



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

ImpersoNations: cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen

Elsaesser, T.P.

Published in:
Mise au Point

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Elsaesser, T. (2013). ImpersoNations: cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen. *Mise au Point*, 5.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Mise au Point

Cahiers de l'Association française
des enseignants chercheurs
en cinéma et audiovisuel

5 | 2013 : Le cinéma européen et les langues



Le cinéma européen et les langues

« ImpersoNations » : cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen

Thomas Elsaesser

Traduction de Samuel Bréan

Cet article est une traduction de :

[ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe](#)

📄 Résumé | Index | Plan | Texte | Notes | Citation | Auteur

Résumés

Français English

La question du capital culturel propre à la diversité linguistique de l'Europe reste entière. Quels sont les avantages et les inconvénients de cet éventail de langues dans le cinéma ? Les films, quand ils franchissent les frontières, sont souvent doublés. Or, comme un bon jeu d'acteur représente une symbiose très particulière entre le corps, la gestuelle, la voix et l'intonation, les amateurs de cinéma ne peuvent se passer des films tournés dans leur propre langue. A l'instar du son, qui revêt une importance toujours plus grande lorsqu'on regarde un film, la langue, l'accent, le grain et le timbre de la voix « complètent » l'image et s'avèrent indispensables pour la comprendre. Ce texte vise à examiner la tension paradoxale entre « une frontière infranchissable » et « un complément indispensable », dans un contexte historique et conceptuel plus large.

Il interroge comment forger une nouvelle analyse du patrimoine cinématographique européen récent en soulevant la question d'un cinéma « post-national ».

Entrées d'index

Mots-clés : cinéma européen, cinéma post-national, médias, nation, constructivisme

Keywords : european cinema, post-national cinema, media, nation, constructivism

Plan

Introduction

Médias, nation, État : retour sur les différents discours

« Cinéma national » : essentialisme contre constructivisme

Du cinéma national au cinéma en Europe

Un cinéma européen post-national ?

Au-delà du constructivisme : la commémoration d'un passé commun ?

Conclusion : re-conceptualiser les cinémas nationaux

Index

- Auteurs
- Mots-clés

Numéros en texte intégral

- 6 | 2014
Quoi de neuf sur les stars ?
- 5 | 2013
Le cinéma européen et les langues
- 4 | 2012
Tribulations numériques du Cinéma et de l'Audiovisuel à l'amorce du 21^e siècle
- 3 | 2011
Sérialité : densités et singularités
- 2 | 2010
Cinéma du monde
- 1 | 2009
La légitimation des objets filmiques en question

Tous les numéros ▶

La revue

- Présentation de la revue
- Comité éditorial
- Comité scientifique international
- Consignes aux auteurs
- Appel à contribution, *Mise Au Point n°8* (<http://map.revues.org>)
- Call for submission, *Mise Au Point, Issue n°8* (<http://map.revues.org>)

