monographie

consacrée au réalisateur portugais à partir d'une série d'« entrées » thématiques telles que : « l'auteur et la signature », « Puissance de la parole », « le corps en jeu », « de l'espace au lieu ».

- 37 **Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme... »***, Paris, Nouveau Monde, 2008, 634 p.

Ce gros ouvrage dont le préfacier, Jean-Pierre Bertin-Maghit, dit qu'à coup sûr il « fera référence », est tiré d'une thèse consacrée au cinéma militant en mai-juin 1968. Documentation considérable et manifestement unique par son ampleur, l'ouvrage analyse de près les « positionnements historiques » et les « gestes cinématographiques » en relevant les particularités de ce « moment » : le brouillage des frontières entre professionnel et non-professionnel, le système et la marge, l'acte créateur et l'activisme. La recension des initiatives engagées offre ainsi un véritable catalogue raisonné des 180 films de toutes natures réalisés alors. Compte tenu du caractère non-institutionnel de cette production (du moins extérieur à l'institution cinématographique), de la diversité des types de films (durées, natures, techniques, adresses, etc.), l'auteur se retrouve en quelque sorte dans la situation de l'historien du cinéma des premiers temps. Les modèles de classement comme d'analyse narrative sont pris en défaut. Dans un deuxième mouvement, l'analyse des pratiques militantes permet d'offrir une nouvelle lecture de l'événement, une contre-analyse de l'histoire officielle.

- 38 **Pierre Lherminier, *Louis Delluc et le cinéma français***, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2008, 378 p.

L'éditeur des écrits complets de Louis Delluc (qui ne sera jamais assez remercié de cet exceptionnel travail resté malheureusement orphelin : à quand « tout » Moussinac, « tout » Vuillermoz, Arroy, Bost, Levinson et bien d'autres ?) offre ici un condensé des 4 volumes. « A Companion to Louis Delluc ».

- 39 **Giovanni Lista, *Cinéma et photographie futuristes***, Milan, Skira, 2008, 332 p.

Cet ouvrage publié en Italie à l'occasion d'une exposition de 2001 connaît une version française augmentée à l'occasion de l'exposition du Centre Pompidou « Le futurisme à Paris ». C'est une bonne chose tant parce que cette dernière exposition était notoirement insuffisante, chiche, que parce qu'il n'existait pas d'étude en français consacrée aux seuls cinéma et photographie futuristes qui apparaissent le plus souvent mêlés au sein de la nébuleuse « expérimentale » ou « avant-garde ». En outre cette édition contraste avec la plupart des ouvrages publiés en France tant par sa qualité matérielle (papier, scan des photos, composition, typographie) que par la richesse de son iconographie, auxquelles s'ajoutent ses annexes bibliographiques et biographiques. Giovanni Lista œuvre depuis longtemps à l'étude du mouvement futuriste et, semble-t-il, sans jamais parvenir à épuiser son sujet. S'agissant du cinéma, ce livre apporte une série de mises au point importantes tant on a pu dire qu'il n'y avait pas de cinéma futuriste. On passe ainsi de la « cinépeinture cérebriériste » à une relation du futurisme au cinéma qui, dans un premier temps, ne passe pas par la constitution d'une avant-garde. Le cinéma populaire est, en quelque sorte, « naturellement » futuriste quand il ne cherche pas à imiter l'art bourgeois (ainsi le comique primitif d'un Cretinetti), au contraire, il rejoint, sans proclamation, les convictions des manifestes futuristes. Puis l'intérêt pour la réalisation de films conduit à une « avant-garde intégrale » (*Velocità* de Cordero, Martina, Oriani) avant que ne s'opère un « tournant narratif » dans les années 1930. Lista évoque le développement des projets et des réalisations futuristes en cinéma

au sein du mouvement international du cinéma indépendant à la fois pour le confronter à celui-ci (ainsi *Velocità* et *Ballet mécanique* de Léger qui ne s'inscrivent pas dans la même conception du mouvement et de l'objet) et pour évoquer un contexte de circulation de ces films et de ces idées, les présentations en ciné-clubs, etc. Une deuxième partie est consacrée à la photographie futuriste où le photodynamisme, le plus souvent cité, est prolongé par la photo-performance qui permet d'intéressants liens avec la danse.

