



**Que peut la
recherche-création
pour l'histoire du
cinéma ?**

Céline Gailleurd

**Que peut la
recherche-création
pour l'histoire du
cinéma ?**

Céline Gailleurd

SOMMAIRE

Avant-propos

Dork Zabunyan

L'histoire brûle, l'image conserve 7

Éloge de la recherche-crédation : mettre en mouvement l'histoire, poursuivre des fantômes

Céline Gailleurd

Quand la réflexion théorique
se mue en création artistique 22

Trait d'union 24

Contexte institutionnel :
produire des étincelles 30

La recherche au cœur du processus
de création 37

Sur de la fumée et du sable 47

Faire des listes, chercher une méthode 52

Voir et revoir jusqu'au vertige 54

Transformer la matière,
la connaître de l'intérieur 59

Jeux de raccords entre les images et
les mots dans *Italia, Le Feu, La Cendre* 70

Quel avenir ? 86

Au commencement était la note d'intention

Céline Gailleurd

92

Note d'intention des auteur·rices pour le film *Decadenza*

Olivier Bohler & Céline Gailleurd

L'Atlantide 98

Montage et dramaturgie 101

Migrations et réinventions formelles 103

La décadence 106

Un univers de sons 107

Écrire les voix du silence 108

Biographies

114

Ours

116

avant-propos

**L'histoire brûle,
l'image conserve**

Dork Zabunyan

Le présent essai de Céline Gailleurd, *Que peut la recherche-crédation pour l'histoire du cinéma ?*, revient sur un double travail d'exploration, en mots et en images, de l'histoire du cinéma muet italien de 1896 à 1930. Un ouvrage collectif en a résulté, que l'autrice a fait paraître en 2022, *Le cinéma muet italien à la croisée des arts*. Cette même année, elle a achevé avec Olivier Bohler un film intitulé *Italia, Le Feu, La Cendre*, qui propose un montage d'archives visuelles issues d'un corpus largement inédit. De fait, ce dernier nous embarque sur un continent filmique en grande partie englouti, dont des segments entiers ont été emportés par les vicissitudes de l'Histoire, tandis que d'autres attendent d'être découverts dans des fonds d'archives encore méconnus. Le titre même du film indique le double mouvement qui lie un pays, l'Italie, au matériau filmique des premiers temps de sa cinématographie. Il y a d'abord la flamme née d'une concordance temporelle, entre l'unité d'une nation en train de se faire (le *Risorgimento* date de 1871) et l'apparition du cinématographe en 1895. Celui-ci s'engage alors dans une traversée à la fois historique – en témoignent les premières fictions de reconstitution des aventures de Garibaldi – et géographique, puisque les documentaires *dal vero* participent à leur manière à l'unification de régions alors dispersées sur le territoire en royaumes et duchés. L'étincelle de l'unité italienne

trouve alors dans l'invention des frères Lumière l'un des vecteurs de sa consolidation.

Le feu, à l'inverse, renvoie aussi bien à ce qui consume les idéaux d'une jeune nation à la coexistence fragile, toujours confrontée à la possibilité de sa propre fin. Cet horizon de la destruction hante d'ailleurs le film de Gailleurd et Bohler, et les aspirations du peuple italien à une unité soucieuse de ses différences politiques et culturelles seront bien trahies par la montée du fascisme. On le sait, ce dernier trouvera dans l'image en mouvement un propagateur redoutable de ses idées mortifères. Les affiches de la « Maison du peuple » (« *Casa del popolo* »), structure proche du parti communiste, seront ainsi brûlées sur la place publique, comme le montre une archive de 1922 reprise par le duo à la réalisation ; on y voit des partisans de Mussolini hilares devant ces autodafés improvisés. La cendre devient ici le résidu fatal de cette violence idéologique. Elle est en outre, littéralement, le destin vers lequel courent les pellicules du cinéma muet italien qui en préservent la trace. Comme le rappelle la voix *off* dans les derniers instants du film : un nombre considérable de bobines de ce trésor cinématographique a été confisqué par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale, et celles-ci brûlèrent peu

après dans les locaux des studios de Babelsberg où elles étaient entreposées.

Tout se passe donc comme s'il y avait une correspondance étroite entre l'histoire de l'Italie unifiée et l'histoire de son cinéma, de son apparition à la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'arrivée du parlant au début des années 1930 : une histoire tourmentée, où la naissance du cinématographe est notamment inséparable des spectacles de ruines qu'il reconstruit à l'écran. C'est ainsi qu'*Italia, Le Feu, La Cendre* présente plusieurs scènes d'incendie extraites des fictions historiques sur l'antiquité romaine : un passé lointain brûle, saisi dans une technique nouvelle dont l'avenir en tant qu'art reste incertain. Les colonies chancellent elles aussi ; dans la fumée des combats saisis par les opérateurs des armées, nous observons la cruauté des troupes en Libye ou les batailles sanglantes contre les Turcs, le tout empreint d'un racisme à peine masqué qui obscurcit encore davantage ces heures sombres de la nation italienne. Ces blessures de l'Histoire paraissent même affecter la matérialité de la pellicule : combien de rayures involontaires, d'émulsions informes à la surface de l'image, laquelle atteste de son existence éphémère, d'une disparition dont le processus semble déjà entamé ?

Italia, Le Feu, La Cendre rend compte de ces temporalités enchevêtrées, où le devenir d'une nation rencontre directement ou indirectement la folle expérimentation d'un médium nouveau, qui lui-même met en scène les ruptures ou les discontinuités de son histoire durant la période muette du cinéma. On l'a dit, la réalisation de ce film s'accompagne de la publication d'un imposant volume collectif, dirigé par Céline Gailleurd, intitulé *Le cinéma muet italien à la croisée des arts* (2022). Les contributrices et contributeurs de l'ouvrage explicitent avec minutie la genèse et l'évolution de cette image fraîchement mouvante, dans une confrontation constante avec d'autres disciplines, elles-mêmes bouleversées par l'arrivée de ces signes visuels d'un genre inédit : la profondeur de la « scène lyrique », le « grand spectacle » wagnérien, les « chorégraphies modernes », les images entre « poésie » et « xylographie », la photographie du « Grand Tour » italien, etc. Le film n'est pas l'illustration du livre, et le livre ne donne pas la signification ultime du film. L'un et l'autre suivent des voies parallèles, même s'ils se croisent nécessairement, dans une étreinte permanente entre des énoncés d'une haute érudition et des visibilités d'une grande variété. Mais ce sont deux savoirs autonomes qui se déploient dans une durée à chaque fois singulière, en arpentant le dédale des archives filmiques et non filmiques pour l'un, en en-

gendrant un tressage des temps issus de ces mêmes archives pour l'autre. À quoi, donc, il convient d'ajouter cet essai même rédigé par Céline Gailleurd et qui, dans une prose réflexive non surplombante, restitue la spécificité de leurs moyens d'expression respectifs : la puissance des images d'un côté, le potentiel des mots de l'autre. Tandis qu'au niveau immanent du film, l'écrit des intertitres et la parole de la voix *off* interagissent avec les fragments sélectionnés pour *Italia, Le Feu, La Cendre*, sans que l'élément scriptural ou vocal oriente pour autant le regard du spectateur, laissant vibrantes ces archives de feu et de cendre.

Il importe de considérer le film de Gailleurd et Bohler comme un savoir historique à part entière, élaborant de manière raisonnée un récit en images qui ne cherche pas dans la seule exigence académique son critère de validation. Cette exigence se manifeste déjà souverainement dans l'introduction et les neuf chapitres du *Cinéma muet italien*. C'est en ce sens que l'ouvrage « fait de l'histoire », comme le note dans un autre contexte Michel Foucault. Lors d'un entretien paru à l'occasion de la sortie du film de René Allio sur l'affaire Pierre Rivière, Foucault affirme en effet qu'Allio ne fait pas œuvre d'historien en montrant le triple crime de Rivière de l'année 1835. Car, selon lui, « faire de l'histoire, c'est une activité

savante, nécessairement plus ou moins académique. » Allio fait autre chose, qui n'est ni moins noble, ni forcément destiné à une fin plus éphémère : « il [fait] passer de l'histoire », c'est-à-dire qu'il esquisse « un rapport à l'histoire » où il s'agit avant toute chose d'« intensifier des régions de notre mémoire ou de notre oubli » (Foucault, 1994, p. 115).

Italia, Il Fuoco, La Cenere assure à sa manière un passage de l'histoire du même type, en œuvrant pour une intensification dans les mémoires d'un pan entier du patrimoine cinématographique italien, soleil noir dans un vide béant. Le film nous livre ainsi la façon dont ce moment monumental du cinéma est tombé dans un oubli qui n'est pas moins retentissant. C'est déjà une manière de bouleverser le temps de la recherche que d'y injecter ce manque, et par le vertige de ce manque, faire en sorte que la recherche questionne le mouvement par lequel elle l'accueille. La « recherche-crédation » est peut-être le nom que l'on donne à cette exigence où s'opère un écart par rapport au modèle argumentatif traditionnel, celui de l'exposé dissertatif dont la légitimité est acquise. Il n'y a pas lieu ici de douter de ce modèle, encore moins de jouer le film contre le livre, comme si le second seul avait le privilège de la scientificité, et qu'il ne restait au premier que le domaine bigarré des émotions muettes.

Il s'agit plutôt de prendre acte de la valeur heuristique d'une œuvre filmique qui se présente comme un véritable savoir, un savoir en images grâce auquel nous traversons une histoire mouvementée et qui nous traverse en retour. *Italia, Le Feu, La Cendre* résiste en ce sens à tout « phénomène d'acculturation » de l'art par un habitus universitaire qui tenterait, même sans le vouloir, d'en atténuer la force disruptive en l'éloignant « de la civilisation dont il émane », de la « réalité culturelle » dont il est inséparable¹. Il évite parallèlement l'écueil d'une plus-value artistique qui permettrait, dans le cadre de l'institution universitaire, de « jouer » au cinéaste, tout en autorisant ce dernier, à la bordure de cette même institution, de « jouer au savant »². La question de la pertinence académique de la recherche-crédation se dissipe alors, pour laisser place à l'évidence d'une histoire qui

1. C'est l'un des risques que pointe subtilement Sandra Delacourt dans sa généalogie de l'artiste-chercheur à l'intérieur des universités états-uniennes après-guerre (Delacourt, 2019, p. 23).

2. C'est le danger qui guette « l'institutionnalisation » de la recherche-crédation à l'université, comme le souligne judicieusement Yves Citton dans son « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation », postface à l'essai d'Erin Manning et Brian Massumi intitulé *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-crédation* (2018, p. 102).

s'écrit en images, explorant les diverses strates de visibilité que favorise un nouveau médium dans une nouvelle nation.

Si Céline Gailleurd et Olivier Bohler sont des archivistes, au sens de Foucault, c'est précisément parce qu'ils mettent en relation des séries hétérogènes d'événements, les plus ordinaires comme les plus extraordinaires, et par ces assemblages d'images, documentaires ou de fiction, dessinent la carte de l'histoire italienne d'un siècle à l'autre. Et cette histoire est aussi bien celle d'une correspondance entre des techniques de déplacement qui modifient profondément le rapport au quotidien, comme les rythmes de ce quotidien. Significative à cet égard est la façon dont, dès le début du film, le montage présente un enchaînement de séquences où des translations dans l'espace ont lieu : transports en train, en voiture, en bateau sur les eaux, en ballon dirigeable dans les airs, etc. Les territoires italiens se meuvent en même temps que la caméra les saisit dans une perception neuve, depuis un point de vue en perpétuelle variation, et qui fait du cinéma le « mouvement de tous les mouvements »³.

3. Pour reprendre une expression de Jacques Rancière qui désigne le montage chez Dziga Vertov (2018, p. 72).

Un savoir spécifiquement filmique résulte de cet entrelacs exemplaire entre le dispositif cinématographique et les transformations de l'Italie à la même époque. Ce savoir est de plus indissociable d'une émotion dont *Italia, Le Feu, La Cendre* est l'intercesseur remarquable ; celui-ci produit une intensité visuelle nous conduisant vers un état proche de l'hypnose, grâce auquel s'opère un surgissement de l'histoire qui résiste à l'oubli. Raymond Bellour a bien montré comment une hypnose de ce genre pouvait naître de la rencontre entre une entité machinique, par exemple « la machine du train », et la « machine-cinéma ». Cette « identité première » entre un moyen de locomotion et l'appareil filmique désigne aussi bien le souvenir que nous pouvons en garder : « éclat singulier » des images qui peuplent notre mémoire, en l'occurrence la mémoire d'un moment historiquement déterminé de la nation italienne que l'on sillonne dans la « suggestion [hypnotique] d'une projection » à l'écran⁴.

Cette mémoire suscitée par le film de Gailleurd et Bohler est d'autant plus dynamique qu'elle ne manque pas de solliciter par ricochet l'histoire contemporaine de l'Ita-

4. Sur cette « identité » entre les manifestations du mouvement dans un film et le dispositif filmique lui-même, voir (Bellour, 2009, p. 233-235).

lie : le fascisme mussolinien, montré ici sans ostentation, dans la banalité de son expansion funeste, entre en résonance avec la vie politique récente du pays, au moins depuis l'entrée des partis néo-fascistes au sein des coalitions gouvernementales dans les années 1990 ; les *dive*⁵ des premiers temps du cinéma ont laissé la place dans l'imaginaire collectif aux *veline*, ces femmes plus ou moins dénudées, plus ou moins mutiques, devenues le décor habituel des chaînes de télévision italiennes. La florissante industrie du jeune cinéma italien, avant la création de l'Istituto Luce, contraste avec le champ de ruines de la production cinématographique actuelle, dévastée par les coups de massue de l'empire médiatique berlusconien.

