



**1 | 2015**

**LA PRESSE :  
UNE RESSOURCE ESSENTIELLE POUR  
LA RECHERCHE CINÉMATOGRAPHIQUE**

Actes de la journée d'études organisée par l'association  
Kinétraces, à Paris, jeudi 13 mars 2014

Christophe Gauthier

## **Editorial : La fontaine d'Aréthuse**

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

© 2015 Kinétraces

## ÉDITORIAL

par Christophe Gauthier

Professeur en histoire du livre et des médias à l'époque contemporaine

École nationale des chartes

### LA FONTAINE D'ARÉTHUSE

Dans le mythe rapporté par Ovide, la nymphe Aréthuse pour échapper à l'amour pressant d'Alphée, obtient d'Artémis d'être transformée en fontaine. Celle-ci jaillit en Grèce et ressurgit en Sicile, après un long parcours souterrain. Il en est de certaines sources historiques comme de la fontaine d'Aréthuse : souterraines après avoir été visibles – trop visibles peut-être pour être identifiées comme telles – elles ressurgissent à la faveur d'accidents de terrains qui sont autant d'opérations historiographiques renouvelées. Ce numéro de *Kinétraces* en offre de nombreux exemples.

En l'absence d'autres archives cependant, la presse a toujours été considérée comme une source irremplaçable, depuis Georges Sadoul jusqu'à Jacques Deslandes et Jacques Richard qui s'appuyèrent pour leur grand-œuvre sur *le Figaro*, *l'Intransigeant* aussi bien que sur *l'Industriel forain* afin de combler les béances d'une histoire des premiers temps du cinéma alors dans les limbes. Plus d'un quart de siècle après la parution de *l'Histoire comparée du cinématographe*, Emmanuelle Toulet dressa un premier bilan de ces travaux adossés par force à des sources qui constituaient la seule voie d'accès à un corpus cinématographique que l'on croyait alors irrémédiablement disparu :

[...] On a abouti à une première génération de travaux historiques fondés presque exclusivement sur des sources écrites et en particulier sur la lecture, plus une lecture qu'une analyse, des revues professionnelles de cinéma. Cette utilisation, non critique le plus souvent, a provoqué une réaction et une défiance envers le discours journalistique sans pour autant avoir encore provoqué une véritable analyse des niveaux de discours qui s'y entrecroisent<sup>1</sup>.

L'auteur de ces dernières lignes franchit elle-même une première étape puisqu'il lui revint d'exhumer journaux professionnels, revues corporatives et quotidiens, en s'efforçant d'y distinguer les niveaux de discours qui s'y heurtaient, dans le cadre

de sa thèse d'École des chartes consacrée au *Spectacle cinématographique à Paris de 1895 à 1914*.

L'histoire des périodiques de cinéma, quant à elle, existe depuis de nombreuses années, mais elle semble cohabiter en marge de l'histoire du cinéma comme de l'histoire générale de la presse. L'un des plus anciens exemples en est *le Cinéma et la presse* de René Jeanne et Charles Ford. Ce travail pionnier eut le mérite d'élargir son propos à l'ensemble des « médias » relatifs au cinéma, terme inusité à l'époque. Au sein même de l'histoire de la presse cinématographique se sont développées depuis les années 1980 de nombreuses recherches sur les revues spécialisées, à commencer par les plus prestigieuses, porte-étendards mythiques, sinon mythifiés, de la légitimité artistique du cinéma et témoins du militantisme cinéophile depuis la guerre : tel est le cas de l'étude sur *l'Écran français* d'Olivier Barrot parue en 1979, de l'anthologie de textes issus de *la Revue du cinéma* deuxième manière, ou encore de la monographie consacrée aux *Cahiers du cinéma* par Antoine De Baecque. Ces livres ont un point commun : les revues de cinéma n'y sont plus envisagées comme une source destinée à combler les lacunes archivistiques de recherches portant sur les films, elles sont au contraire tenues pour autant de lieux d'élaboration d'un ou plusieurs discours, parfois convergents, parfois antagonistes, et dont la portée esthétique, critique, politique et idéologique présente un intérêt en soi, ainsi que nous l'indique Salem Tlemsani à propos des *Cahiers du film*, ou encore Sophie Hébert et Laurence Lécuyer toujours à propos de la presse cinématographique pendant l'Occupation. Un champ nouveau s'est alors ouvert, celui de l'histoire de la critique cinématographique, dont les recherches de Lucia Miguel, de Gustavo Coura Guimaraes, de Manon Billaut ou encore de Jitka de Préal sont ici d'excellentes illustrations, pour lesquelles il convient de noter une approche internationale qui fait avec bonheur sortir le domaine de l'histoire de la critique d'une polarisation française tendant parfois à l'infécondité. Plus récemment, divers travaux ont partagé une visée identique où la revue est lue et interprétée comme un espace autonome dans lequel se déploie aux alentours des films le discours de la critique. C'est le cas ici des trois articles consacrés aux histoires de la presse cinématographique (Sophie Hébert et Laurence Lécuyer ; Bénédicte Rochet ; Emmanuelle Champomier).