- 40 **Giovanni Lista, *le Cinéma futuriste***, Paris, Paris-Expérimental, 2008, 159 p.
Cet ouvrage reprend en partie l'historique et l'approche du cinéma futuriste du livre précédent dans une présentation de quelques 70 pages et le complète en présentant dans sa deuxième partie (pp. 89-159) un ensemble de documents : textes théoriques sur le cinéma, document sur les films, textes théoriques sur la photographie.
- 41 **Jacques Malthête, Laurent Mannoni, *l'Œuvre de Georges Méliès***, Paris, La Martinière/Cinémathèque française, 2008, 359 p.
Monumental et magnifique album édité à l'occasion de l'exposition de la Cinémathèque française « Georges Méliès magicien du cinéma » dû aux deux spécialistes français du « mage de Montreuil ». Sorti à quelques temps de distance de l'anthologie de Banda et Moure et du livre de Gaudreault dont les éditeurs respectifs n'avaient pas été chercher très loin leur image de couverture (la même : la lune du *Voyage dans la lune* recevant la fusée dans l'œil), cet ouvrage s'en tire mieux en proposant une gouache de la même scène mais distribuée sur le dos et la couverture du volume, en un « dispositif » qui devrait enchâsser Werner Nekes car il offre un exemple minimal mais puissant de montage de deux temps à la manière d'un thaumatrope, tandis que la tranche où ne figure que l'humeur de l'œil agressé, tire du côté de l'informe – catégorie jamais engagée dans l'analyse de l'iconographie méliésienne et qui a peut-être de l'avenir (les métamorphoses, dissolutions, monstres dégoulinants, paysages sous-marins glauques où les invertébrés croisent). Outre le dernier état de la filmographie détaillée et commentée de Méliès (films identifiés, non identifiés, datations), ce catalogue met l'accent sur Méliès peintre et dessinateur (des productions « de jeunesse » autour de 1880 aux décors et costumes de ses films) ainsi que sur le théâtre Robert-Houdin (appareils, décors, saynètes magiques) documenté richement à l'aide de photographies, de dessins et d'objets, assortis de textes explicatifs de Méliès ou anonymes.
- 42 **Chris Marker, *la Jetée ciné-roman***, Paris, Kargo-l'Éclat, 2008, [n.p.].
L'édition française – enfin ! – du « ciné-roman » photographique que Marker avait tiré de son film *la Jetée* pour une édition américaine. Le format particulier du livre (24 x 19), l'usage du noir sur lequel s'enlève chaque photographie ou photogramme, soit seul soit en série de trois ou deux, le choix opéré dans le film (lui-même fait d'images fixes), la distribution des textes, offre moins une restitution qu'une autre modalité narrative de cette « histoire d'un homme hanté par une image d'enfance » dont l'auteur de science-fiction J.G. Ballard disait qu'en « inventant ses propres conventions à partir d'une cicatrice, [ce film] réussit triomphalement là où la science-fiction faillit immanquablement ».
- 43 **Michel Marie, François Thomas (dir.), *le Mythe du director's cut***, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, Coll. « Théorème » n° 11, 2008, 168 p.
Fruit d'un groupe de recherche de l'Université Paris 3 et d'une programmation de la Cinémathèque de Toulouse qui se termina par un colloque, ce volume collectif s'attache opportunément à décortiquer une notion ambiguë et souvent trompeuse, celle de

« version réalisateur » d'un film (ou *director's cut*) qui a proliféré avec la production DVD des films. L'expression est d'origine américaine et renvoie à un terme du contrat que le metteur en scène signe quand il entreprend un film : son droit de supervision des opérations de postproduction, jusqu'à un premier montage soumis au producteur. Ce n'est donc pas une « version » du film, mais une première mouture – ni mixée, ni accompagnée de musique –, en attente de décisions définitives. Ce *director's cut* se distingue donc nettement du *final cut* qui appartient au producteur. Mais l'expression prend aussi un autre sens, celui de « version définitive revendiquée par le réalisateur », laquelle se voit créditée d'être l'« authentique » dès lors que le film a pu connaître d'ultérieures modifications lors de sa sortie ou de son exploitation télé ou vidéo. Ce que ce volume conduit à comprendre, c'est que les « versions qualifiées de *director's cut* sont souvent des approximations d'une version réalisateur qui soit n'a jamais existé, soit a disparu, même si leurs promoteurs insistent davantage sur la fidélité au modèle que sur les difficultés rencontrées ». Encadrant les contributions alliant cas d'école (*la Croisière jaune*, *Ludwig*, *Alien*) et les analyses particulières d'aspects, Jean-Pierre Berthomé avec son article « Le fantasme de l'œuvre perdue » et Leonardo Quaresima avec le sien, « Répétition, multiplicité, dissolution : comment le DVD métamorphose le film », dessinent les frontières du vaste territoire de cette notion « fétiche » qui est indissociable de celle d'auteur telle que le « commerce » cinématographique se l'est appropriée.