Informations

- Contact
- Crédits

Suivez-nous

 Flux RSS

Lettres d'information

- La Lettre d'OpenEdition



afeccav

les cahiers de
revues.org

Texte intégral



PDF



Introduction

- 1 Alors que l'Union européenne traverse l'une de ses plus importantes périodes de crise et de remise en question (les causes officielles : les manipulations des marchés financiers internationaux, ainsi que l'écart entre les réserves de l'État-providence et la capacité des gouvernements nationaux à augmenter les revenus pour les payer), il est bon de se pencher sur la santé d'une autre monnaie d'échange que cet euro si mal en point : le capital culturel propre à la diversité linguistique de l'Europe. Tandis que certains politiciens, principalement de droite, exigent le retour de leur monnaie nationale (florin, mark, peseta ou drachme) ou se félicitent de ne jamais avoir adopté l'euro (Grande-Bretagne, Danemark), force est de constater qu'aucun débat de fond sur une langue commune n'a jamais été envisagé. Peut-être est-ce parce que « l'étalon-or » de l'Europe d'après-guerre, son espéranto, sa valeur par défaut, a toujours été la langue anglaise. Sa présence tacite peut largement contribuer à expliquer pourquoi les langues nationales continuent à se développer comme elles le font, à la fois par nécessité et par luxe, un peu à l'image des avantages qui constituent l'État-providence européen, liés à la sécurité sociale, à la l'éducation et aux allocations chômage.
- 2 Dans le domaine du cinéma, il est plus délicat de peser les avantages et les inconvénients de cet éventail de langues, qui a constitué un obstacle à la constitution d'un marché unique européen des films. Contrairement aux films d'art et d'essai et aux « films de festival », les films populaires, à l'exception notable des produits hollywoodiens, franchissent très rarement les frontières linguistiques, et ils sont alors généralement doublés – une habitude solidement ancrée en Allemagne, en Italie et dans quelques autres pays, où les séances de cinéma s'apparentent à d'atroces spectacles de ventriloquie. Cependant, comme un bon jeu d'acteur représente une symbiose très particulière entre le corps, la gestuelle, la voix et l'intonation, les amateurs de cinéma ne peuvent se passer des films tournés dans leur propre langue. À l'instar du son, qui revêt une importance toujours plus grande lorsqu'on regarde un film, la langue, l'accent, le grain et le timbre de la voix « complètent » l'image et s'avèrent indispensables pour la comprendre. Dans ce texte, je voudrais examiner cette tension paradoxale entre « une frontière infranchissable » et « un complément indispensable », dans un contexte historique et conceptuel plus large.

Médias, nation, État : retour sur les différents discours

- 3 Le bilinguisme ou le trilinguisme de la plupart des Européens cultivés, tantôt affiché, tantôt tacite, est un atout énorme par rapport au monolinguisme fièrement revendiqué ou hypocritement déploré dans de nombreux pays anglophones. Cela témoigne d'une « double occupation ¹ » dans un de ses modes les plus libérateurs et montre l'une des forces paradoxales du cinéma européen, puisqu'il permet à une chose qui, objectivement, n'existe pas, de se développer. En effet, à l'université, le cinéma européen n'est pas sujet à débat : l'impossibilité de définir son « essence » a été définitivement officialisée, au point de devenir un lieu commun. Par conséquent, malgré la difficulté de définir le cinéma européen, ou précisément pour cette raison, les études et les manuels de cours sur ce sujet ne cessent de se multiplier depuis le début des années 1990. De nombreux auteurs choisissent une approche pragmatique, soit en envisageant l'Europe comme une accumulation de cinématographies nationales, chacune étant traitée séparément, soit en mettant en valeur quelques auteurs exceptionnels par pays. On peut remarquer que la plupart de ces livres sont publiés en Grande-Bretagne, un pays dont les rapports cinématographiques avec « l'Europe » reflètent autant qu'ils contredisent le célèbre euroscepticisme de sa population. Prompte à prendre ses distances avec les « lointaines » affaires du continent, la Grande-Bretagne a pourtant été le pays européen qui a su le mieux faire circuler ses films dans le reste de l'Europe. En Allemagne, en France ou en Italie, le public connaît des titres comme *Quatre mariages et un enterrement* ², *Shakespeare in Love*, *Le Patient anglais* ³, *Les Vestiges du jour* ⁴, les films de Ken Loach ou

¹ Lire mon texte « Double Occupancy and Small Adjustments: Space, Place and Policy in the New Europea (...) »

² *Four Weddings and A Funeral*.

³ *The English Patient*.

⁴ *The Remains of the Day*.