Italia, Le Feu, La Cendre est virtuellement riche d'autres télescopages entre passé et présent, au gré de notre rapport lui-même mouvant à l'Italie et à son cinéma. Ces courts-circuits temporels toujours en suspens, toujours sur le point de s'actualiser, renforcent la conservation d'une histoire filmique que l'on croyait perdue, dans un pays que cette histoire redonne à sa façon, alors que l'Italie affronte aujourd'hui un « génocide culturel » que même Pasolini n'aurait pas imaginé dans ses pires

5. Pluriel du mot italien *diva*.

cauchemars. Cette fonction de conservation, on l'aura compris, ne relève pas d'un instinct de nostalgie envers un âge d'or présumé du cinéma italien ; elle n'implique pas non plus, en tout cas pas exclusivement, la nécessité de préserver matériellement ce trésor patrimonial. La conservation est plutôt une puissance, une puissance de la durée dont on s'en empare avec précaution et qu'on forge telle une matière première, comme Céline Gailleurd et Olivier Bohler s'en sont emparés et l'ont forgée tout au long du processus de réalisation de leur film. Conserver, autrement dit, c'est aussi bien construire, fabriquer, inventer le matériau temporel des images contre toutes les stratégies d'effacement que celles-ci subissent. Gilles Deleuze déclarait que le « cinéma conservait, conservait tout ce qui valait, "miroir singulier dont le tain retiendrait l'image" », et il ajoutait que « conserver » se faisait « toujours à contre-temps », dans une durée qui échappe en droit, quelle que soit la fragilité de son support (comme un morceau de pellicule), à toutes les forces de destruction susceptibles de la supprimer des mémoires (Deleuze, 1990, p. 104-105). *Italia, Le Feu, La Cendre* nous invite à faire l'épreuve de ce « contre-temps », sans doute l'une des pierres de touche de la recherche-crédation où se brouille la frontière entre la recherche et la création.

Bibliographie

- Bellour, R. (2009). *Le Corps du cinéma – Hypnoses, émotions, animalités*. P.O.L.
- Citton, Y. (2018). « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation », *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-crédation*. EUR ArTeC/Les presses du réel.
- Delacourt, S. (2019). *L'Artiste-chercheur – Un rêve américain au prisme de Donald Judd*. B42.
- Deleuze, G. (1990). « Lettre à Serge Daney – Optimisme, pessimisme, voyage » (1986), *Pourparlers*. Minuit.
- Foucault, M. (1994). « Le retour de Pierre Rivière » (1976), *Dits et Ecrits, T. III*. Gallimard.
- Gailleurd, C. (2022). *Le cinéma muet italien à la croisée des arts*. EUR ArTeC/Les presses du réel.
- Rancière, J. (2018). *Les Temps modernes – Art, temps, politique*. Hazan.

**Éloge de la
recherche-création :
mettre en
mouvement
l'histoire,
poursuivre
des fantômes**

Céline Gailleurd

Quand la réflexion théorique se mue en création artistique

Ne reculant devant aucune généalogie prestigieuse, je ne cesse de soigner l'arbre de mes ascendants. Un arbre dont les racines plongent dans la forêt amérindienne où les objets, les rêves et les savoirs sont enchevêtrés. Un arbre qui n'a cure de la division du travail scientifique et artistique. Un arbre depuis lequel des objets, pour être abordés, exigent une hybridation des connaissances. Un arbre où les êtres vont à la rencontre d'une subjectivité indéterminée.

François Deck, *L'objet énigmatique*, 2021

Le projet de recherche-crédation « Le cinéma muet italien à la croisée des arts européens (1896-1930) » qui s'est développé de 2017 à 2019⁶ – dont émane à la fois l'ouvrage *Le cinéma muet italien à la croisée des arts* (Grande Collection ArTeC/Les presses du réel, 2022) et le long métrage documentaire co-réalisé avec Olivier Bohler *Italia, Le Feu, La Cendre* (2022) – trouve pour

6. Il s'est développé de 2017 à 2018 sous le LABEX Arts-H2H, puis en 2019 sous l'École universitaire de recherche ArTeC. La réalisation du film se poursuivant sur 2020 et 2021 a dépassé de deux années le cadre académique dans lequel s'inscrivait le projet. Sa diffusion en salle et en festival s'est échelonnée sur 2022 et 2023.

point de départ mon désir de créer une synergie, une connexion, une imbrication plus assumée et moins souterraine entre la recherche que je mène d'un côté à l'université et les films que je réalise de l'autre. Cette nouvelle publication propose de revenir sur cette expérience concrète afin de tenter de questionner, depuis l'intérieur, les spécificités d'une recherche-crédation menée au sein de l'université ayant pour objet le cinéma⁷. Il s'agira donc ici d'honorer les intensités que la recherche-crédation permet de libérer lorsque celle-ci, réveillant les morts, privilégiant l'écriture du multiple et la poursuite de l'image manquante, fait obstacle au désir de s'installer dans un passé familial et rassurant. L'idée étant alors de voir en quoi cette pratique spécifique offre l'occasion d'écrire l'histoire autrement, de traquer au cœur des images filmiques ce qui y était déjà là mais restait informulé et de revendiquer aux côtés de Patrick Boucheron une « poétique de l'histoire » qui « n'affaiblit en rien son régime de véridicité⁸ ».

7. À différencier d'une recherche-crédation menée en école d'art (Alferi *et al.*, 2015, p. 27-32 et p. 41-48).

8. « Défaire les continuités » Entretien avec Patrick Boucheron réalisé par Marielle Macé, Vincent Azoulay, *Critique* 2015/12, n° 823, pp. 1003 à 1015. Voir : <https://www.cairn.info/revue-critique-2015-12-page-1003.htm>

Trait d'union

Le trait d'union de recherche-création, adopté dans l'abondante littérature émanant initialement d'auteurs canadiens comme Erin Manning, Brian Massumi, Louis-Claude Paquin, est conservé ici précisément parce qu'il matérialise une alliance entre savoir théorique et savoir-faire pratique, un enchevêtrement entre réflexion conceptuelle et expérience empirique, bref une « inter-pénétration » (Manning & Massumi, 2018) de ces processus. Dans *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création*, Erin Manning et Brian Massumi notent une institutionnalisation de la recherche-création au sein du monde universitaire avec l'arrivée au Canada, début des années 2000, d'une nouvelle catégorie de financement intitulée « recherche-création » dans le but de « promouvoir des formes d'activité hybrides promettant de capturer au nom de la recherche l'énergie créatrice d'artistes rattachés à l'institution universitaire » (Manning & Massumi, 2018, p. 29). Un tel virage aurait pour objectif de « surmonter la séparation entre disciplines créatives et interprétatives et rapprocher les sciences humaines du milieu des arts » (*ibid.*).  galement issu du milieu universitaire canadien, Louis-Claude Paquin évoque la difficulté d'enfermer cette notion dans une définition trop étroite et rappelle qu'en

anglais quatre termes recouvrent le champ de la recherche-création : *practice-based research*, *practice-led research*, *practice as research* et *artistic research*. Pour autant, voici comment aux côtés de Cynthia Noury, il propose de poser ce premier jalon qui a le mérite de la simplicité : il s'agirait « d'un croisement entre la recherche universitaire et la création artistique qui vise un double objectif : la production d'une œuvre (matérielle ou immatérielle), artefact ou spectacle original, ainsi que la production de connaissances » (Paquin & Noury, 2020, p. 103-136).

En France, l'institutionnalisation de la recherche-création, plus récente, se développe, à partir de 2010 sous l'impulsion des fameux accords de Bologne qui refa onnent l'enseignement artistique européen et permettent l'émergence des thèses de création. Après avoir pris forme depuis les expérimentations de Vincennes⁹, elle mobilise de nombreux chercheurs et artistes-chercheurs

9. Rappelons que les départements en Arts de l'université Paris 8,   l'image du département Cinéma, qui s'inscrivent dans l'héritage de l'université expérimentale de Vincennes, pratiquaient depuis bien longtemps déjà, sans spécialement en revendiquer le titre, la recherche-création.

rattachés au programme SACRe, à l'EUR ArTeC¹⁰, et un nombre croissant d'universités. Parmi un grand nombre de contributions, mentionnons également les articles du numéro 72 de la revue *Hermès*, intitulé *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, qui proposent de questionner les enjeux idéologiques de cette porosité accrue entre gestes de l'art et pratiques d'exploration universitaire, sans en ignorer les écueils ; ou encore les Rencontres Recherche et Création organisées par l'Agence nationale de la recherche et le Festival d'Avignon qui depuis 2014 proposent des rencontres entre auteurs, comédiens, metteurs en scène, chorégraphes et chercheurs de différentes disciplines programmées dans le but de créer avec le public « un nouvel espace

10. Voir la journée d'étude « La recherche-crédation, archéologie et avens d'un paradigme », organisée par l'EUR ArTeC et le Labex Les passés dans le présent, en visioconférence, 15 mars 2021, le matin : <https://vimeo.com/549279246> ; l'après-midi : <https://vimeo.com/554653433>

de partage des connaissances¹¹ ». Au-delà des disciplines artistiques, ce questionnement commence à s'étendre aux autres sciences-humaines comme l'anthropologie ou encore la sociologie qui s'emparent de la recherche-crédation pour créer des représentations sensibles du monde que la recherche plus traditionnelle n'appréhende pas de manière comparable¹².

En ce qui concerne plus précisément la place de la recherche-crédation¹³ au sein des études cinématogra-

11. Portées par le département sciences humaines et sociales de l'ANR et le Festival d'Avignon. Le projet des « Rencontres recherche et création » a été conçu par Catherine Courtet pour l'ANR et Paul Rondin pour le Festival d'Avignon. Le film *Italia, Le Feu, La Cendre* a été mis en lumière dans le cadre des 10^e Rencontres recherche et création organisées par l'Agence nationale de la recherche et le Festival d'Avignon en juillet 2023 :

www.recherche-creation-avignon.fr

12. Notons la mise en place en 2021 du Cirec - Centre de recherche-crédation sur les mondes sociaux, qui se situe au croisement de la recherche sociale et de l'art : www.cirec.online/présentation

13. Sur un plan strictement académique l'expression est employée à un niveau doctoral et post-doctoral pour qualifier des travaux universitaires qui se présentent sous la forme d'un texte et d'une réalisation filmique.

phiques, domaine disciplinaire auquel je suis rattachée, il faut signaler la publication de l'ouvrage collectif, co-dirigé par Serge Le Péron et Frédéric Sojcher, intitulé *Cinéma à l'université, le regard et le geste* (2020). Les différents textes qui composent le volume montrent que « les entrailles de l'Université bougent » et témoignent d'une même conviction : l'enseignement du cinéma à l'université ne doit pas se limiter à une approche théorique, il mérite également de comporter une approche pratique et une recherche liée à la création. Cette position ne fait pas l'unanimité au sein du monde universitaire. C'est la raison pour laquelle une dimension militante anime les auteurs et autrices, des enseignants-chercheurs de plusieurs formations françaises, dont Eugénie Zvonkine qui, à la lumière des écrits d'Oleg Aronson ou Alexeï Guerman conclue ainsi sa contribution :

Articuler ensemble le geste cinématographique et la pensée théorique me semble ainsi une condition déterminante et indispensable dans l'apprentissage et dans la pratique de l'exploration de l'art cinématographique. (2020, p. 113)¹⁴

14. Notons qu'Eugénie Zvonkine (université Paris 8) a été la première maîtresse de conférences en études cinématographiques du programme SACRe à obtenir l'Habilitation à diriger les recherches, en octobre 2021.

Dans le prolongement des réflexions engagées par ces contributeurs, se sont tenues en juin 2021, les premières *Assises de l'enseignement du cinéma à l'université incluant la pratique et la création*, organisées par trois institutions : l'université Paris 8, l'université Paris 1 et l'Ensav (École nationale supérieure d'audiovisuel) de Toulouse. Il s'agissait de poursuivre à la fois la réflexion liée à l'enseignement de la pratique cinématographique au sein de l'Université française et de défendre une reconnaissance plus importante de ces approches au croisement entre recherche et création. À l'origine de ces événements se trouve le « Manifeste pour une approche du cinéma incluant la pratique et la création à l'Université » rédigé en 2018 et signé par soixante-dix enseignants-chercheurs en études cinématographiques d'une vingtaine d'institutions¹⁵. Ce manifeste propose de faire avancer des points très précis, comme de revendiquer le fait de laisser une vraie place aux films au sein de la carrière académique, ou encore de réaffirmer la spécificité des études cinématographiques contre l'assimilation par des dénominations plus généralistes, comme « arts du spectacle » ou « communications et médias ». Par-delà les débats qui animent les études

15. Il a été rédigé par Serge Le Péron (université Paris 8), Frédéric Sojcher (université Paris 1) et Dominique Willoughby (université Paris 8).

en cinéma, il est intéressant de constater à quel point les bornes institutionnelles, qui encadrent ce dialogue entre approches théoriques et approches pratiques et décident de valoriser (ou non) les objets hybrides de recherche-crédation, varient beaucoup d'une discipline à l'autre et d'un pays à l'autre.