- 44 **Isabelle Marinone, *André Sauvage, un cinéaste oublié. De la Traversée du Grépon à la Croisière jaune***, Préface de Nicole Brenez, Paris, L'Harmattan, 2008, 254 p.
Une monographie qui retrace la carrière chaotique du véritable auteur de *la Croisière jaune* que Léon Poirier a monté et... signé (voir ci-dessus le volume sur le « *director's cut* »). Sauvage est aussi le documentariste poète des *Études sur Paris*. Ses incursions dans la fiction ont malheureusement tourné court.
- 45 **Jorge Luis Marzo, *Art modern i franquisme***, Girona, Fundacio Espais d'Art Contemporani, 2007, 288 p.
Décapant examen d'un paradoxe : comment le régime franquiste a pu non seulement s'accommoder mais promouvoir un certain art moderne qui avait le mérite d'être peu explicite et peu accessible, comment en particulier l'« abstraction lyrique » américaine trouva bon accueil de la part du régime. Quoique il ne soit en rien question ici de cinéma, on peut cependant faire entrer cette « complication » dans les schémas souvent convenus que l'on applique aux « régimes autoritaires » censé rabattre les représentations artistiques sur leurs idéaux propagandistes (voir ci-dessous *Cinéma et régimes autoritaires*).
- 46 **Irene Mazzetti, *I film di Dino Risi***, Rome, Gremese, 2008, 160 p.
Le décès récent de Dino Risi a permis de mieux mesurer la place de ce cinéaste. L'ouvrage parcourt et commente une filmographie qui comporte des œuvres majeures comme *Une vie difficile*, *le Fanfaron*, *les Monstres*, *Parfum de femme*, mais aussi, des années quarante aux années quatre-vingt-dix, des films emblématiques de l'évolution du cinéma populaire italien.
- 47 **Raphaël Muller, Thomas Wieder (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle. Écrans sous influence***, Préface de Pierre Sorlin, Paris, PUF-Éditions Rue d'Ulm, 2008, 213 p.
Cet ouvrage réunit des conférences données à l'École Normale Supérieure dans le but de permettre une approche comparative entre les cinémas de pays « dirigistes ». Depuis

une vingtaine d'années on a beaucoup comparé les cinématographies des régimes « totalitaires » et l'originalité ici est d'avancer la notion moins contraignante d'« autoritaire », ce qui permet d'élargir le corpus au-delà des seules Allemagne nazie, Italie fasciste et Union soviétique stalinienne, en incluant le Japon impérial, l'Espagne franquiste, la France de Vichy, le Portugal de Salazar, la Grèce des Colonels, le Brésil des militaires, la Chine de Mao et quelques démocraties populaires (Hongrie, Pologne, RDA, Tchécoslovaquie). La disparité des contextes et des époques ne permet cependant pas de parvenir à une synthèse ni à former, d'une intervention à l'autre, un « modèle », un « schème » qui permettrait de rendre compte des phénomènes évoqués (les binômes propagande/divertissement par exemple ou accessibilité au plus grand nombre/« avant-garde » plus ou moins mis en jeu par chacun). En outre les contributions, assez inégales (certaines documentées renouvellent le sujet, d'autres exploitent des sources secondaires ou relèvent de l'opinion), développent des démarches peu convergentes au plan méthodologique. Il demeure donc des études monographiques dont on peut en tout cas signaler celle qui concerne le Japon, sujet peu traité à ce jour en français sous cet angle.

48 **Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 266 p.**

Le « dispositif » a-t-il supplanté la « structure » des années soixante ? C'est ce que soutient l'historien de l'art Bernard Vouilloux dans un texte dense et alerte qui ouvre ce volume collectif procédant d'échanges et de colloques entre les universités de Louvain-la-Neuve et Toulouse-Le Mirail. Un premier tome, dirigé par Pierre Piret, abordait la manière dont la littérature se situait par rapport aux nouveaux médias, les textes de ce deuxième tome – qu'a dirigé Philippe Ortel – prolonge cette réflexion « intermédiatique » en mettant au centre de sa réflexion la notion de « dispositif ». On sait que le terme, introduit en théorie du cinéma dans *Cinéthique* par J-L. Baudry, fit fortune dans les sciences humaines dès lors que Michel Foucault lui eut donné une place centrale – et fort différente de celle qu'il avait en cinéma – dans sa réflexion sur la société de contrôle. En fait, « dispositif », dans *Surveiller et punir* – où le *panopticon* de Bentham jouait le rôle d'objet privilégié sinon de « modèle » – venait remplacer, chez Foucault, la notion avancée un peu auparavant de « machine » à propos de l'institution hospitalière (« les machines à guérir »). Il tendait en outre, au sein de sa pensée sur le pouvoir et la stratégie, à inclure et dépasser l'« épistémè » qui était au centre des *Mots et les Choses* et de *l'Archéologie du savoir* et demeurait lié à la notion de discours. Deleuze reprit pour partie la notion en la tirant du côté de « l'agencement », du « réseau » et du « diagramme », mais il n'en fit aucun usage dans son approche du cinéma, comme l'on sait. L'opposition que fait Vouilloux (inspirée de Lyotard) entre « dispositif » et « structure » s'inscrit dans les paradigmes du fixe et du dynamique, de la force et de l'inerte et *in fine* du mort et du vivant. « Un dispositif coupé des flux de forces qui le traversent n'est plus que l'ombre d'un dispositif : une structure réifiée ». Or c'est sur ce même mode (celui d'une « physique nietzschéennes des intensités » – on pourrait aussi dire du néo-bergsonisme qui s'est développé en France à la suite de Deleuze) que Jean-Louis Déotte et ses disciples, proposent maintenant la notion d'« appareil » comme stade supérieur : pour eux l'appareil est du côté de la « vie », de l'altérité, de l'invention et le dispositif du côté de la contrainte, de la règle, du programme, de l'entropie, de la « mort » (« ce sont les œuvres d'art qui émancipent les appareils lesquels, sinon, deviendraient des dispositifs » [*l'Époque des appareils*, Lignes, 2004, p. 109]). Ne situant pas son propos sur le plan philosophique, Philippe Ortel offre une synthèse des usages

et enjeux du terme dans la perspective d'une poétique des œuvres qui a le mérite de l'ouverture et de la « productivité » incitant à l'analyse concrète. Signalons dans le volume pour leurs éventuelles proximités avec des objets intéressants les historiens du cinéma : « Identifier (Le modèle photographique) » (Charles Grivel), « Le théâtre de la monstruosité. Exhibition et mises en scènes fin XIX^e-début XX^e siècles » (Pierre Ancet), « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle » (Arnaud Rykner), « De la narration à l'ellipse : nouveaux dispositifs dans la photographie contemporaine » (Charles Buignet).