⁵ Lire Melis Behlil, *Hollywood and its Foreign Directors* (thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, (...))

de Mike Leigh, ainsi que les « James Bond », les films de Mister Bean ou ceux des Monty Python. L'œuvre de Peter Greenaway est mieux accueillie en Allemagne ou aux Pays-Bas que dans son propre pays ; Derek Jarman, Isaak Julien et Sally Potter sont prisés chez les amateurs européens de cinéma expérimental et d'art et d'essai. Le concurrent le plus sérieux de la Grande-Bretagne n'est pas la France ou l'Italie, mais les États-Unis, où de nombreux grands réalisateurs britanniques ont fait carrière (Ridley et Tony Scott, Adrian Lyne, Alan Parker, Mike Figgis, Christopher Nolan, Stephen Daldry, pour ne citer que les noms les plus évidents). La proximité linguistique aide également : depuis les débuts du parlant, les acteurs britanniques, souvent issus du théâtre, sont régulièrement allés grossir les rangs hollywoodiens, en quête d'une reconnaissance internationale. Cela dit, des producteurs, des directeurs de la photographie, des ingénieurs du son et d'autres professionnels du cinéma ont également réussi à Hollywood, tout particulièrement depuis les années 1980⁵.

- 4 Le cinéma britannique a donc toujours affronté les États-Unis tout en ayant, en quelque sorte, le dos tourné à l'Europe. D'où vient alors cet intérêt pour le cinéma européen ? On peut tout d'abord l'expliquer historiquement. Les départements de langues des universités britanniques, principalement centrés sur la littérature, se sont vus menacés. Depuis le milieu des années 1980, leurs effectifs étaient jugés insuffisants. Dans de nombreuses universités, un choix cornélien s'est présenté : soit fermer tout simplement ces départements (de français, d'italien, d'espagnol, d'allemand...), soit les regrouper pour constituer un département d'« études européennes ». Mettant l'accent sur les *cultural studies*, les *media studies* et les études filmiques plutôt que sur les écrivains et livres canoniques, il aurait pour but d'attirer de nouveaux étudiants. Par ailleurs, le débat sur les cinémas nationaux et, partant, sur le cinéma européen, perpétue une longue tradition britannique. Elle ne vient pas seulement de ces départements « sous pression », mais date des premiers pas des études filmiques à l'université, dans les années 1970. La question était alors de savoir ce que le cinéma d'une nation donnée pouvait avoir de typique ou spécifique, ou sa contrepartie : « En quoi le cinéma permet-il d'énoncer l'identité nationale et d'entretenir le sentiment d'appartenance ? ». Si ce débat est d'une telle vitalité en Grande-Bretagne, c'est en raison d'une certaine conjonction, qu'on pourrait appeler « l'histoire des interférences » entre les études de cinéma, les *television studies* et les *cultural studies*. On peut distinguer plusieurs phases successives, qu'il me semble important de détailler pour bien comprendre le passage des cinémas nationaux à ce que j'appellerai « le nouveau cinéma européen », ainsi que pour estimer l'apport de connaissances que ce changement peut fournir. Au milieu des années 1990, selon les points de vue, le débat sur les cinémas nationaux s'était cristallisé en une doxa ou avait abouti à un consensus général autour d'un certain nombre d'arguments. Paradoxalement, c'est peut-être justement pour cette raison qu'est née l'envie de conceptualiser ce champ différemment.

« Cinéma national » : essentialisme contre constructivisme

- 5 C'est au début des années 1980 que sont apparus les signes annonciateurs d'un renouveau de ce débat en Grande-Bretagne, dans le cadre d'une polémique opposant deux sortes d'internationalismes : celui d'Hollywood, capable de charmer le monde entier, et celui d'un contre-cinéma, opposé à Hollywood tout en n'étant lié ni à une nation ni à un cinéma national, tout particulièrement pas « le cinéma britannique ». À ce moment-là, le problème de la nationalité n'occupait qu'une place mineure dans les débats universitaires sur le cinéma, par rapport aux débats sur la notion d'auteur, les genres cinématographiques, la sémiologie, l'influence de la psychanalyse et de la linguistique sur la théorie du cinéma, et la montée du féminisme. Mais le passage des études « classiques » de cinéma aux *cultural studies* s'est accompagné d'un regain d'intérêt pour l'idée de nation, presque au même titre que pour celles de classe et de *gender*. Le terme de « cinéma national » s'est principalement formé à partir d'énergies contradictoires dérivées de l'avant-garde et des nouvelles vagues, parallèlement aux tentatives sociologiques d'identifier la spécificité du cinéma *mainstream* d'un pays donné et d'en analyser le contenu idéologique. Cette notion prenait également en compte l'évolution de la fonction du cinéma et de celle de la télévision, chaque médium s'adressant à son public comme faisant partie de la « nation ». Ces orientations étant potentiellement contradictoires, elles ont, pendant un temps, contribué à la vitalité du débat.