À la suite et surtout à la lumière de ces travaux, désormais foisonnants et dont je ne cite ici qu'une partie, je vais tenter de revenir sur la manière dont le projet sur le cinéma muet italien épouse les contours, eux-mêmes encore mouvants, de la recherche-crédation en cinéma.

Contexte institutionnel : produire des étincelles

L'un des premiers objectifs du projet « Le cinéma muet italien à la croisée des arts européens (1896-1930) » a consisté à impulser un travail collectif entre des équipes de chercheurs, des institutions patrimoniales en France, en Italie et en Hollande et une école de cinéma – l'ENS Louis-Lumière – afin d'explorer ce champ d'étude encore largement méconnu dans l'histoire du cinéma et de l'esthétique : celui du cinéma muet italien, de 1896 à l'avènement du parlant en 1930. L'objectif consistait à replacer les films italiens muets dans le contexte artis-

tique, médiatique et culturel européen de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Suivant une démarche synergique, il s'agissait d'entrelacer aux savoirs historiques et théoriques, les pratiques relevant de la fabrication d'un film. Ainsi, dans cet aller-retour permanent, avec Olivier Bohler, nous avons mené à bien l'écriture, la réalisation et le montage du long métrage documentaire *Italia, Le Feu, La Cendre*.

Ce projet de recherche-crédation, à l'intérieur duquel s'enchevêtrent expérimentations théoriques et artistiques, a pu voir le jour grâce à trois dispositifs de financement liés à l'université Paris 8 – l'École universitaire de recherche ArTeC (ex-LABEX Arts-H2H), l'université Paris Lumières (UPL) et mon laboratoire de recherche l'ESTCA (Esthétique, sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel) pour lequel les dynamiques contemporaines de recherche-crédation constituent une préoccupation majeure. L'existence même de ces structures, offrant la possibilité de mettre en place un maillage entre la pratique et la théorie, s'accorde avec les dispositifs de financement de la recherche-crédation qui se développent progressivement, en France, depuis

le début des années 2010¹⁶. Avec du recul, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elles nous ont offert la possibilité d'entretenir un rapport pluriel à cet objet d'étude, un rapport protéiforme, ouvert sur une multitude de possibles. Incontestablement, ces soutiens universitaires nous ont aidés à nous lancer dans la production d'une œuvre cinématographique au parcours atypique. Nous avons alors pu expérimenter des formes, prendre le temps de développer des pratiques nouvelles, essayer, faire et défaire pour refaire sans relâche, tâtonner le long de chemins hasardeux, mais nécessaires lorsqu'il s'agit de fabriquer un objet au trajet sinueux. Animé par une volonté de justesse, notre souhait résidait dans la tentative d'abattre des frontières, d'assumer le multiple et de faire vaciller les convictions.

L'organisation d'événements de natures très diverses a, tour à tour, alimenté le travail préparatoire à l'ouvrage *Le cinéma muet italien à la croisée des arts*, ce livre-ci, et la réalisation du film.

16. Voir le site :

www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-recherche-culturelle/Recherche-et-Creation

Il s'agissait avant tout de plonger au cœur des archives conservées par plusieurs institutions patrimoniales. Nous avons donc mis en place à deux reprises au Eye Filmmuseum à Amsterdam (2018) puis à la Direction du patrimoine du CNC à Bois d'Arcy (2019) des ateliers, permettant de visionner, soit en salle de projection soit en petits groupes sur tables de visionnage, des bobines de films récemment découvertes, oubliées ou non identifiées. C'est ainsi, face à une matière généralement peu accessible, qu'une large partie des auteurs ayant apporté leur contribution au volume, ont pu offrir leur expertise, partager leurs connaissances et faire émerger de nouvelles manières de produire du savoir sur l'esthétique des films et l'histoire du cinéma grâce aux interactions sur place. Ces événements réunissaient dans une énergie collaborative et conviviale des universitaires, des responsables de fonds d'archives et des archivistes, collectionneur·ses, chercheur·ses indépendant·es, jeunes docteur·es et doctorant·es, étudiant·es ou encore cinéastes-chercheur·ses¹⁷. En bref, des manifestations proches de ce que Manning et Massumi définissent

17. Je me permets ici de détourner le concept d'artiste-chercheur dont Sandra Delacourt (2019) a montré comment la « figure globalisée de l'artiste-chercheur » s'imposait dans l'imaginaire collectif nord-américain au cours du xx^e siècle.

comme des « événements » de recherche-crédation. Suite à ce constant effort d'exploration, des copies jusqu'alors inaccessibles ont pu être vues et commentées, réactualisant ainsi le regard porté sur ce patrimoine culturel. À l'occasion de ces manifestations scientifiques hybrides, s'est formé un collectif de personnes émanant de différents milieux. S'affranchir ainsi des barrières institutionnelles traditionnelles nous a offert un accès unique aux archives sur lesquelles était fondé ce projet.

La programmation de films s'est aussi imposée comme autre manière de vivifier la connaissance de cette période du cinéma. Nous avons pu l'expérimenter à l'occasion d'une rétrospective organisée à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, du 31 janvier au 17 février 2018, dont le but était de présenter au public, avec l'accompagnement de spécialistes internationaux, une sélection de films de cinq cinéastes italiens : Giovanni Pastrone, Carmine Gallone, Nino Oxilia, Roberto Roberti et Febo Mari. Cet événement a permis de mettre en place le sous-titrage de certaines copies qui n'avaient plus été projetées en France depuis leur sortie¹⁸. L'idée était de rapprocher

18. Ces nombreuses traductions ont été réalisées avec les étudiants du Master Traduction de l'université Paris 8, sous la supervision de Céline Frigau Manning, Professeure en études italiennes.

les unes des autres œuvres d'un même cinéaste qu'il est habituellement impossible de voir ensemble, d'en dégager le style, et de les mettre en perspective par rapport au travail d'autres réalisateurs, geste anachronique dans la mesure où, à l'époque, le statut « d'auteur » d'un film n'était pas encore un enjeu.

Suivant la même logique de présentation des films au public, il s'agissait de participer au projet de restauration d'un film jusque-là considéré comme incomplet, *La tragica fine di Caligula imperatore (La Fin tragique de l'empereur Caligula, Ugo Falena, 1917)*, œuvre emblématique du maillage du cinéma avec les autres arts de l'époque, qui fut considérée à sa sortie d'une grande qualité artistique, dialoguant avec la littérature, ainsi que la peinture, la sculpture, le théâtre, la danse. À cette occasion a été retrouvée une partie manquante mais essentielle du film : la danse, que la célèbre actrice Stacia Napierkowska effectue au cours d'une orgie impériale. Cette restauration, menée avec Mariann Lewinsky, a été présentée au festival Il Cinema Ritrovato à Bologne en juin 2017. C'est dans ce cadre que l'atelier « Caligula, de la danse aux décors : les arts en excès ! » s'est tenu, en présence d'Ivo Blom, Michele Canosa, Giovanni Lasi, Éric Le Roy, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Céline

Ruivo, Stéphanie Salmon, Elsa Uffreduzzi, Maria Wyke et Olivier Bohler.

Dans le même esprit de faire se croiser les regards et de chercher à déployer la pensée le plus librement possible, j'ai pu organiser avec l'Académie de France à Rome-Villa Médicis le colloque « Vers une esthétique du spectaculaire. Le cinéma muet italien au croisement des arts plastiques, scéniques et décoratifs 1896-1930 ». Cet événement nous a permis de projeter une sélection de films tournés à Rome entre 1896 et 1922, sur des improvisations musicales interprétées par des pensionnaires actuels et anciens de la Villa Médicis, Benjamin Attahir, Alvisè Sinivia et Alexandros Markeas. Pour cette occasion, certains films ont fait l'objet d'une numérisation 4K comme *Aérotourisme* (Cines, Unione Cinematografica Italiana, 1919), *Il volto di Medusa* (Alfredo De Antoni, 1920) ou encore *Passeggiate romane* (Cines, Unione Cinematografica Italiana, 1922) grâce au partenariat avec la Cineteca Nazionale et au travail de Maria Assunta Pimpinelli.

La constante de ces événements était de se placer face aux œuvres, dans les conditions émotionnelles les plus proches de l'expérience originelle (que ce soit par la projection sur grand écran, ou la consultation sur table

des copies en pellicule 35 mm, nitrates ou *safety*) ce qui était cohérent avec l'idée de créer en parallèle un film destiné au grand écran.

La recherche au cœur du processus de création

L'ensemble de la partie « recherche » du projet a nourri en profondeur la partie dédiée à la « création » du film *Italia, Le Feu, La Cendre*, sorti en salles en Italie et en France.

Suivant le scénario que nous avons rédigé, cet essai documentaire devait réussir à retracer la façon dont la société italienne se représente à travers son cinéma, durant les trente-cinq premières années qui suivent la naissance de cet art. Les films montrent une nation toute jeune (l'unité italienne précède elle-même de trente-cinq ans seulement l'invention du cinéma), en quête de son identité, rêvant d'une antique grandeur retrouvée. Dès l'origine se multiplient des vues documentaires déployant les splendeurs du pays, du nord au sud. Les fictions, elles, retracent comme en un songe la grandeur de l'Empire romain – inventant ainsi le Péplum. Puis, adviennent aussi les premiers films de propagande, avec la guerre coloniale en Lybie contre la Turquie qui débute

en 1911. Le cinéma italien révèle un goût prononcé pour les passions tragiques qui se déploient dans la littérature et le théâtre français de l'époque (Sardou, Bernstein, Dumas fils) ou les pièces de Shakespeare. La Première Guerre mondiale constitue une cicatrice indélébile, qui entraîne un durcissement des rapports de classes et une volonté de renouveau. Dans cette quête d'identité, l'Italie invente par glissements successifs, un modèle nouveau : le fascisme. Le cinéma en est le premier témoin. Toute l'ambivalence de ce moment politique vient imprégner la surface même des images. Le geste créatif que nous avons souhaité adopter dans *Italia, Le Feu, La Cendre*, s'inscrit dans un espace à la fois formaliste – avec des images parfois ralenties, rythmées par un travail de création sonore et musicale – et une perspective historique et réflexive. En effet, la chronologie des événements qui ont marqué l'histoire de l'Italie et du cinéma italien entre 1896 et 1930 sous-tend la chronologie du film lui-même, qui retrace l'évolution d'un certain nombre de personnages que l'on suit de leurs premières apparitions jusqu'à leur disparition : Maciste, Francesca Bertini, Giovanni Pastrone, Pina Menichelli, Lyda Borelli, Emilio Ghione. L'une des difficultés de ce projet tenait à la grande hétérogénéité des matériaux utilisés : fictions, documentaires, longs métrages, fragments anonymes, films de propagande, films scientifiques ou militaires,

etc. Nos seules limites étaient de n'utiliser que des films produits en Italie entre 1896 et 1930, tournés par des opérateurs ou des cinéastes italiens, et de respecter le format de tournage d'origine, le 4:3. Le défi artistique consistait à créer des formes capables de donner une présence et une force sensibles aux histoires multiples que nous voyions se dessiner dans cette succession d'œuvres informées par l'enchaînement des événements historiques de cette période mouvementée.

Le dialogue entre la recherche et la création nous a permis de concevoir d'autres manières de travailler collectivement et de réaliser une œuvre, sans se sentir à l'étroit dans ce que Yann Moulier-Boutang (2007) nomme les « universités-usines ». Dans son texte « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation », Yves Citton pose un regard non manichéen sur la recherche-crédation, montrant à la fois les impasses de celle-ci, lorsqu'elle devient mot d'ordre et les voies qu'elle ouvre :

Vue depuis le bas, la recherche-crédation libère de l'usine en permettant de jouer à l'artiste, comme elle émancipe du spectacle en invitant à jouer au savant. Vue depuis le haut, elle promet de redynamiser des institutions sclérosées par leur industrialisation massifiée, en même temps qu'elle promet de relancer des innovations faisant sauter le couvercle des attendus (sous lequel étouffe toute culture, dès lors

qu'elle est financée par l'espoir de retours sur investissements). (Manning & Massumi, 2018, p. 97)

Réaliser ce projet m'a offert l'occasion de comprendre de l'intérieur des dynamiques assez complexes actuellement à l'œuvre dans la recherche-crédation. Revenant sur les enjeux idéologiques et institutionnels du terme de « recherche-crédation », Grégory Chatonsky, artiste et chercheur au sein de l'EUR ArTeC, a bien montré la tendance de notre régime néolibéral à transformer les métiers d'artistes et de chercheurs en machines à monter des dossiers de demandes de subvention, et à passer de ce fait de plus en plus de temps à remplir des documents administratifs plutôt qu'à pratiquer son art et sa recherche¹⁹.