- 49 **Marcel Pagnol, *Carnets de cinéma***, Paris, la Treille et Privé, 2008, 156 p.
Présentés par Nicolas Pagnol, petit-fils du cinéaste, des textes inédits formant le dernier tome d'une autobiographie entreprise en 1920. Depuis 1933 où il fonde sa compagnie de production, Pagnol retrace son combat pour le cinéma français en particulier sous l'Occupation, puis face au cinéma américain à l'arrivée de la couleur.
- 50 **Marco Pistoia, *Il maggese cinematografico (1913-1915). Storia, regesto, antologia***, AIRSC/Museo Nazionale del Cinema/Quaderni di Cinemasud, 2008, 232 p.
Étude très fouillée sur l'histoire d'une revue de cinéma publiée à Turin d'avril 1913 à avril 1915 (46 fascicules au total). On aimerait disposer de travaux similaires sur d'autres publications italiennes et bien entendu françaises.
- 51 **Bujor T. Ripeanu, *Filmul Documentar 1897-1948***, Bucarest, Meronia, 2008, 654 p.
Un catalogue de la production roumaine en matière de documentaires des origines à l'avènement du régime communiste d'après-guerre.
- 52 **Maxime Scheinfeigel, *Cinéma et magie***, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2008, 182 p.
De la « pensée magique » – dont parlait Lévy-Bruhl – aux numéros de magiciens (Robert Houdin), de ceux-ci au cinéma (Méliès) et, au-delà des tours de prestidigitation, aux effets spéciaux, aux personnages mystérieux (vampires, femmes panthères...), le cinéma, selon l'auteure, est tout entier de l'autre côté du miroir. Reprenant les postulats d'Edgar Morin dans son *Cinéma ou l'homme imaginaire*, M. Scheinfeigel recherche les figures du magique dans un corpus de films librement constitué allant de Murnau, Lang à Cocteau, Rossellini, Hitchcock, Lynch ou encore Gus van Sant et Apicharpong Weerasethakul.
- 53 **Melvyn Stokes, Gilles Mengaldo (dir.), *Cinéma et histoire / Cinema and History***, Paris, Michel Houdiard, 2008, 501 p.
Nouvelle contribution collective à l'analyse des représentations d'époques ou d'événements historiques au cinéma.
- 54 **Max Tessier, *le Cinéma japonais***, Paris, Armand Colin, 2008, 128 p.
Deuxième édition remise à jour d'un petit volume de la collection « 128 » consacré au cinéma japonais des origines à nos jours. Connu tardivement et par les seuls noms de quelques grands cinéastes à réputation internationale, le cinéma japonais est ici abordé dans ses dimensions économiques et artistiques collectives, en particulier sous l'angle de ses « majors » et des « genres » dans les marges desquels ont prospéré lesdits cinéastes, jusqu'au renouvellement des années 60 (« Nouvelle Vague ») et le cinéma indépendant contemporain. Tessier interroge tout au long de son livre les catégories que la critique a imposées pour aborder ce cinéma (en particulier celle d'« auteur » qui a proliféré récemment avec Kitano, Kurosawa, etc.) et le « miroir déformant » des festivals qui participent de la construction du « cinéma japonais ».

- 55 **Laurent Veray, La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire**, Paris, Ramsay, coll. « Cinéma », 240 p.

Comme Eric Hobsbawm, Laurent Véray pense que la Première Guerre mondiale est « l'événement matrice du XX^e siècle », il y voit même « la métaphore des horreurs du siècle dans son ensemble » et considère que le cinéma est le support privilégié de ce phénomène (reflet, illustration, propagande, pédagogie) devenu, 90 ans plus tard, la « mémoire » de cette guerre. L'auteur envisage toutes les facettes du rapport entre le cinéma et la guerre de 1914-1918 selon un ordre chronologique qui le conduit – avec un arrêt prolongé de 15 pages sur le film « charnière » *Paths of Glory* de Kubrick – jusqu'aux plus récentes productions (*la France* de Bozon, voire *Oh ! Uomo* de Gianikian et Lucchi). Au format exceptionnel d'un album richement illustré en noir et en couleur (affiches, documents, photos de films), cette publication Ramsay a bénéficié du soutien de l'Historial de la Grande Guerre et de la Cinémathèque de Toulouse.

Voir aussi plus haut C. Gauthier et alii, *Une Guerre qui n'en finit pas*.