- 6 Les *cultural studies*, par exemple, ont pris une approche résolument constructiviste pour envisager la nation comme « produite » par la télévision, comme elles l'avaient fait avec la notion de *gender* ou celle de race. Néanmoins, historiquement, les analyses classiques des cinémas nationaux ont surtout été « essentialistes », en considérant que le cinéma (de par ses récits, son iconographie, ses motifs récurrents) pouvait révéler quelque chose d'unique ou de spécifique sur les valeurs ou des croyances d'un pays, d'une manière plus authentique et plus prégnante que d'autres formes d'art ou d'autres aspects de la culture (populaire). Avec *De Caligari à Hitler* (1947), son étude du cinéma de la république de Weimar, Siegfried Kracauer a posé la pierre fondatrice de cette approche⁶. Au cours des années 1950 et 1960, son mélange de sociologie, de psychologie collective et d'ethnologie urbaine influença de nombreuses études visant à mettre au jour le caractère « national » de la production cinématographique d'un pays donné. Des ouvrages remarquables sur la sociologie du cinéma en sont directement issus, ainsi que, de façon plus indirecte, les ouvrages de Donald Richie sur le cinéma japonais⁷ ou *A Mirror for England*, de Raymond Durnat⁸. On pourrait dire qu'à cette époque-là, la notion de « cinéma national » évoquait *la structure profonde inconsciente* d'une nation. En y accédant, on pensait découvrir ses fantasmes secrets, ses préoccupations politiques, ses désirs et angoisses collectifs. Le danger de cette approche ne tenait pas seulement à l'application d'une grille essentialiste au concept d'identité nationale : elle courait également le risque d'être tautologique, puisque n'étaient retenus que les films venant confirmer une certaine hypothèse, pré-établie, à propos d'un cinéma national. Fondées sur la sociologie, ces études utilisaient le cinéma pour extraire des stéréotypes nationaux ou des configurations symboliques signifiantes. Par exemple, les relations père-fils dans le cinéma allemand, par opposition aux rapports père-fille dans le cinéma français⁹. Ces écrits ont été publiés avant l'arrivée des nouvelles vagues européennes ; aux noms de Kracauer et Durnat, on peut ajouter ceux d'Edgar Morin et de Pierre Sorlin en France, ou des anthropologues sociaux Martha Wolfenstein et Nathan Leites aux États-Unis. Au sein des écrits sur le cinéma, ces études se situent dans un champ distinct de la politique des auteurs – elles y sont même diamétralement opposées. C'est l'une des raisons possibles du retour du débat sur le « cinéma national » dans les années 1990, au moment où l'on a déconstruit la notion d'auteur et considéré le cinéma comme un texte social généré différemment, pas seulement autour du réalisateur.
- 7 Au début des années 1980, trois textes ont relancé le débat autour du cinéma national en Grande-Bretagne et aux États-Unis, dans le contexte plus large de l'« histoire révisionniste du cinéma ». Le premier, « Film History and the Idea of a National Cinema » (1981), est dû à Ed Buscombe ; le deuxième est mon article « Film History : Weimar Cinema and Visual Pleasure » (1982) ; et le troisième, « History, Textuality, Narration », de Philip Rosen (1984)¹⁰. Le court texte d'Ed Buscombe fait aujourd'hui encore référence dans ce débat. Il aborde les rapports problématiques entre le cinéma britannique et Hollywood, et détaille les initiatives prises par l'industrie du cinéma et par plusieurs grands producteurs britanniques successifs (Alexander Korda, J. Arthur Rank et Lew Grade) pour pénétrer le marché américain entre les années 1940 et 1960. Buscombe exprime également son désaccord avec l'attitude de la revue théorique *Screen*, qui se montrait alors anti-britannique et hostile à la notion de « cinéma national ». Cela pourrait s'expliquer par le fait que son article a été publié dans l'*Australian Journal of Screen Theory*, plus favorable au marxisme lukacsien et au structuralisme « génétique » de Lucien Goldmann qu'à Althusser et à Lacan. Le texte de Philip Rosen, trois ans plus tard, compare les hypothèses de Kracauer à propos du cinéma allemand avec celles de Noël Burch, qui venait de publier une étude majeure sur un autre cinéma national, celui du Japon, en utilisant des critères formels et des concepts théoriques assez différents de ceux de Kracauer¹¹. Rosen, résolument constructiviste, s'interroge pour savoir si c'est la cohérence textuelle qui a permis aux publics nationaux de (mal) percevoir une image d'eux-mêmes dans le cinéma, ou, au contraire, si les brèches et les fissures du texte n'en disent pas davantage à propos de la nation et de son identité fantasmée.
- 8 Ces textes (auxquels il faudrait ajouter une note polémique due à Geoffrey Nowell-Smith¹²) montrent les directions que le débat britannique sur le cinéma national allait prendre dans la décennie suivante. Cependant, avant de retracer cette trajectoire, il convient de saluer un moment déterminant dans la consolidation du paradigme constructiviste. Il s'agit de la parution d'un livre répondant à des interrogations cruciales, avant même que celles-ci n'aient été consciemment formulées : finalement, les médias jouent-ils un rôle prépondérant dans l'identification de l'individu avec une nation, et dans la
- 6 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler* (trad. Claude B. Levenson), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- 7 En français : Donald Richie, *Le Cinéma japonais* (trad. Romain Slocombe), Monaco, Éditions du Rocher (...)
- 8 Raymond Durnat, *A Mirror for England*, Londres, Faber & Faber, 1970.
- 9 Lire Martha Wolfenstein, Nathan Leites, *Movies: A Psychological Study* (Glencoe (Illinois), The Free (...))
- 10 Ed Buscombe, « The Idea of National Cinema », *Australian Journal of Screen Theory*, 9-10, 1981, p. 1 (...)
- 11 Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1983.
- 12 Geoffrey Nowell-Smith, « But Do We Need It? », in Martyn Auty, Nick Roddick (eds.), *British Cinema* (...)
- 13 Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1983) ; 2^e édition : Londres, Verso, 1991 ; en français : (...)