Presse corporative, généraliste, spécialisée, presse « grand-public » ou « élitiste », quotidiens, hebdomadaires, mensuels, à parution irrégulière, les périodiques de cinéma présentent des visages dissemblables, et les bibliothèques en conservent des états tout aussi disparates : collections complètes ou fragmentaires, volumes en l'état, reliés, brochés, tronqués (certains exemplaires dont les illustrations manquent gardent ainsi la trace de leurs usages) ou simples bribes, comme c'est le cas des recueils factices constitués par Auguste Rondel au département des Arts du spectacle de la BnF, mais aussi des coupures reçues par l'entremise de *l'Argus de*

*la presse* dans nombre de fonds de cinéastes ou d'historiens (ici celles du fonds Gance évoqué par Elodie Tamayo, du fonds Antoine dont parle Manon Billaut). À ces états distincts s'adjoignent des niveaux de discours hétérogènes : textes publicitaires ou corporatistes, récits de films, critiques, billets d'humeur, chroniques, échos, interviews, dossiers économiques ou historiques, etc.

Il s'agit donc toujours d'utiliser une source imprimée, déjà connue et parfois déjà utilisée, mais pour mieux en extraire l'or oublié par les précédents prospecteurs – pour, à l'image de la fontaine d'Aréthuse, en faire ressurgir la source en un autre territoire –, dans une démarche qui s'apparente à l'un des aspects de cette « opération historiographique » décrite par Michel de Certeau dans *l'Écriture de l'histoire* : « Il n'est pas de travail qui n'ait à utiliser autrement des fonds connus. On ne peut pas appeler recherche l'étude qui adopte purement et simplement les classements d'hier [...] et qui donc ne définit pas un champ objectif propre ». L'analyse de la presse en histoire du cinéma s'apparente à cette prospection d'une rivière bien identifiée, mais dont le cours s'est enterré. Par définition, les journaux sont imprimés et largement diffusés, il ne s'agit pas d'inventer des sources cachées, mais bien de faire fi des usages précédents pour, en leurs *marges* et en leurs *anfractuosités* parfois, déceler les éléments susceptibles de mettre au jour et de renseigner de nouveaux objets historiques. Les marges et les anfractuosités de la presse spécialisée – ou des quotidiens dès lors qu'il y est question de cinéma – ce sont les placards publicitaires, les chroniques, les annonces, les échos, les photographies, le courrier des lecteurs, ce que l'on trouve en-dehors des articles en quelque sorte et dont l'exploration permet la constitution d'un nouvel objet, d'un nouveau savoir, et par conséquent d'un discours historique neuf dont la réception du spectacle cinématographique, l'histoire culturelle des représentations est l'un des axes.

Le territoire plus vaste de l'histoire du cinéma est lui-même concerné par ces nouveaux regards sur la presse, à l'image des travaux intéressant les scénarios du cinéma des premiers temps et dont Emmanuelle Toulet concluait ainsi la présentation il y a une vingtaine d'années :

Où commence l'objet-film : au générique, à la première image, au négatif, au scénario, quelle qu'en soit ses/sa forme(s) et ses variantes, ou aux droits de production ? Et dans l'autre sens, où ce même objet se clôt-il : à la dernière image, à l'amorce finale de la pellicule, à la critique qui en atteste la réception ou même à sa résurrection ciné-mémoriale ? Cette question n'a de sens qu'en reflet d'une interrogation plus large qui est celle des *frontières des territoires de l'histoire du cinéma*<sup>2</sup>.

Si la presse excède ontologiquement l'objet-film, elle n'en participe pas moins pleinement du territoire de l'historien du cinéma, non plus, comme on l'a vu, pour combler ses lacunes, mais parce qu'elle « environne » le film en tous points. Elle témoigne du contexte dans lequel le film est produit, réalisé, projeté, accompagné

ou rejeté (et à cet égard, elle demeure une source pour le film lui-même comme en attestent à des titres divers les contributions de Dominique Moustacchi, de Nadège Mariotti et de Daniel Morgan, dont les sources ne se limitent pas – à juste titre – à la presse cinématographique), mais elle est également à elle-même sa propre archive, secrétant autant de « discours » que de textes et d’images sur le film lui-même. Elle est le lieu privilégié de l’élaboration ou de ruptures de concepts et de pratiques spectatoriels, à la fois *agent* et *révélateur* du film et au-delà du cinéma lui-même, entendu dans sa triple dimension d’art, d’industrie et de spectacle. Par ailleurs, *La Fontaine d’Aréthuse* est un film d’Ingmar Bergman.

### Notes

---

<sup>1</sup> Emmanuelle Toulet, « Présentation de la table ronde sur les scénarios ». In : *Les Vingt premières années du cinéma français* (colloque, Paris, 1993), J. A. Gili, M. Lagny, M. Marie, V. Pinel (dir.). Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle-AFRHC, 1995, p. 436.

<sup>2</sup> *Ibid.* Nous soulignons.