2. Revues

- 56 **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, n° 6, novembre-décembre 2008.

Ce numéro contient un dossier « Cinéma et Histoire » auquel ont contribué Ruth Ben-Ghiat, Sylvie Lindeperg et Annette Wieviorka ainsi qu'Antoine de Baecque. R. Ben-Ghiat, enseignante d'italien à New York University, auteur d'un ouvrage reconnu sur la question culturelle sous le fascisme, paru en 2001, *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, s'intéresse au néo-réalisme et son rapport avec la transition démocratique d'un pays qui venait de subir plus de vingt ans de dictature. Considérant qu'en dépit du désir assez largement exprimé à l'époque de faire de 1945 une « année zéro », une césure rejetant dans le lointain les deux décennies mussoliniennes, cette date fut plutôt « poreuse » que « rupture radicale ». L'aspiration à « tourner la page », l'insistance historiographique sur la reconstruction, la modernisation, etc. ont occulté « la sensation dominante en 1945 et 1946 chez les Italiens de vivre un interrègne. Pour retrouver cette histoire « oubliée », il est nécessaire de « s'appuyer sur des récits alternatifs » susceptibles de rendre tangibles « la véritable impuissance, l'humiliation et la perte de sens qui saisit les Italiens pendant et immédiatement après la guerre ». L'hypothèse de l'auteure est que le cinéma italien des années 1945-1948 « offre une source privilégiée pour la construction d'un récit alternatif de ce type ». Ce sont en fait les seuls films néo-réalistes qui sont retenus et appréhendés comme des « objets transitionnels », des « catalyseurs » des émotions collectives. Cette réduction fragilise quelque peu la prémisse d'autant plus que les « nouvelles modalités du regard », le « nouveau régime d'images » qu'instaureraient ces films est envisagé à partir des catégories deleuziennes de la « crise de l'image-action ». L'étude de cas qu'elle propose est moins abstraite, elle porte sur *Il Bandito* de Lattuada qui se singularise par rapport aux courants communiste (De Santis) et chrétien (Rossellini) en rendant compte des rapports difficiles de la vision et du corps chez un homme qui a été un soldat fasciste puis a été prisonnier des Allemands en 1943 et qui revient au pays. Dans sa contribution, A. de Baecque applique son « modèle » du pouvoir du cinéma d'être un « marqueur du temps historique » capable « de replonger dans le passé par la reconstitution » et en même temps « embaumer le réel », sur les cas de *Caché* de Haneke et *la Question humaine* de Klotz. Quant à S. Lindeperg et A. Wieviorka, elles développent

leur analyse du filmage intégral du procès Eichmann en vidéo amorcée dans une série de conférences au Collège de France. On avait déjà relevé l'intérêt de cette approche d'un dispositif complexe – celui que met en place le cinéaste américain Leo Hurwitz avec les quatre caméras en batterie et son rôle en régie, montant en direct sur un cinquième moniteur – dont est creusé ici la confrontation avec le dispositif judiciaire et donc la double scénographie à l'œuvre. En troisième lieu est examinée la signification du montage que pratique Hurwitz et qui passe par un certain nombre de figures dramaturgiques et donc de « filtres » au travers desquels la télévision et, aujourd'hui, les chercheurs ont accès à la « réalité du procès. Premier exemple de « procès pour l'histoire », le procès Eichmann diffère par conséquent des filmages qui ont pu se développer plus récemment : Barbie, Papon ou dans le cadre du Tribunal pénal international, au Rwanda en particulier où les caméras sont automatiques et proscrivent le « point de vue » – ce qui reporte les problèmes d'accès à un autre endroit du phénomène. En étudiant en outre les origines de cette initiative pionnière (la technologie vidéo est à peine utilisable, la télévision n'a pas la place qu'elle va occuper, etc.), en particulier le rôle du producteur Milton Fruchtman (que la persistance des idées nazies en RFA avait convaincu de réaliser une émission dont personne ne voulait sur la question), et la signification qu'a le procès dans la politique intérieure et extérieure israélienne, les auteures offrent la contribution la plus convaincante de ce numéro. La rubrique des comptes rendus de surcroît est consacrée aux « Arts visuels » (peinture, photographie, cinéma).

57 **Appareil** n° 1, n° spécial et n° 2, 2008 (revue en ligne: www.revues.mshparisnord.org/appareil).