construction de l'identité nationale d'un pays ? Les autres structures sociales (la famille, par exemple), la géographie (l'endroit d'où l'on vient), une foi religieuse spécifique (le christianisme, l'islam) ou l'attachement à un passé commun (l'Histoire nationale), ne sont-ils pas beaucoup plus significatifs ? *L'Imaginaire national*¹³, de Benedict Anderson, envisageait cette perspective en déployant des preuves empiriques, un précédent historique, ainsi qu'une synthèse élégamment formulée entre un travail anthropologique traditionnel de terrain et une profonde familiarité avec *L'Archéologie du savoir* de Foucault¹⁴. Ce mince ouvrage, portant sur la construction nationale coloniale et post-coloniale, ainsi que sur la formation identitaire de ce qui est devenue l'Indonésie, répondait au problème, alors à peine posé, du statut des médias dans le débat sur l'identité nationale. Il avançait de solides arguments en faveur de l'utilisation du constructivisme comme méthode et accordait aux médias (en l'occurrence, à la presse écrite) un rôle indiscutable dans la construction du récit national. Dans une optique pouvant plaire aux universitaires, il insistait également sur le rôle-clé joué par les pédagogues (enseignants, bureaucrates, détenteurs du savoir) pour transformer la nation en un échafaudage imaginaire mais solide d'identités individuelles et collectives. Selon Anderson, les « nations » ont été construites par des intellectuels, des journalistes, des pédagogues, des philologues, des historiens, des archivistes, ce qui entraîne que « l'état de nation (...), ainsi que le nationalisme, sont des artefacts culturels d'un type bien particulier¹⁵ ».