J'ai notamment éprouvé le lien que la recherche-crédation entretient avec le modèle entrepreneurial marqué par un impératif d'adaptation et pour lequel « tout est création ». Cette position, c'est un peu celle qu'avec Olivier Bohler, le coréalisateur du film, nous avons fini par occuper, dans la mesure où il nous a fallu, parallèlement à un rythme de travail qui tourne à plein, produire

19. Voir le dialogue de Grégory Chatonsky avec Antonio Somaini sur le site : <http://chatonsky.net/methode-anarchie-recherchecreation/> ; ainsi que son site : <http://chatonsky.net>

un écosystème innovant entre des enseignants-chercheurs internationaux, issus de différentes universités et écoles d'art, des étudiants de l'université Paris 8 (du Master Réalisation et création et du Master Traduction) et l'université d'Aix-Marseille (du Master Écritures documentaires) ; des élèves en école d'art, de l'ENS Louis-Lumière issus de la filière Image et de la filière Son, et du Département Satis (Sciences, arts et techniques de l'image et du son) en montage image ; ainsi que les personnels rattachées aux différentes institutions partenaires, mobilisés autour du projet, y compris pour sa gestion financière²⁰. Cependant, le fait même d'avoir une expérience dans le domaine de la réalisation permet d'affronter au mieux ces aspects qui souvent prennent le pas sur la recherche.

En dehors de ces complexités organisationnelles, incontestablement les passerelles entre la recherche et la création ont été particulièrement fécondes.

Pour le décrire maintenant, sur un plan plus formel, notre film se rattache à un genre cinématographique que, depuis les années 1920, l'on nomme en français

20. Jusqu'à ce qu'arrive, en cours du projet, l'aide déterminante d'Ivan Olgiati et de Chiara Galloni de la société de production Articulture à Bologne.

« film de montage²¹ », ou encore, plus récemment, de « réemploi » ou « de seconde main », suivant l'expression proposée par Christa Blümlinger (2013) en hommage au geste de ces chiffonniers du XIX^e siècle, décrits par Walter Benjamin, historiens malgré eux occupés à récolter rebuts et débris pour les réagencer. Leur geste de réappropriation évoque ainsi celui propre au montage d'images d'archives, dont la finalité est de proposer une autre vision de l'histoire. Toujours selon Christa Blümlinger, le réemploi fait de l'hétérogénéité sa matrice esthétique, en s'attachant à tisser ensemble des éléments cinématographiques souvent tombés hors de l'histoire. Il était en effet important pour nous de ne pas créer une homogénéisation trompeuse du matériau archivistique, mais au contraire de chercher une forme sensible permettant de marquer les ruptures et les la-

21. Comme le rappelle François Albera (2022) : « La première approche historique et réflexive sur le genre est due à Jay Leyda : *Films beget film. A Study of the compilation film*, New York, Hill & Wang, 1964. »

cunes²². *Italia* n'ayant rien d'une simple compilation, l'articulation des images devait refléter notre point de vue subjectif et offrir une perspective quasi « métahistorique ». En accord avec ce geste de réappropriation propre au montage, notre point de vue devait surtout s'exprimer à travers notre choix particulier d'utiliser en voix off des extraits de textes écrits à l'époque par ceux qui ont été les témoins de la naissance et du développement du cinéma en Italie : annulant la présence de tout autre commentaire en voix off de notre part, ces textes avaient pour mission de traduire, à leur façon, notre vision sensible d'un art en train de se construire, et ce en leur laissant leur propre qualité de document historique. Nous avons en tête l'importance de devoir composer avec ces deux exigences : « éclaircir ce qui est obscur, assombrir les clartés illusives » (Macé & Azoulay, 2015). Parallèlement s'est imposée à nous la nécessité de libérer une parole politique, de penser l'adresse au futur public du film et de faire en sorte qu'elle soit vibrante. Dans ce but nous avons souhaité rédiger des

22. François Albera (2017, p. 72-93) revient avec justesse sur les problèmes que pose la pratique largement adoptée par les productions télévisuelles dans l'usage des archives filmées qui n'offrent aucun regard critique et peuvent se faire cyniquement manipulatrices, démarche dont nous voulons à tout prix nous éloigner.

cartons, à la fois poétiques et didascaliques, à travers lesquels le spectateur peut identifier notre présence en tant qu'auteurs, portant un regard contemporain sur ces images du passé. Il a d'ailleurs été complexe d'éviter un penchant théorique ou pédagogique, inhérent à toute la partie « recherche » du projet qui se déroulait parallèlement. C'est à travers ces petites phrases qui jalonnent le film, rédigées en lettres blanches sur fond noir et dans un style qui se voulait le plus concis possible, que notre point de vue a pu, tour à tour, se faire critique, comme on l'attend d'un travail universitaire, mais aussi élégiaque ou mélancolique parce que la recherche-crédation nous apprend à faire des dimensions affectives de nos expériences un ressort de lucidité bien plus que d'aveuglement. En ce sens nous nous sommes sentis proches de ce que décrit Patrick Boucheron dans son rapport à l'histoire.

Voici pourquoi la métaphore architecturale, spontanément, me vient : bâtir, c'est ménager des parcours entre les ombres. En tout cas, il serait déloyal de faire croire à son lecteur qu'en écrivant l'histoire, on l'éclabousse d'une lumière étale. Je suis en colère contre ceux qui, par bonne volonté pédagogique, veulent que tout soit accessible, tout et tout de suite. C'est une arrogance inutile, qui méconnaît le plaisir enfantin de ne pas comprendre,

de s'enivrer de noms magnifiques, de flâner aux pieds de grands récits obscurs – pourquoi croyez-vous que les enfants aiment tant les dinosaures ? (Macé & Azoulay, 2015)

Par ailleurs, le lien qui s'est créé avec certains spécialistes du cinéma muet italien, dans un contexte académique, a trouvé une place centrale à l'intérieur du processus de création de *Italia, Le Feu, La Cendre*. C'est ainsi que deux des chercheurs qui participent à l'ouvrage *Le cinéma muet italien à la croisée des arts*, Luca Mazzei, maître de conférences à l'université de Rome Tor Vergata et Stella Dagna, chercheuse indépendante, qui travaillait alors comme archiviste au Museo Nazionale del Cinema à Turin, ont d'abord joué un rôle déterminant dans la partie « recherche » du projet, en prenant pleinement part aux événements universitaires qui se sont tenus – ateliers, workshop, colloques, etc. –, avant de devenir conseillers sur le film, aussi bien d'un point de vue historique que technique.

La recherche de textes écrits par les témoins de l'époque qui composent la voix off a d'abord été nourrie par nos échanges avec Luca Mazzei, spécialiste des premières théories du cinéma. Grâce à lui, nous avons pu élargir notre sélection de textes écrits. Nous avons alors entrelacé les écrits d'auteurs célèbres, tels que Luigi Pirandello,

Antonio Gramsci ou Salvador Dalì, avec les écrits d'auteurs aujourd'hui oubliés tels que Giovanni Papini, Fausto Maria Martini ou Sebastiano Arturo Luciani.

Enfin, grâce à la présence de Stella Dagna lors de l'éta-lonnage du film, nous avons pu mener à bien un travail très scrupuleux qui consistait à réinterroger, pour chacun des plans (plusieurs centaines au total !), le statut de la couleur de la copie fournie par la cinémathèque détentrice de l'élément original. En effet, avec le temps, les couleurs se sont modifiées, et la connaissance de Stella Dagna de l'état des couleurs des copies nitrates italiennes a permis de mener un travail « d'archéologie » le plus rigoureux possible dans la phase d'éta-lonnage pour essayer d'être au plus près des couleurs d'origine. Ces collaborations sont bien au cœur de ce que la recherche-crédation peut apporter à une histoire « vivante » du cinéma, en instaurant d'autres manières de penser et de créer ensemble.

Au-delà du contexte institutionnel lié aux enjeux actuels qui ont permis la concrétisation de ce projet multiforme, comment décrire ce qu'a été l'aventure du film ?

Sur de la fumée et du sable

Bien avant que le film ne trouve sa forme finale, nous avons eu la chance de pouvoir mener de nombreuses expérimentations visuelles, et ce grâce au partenariat EUR ArTec/UPL. En effet, à l'initiative de Giusy Pisano, directrice de la recherche à l'ENS Louis-Lumière, et grâce à l'expertise de Pascal Martin et de Claire Bras, enseignants à l'école, nous avons, durant plusieurs semaines, mené des recherches plastiques avec deux des élèves du département image de l'école, Louis Privat et Louise Vandeginste. Nos essais consistaient à projeter des films muets italiens sur des matières mouvantes, comme de la fumée, de l'eau, du sable ou de l'encre. Notre objectif était de jouer sur l'aura mélancolique des actrices italiennes en les mettant en scène en studio selon des modes d'apparition fantomatiques, qui les rendaient scintillantes, présentes et évanescentes à la fois. Emprisonnées dans leur mutisme, rayonnant d'une lumière sépulcrale, elles semblaient vouloir s'adresser à nous à travers le temps, mais condamnées à rester indéchiffrables, elles demeureraient pures énigmes. Grâce à ce travail expérimental, et bien que celui-ci n'ait finalement pas été conservé dans la version définitive du film, nous avons entamé une réflexion centrale sur la matérialité de la pellicule. S'est ainsi affirmé notre choix d'utiliser dans notre cor-

pus d'extraits : des fragments de films où la pellicule se dégrade. Suivant la même logique, nous avons demandé aux différentes cinémathèques de nous envoyer, lorsque cela était possible, les numérisations des fichiers des films sans restauration. Nous avons aussi laissé visible, lorsque cela nous paraissait justifié, les perforations de la pellicule qui rappellent l'existence du support d'enregistrement de ces images, et leur fragilité même.

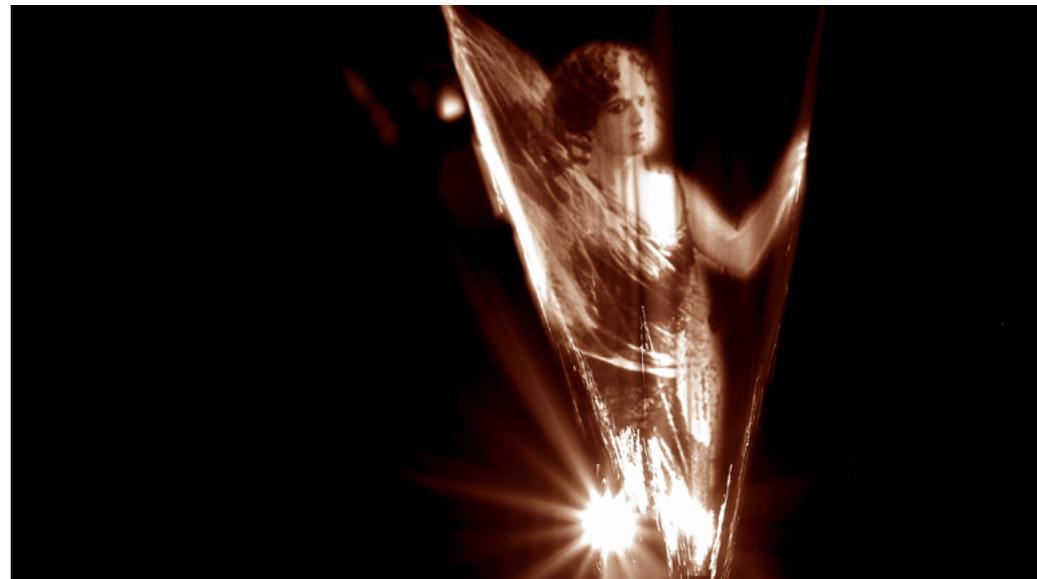




Fig. 1 à 4. Essais réalisés à l'ENS Louis-Lumière par Olivier Bohler et Céline Gailleurd sous la supervision de Pascal Martin, avec le concours des élèves Louis Privat et Louise Vandeginste.

Des expérimentations sonores ont aussi été menées à Louis-Lumière, avec Juliette Petit, doctorante à l'EUR ArTeC, qui se sont révélées d'une grande importance pour le processus créatif du film. Nous savions que le défi du film serait de devoir créer *ex nihilo* une bande son de quatre-vingt-dix minutes sur ces images muettes. Pouvoir prendre le temps d'explorer différentes directions, de saisir les limites du besoin d'abstraction ou d'illustration du son dans son rapport aux images, avant même d'entamer réellement le travail de montage, nous a offert une étape de créativité détachée des contraintes imposées habituellement par le processus de la production cinématographique, qui exigent généralement de se consacrer au son en toute fin de parcours, avec une exigence de rentabilité (beaucoup à faire en peu de jours) qui souvent fait barrière à toute hésitation, condamnant les questionnements et les incertitudes, qui sont pourtant au fondement de tout geste artistique, ce que nous offrait alors ce cadre.

Notre travail à la fois historique et esthétique s'inscrit ainsi, selon Yves Citton, dans le champ de « l'archéologie des media », laquelle consiste à « allier les pratiques créatives et de recherches afin de remonter vers les matérialités (archaïques) que tendent à effacer nos habitudes d'usage et d'historicisation des *media* au sein

de catégories déjà faites²³ ». C'est en mettant – par un geste artistique – les mains dans le magma des matières sonores et visuelles que nous avons essayé de renouveler à la fois notre intelligence théorique et nos pratiques critiques.

Faire des listes, chercher une méthode

Une fois passée l'étape de la recherche et des expérimentations visuelles et sonores, nous avons procédé à un travail d'inventaire. Avec l'aide des responsables d'archives des différentes cinémathèques partenaires du projet²⁴, nous avons créé une base de données proposant de recenser l'ensemble des copies de films italiens, tournés entre 1896 et 1930, sauvegardés, à ce jour, dans les sept centres d'archives différents les plus importants pour notre corpus : Eye Filmmuseum (Amsterdam), Museo Nazionale del Cinema (Turin), Cineteca di Bologna

23. Cette réflexion a été formulée par Yves Citton à la suite de la présentation du projet et d'une version de montage, aux Vitrynes ArTeC, à l'Institut national d'histoire de l'art, en octobre 2018. Lui-même proposait alors de s'appuyer sur la définition proposée par Jussi Parikka (2018).