Le philosophe Jean-Louis Déotte (professeur d'esthétique à Paris 8) développe depuis quelques années une réflexion sur les rapports des arts et de la technique : à la technique intrinsèque à chacun des arts (la *teknè*, l'ensemble des procédés, le savoir-faire) s'ajoute la reproduction (gravure, photo, disque, etc.), une technique extrinsèque dont la prévalence (qu'avaient relevée Benjamin et Malraux) instaure une « époque des appareils », entendus, au-delà du dispositif technique, comme « appareils culturels » : la perspective au XVI^e siècle, le musée au XVIII^e, la photographie au XIX^e, le cinéma au XX^e. Ces appareils font les techniques « déterminer le mode même d'apparition des événements ». Dans le sillage de ces propositions, toute une série de chercheurs ont fait converger leurs travaux qui paraissent désormais dans la revue *Appareil*, revue en ligne, née en 2008 et qui compte maintenant trois numéros. Dans « Le milieu des appareils » qu'il publie dans le n° 1, Déotte reconfigure sa théorie – auparavant élaborée à partir de Benjamin et dans la discussion avec (entre autres) Panofsky, Riegl, Lyotard et Rancière – en repartant des propositions de Gilbert Simondon. Le n° 2 est d'ailleurs entièrement consacré à ce philosophe de l'objet technique (dont on réédite les ouvrages ou édite les cours depuis quelques années), tandis qu'un n° spécial de 2008 est consacré à « La ville dans les sciences humaines ». Des textes sur le cinéma – l'un de ces appareils culturels qui façonnent les événements dans leur apparaître (dans *Appareil* il y a *Apparat*) – se retrouvent dans les trois livraisons allant de « Perception urbaine et stratification chez Benjamin, Eisenstein et Vertov » à « La ville dans les films de Guy Debord » ou « Les figures de l'enchaînement au cinéma ». On peut toutefois remarquer que les contributions entretiennent des rapports relativement lâches avec la théorie de Déotte, voire même ne se situent guère dans sa perspective ou alors la poussent à des extrémités (considérer le « cogito » cartésien comme « l'appareil par excellence ») quand elles ne la contredisent pas (« La multiplication des appareils contribue à créer

des zones de neutralisation où les techniques s'indifférencient et échangent leurs effets... »). D'autre part contrastent dans les articles des recherches documentées, étudiant un sujet concret et théorisant sur cette base (ainsi que le préconisait Foucault) et de nombreux autres qui développent plutôt des commentaires ou des spéculations à partir de références souvent incertaines.

58 **Archivos de la Filmoteca**, n° 60 et 61, octobre 2008 - février 2009.

Deux numéros de la revue de València coordonné par Vicente Sàanchez-Biosca sur le thème de la guerre civile espagnole, sous le titre « Imàgenes en migracion : iconos de la guerra civil española ». Le premier volume s'attache avant tout à la question du statut des images devenus des icônes – comme celle du soldat républicain fauché par une balle que Capa saisit –, le second étudie divers aspects du cinéma par rapport à la guerre civile, notamment la présence du cinéma soviétique ou le travail des opérateurs soviétiques (comme Karmen) ou encore « l'offensive bolchévique à Hollywood » pour sensibiliser les milieux du cinéma américain à la lutte contre le fascisme en Europe. Dans ce second numéro, on peut signaler plusieurs remarquables affiches dues à Josep Renau, peu connu mais graphiste et photomonteur majeur des années 1930-1960.

59 **Cahiers Louis-Lumière** n° 5, juin 2008.

Cette nouvelle livraison d'une revue originale dans l'articulation qu'elle tente entre théorie et technique s'attache ici aux notions de « coupe, découpe, découpage ». Problème de champ, de fragment (chez Pollet), d'image re-composée, de *split-screen* (chez de Palma), d'éclatement du cadre (chez Antonioni et Spielberg), « illusions, désillusions » du découpage technique, « découpage et idéologie cinématographiée. En ouverture un entretien avec Noel Burch, « Macho-Praxis », qui revient sur son écriture de *Praxis du cinéma* et qui en fait la critique, celle du formalisme, de la cinéphilie, et, compte tenu du numéro, celle de la « réification du découpage » dont souffre ce livre, issu d'une « culture élitiste et masculine ». En préface, un amusant épingle de l'émission qui semble à Burch la plus symptomatique de « l'extase cinéphilique », l'émission radio d'Olivier Le Borgne consacrée à la musique de film.

60 **Cinémas. Revue d'études cinématographiques**, vol. 18, n° 2-3, printemps 2008.

Numéro double consacré au « Road Movie interculturel » défini par Walter Moser qui a coordonné le dossier comme « un genre » issu d'une « constellation historique qui a vu un véhicule et un média produire un impact culturel synchronique »... en d'autres termes l'automobile et le cinéma dont le développement industriel se produit aux États-Unis vers le milieu des années 1920. Moser inscrit cette « constellation » dans le « paradigme historique de la modernité occidentale » et plus spécifiquement à ce que Zygmunt Bauman a appelé « modernité solide » (opposée à la « modernité liquide » qui lui succède) celle qui se définit par « la priorité accordée à l'espace sur le temps ». Des études particulières s'attachent ensuite à l'exercice du genre dans le cinéma africain, dans *Un thé au Sahara*, *Natural Born Killers*, *Le Voyage* de Solanas notamment. Hors-dossier une étude de Jean-Pierre Sirois-Trahan sur le cinéma et les automates, la distraction et les arts mécaniques et une autre sur *Bande à part* de Godard à partir de l'importance du Madison que dansent dans le film le trio des personnages.

61 **Décadrages. Cinéma à travers champs**, n° 13, automne 2008.