14 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

15 Benedict Anderson, *L'Imaginaire national*, op. cit., p. 18.

- 9 Le texte d'Ed Buscombe n'associe le retour de l'idée de cinéma national ni avec un imaginaire national construit par le discours, ni avec le post-colonialisme. Il prend comme point de départ ostensible le déclin populaire et critique du cinéma populaire *mainstream* britannique. Il critique les tentatives peu convaincantes (et, selon lui, mal avisées) de créer un cinéma alternatif. À la place, il appelle de ses vœux un cinéma britannique sans prétentions intellectuelles, ne tendant ni vers le petit dénominateur commun (incarné outre-Manche par les comédies de la série des films *Carry On*) ni vers les films structuralistes/matérialistes et brechtiens de l'avant-garde britannique, associés aux noms de Peter Gidal, Stephen Dwoskin, Peter Wollen et Laura Mulvey. Rétrospectivement, lorsque l'on regarde quels films britanniques ont connu un succès international entre le milieu des années 1980 et aujourd'hui (les productions Merchant-Ivory tirées de la littérature édoardienne, les films d'après les pièces de Shakespeare ou autour de sa « vie », les adaptations de Jane Austen et les comédies de Hugh Grant – des films de bonne facture), on peut se dire que le souhait de Buscombe a été exaucé, peut-être même au-delà de ses espérances. Entre-temps, le débat sur la britannicité du cinéma britannique a plusieurs fois été relancé. Ce fut le cas quelques années après la parution du texte de Buscombe, à la sortie des *Chariots de feu*¹⁶, lorsqu'on eut l'impression que la Grande-Bretagne avait enfin réussi à s'imposer dans le *mainstream* hollywoodien : le film triompha aux Oscars et son producteur, David Puttnam, entama une (brève) carrière de chef de studio à Hollywood. Cela s'avéra pourtant illusoire, ou relever d'un aveuglement volontaire. En 1984, le *Monthly Film Bulletin* commanda des articles à Raymond Durngat, Charles Barr et à moi-même pour analyser cette déconvenue¹⁷. Dans son texte, Durngat mit à jour les analyses socio-culturelles de son livre *A Mirror for England* et tenta une fois de plus, tel un Kracauer plus acerbe et plus prudent, de cerner l'humeur de la nation à partir de ses films. Pour lui, le cinéma des années 1980 était teinté de thatchérisme dans sa prédilection pour le style et le statut social par rapport à la substance. Il notait également que la mobilité sociale des classes moyennes se dissimulait derrière un mélange de cynisme et d'autodérision. Barr, quant à lui, soulignait les liens désormais inextricables entre le cinéma britannique et la télévision – liens financiers et institutionnels, mais également en termes de relations avec le public – et montrait les conséquences qu'il y avait à tenter de les maintenir artificiellement séparés. Partant d'une double perspective (vue de l'intérieur, vue de l'extérieur), ma contribution tentait d'appliquer à la « renaissance » britannique des années 1980 le paradigme du soi et de l'Autre, d'abord élaboré par moi-même autour du cinéma de Weimar et du nouveau cinéma allemand.

16 *Chariots of Fire*.