24. Ainsi qu'avec l'aide importante d'Alessandro Marotto et de la société de production Articulture.

(Bologne), CSC – Cineteca Nazionale (Rome), Cineteca Milano, Cineteca del Friuli (Gémone), Direction du patrimoine cinématographique du CNC (Bois d'Arcy). En effet, la base de données de la Fédération internationale des archives du film (Fiaf) n'est ni à jour, ni complète, certaines institutions préférant ne pas rendre entièrement publique la liste des films conservés dans leurs catalogues, dans la mesure où de nombreuses copies ont un statut incertain (dépôts dont les ayants droit ont disparu, problèmes d'identification, prêts oubliés, etc.).

Sur plusieurs années, nous avons ainsi recensé l'existence de 1 260 titres différents de films muets italiens, conservés au sein de ces sept centres patrimoniaux. Pour chacun des films répertoriés, nous avons collecté les informations essentielles : lieu de conservation (plusieurs copies d'un même film pouvant être conservées dans plusieurs cinémathèques différentes), titre, nom du réalisateur, société de production et l'année de réalisation s'ils sont connus (certaines bobines, dont il ne subsiste parfois que quelques minutes, sont totalement anonymes), longueur en mètres de la copie permettant d'en connaître la durée (laquelle peut varier d'un exemplaire à l'autre du même film), les éléments digitalisés (4K, 2K, HD, SD), les copies conservées sur pellicule (positif, négatif, internégatif) ou sur support analogique

(Betacam, HDcam, VHS), si elles sont en couleur ou en noir et blanc (la plupart des films étaient à l'époque colorés, mais les éléments qui subsistent ne le sont pas toujours), la langue originale apparaissant dans les intertitres (certains films n'existent plus que grâce à des copies qui avaient circulé à l'étranger, du Mexique à la Russie, en passant par le Portugal ou l'Amérique) et enfin l'état de la copie (copie nitrates, version restaurée).

Actuellement, on estime qu'environ 2 000 films produits en Italie à l'époque du muet entre 1896 et 1930 subsistent encore à travers le monde, de manière complète ou fragmentaire, sur un total d'environ 10 000 films réalisés. Ceux que nous n'avons pas utilisés, mais que nous connaissons en partie, se trouvent dans des cinémathèques avec lesquelles nous n'avons pas organisé de partenariat – en République tchèque, en Espagne, aux États-Unis, au Japon et surtout en Russie où dorment sans aucun doute de nombreux trésors, encore très inaccessibles pour nous.

À partir de cette liste, nous avons pu demander aux diverses cinémathèques de nous envoyer les numérisations des films : certaines existaient déjà, grâce à des restaurations récentes, tandis que d'autres devaient être faites à partir de vieux télécinémas réalisés dans les

années 1980 ou *copie safety*, les copies nitrates étant à ce stade inaccessibles.

Voir et revoir jusqu'au vertige

Nous nous sommes ainsi retrouvés, avec Olivier Bohler, dans la solitude de la salle de montage, face à 600 heures de film environ. L'étape du dérushage, c'est-à-dire de la sélection des extraits les plus intéressants de chacun des films, a pu commencer. Le dérushage nous a pris un an, et jusqu'à la toute fin du montage, nous avons encore vu arriver des titres fraîchement retrouvés. Nous voilà donc à visionner, sélectionner, organiser. Au fur et à mesure que les films arrivaient, nous les avons ordonnés en catégories, à la fois chronologiquement et thématiquement : « Origine » pour les films allant de 1986 à 1905 ; « Dal vero année 1910 » pour les courts métrages documentaires ; « Dal vero année 1920 », « L'Italie hors de l'Italie » pour les dal vero tournés par des opérateurs italiens à l'étranger²⁵ ; « Péplum » pour la naissance de ce genre ; pour les cinéastes : « Pastrone », « Augusto Genina », « Elvira Notari » etc. ; pour les grandes actrices : « Francesca Bertini », « Pina Menichelli », « Lyda Borelli » ; « Biennio rosso » pour les grèves décisives

25. Finalement, nous n'avons pas conservé cette partie dans la version finale du montage.

des années 1919 et 1920 ; « Mussolini » à partir de la prise du pouvoir en 1922 ; « Pellicules abîmées » pour les bobines dégradées. Pour chaque catégorie, nous avons créé sur notre logiciel de montage une timeline différente, sur laquelle nous avons placé chronologiquement les films, les uns à la suite des autres. Un vertige s'est produit lorsque nous sommes parvenus à un total de 26 timelines, dont la plupart avoisinaient ou dépassaient une durée de 24 heures de film.

Fig. 5. Photogramme extrait du film *Addio giovinezza* (1918, Itala Film, Augusto Genina). Source : Museo Nazionale del Cinema.



Nous aurions pu nous épargner de passer des mois entiers à voir et revoir ces images, en allant chercher directement nos plans dans les œuvres les plus connues, déjà bien identifiées. Mais notre but n'était pas de présenter un répertoire des films les plus célèbres. En procédant ainsi, nos regards ne seraient peut-être pas portés sur des fictions peu connues comme l'étrange *Delitto della piccina* (*Le crime de la gamine*, 1920, Adelardo Fernández Arias) qui montre, en plein Biennio Rosso (« Les deux années rouges », 1919-1920), les grandes grèves ouvrières et les usines totalement vides, alors désertées... Du côté des images documentaires, nous serions peut-être passés à côté de ce très long travelling spectaculaire et interminable sur les visages joyeux d'une foule innombrable réunie sur la grande place principale de Milan, filmée par Luca Comerio durant « La semaine de l'aviation » de l'année 1910 (*Ricordo della Settimana d'Aviazione*). De même, nous n'aurions peut-être pas utilisé dans notre film ces images si simples et bouleversantes de la vie dans les marais pontins : un enfant qui garde son troupeau et tient fièrement, face caméra, dans ses bras une chèvre ; des paysans aux vêtements fouettés par le vent qui attendent debout devant des cabanes de pailles qui leur servaient d'habitation, (*Paludi Pontine*, [*Marais pontins*], 1909) – ces mêmes habitations que l'on retrouve à la fin de notre

film, brûlées par les fascistes (*La tenuta di San Cesareo*, [*Le domaine de San Cesareo*], 1928, Istituto Nazionale Luce). Ni peut-être le cimetière de Gorizia, devenu ligne de front durant la Première Guerre mondiale, dans les caveaux où les soldats italiens se réfugient en courant, comme s'ils entraient dans leurs propres tombes. Et que dire encore des heures et des heures d'images que nous avons initialement sélectionnées mais qui aujourd'hui ne sont plus dans la version finale ?

Nos choix d'extraits se sont faits en fonction du discours que nous voulions tenir sur la complexité d'un art en train de se créer, de l'émotion que nous avons face aux films, mais aussi de l'histoire particulière que nous souhaitions raconter – à savoir comment un pays, à peine unifié, se représente lui-même à travers un nouveau médium, et à travers ce fantasme, comment il dérive peu à peu vers des valeurs et une iconographie qui donneront naissance au fascisme. Nos choix se sont aussi construits à partir des textes rédigés par les protagonistes de l'industrie cinématographique de l'époque – réalisateurs, producteurs, stars – que nous avons élus pour la force de leurs réflexions et l'émotion qu'ils pouvaient encore exercer sur nous plus d'un siècle après. C'est la raison pour laquelle, malgré un corpus déjà très riche, nous avons souvent le sentiment qu'il nous manquait l'image

juste, celle qui ferait parfaitement sens, qui s'imbriquerait à parfaitement dans cet immense puzzle. En ce sens nous avons véritablement éprouvé ce qu'Arlette Farge décrit si bien dans *Le goût de l'archive* : « L'archive n'est pas un stock, elle est constamment un manque. »

Transformer la matière, la connaître de l'intérieur

Après cette étape de classement et de découverte, le montage s'est ensuite étalé sur plus de deux années. Une partie importante du travail s'est effectuée la première année avec le monteur Léo Richard, ancien étudiant de notre Master Réalisation et création à l'université Paris 8, puis élève à la Femis (département Montage, promotion 2018) afin de donner au film sa structure, sa solidité et de trouver comment mieux inscrire notre point de vue personnel dans le propos même du film, grâce à des cartons que nous avons rédigés nous-mêmes. Progressivement, nous avons opéré une sélection drastique pour arriver à une durée de film de quatre heures, puis de trois heures, de deux heures, etc. Nous avons ensuite travaillé seuls pendant plusieurs mois avant d'achever le film avec le monteur Thomas Glaser, (qui enseigne le montage comme chargé de cours à l'université Paris 8), pour les ultimes étapes de resserrement

au cœur de la matière, poétiques et exigeantes. À l'issue de cette distillation alchimique, le film a trouvé sa durée définitive de 1 h 35.

Durant toutes ces phases de montage, nous n'avons cessé de questionner le son suivant une procédure assez inhabituelle en envoyant, au fur et à mesure, les parties en cours de montage à notre monteur son, Cyrille Carillon, qui nous les retournait retravaillées en fonction de nos indications très précises au *timecode* près. Ce travail d'aller-retour a également été accompli avec le compositeur et musicien italien Lorenzo Esposito Fornasari. En lui demandant de créer un univers musical à la fois hypnotique et entêtant, notre désir était de nous écarter d'un accompagnement traditionnel, souvent narratif, qui enferme les œuvres dans un style « film muet », qu'il soit pianistique ou orchestral. Pour ces deux partenaires liés à la partie sonore du film, le travail était d'autant plus complexe qu'ils étaient certains de devoir réadapter toutes leurs propositions au fur et à mesure de l'avancée du film, jusqu'au montage définitif. Parallèlement, nous avons également souhaité exhumer des enregistrements musicaux antérieurs aux années 1930, des opéras de Verdi à Caruso, de l'artiste futuriste Russolo, en passant par des chants populaires. Nous avons ainsi tressé ensemble, dès le début du mon-

tage image, des sons, des enregistrements anciens, et les musiques contemporaines composées par notre musicien.

Ce travail de création consistant à réfléchir à la juxtaposition des images entre elles, puis des musiques et des sons, nous a offert une familiarité décisive avec la matière filmique, qu'aucun autre type de méthode d'exploration n'aurait pu nous permettre d'atteindre. Avec le recul, il est possible d'affirmer que cette pratique artistique nous a aidés, de manière complémentaire aux traditionnels protocoles scientifiques, à comprendre les films de l'intérieur, à mieux éprouver la manière dont ils ont été faits, et à en saisir l'infinie richesse.

Ainsi, grâce à l'usage du ralenti ou de l'arrêt sur image, les seuls types d'intervention que nous nous sommes permis sur les films, des détails inattendus nous sont apparus. Par exemple, dans une vue documentaire très primitive, consacrée aux courses hippiques, *Alle corse – sfilata di carri addobbati* (*Aux courses – défilé de chars décorés*, 1896-1898), nous avons découvert parmi la foule des élégants et de cette grande bourgeoisie qui se donne en représentation, deux hommes noirs, en chapeau haut de forme, qui passent fugitivement. Sont-ils les deux premiers noirs jamais filmés en Italie en cette

fin du XIX^e siècle ? On peut se le demander dans la mesure où il faudra encore plusieurs années au cinéma italien pour donner des rôles à des personnes de couleur. Leur présence suscite des questionnements fertiles non seulement pour les cinéastes que nous étions devant notre table de montage, mais aussi pour des historiens qui pourraient s'emparer à nouveau de cette matière pour la travailler comme un objet historique.

Semblablement, nous avons été frappés, dans les premières vues documentaires, par la multiplication et l'intensité des regards caméra. Les visages de ces passants qui regardent fixement la caméra sont fascinants, en particulier ceux des enfants dont la présence hante littéralement les *dal vero* – à tel point que nous avons décidé de les faire revenir dans notre prologue et tout au long du film. Pour nous, ils racontent autant l'enfance d'un art que celle d'un pays aussi à peine unifié car y subsiste quelque chose de l'innocence du cinéma qui s'invente alors.



Fig. 6. Photogramme extrait du film *Alle corse - sfilata di carri addobbati* (1896-1898). Source : Gineteca Milano

Notre film s'ouvre donc par cette image inaugurale, anonyme, conservée à la Cineteca Milano, intitulée *Deragliamento* (*Déraillement*, 1896-1898). Ce pourrait être la toute première image du cinéma muet italien : dans le lointain un train vient de dérailler, le long des rails, des hommes d'âges différents regardent inquiets vers la caméra. Nous arrivons après l'événement extraordinaire qui ne se reproduira plus. Un gendarme un peu impuissant, nerveux de se sentir inutile, jette des coups d'œil répétés vers la caméra puis tourne le dos. Cette attente suspendue saisie par l'opérateur qui arrive après coup s'offre comme un envers parfait de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896, Lumière) où tout fait événement, où l'ordinaire devient extraordinaire. Nous avons utilisé ce fragment documentaire comme la métaphore de tout ce qui adviendra après dans l'histoire tragique de cette cinématographie, dont une part va disparaître à jamais durant la Seconde Guerre mondiale, embarquée comme trésor de guerre dans un train allemand qui n'arrivera jamais à destination.