Cette nouvelle livraison de la revue semestrielle lausannoise est consacrée à « Anna Sanders Films », Sàrl regroupant depuis 1997 les artistes Pierre Huygue, Dominique Gonzalez-Foerster, Charles de Meaux, Philippe Parreno, Apichatpong Weerasethakul. Particularité de cette structure de production mise en exergue dans l'éditorial, « la

superposition du dispositif de la salle obscure au *white box* » des espaces d'expositions, l'importation dans le champ de l'art contemporains de problématiques cinématographiques (durée, formes du récit), circulation entre les supports (photographies, affiches, sculptures, films, vidéos, installations, magazines). Mais le numéro s'attache à appréhender les productions « dans leurs spécificités de textes filmiques » : « en faisant porter l'accent sur la logique interne des œuvres et en la confrontant aux déclarations d'intention des auteurs » seront ainsi « [dégagées] les stratégies de représentation mises en jeu ». Les études portent ensuite sur les productions des différents auteurs du groupe et un entretien avec Charles de Meaux qui occupe la fonction de producteur clôt ce dossier. La rubrique « cinéma suisse est consacrée au dernier festival de Locarno et à quelques films suisses dont *Une autre homme* de Baier et *la Mère* de Cattin et Kostomarov.

62 **Études de Lettres**, n° 2, 2008.

Numéro dirigé par Alain Boillat, Pierre Gisel, Jean Kaempfer et Philippe Kaenel consacré à des « Points de vue sur Jésus au XX^e siècle ». On signalera dans cet ensemble l'étude du spécialiste de la gravure Kaenel sur le saint Suaire de Turin dont on connaît l'importance dans l'esthétique du cinéma (Bazin, Barthes, Dubois) en tant que proto-photographie. D'autre part Valentine Robert étudie les diverses représentations filmiques de la crucifixion et A. Boillat la diffusion des évangiles par la bande dessinée.

63 **Images documentaires** n° 45, 2^e et 4^e trimestre 2008.

Numéro consacré à Georges Rouquier.

64 **Immagine. Note di storia del cinema**, n° 1, 2008.

La revue de l'*Associazione italiana per le ricerche sulla storia del cinema*, fondée en 1981, a connu de nombreux avatars. Trois séries se sont succédées pour un total d'une cinquantaine de fascicules. Voici le lancement d'une quatrième série. Dans ce numéro de 144 pages, on trouve des études d'Alberto Friedemann sur l'histoire des studios et de Paolo Caneppele sur les lieux de production cinématographique et leur représentation iconographique. Une longue analyse de Davide Gherardi est consacrée à *I Carbonari*, un Film d'Arte Italiana de 1912.

65 **Kinovedcheskie zapiski**, n° 87, juillet 2008.

Voir la rubrique Comptes rendus.

66 **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, n° 89-90, janvier-juin 2008.

Écritures filmiques du passé.

67 **Montage a/v** n° 12, 2003 et n° 13, 2004.

Ces deux numéros marquent le renouveau d'intérêt qui se manifeste hors de France pour l'Institut de filmologie et ses productions en particulier dans le domaine de la psychologie expérimentale et la psychanalyse que Vincenz Hediger relève dans ses deux introductions. Les deux textes de Michotte et de Musatti en particulier sont désormais beaucoup lus dans les universités allemandes dans le champ de la théorie et de l'esthétique du cinéma.

68 **Quaderni del CSCI**, n° 4, 2008.

La revue annuelle du cinéma italien publiée à Barcelone par Daniela Aronica, arrive à sa quatrième livraison. Essentiellement monographique (les précédents fascicules examinaient Cesare Zavattini, Federico Fellini, le cinéma italien des années 2000), le volume de 272 pages est consacré à un panorama du cinéma documentaire italien. L'ensemble, réuni par Marco Bertozzi, comprend des études, des entretiens avec une

quarantaine de documentaristes, des analyses critiques sur 27 cinéastes couvrant l'histoire du documentaire des années cinquante à nos jours. Une contribution essentielle à la connaissance d'un domaine en plein développement.

69 **Revue Giono**, n° 2, 2008.

Jean Giono et le cinéma.

70 **Revue historique des armées**, n° 252, 3^e trimestre 2008.