Fig. 7. Photogramme extrait du film *Deragliamento* (1896-1898). Source : Cineteca Milano.

Juxtaposer les films sur nos *timelines* de montage, et naviguer de l'un à l'autre avec la facilité qu'offre le numérique, nous a permis aussi de révéler des points communs insoupçonnés, riches d'enseignements historiques. Ainsi, nous avons pu constater que les films produits par la Film d'Arte Italiana, filiale de Film d'Art française créé par Pathé, spécialisée dans les premières adaptations des grands classiques du théâtre et de la littérature, réemployaient presque systématiquement les mêmes éléments de décors peints d'un film à l'autre. C'est ainsi qu'une même colonne ou une même statue pouvait servir de décor à une adaptation de *Roméo et Juliette* comme à un récit situé dans la Rome antique²⁶. Cette découverte nous a appris que ces constructions coûtaient suffisamment cher pour devoir être réutilisées et non remisées. Voir ces décors revenir dans les films d'une autre société de production, la Cines, confirme aussi les liens qui existaient entre les deux sociétés – la Cines ayant hébergé dans ses studios la Film

26. Si nous avons finalement écarté cette découverte du montage de notre film, elle a fait l'objet d'une communication par Olivier Bohler dans la section « Film d'Arte Italiana and historical film » du workshop : *A Dive Into the Collections: Italian Silent Film of the Eye Filmmuseum*, Ivo Blom, Céline Gailleurd et Elif Rongen, Eye Collection Centre, Amsterdam, 20 et 21 décembre 2018.

d'Arte Italiana naissante. Grâce à cette découverte, il est possible de tirer des informations, ou du moins de faire des conjectures stimulantes, à propos de fragments encore non identifiés. C'est comme cela qu'Olivier Bohler est allé jusqu'à formuler l'hypothèse qu'un péplum resté anonyme, intitulé *Giuseppe Ebreo (Joseph et ses frères*, Cines, 1911), pourrait en réalité être d'Enrico Guazzoni, car certains plans, des cadrages aux décors, sont identiques d'un film à l'autre.

Connaître « de l'intérieur », c'est aussi avoir la chance de travailler main dans la main avec les institutions patrimoniales partenaires du projet. Ainsi, suivant la logique d'un film qui se veut à la fois historique et poétique, les demandes formulées auprès des institutions patrimoniales ont été à la fois extensives (« on aimerait tout voir, même les fragments incomplets, même les films anonymes, même les nitrates ») et en même temps très particulières sur certains points (« nous recherchons des passages dans lesquels la pellicule se détériore » ; « nous aimerions retrouver les didascalies avec les logos des sociétés de productions des années 1900 et 1910 », etc.). De telles demandes poussent les archivistes à réexaminer les fonds dont ils sont en charge sous des angles inédits, et obligent alors les institutions elles-mêmes à décentrer leur regard sur leur propre collec-

tion et, parfois, à notre plus grande joie, à la revaloriser. Les institutions ont déployé une réelle énergie pour nous donner accès à des copies, nous aider à identifier des films, et combler ce qui nous paraissait être des lacunes dans notre film, et c'était notamment le cas, par exemple, pour l'ouverture de ce dernier. L'opinion commune était que le premier film italien, *La Prise de Rome*, datait de 1905, et qu'il ne subsistait pour ainsi dire rien des vues documentaires qui l'avaient précédé. Cela nous paraissait étonnant, et d'autant plus crucial qu'il s'agissait des premières images de notre film. Nous avons donc ardemment cherché à retrouver la trace des toutes premières images tournées en Italie par des opérateurs italiens, entre 1896 et 1905. Elles n'étaient pas répertoriées dans le catalogue de la Fiaf dans lequel seuls les films de Fregoli apparaissaient. Nous ne voulions pas céder à la facilité en utilisant les films Lumière, à nos yeux déjà connus et surtout nous éloignant de notre impératif de n'utiliser dans notre montage que des films émanant de productions italiennes. Puis, soudain, nous sommes finalement arrivés à une première piste grâce au colloque *Découvertes du cinéma muet italien dans les collections du CNC* à l'occasion duquel nous avons rencontré Dominique Moustacchi, en charge, au sein de la Direction du patrimoine cinématographique du CNC, de la reprise de l'indexation des vues Lumière, augmen-

tée des vues dites « hors catalogue²⁷ ». C'est ainsi que Dominique Moustacchi nous permis de compléter notre enquête sur les tout premiers films *dal vero* tournées par des opérateurs italiens sur de la pellicule Lumière, conservés, selon elle, à la Cineteca Milano. Celle-ci en prit connaissance en travaillant sur le corpus des vues tournées avec un Cinématographe Lumière : ces films avaient été préservés mais non décrits dans la base de données documentaire lors du « Plan nitrate », destinée à sauvegarder les œuvres les plus anciennes du patrimoine, à commencer par les films Lumière. En effet, certains des opérateurs italiens qui travaillaient pour la société Lumière avaient aussi réalisé, en parallèle, des films pour leur propre compte ou encore certains d'entre eux avaient conservé des bobines non retenues par les deux frères lyonnais eux-mêmes pour faire partie de leur catalogue. D'autres ont fabriqué leur propre caméra et tourné leurs bobines de manière indépendante. Après enquête auprès de la Cineteca Milano, deux bobines simplement intitulées *rullo A* et *rullo B* (rouleau A et rouleau B) ont été identifiées dans leur fonds. Il s'agissait d'un bout-à-bout de films italiens, parfois ano-

27. Il s'agit des films produits par la Société Antoine Lumière et ses fils, mais non inscrits dans les catalogues de vente de celle-ci.

nymes ou attribués aux grands pionniers, tels Giuseppe Filippi, Francesco Felicetti ou Italo Pacchioni, sauvegardés sur *safety*, tournées entre 1896 et 1900. La découverte de ces tout premiers *dal vero* tournés en Italie a entièrement changé le début de notre film. Un mois plus tard, la Cineteca Milano donnait accès à ces films *via* sa plateforme Vimeo, les rendant alors accessible à tous.

Jeux de raccords entre les images et les mots dans *Italia, Le Feu, La Cendre*

Fig. 8 à 37. Photogrammes provenant du film *Italia, Le Feu, La Cendre* (Céline Gailleurd & Olivier Bohler, 2022). Source : Articulture, Nocturnes Productions.



un simple tour de manivelle

Giuseppe Verdi
sort du cadre pour l'éternité



fleurs
paludéennes

le jour est si jeune

pourtant déjà
Juliette tant de fois
déposée au tombeau

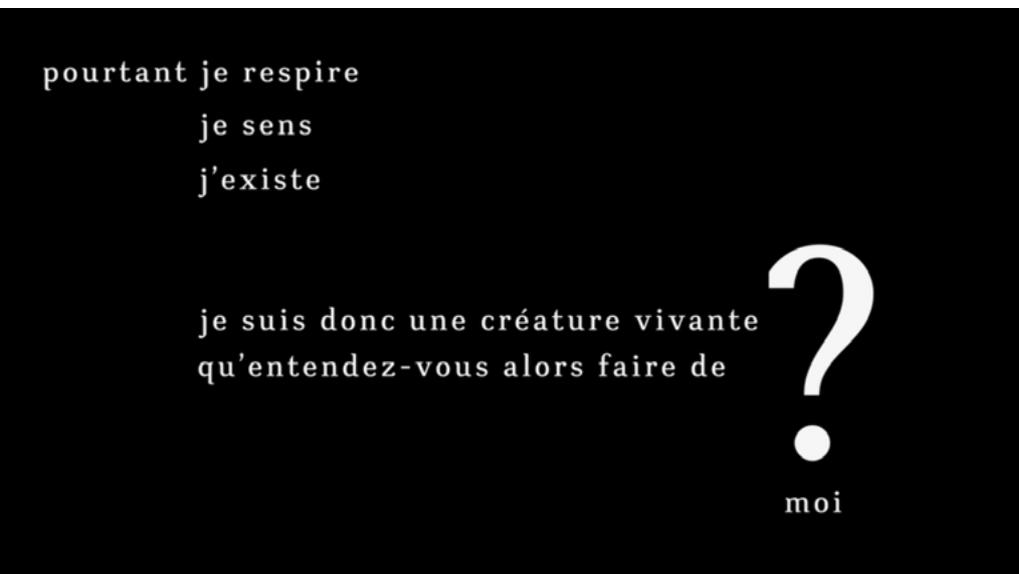




l'Italie poursuit
sa conquête
des marchés étrangers

rêves
d'empire
mélancolie







ô douleur
ai-je rêvé

ma vie

“.....bruciami,
bruciami l’anima.”



les banques président à la création
d'un gigantesque
consortium

l'Union Cinématographique italienne
U.C.I.



triste Maciste

héros prolétaire
devenu briseur de grève



l'U.C.I. s'abîme
dans un chaos
de démesure

fêtes
tragiques



la parabole

du cinéma italien



Quel avenir ?

Tout au long de ces années rythmées par la recherche, l'écriture et le montage du film, guidés par le désir de mettre au jour une filmographie oubliée, nous avons été pris dans une tension permanente entre une exigence universitaire face à cette matière historique et une exigence poétique qui consistait à ne pas imposer aux images le savoir que nous avons accumulé. Dans ce sens, il était important que « la recherche » et « la création », qui n'ont cessé de se nourrir l'une et l'autre, assument leur différence fondamentale et qu'au moment du montage la première ne prenne pas le dessus au risque de figer la dernière. Pour cela, il a fallu ne pas contraindre le film à la seule problématique de la relation entre les arts et accepter qu'il n'y ait pas « de transférabilité méthodologique ». Grégory Chatonsky l'exprime bien : « chaque artiste produit sa méthode au regard de son œuvre, parfois même chaque œuvre produit sa méthode, ce pour quoi l'artiste doit toujours réapprendre et ne peut se fonder sur aucun savoir préalable²⁸. » Ainsi la thématique initiale du projet recherche-crédation devait rester seulement sous-jacente, car bâtir l'ensemble du film sur le dialogue du cinéma avec les champs disciplinaires qui

28. Voir le site : <http://chatonsky.net/recherche-de-la-recherche/>

le traversent – peinture, sculpture, musique, théâtre, danse, photographie, littérature – le ramenait inexorablement à l'illustration d'un discours académique. Par ailleurs, au fur et à mesure des différentes versions de montage, nous avons décidé de supprimer l'indication des sources des textes écrits à l'époque, lus en voix-off et qui jalonnent le film²⁹. Nous avons aussi choisi de laisser des œuvres majeures de côté, de ne pas nommer systématiquement les cinéastes dont nous montrions les films, pas plus que certains acteurs ou techniciens qui ont été au cœur de cette industrie florissante. La démarche est-elle moins rigoureuse ? Nous ne le croyons pas. Elle relève plutôt d'une double rigueur, s'efforçant d'allier le contenu de la recherche universitaire à la matière esthétique. Nous nous sommes tenus à une chronologie très précise, les jeux d'échos sont patiemment construits afin de faire exister les motifs récurrents de cette cinématographie, mais rien de tout cela ne devait donner aux spectateurs et spectatrices le sentiment d'assister à une compilation de dates et de noms. Notre

29. En effet, dans une version antérieure du montage, nos intertitres précisaient systématiquement le nom des auteurs, le titre des articles et leur date de publication l'origine des textes. Nous avons décidé de ne pas conserver ce formalisme qui mettait une distance entre le film et les spectateurs témoins de cette projection test.

désir était de s'éloigner d'un carcan qui aurait paralysé la vitalité propre des images dont notre film espère ressusciter la puissance d'envoûtement. Notre conviction est que l'émotion qui émane des images, tout en étant décuplée par la connaissance intime d'un sujet, ne doit pas être interrompue par les normes du discours scientifique qui appartiennent à un autre registre que le geste artistique. C'est en cela qu'un film peut toucher aussi bien un public savant que les spectateurs qui découvriront pour la première fois cette histoire à la fois cinématographique et sociétale.

De mois en mois, nous nous sommes surtout demandé comment – à partir d'images qui datent du début du xx^e siècle, souvent détériorées, fragmentaires, de nature profondément hétérogène, au sens et au récit parfois hermétiques, rattachées à un contexte historique peu connu – réussir à toucher les spectateurs contemporains ? Comment maintenir une approche exigeante sans créer un objet qui ne s'adresserait qu'aux spécialistes ? Comment faire de l'histoire du cinéma de manière très rigoureuse sans sacrifier la dramaturgie qui anime les visages passionnés des acteurs et des actrices toujours vivants à travers ces plans ?

C'est sans doute parce que le film atteint cette dimension émotionnelle, que les actrices Fanny Ardant (pour la version française) et Isabella Rossellini (pour les versions italienne et anglaise) ont accepté, à la vision du montage, d'être les interprètes des textes d'époque lus en voix-off. Leur apport a posé la pierre d'achèvement cinématographique de ce projet, transcendant le statut archivistique des textes et des images pour les plonger dans un vertige poétique.

Tandis que le film a été sélectionné à la 39^e édition du Torino Film Festival de laquelle il a obtenu le prix Parioli du meilleur film parmi les œuvres de fiction et les documentaires de toutes les sections du festival³⁰, et qu'une sortie en salle est prévue en 2022, à la fois en France et en Italie, notre souhait le plus cher maintenant est que les spectateurs ressortent de la projection traversés par les émotions diverses qu'ils auront éprouvées face à ces images, remises en récit par notre travail de recherche, de montage et de contextualisation, qu'ils auront noué des familiarités avec les grandes figures de l'histoire de ce cinéma, et saisi *in fine* les particularités d'une

30. Avec la motivation suivante : « Pour l'œuvre filmique qui questionne le plus l'identité du cinéma et de ses langages en tant qu'outil pour analyser le passé, photographier le présent ou suggérer l'avenir », extrait de : <https://cinecitta.com/>

société italienne prise dans une époque apparemment bien lointaine, et pourtant, si liée à notre monde d'aujourd'hui. Car c'est peut-être là le but de toute recherche universitaire comme de toute œuvre d'art : mieux comprendre, grâce à un objet sensible particulier, le monde dans lequel nous vivons, et réfléchir à la manière de l'améliorer. En attendant, cet objet qui reste « énigmatique³¹ » à nos propres yeux, arraché au néant, se tient désormais devant nous, avec ses curiosités et ses imperfections. Alors que nous entrons dans la dernière étape du mixage de la version anglaise et que ce long métrage s'approche enfin de sa forme finale, il importera désormais, dans les années à venir, de mesurer sa capacité à exister aussi en dehors du champ universitaire, quand bien même il a existé avec et grâce à lui.

31. Pour reprendre l'expression employée par François Deck (2021) dans son beau texte au sujet des travaux produits par les élèves en école d'art dans le cadre de la validation de leur diplôme, qu'il envisage comme des objets qui nous posent des énigmes.

Bibliographie

- Albera, F. (2017). « Une jeunesse allemande (Jean-Gabriel Périot) : qui parle ? », *Décadrages*, 34-36.
- Albera, F. (2022). « Loznitsa : re-montage et mélancolie », *Sergueï Loznitsa, un cinéma à l'épreuve du monde*. Éditions du Septentrion.
- Alferi, P., Figarella, D., Perret, C., Sztulman, P. (2015). « L'artiste et le singe savant », *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*. Hermès, 72(2).
- Benjamin, W. (1997). *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Éditions du Cerf.
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main, Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Klincksieck.
- Deck, F. (2021). *L'objet énigmatique*. Brouillon général.
- Delacourt, S. (2019). *L'artiste-chercheur : un rêve Américain au prisme de Donald Judd*. B42.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Le Seuil.
- Gailleurd, C. (2022). *Le cinéma muet italien à la croisée des arts*. EUR ArTeC, Les presses du réel.
- Macé, M., Azoulay, V. (2015). « Défaire les continuités », entretien avec Patrick Boucheron, *Critique*, 823.
- Manning, E., Massumi, B. (2018). *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-crédation*. EUR ArTeC, Les presses du réel.
- Moulier-Boutang, Y. (2007). *Le capitalisme cognitif*. Amsterdam.

Le Péron, S., Sojcher, F. (2020). *Cinéma à l'université, le regard et le geste*. Les impressions nouvelles.

Paquin, L.-C., Noury, C. (2020). « Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique », *Communiquer*. UQAM.

Parikka, J. (2018). *Qu'est-ce que l'archéologie des media ?* UGA Éditions.

Wolton, D. (2015). *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*. *Hermès*, 72(2).

Zvonkine, E. (2020). « Regarder les films du point de vue du faire », *Cinéma à l'université : le regard et le geste*. Les Impressions Nouvelles.

Événements

Workshop *A Dive Into the Collections: Italian Silent Film of the Eye Filmmuseum*. Avec Ivo Blom, Céline Gailleurd et Elif Rongen. Amsterdam, 20-21 décembre 2018.

Colloque international *Découvertes du cinéma muet italien dans les collections du CNC*. Avec Céline Gailleurd, Béatrice de Pastre. CNC, Bois d'Arcy, 19-21 novembre 2019.

Au commencement était la note d'intention

Céline Gailleurd

Dans la mesure où ce volume s'inscrit dans le cadre d'un programme scientifique interdisciplinaire de recherche-crédation et dans cet esprit de décloisonnement, il m'a paru intéressant de publier ici la note d'intention du film *Italia, Le Feu, La Cendre* – qui portait, à l'époque de son écriture, le titre *Decadenza*.

La note d'intention raconte le rêve d'un film qui n'est pas encore là. Elle est la promesse d'une aventure cinématographique, l'amorce du processus de création, elle préside à la rencontre avec les futurs partenaires financiers et artistiques. Elle révèle les éléments non visibles d'un scénario ou d'un dossier de candidature à une commission. Elle peut-être une boussole lorsque parfois on avance dans la nuit. Tout y est encore en devenir et bien souvent elle connaît de nombreuses étapes, propose différentes longueurs et versions. C'est un texte en perpétuel mouvement qui sans cesse se métamorphose d'un dossier à l'autre. Il ne possède pas de forme fixe.

La note d'intention d'*Italia, Le Feu, La Cendre* que nous avons rédigée avec Olivier Bohler a connu une quinzaine de versions différentes, la première remontant à 2010. Elle a été rédigée en vue de la présentation du projet auprès d'institutions, dont certaines sont devenues partenaires du film, telles que : l'aide à la création de l'EUR

ArTeC ; le fonds d'aide à l'innovation du CNC, Creative Europe – b MEDIA Programme of the European Union ; la région Provence-Alpes-Côte d'Azur ; les dispositifs « Hôtes en résidence » de l'Académie de France à Rome-Villa Médicis ; et « Image/mouvement » du Centre national des arts plastiques (CNAP). Lors de chaque dépôt en commission, qui se sont étalés sur plusieurs années, la note d'intention a évolué : elle s'est précisée, ou a répondu aux exigences spécifiques émanant des différentes candidatures institutionnelles.

J'ai souhaité publier ici, peut-être afin de la figer une fois pour toute, la version rédigée dans le cadre de l'aide au développement « Image/mouvement » du CNAP, dont le film a été lauréat en 2020, car il s'agissait de l'une des dernières, la plus aboutie à mes yeux. Avec Olivier Bohler, nous l'avons volontairement laissée en l'état et nous avons respecté la liberté du ton induite par cet exercice qui sollicite une écriture personnelle, témoigne d'un engagement et surtout d'un profond désir de cinéma.

Cette note d'intention propose d'envisager le cinéma muet italien comme une matière vivante, mouvante, à même de produire des nouvelles formes et de nouvelles esthétiques. Elle le fait en des termes qui ne sont pas académiques. S'y élabore une autre manière de penser

et d'écrire sur le cinéma, dont habituellement il ne reste aucune trace puisque ces éléments sont destinés à être oubliés une fois le film fini (ou parfois abandonné). C'est aussi en pensant aux étudiants en études cinématographiques de l'université Paris 8 que j'accompagne chaque année, dans le cadre des ateliers d'écriture et des cours de scénario, de licence et de master, que j'ai désiré faire apparaître ici ce qui communément reste immergé.

Fig. 38. Affiche du film *Italia, Le Feu, La Cendre* (Céline Gailleurd & Olivier Bohler, 2022).

Pour visionner la bande d'annonce du film :
<https://vimeo.com/696062997/1b8e8996bf>



**Note d'intention
des auteur·rices
pour le film
*Decadenza***

*Olivier Bohler
Céline Gailleurd*

L'Atlantide

L'histoire du cinéma recèle encore de nombreux continents mystérieux. Parmi ceux-là, une Atlantide, oubliée depuis bien longtemps : le cinéma italien muet.

Lorsque nous avons découvert, pour la première fois, un film italien du début du siècle, c'était à l'occasion du festival Il Cinema Ritrovato à Bologne. Pour nous, le cinéma italien était l'un des plus grands du monde – mais jusque-là nos regards ne s'étaient pas portés au-delà de 1945 et de *Rome, ville ouverte*. Plus tard, curieux d'en savoir plus, une conservatrice de la Cineteca Nazionale a ouvert pour nous une boîte métallique contenant une bobine nitrate déformée par le temps. Chaque plan se signalait par un teintage de couleur différente. On aurait dit les cernes de croissance d'un tronc d'arbre. Nous est alors revenue à l'esprit la phrase que prononce le protagoniste de *La Jetée* de Chris Marker, lorsqu'il désigne l'extérieur d'une coupe d'arbre, pour dire qu'il vient du futur : « Je viens de là. » Vertige temporel. Notre cinéma contemporain « vient de là », de ce passé oublié. Ces bobines incarnent toute la mémoire du cinéma et sa fragilité même, sa beauté lumineuse et sa décomposition inexorable.

Dans une pièce sombre, envahie par une légère odeur de vinaigre, nous avons visionné des films sur une table de montage. La pellicule défilait : un train parcourrait d'antiques paysages de Sicile, un monde d'une richesse inestimable ressuscitait sous nos yeux, tandis que ronflait le moteur lancinant de la visionneuse. Avec une petite caméra, nous avons filmé ces images, inquiets de ne peut-être jamais les revoir une fois qu'elles seraient retournées dans les limbes d'où la conservatrice les avait tirées. Et nous avons compris que c'était une cinématographie entière qui dormait dans ces boîtes rouillées. À partir de là, nous avons initié un long périple à travers les différentes cinémathèques à la recherche de trésors enfouis : Prague, Amsterdam, Turin, Rome, Bologne, Bruxelles, Paris, etc., et jusqu'à Tokyo ou encore Mexico où ne subsistait qu'un fragment de pellicule à moitié effacé par le temps. Nous avons tout voulu voir : les fictions et les documentaires, les films scientifiques et les défilés militaires, les mélodrames, les comiques, les fragments anonymes... Parfois sans comprendre la langue dans laquelle les cartons italiens avaient été traduits. Ces films furent exportés dans le monde entier, et virent leurs cartons traduits dans toutes les langues : portugais, tchèque, néerlandais, allemand, anglais, espagnol, etc. Et les copies étrangères sont souvent les seules à avoir survécu.

Sur plus de 10 000 films italiens muets, 20 % environ ont subsisté. Nous en avons visionné plus de 1 000, dont la durée peut varier de quelques secondes à plus de trois heures. Au cours de ces années de recherches patientes, nous avons dressé des listes, répertorié des séquences, regardé défiler des centaines de milliers de mètres de pellicule, parfois des bobines nitrates inflammables. Certains titres réputés perdus ont refait surface comme *La Bande des chiffres* (*La banda delle cifre*, 1915), thriller réalisé et interprété par le grand Emilio Ghione, dont nous avons découvert l'existence d'une copie nitrate teintée à Amsterdam, ou encore *La Fin tragique de l'empereur Caligula* (*La tragica fine di Caligula imperator*, Ugo Falena, 1917), dont la provocante scène de danse de Stacia Napierkowska manquait à toutes les copies et a été retrouvée à la Cinémathèque française.

En refaisant l'histoire de ce moment cinématographique, nous sommes entrés dans l'histoire d'un pays de ses mœurs, de ses goûts. L'odeur d'un temps. Ou plutôt l'odeur des différentes époques qui se succèdent et nous conduisent, imperceptiblement mais irrémédiablement vers sa fin, vers le fascisme, et la chute d'une culture profondément européenne.

Car l'Italie des années 1896-1930 était au carrefour de la France, de la Suisse et de l'Empire Austro-Hongrois. Dès la première décennie, l'univers des films s'imprègne des auteurs français à succès – Dumas fils, Henri Bataille, etc. – des opéras de Wagner, Massenet, ou encore des tableaux des peintres préraphaélites anglais, Rossetti ou Alma Tadema. Revisiter, grâce au cinéma, ce moment-là de l'histoire de ce pays, c'est parcourir à nouveau l'histoire d'un continent, et répond donc pleinement d'une nécessité, d'autant plus à l'heure où l'ombre des populismes plane sur toute l'Europe.

Montage et dramaturgie

Le montage sera l'instrument au principe même de la dramaturgie de *Decadenza*. De la rencontre entre deux plans, de la répétition de l'un d'eux, de son ralentissement ou de son arrêt, doit naître une émotion autant qu'une pensée. « Fragments. Éclats. Épiphanie » : ces trois mots que citait notre ami André S. Labarthe lorsqu'il parlait du montage nous accompagnent chaque jour. Ils devront rester au centre du film que nous nous sommes promis de faire.

Pour chaque moment du film, nous définissons un corpus. Certains sont des chefs d'œuvres, d'autres ne valent

que pour un plan ou deux. Sur la *timeline*, notre premier geste est de revoir intégralement les œuvres les unes à la suite des autres, pour isoler ce qu'elles possèdent en commun : comment les actrices sont-elles filmées ? Les voit-on en train d'errer, au bord de la folie ? Dans quels décors ? Des parcs et des couloirs de villas qui les maintiennent captives d'un destin tragique ? Ainsi les plans s'additionnent, et peu à peu des motifs se dessinent. Nous constituons une collection de gestes, de lieux, de lumières... Progressivement se dégage l'essence de ce cinéma, ce qui le rend différent de tous les autres...

Une fois ces parentés dressées, les images appellent des contrepoints : des ruptures, des contradictions. Face à la splendeur fictionnelle des *dive*, nous avons besoin de documentaires, appelés en italien *dal vero*. On y découvre l'envers d'un décor fantasmé : les usines, le travail agricole, les défilés militaires, les manifestations politiques ou religieuses, chacun offrant un contrechamp radical à ce que les fictions, avides de faire rêver les foules, oublient volontairement. Mais parfois aussi ces fragments de réel sont eux-mêmes frappés par la censure. Ce sera à nous de révéler, par le montage, ce que les opérateurs des *dal vero* s'interdisaient de filmer, comme les maltraitances des contremaîtres à l'égard des ouvriers, que les fictions affichent au contraire comme banales.