Sous le titre « Guerre et cinéma », ce périodique que préface Jean Tulard, publie une série d'études diversifiées quant à leurs sujets d'historiens utilisant le cinéma comme source ou objet d'analyse. Guerre et cinéma à l'époque nazie (documentaire, dessins animés de propagande) vient trouver des échos dans plusieurs des ouvrages répertoriés ici, consacrés qui à la propagande, qui au cinéma des régimes autoritaires. Les services cinématographiques de l'armée française durant la Deuxième Guerre mondiale, les représentations de la résistance dans le cinéma français, la vision antifasciste des guerres dans le cinéma est-allemand de la DEFA. Arrêtons-nous brièvement sur ce dernier article (de Cyril Buffet) qui oppose de manière très contrastée une RDA s'efforçant de construire une identité est-allemande fondée sur l'antifascisme et « rejetant toute responsabilité et continuité historique avec la période nazie » et une RFA « revendiquant la succession légale du III^e Reich et en assumant les crimes en versant des réparations aux victimes ». Affirmation qui mériterait d'être nuancée en regard de la chronologie des événements, des discours et des pratiques. Lindeperg et Wieworka citent, dans leur contribution au n° des *Annales* mentionné plus haut, la stupéfaction du producteur américain Milton Fruchtman qui assiste dans une brasserie de Munich, en 1959, à une projection du *Triomphe de la volonté* devant mille personnes qui saluent le film de vibrants « Heil Hitler ! » puis de clubs d'escrime ornés de photos des leaders nazis. La construction d'une identité – étudiée dans le cas de l'Italie par Ruth Ben-Ghiat dans le même n° des *Annales* –, c'est-à-dire la projection d'une communauté autour d'un certain nombre de valeurs, ici l'antifascisme, semble vue du seul côté de ses effets de masquage. L'auteur cela dit mentionne, mais au titre d'exception ou de réaction, les films de Konrad Wolf et notamment *Sterne*, premier film allemand (toutes Allemagnes confondues) à évoquer frontalement l'extermination des Juifs par les Nazis, impliquer la Wehrmacht, etc.

71 **Secuencias : revista de Historia del cine** n° 26, segundo semestre 2000.

Cinéma des origines : entre attraction et narration. Un sujet convergeant avec le dernier ouvrage de Gaudreault discuté ici même.

72 **Spectres de cinéma** n° 1 automne 2008 (revue en ligne: http://issuu.com/claire-fond/docs/spectresducinema_).

Périodique aléatoire en ligne, cette nouvelle revue a introduit de vigoureuses interrogations sur la notion même de revue et sur l'activité critique. Sa prémisse est celle-ci : « des spectres hantent le monde du cinéma comme Dieu et le communisme hantaient le *Petit monde de Don Camillo* : les spectres des *Cahiers du cinéma* ». Elle est née en effet de rencontres sur le forum des *Cahiers du Cinéma* et s'en est émancipée, créant également son forum et son blog.

73 **Studies in Russian & Soviet Cinema**, vol. 2, n° 3, 2008.

La revue de langue anglaise consacrée aux cinémas russes et soviétique consacre une étude de Lora Wheeler Mjolsness sur le film de Vertov *Jouets soviétiques*, réalisé en dessins animés ; Peter Pozefsky consacre une étude au « film de gangster russe » considéré comme une « histoire populaire », à travers le *Tycoon* de Pavel Lounguine ;

Frederick H. White s'attache à définir la dimension de commentaire postmoderne de la société post-soviétique du film d'Alexei Balabanov, *Des monstres et des hommes* (1998), qui conjuguent des références aux thèmes du voyeurisme, de la pornographie et de la perversion dans un simulacre de « fin de siècle » à la russe et des citations de Dostoïevski sur la dégénérescence de la société et son salut. Vitaly Chernetsky analyse le film ukrainien de Leonid Osyka tourné en 1968, *Une croix de pierre* dont le scénario était d'un écrivain moderniste, Vassili Stafanyk, film qui passe pour être le sommet d'un mouvement poétique dans le cinéma ukrainien qui s'est développé entre les années 1960 et le début des années 1970. Il a été peu remarqué à l'ouest. Enfin pour marquer le Centenaire de la naissance du cinéma russe (1908 avec *Stanka Razine*), un choix de vingt-deux films marquants de cette cinématographie et qui furent oubliés ou sous-évalués avec des notices.

74 **Trafic** n° 66, été 2008.

Cette revue qu'avait créé Daney dans un geste iconoclaste semble resserrer son inspiration autour de textes de plus en plus teintés d'autobiographie – issus d'une tradition cinéphilique qui peut paraître déclinante. Le numéro précédent était voué à l'acteur et celui-ci à des contributions variées dont on ne signalera que deux qui tranchent sur l'ensemble : l'analyse de *les Yeux ne peuvent pas en tout temps se fermer* par Benoît Turquety et un texte sur Strindberg et son rapport aux images par Jean-Louis Schefer.

75 **Zeit Magazinleben** n° 28, 3 juillet 2008, « Metropolis »

La présence à la Cinémathèque de Buenos-Aires d'une copie de *Métropolis* qu'avait acquise Adolfo Z. Wilson, directeur de la firme Terra, pour l'Argentine en 1928, correspondant à la version de la « première » de l'Ufa-Palast à Berlin de janvier 1927, a fait événement en Allemagne. Déposée en 1992 à la Cinémathèque où elle n'avait pas attiré l'attention, elle a fini par être découverte et révéler des éléments qui n'avaient pas été retenus (ou avaient été retranchés) des copies d'exploitation de l'époque et que les multiples restaurations (6 sauf erreur) dues à Enno Patalas avaient fait figurer à l'aide de photos fixes. On a guère parler de cet événement en France où le film – que l'Unesco a classé à son « patrimoine » – ne jouit pas d'une très grande réputation (en 1927, dans son *Journal*, André Gide le juge « d'un mauvais goût parfait et colossalement stupide »). En Allemagne il n'en va pas de même. Ainsi tout un supplément magazine du *Zeit* a été consacré à cette découverte avec publication des photogrammes de plans retrouvés.