Nos principes directeurs sont donc la comparaison, la mise en relation, la répétition, les jeux de ruptures ou de correspondances. Un regard avec un regard, un geste contre un autre geste, la démultiplication d'une action et la répétition d'un thème, etc. Peu nous importent les dates ou une prétendue exhaustivité : nous recherchons les images qui font vaciller nos repères, celles qui *in fine* peuvent nous apprendre quelque chose du cinéma, nous apprendre à le regarder ou à en faire différemment.

Migrations et réinventions formelles

Fictions, drames ou comédies, documentaires, actualités cinématographiques, films d'avant-garde, de famille, de voyage, scientifiques, militaires, seront librement convoqués à l'intérieur de *Decadenza*. Si les films érotiques manquent, c'est que nous n'en avons pas encore trouvé. Notre seul critère est qu'ils soient de production italienne.

Ces films eux-mêmes s'assument d'ailleurs comme « impurs » : des bandes présentées comme documentaires sont en fait des reconstitutions jouées par des acteurs. Les drames napolitains de la cinéaste Elvira Notari, tournés dans les rues de la ville, prennent les passants comme véritables témoins des passions jouées par les

acteurs. Même les films scientifiques débordent de leurs cadres. Ainsi en est-il des bandes du neurologue Vincenzo Neri : il filme des vieillards, des blessés de guerre ou des adolescentes, se déplaçant lentement, entièrement nus, dans les caves de son établissement psychiatrique, pour saisir les particularités de leurs postures. Images dérangeantes, impossibles aujourd'hui, sans doute parce qu'elles nous renvoient aussi à une dimension érotique de la folie.

À l'intérieur de ce corpus, nous choisissons les images qui font événement d'un point de vue esthétique et donc politique, social, anthropologique.

Car ce cinéma s'impose à nous comme différent de toutes les autres cinématographies, dans ses formes, sa manière de déployer les corps et les décors, d'oublier les narrations, de se perdre vertigineusement dans l'exagération des passions, ou d'assumer son propagandisme, son nationalisme.

Sous nos yeux, le septième art s'invente, mais sous des formes qui ne sont pas celles qu'a retenues l'histoire classique du cinéma.

Les cinéastes italiens *voient* et *narrent* différemment. Pourtant, les modèles qu'ils nous proposent, et que l'on a oubliés, offrent des réservoirs de formes euphoriques et paradoxaux, enfrenant les traditionnelles conventions, déjouant les attentes du public contemporain.

Decadenza fera donc ressurgir ce qui, dans ce cinéma, vient des autres arts, en particulier de la peinture et des arts plastiques : la stase et la pose pour les acteurs ; le travail de la profondeur de champ, qui prime sur le montage ; l'organisation plastique des foules à l'intérieur des plans. Avec ces cinéastes, nous redécouvrons aussi la puissance évocatrice des couleurs des films muets : le montage, au lieu d'articuler deux actions, rythme des couleurs. Des teintages audacieux, bleus, verts, rouges, jaunes, se succèdent dans une même scène, non pas au gré de la narration, mais suivant des logiques de sentiments, de tonalité, de contrastes, qui parfois nous restent totalement mystérieux.

Ainsi le cinéma italien nous emporte par ses audaces. S'attaquant aux plus grands chefs d'œuvre de la littérature, et à l'iconographie qui l'accompagne alors, il atteint une puissance picaresque fantastique. Dans *L'Inferno* (1911), la descente de Dante aux Enfers inspirée des leçons de Gustave Doré, Mose Bianchi ou Frascheri, se

transmue en une fantasmagorie d'une ampleur extraordinaire, qui recoupe dans son surréel, les adaptations faites la même année de *Pinocchio* ou de *l'Odysée*, qu'aucune autre cinématographie n'a été capable de produire à la même époque.

La décadence

Le mot *decadenza* de notre titre est polysémique. En italien, il renvoie au *décadentisme* littéraire et artistique qui s'est développé à la fin du XIX^e siècle, sous l'influence de D'Annunzio, Pascoli ou Fogazzaro. Leurs œuvres décrivent des univers raffinés, crépusculaires, symbolistes, coupés du réel. Leurs protagonistes souffrent d'une atmosphère étouffante, qui est celle du siècle finissant.

Autant d'aspects que le cinéma italien muet saura reprendre, en particulier dans les films de *dive* : le poison de la mélancolie s'y respire partout, mêlé aux effluves les plus érotiques. Le scandale et la provocation ne s'accommodent que de la mort, du suicide ou de la maladie. À travers ce décadentisme, c'est toute une époque qui se sent mourir et qui en même temps se représente activement, consciemment, avec les moyens modernes du cinéma. Comme si le cinéma muet italien s'inventait tout en ayant déjà conscience de sa propre fin.

La décadence, enfin, est celle des films eux-mêmes : la pellicule nitrate, inexorablement se décompose, et l'émulsion qui constitue chaque photogramme se dissout jusqu'à s'effacer totalement. Miraculeusement, une poésie nouvelle surgit de ces images sur le point de disparaître : soudain, le temps traverse les films de l'intérieur. Des crevasses entament les corps, des béances se forment dans les paysages, des fleurs de couleur semblent exploser et balayer tout motif, les figures brûlent, les expressions des visages fondent dans des coulures en forme larmes.

D'autres drames se jouent alors à l'intérieur de chacun des fragments détériorés. Le spectateur se voit pris dans une tension inattendue de savoir si une forme va réapparaître ou pas, si le récit va survivre ou au contraire s'abîmer définitivement dans l'oubli, si les acteurs seront à jamais absorbés par leurs supports.

Un univers de sons

Les images sur lesquelles nous travaillons sont, naturellement, dépourvues de tout son.

Le travail de création sonore sera décisif pour faire de *Decadenza* une histoire affective qui raconte le batte-

ment de pouls d'une époque et les liens qui l'unissent à la nôtre.

C'est cette matière sonore qui donnera au film sa continuité, qui véhiculera une unité à ces mille extraits issus de centaines de films différents. La bande sonore doit entretenir un rapport libre, inventif, audacieux, presque impertinent avec les images. Ceci sans toutefois jamais écraser la puissance qui émane des plans : travailler le silence sera donc aussi l'un des enjeux de *Decadenza*.

Nous sommes aussi partis à la recherche d'enregistrements, de matières sonores d'époque. Les mélodies, les airs d'opéra et les chansons populaires *a cappella* pourront rythmer le film, mais sur un mode où ils sembleront sourdre d'un passé lointain, parfois déformés, comme épuisés par le temps, remplis d'un souffle qui donnera aux spectateurs le sentiment qu'ils appartiennent à la nuit des temps.

Écrire les voix du silence

À l'intérieur de longues plages purement sonores et musicales, nous avons choisi d'apporter un contrepoint aux images par l'intervention de citations, empruntées à des acteurs ou des cinéastes, à des critiques, des écri-

vains ou des scientifiques, qui ont témoigné à l'époque de leurs sentiments face à ces œuvres.

Ces citations que nous avons collectées appartiennent à des auteurs aussi variés que Luigi Pirandello, Salvador Dalí, Antonio Gramsci, Gabriele D'Annunzio, Colette, Giovanni Pastrone, Federico Fellini, Sigmund Freud. Ils ont rendu compte de ce qu'ils ont vu dans ces films, ce pour quoi ils se sont pâmés, émerveillés ou révoltés.

Ces témoignages nous livrent leurs questionnements face à un art en train de naître, et portent ainsi souvent en germe des ébauches de théories du cinéma, dont la modernité ne cesse de nous surprendre. Ils traduisent aussi les obsessions et les mœurs de toute une société face à cette invention moderne, tout en offrant des descriptions uniques des pratiques spectatorielles de l'époque.

Par moments, notre propre commentaire viendra s'insérer à l'intérieur de ces récits, nous permettant d'évoquer l'hors-champ des images, et d'énoncer frontalement les réalités sociales et politiques que les fictions ne montrent pas ou rarement : les grandes vagues d'immigration vers l'Amérique et la France, les révoltes paysannes dans les campagnes, les grandes grèves ouvrières des années 1919-1920, la place des femmes dans cette société, la violence du fascisme montant.

Biographies

Olivier Bohler est réalisateur et producteur. Après avoir soutenu une thèse de doctorat consacrée à Jean-Pierre Melville, il fonde Nocturnes Productions en 2007. Avec Raphaël Millet, ils produisent des documentaires sur l'histoire du cinéma, l'histoire de l'art, ainsi que des courts métrages. Olivier Bohler réalise *Sous le nom de Melville* en 2008, avant de coréaliser, avec Céline Gailleurd, des documentaires (*Jean-Luc Godard le désordre exposé*, *Edgar Morin chronique d'un regard*) et des courts métrages de fiction (*Dramonasc*, *Harmony*), sélectionnés dans de nombreux festivals internationaux. Olivier Bohler est aussi chargé de cours en scénario à l'université Paris 8, et a été le commissaire d'une exposition dédiée à Jean-Pierre Melville au National Film Center de Tokyo en 2017, entièrement basée sur sa collection personnelle d'archives.

Céline Gailleurd est maîtresse de conférences en cinéma à l'université Paris 8. Elle a dirigé l'ouvrage *Le cinéma muet italien à la croisée des arts* (EUR ArTeC, Les presses du réel, 2022), disponible aussi en italien, *L'oro di Atlantide. Il cinema muto italiano e le arti* (Edizioni Kaplan, 2022), après avoir codirigé *Sergueï Loznitsa, un cinéma à l'épreuve du monde* (Presses universitaires du Septentrion, 2022). Parallèlement, elle réalise avec Olivier Bohler des essais documentaires qui placent au

centre de leur travail la question de l'archive et la mémoire dont *Italia, Le Feu, La Cendre* (2022), qui a obtenu le Prix Parioli du Meilleur film à la 39^e édition du Torino Film Festival. Leur court métrage *Harmony* (2022), sélectionné à la 20^e édition du Prix Unifrance du court-métrage au Festival de Cannes, est lauréat du Prix SoFilm de genre Canal+ Grand Est et a obtenu l'aide à la création de l'EUR ArTeC.

Dork Zabunyan est professeur en études cinématographiques à l'université Paris 8. Il a dernièrement publié *Fictions de Trump – Puissances des images et exercices du pouvoir* (Le Point du Jour, 2020) et *Jacques Rancière et le monde des images* (Mimésis, 2023). Il a également coordonné, avec Paul Sztulman, l'ouvrage collectif intitulé *Politiques de la distraction* (EUR ArTeC/Les presses du réel, 2021).

Hors collection ArTeC

Dédié à l'étude des nouveaux liens entre les arts, les sciences humaines, les sciences et les techniques, ArTeC explore les formes artistiques et leur médiation dans le contexte présent de la révolution numérique.

EUR ArTeC
Université Paris 8
2 rue de la Liberté
93526 Saint-Denis cedex

edition@eur-artec.fr
www.eur-artec.com

Ce travail a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche au titre du programme d'Investissements d'avenir portant la référence ANR-17-EURE-0008.



Comité scientifique

Tiphaine Karsenti, Marta Severo
et le Comité éditorial des collections ArTeC

Directrice scientifique des collections ArTeC

Marta Severo

Responsable du pôle éditorial ArTeC

Laura Boisset

Co-direction des Presses du réel

Patricia Bobillier-Monnot & Raphaël Brobst

les presses du réel

Couverture

Extrait du film *Nerone*
(Arturo Ambrosio, Luigi Maggi, 1909)

Typographies

Cambria

Source : Jelle Bosma,
Steve Matteson Robin Nicholas

Circular

Source : Laurenz Brunner

Karrik

Source : Jean-Baptiste Morizot,
Lucas Le Bihan - Velvetyne

Sligoil

Source : Ariel Martín Pérez - Velvetyne

Licence

Les auteurs et autrices conservent leurs droits
sur leurs œuvres.

Dans le respect du droit de la propriété
intellectuelle, toute reproduction dépassant le
droit de citation doit faire l'objet d'une demande
d'autorisation auprès des auteurs et autrices.

CC-BY-NC-ND

ISBN

978-2-37896-507-5

Prix

Cet ouvrage non commercialisé
est en diffusion libre.

Parution

Avril 2024

Ce volume propose de questionner, depuis l'intérieur, les spécificités d'une recherche-crédation menée au sein de l'université Paris 8 et ayant pour objet le cinéma. Il s'agit de revenir sur les intensités que la recherche-crédation permet de libérer lorsque celle-ci, privilégiant l'écriture du multiple et la poursuite de l'image manquante, fait obstacle au désir de s'installer dans un passé familier et rassurant. L'idée étant alors de voir en quoi cette pratique spécifique offre l'occasion d'écrire l'histoire autrement, de traquer au cœur des images filmiques ce qui était déjà là mais restait informulé, et de revendiquer aux côtés de Patrick Boucheron une « poétique de l'histoire » qui « n'affaiblit en rien son régime de véridicité ». Nous sommes convaincu.es que le dialogue entre la recherche et la création permet de concevoir d'autres manières de travailler collectivement et de réaliser une œuvre, en apprenant à faire des dimensions affectives de nos expériences un ressort de lucidité bien plus que d'aveuglement.

Que peut la recherche-crédation pour l'histoire du cinéma ?