17 Raymond Durngat, « Out of the Looking Glass », *Monthly Film Bulletin*, vol. 51, n°601, February 1984 (...)

- 10 L'idée que chaque nation a une image d'elle-même propre au cinéma, mais distincte dans chaque pays, est donc (pour le pire ou pour le meilleur) différente de l'imaginaire national de Benedict Anderson¹⁸. Si l'on élargissait le schéma d'Anderson au-delà de la presse écrite, de la pédagogie et de la bureaucratie, et si on l'appliquait à des nations « développées » plutôt qu'« émergentes », il s'appliquerait sans doute davantage à la télévision qu'au cinéma. Confrontées à la télévision américaine et à une nouvelle chaîne

18 Pour une critique de ces deux notions, lire Michael Walsh, « National Cinema, National Imaginary », (...)

britannique, la BBC et son équivalent commercial, ITV, changèrent leur manière de communiquer avec la nation. N'étant plus tenue de jouer le maître d'école du pays, la télévision britannique ne savait plus si elle devait s'adresser aux téléspectateurs en tant qu'éléments d'un public national (et donc sur un mode citoyen), ou en tant que membres de groupes plus fragmentés de consommateurs, se trouvant vivre dans le même pays, mais ayant par ailleurs des goûts culinaires ou vestimentaires différents, des préférences sexuelles distinctes, des origines ethniques diverses, des religions, voire même des langues, différentes.

Du cinéma national au cinéma en Europe

- 11 L'évolution des rapports entre la télévision et l'auto-représentation nationale peut néanmoins aider à comprendre le passage du « cinéma national » au « cinéma européen ». Une fois acceptée l'idée que le « cinéma européen » ne peut pas seulement être la simple accumulation canonique de cinémas nationaux (dont la plupart ont connu un déclin commercial depuis le début des années 1980) ou l'énumération tout aussi conventionnelle de réalisateurs exceptionnels (quel que soit l'apport crucial à la notion d'Europe de metteurs en scène tels que Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Pedro Almodovar, Lars von Trier, Peter Greenaway ou Krzysztof Kieslowski, par-delà leur identité nationale propre), il convient de définir ce que l'on entend par « européen ». La question est au centre du débat sur les cinémas nationaux : dans quelle mesure les films produits dans les divers pays d'Europe sont-ils représentatifs de l'idée de nation, d'État ou de continent ? Ou encore : quel rôle le cinéma peut-il jouer pour faire avancer des principes sociaux ou des idéaux politiques tels que l'intégration européenne, la tolérance multiculturelle ou un sens d'identité « européenne », supranationale mais néanmoins attachée à des valeurs civiques communes ?
- 12 Philip Schlesinger, par exemple, met en doute un argument souvent mis en avant lors des réunions du GATT ou de l'OMC : la nécessité de défendre la spécificité de la production audiovisuelle européenne face aux exigences du libre-échange et des marchés. Selon lui, cette affirmation n'est pas soutenue par des données empiriques ou des preuves factuelles, et il est illusoire de supposer que les médias électroniques (notamment la télévision) ont forcément un impact sur le comportement d'une population par le simple fait de leur omniprésence¹⁹. Pourtant, la notion de « pouvoir des médias » est désormais solidement ancrée : dans le cadre de débats sur l'avenir des démocraties libérales, sur l'existence d'une sphère publique, le multiculturalisme, la religion, ou tout autre sujet social, politique ou humanitaire – à tel point qu'on peut se demander si la télévision ne joue pas un rôle sous-estimé, souterrain, qui structure un cinéma national en perte de représentativité. Toute réflexion future sur le cinéma en Europe doit prendre en compte le rôle des médias électroniques et numériques, plutôt que celui des *blockbusters*, comme menace à l'identité culturelle européenne et à la diversité nationale.
- 13 Pour le dire plus simplement, mettre en avant la télévision (nationale) comme interface du cinéma européen dans les années 1990 pose une problématique plus modeste que celle qu'impliquent les cinémas nationaux d'auteur et les nouvelles vagues d'après 1945. Cela présente néanmoins l'avantage de prendre en compte la nature réelle de la production cinématographique, même dans des pays qui ont (ou ont eu) une industrie nationale viable. Depuis au moins les années 1970, dans la plupart des pays européens, le cinéma a été financé par un mélange de sources très variées, dans le cadre de coproductions diverses. La télévision a joué un rôle-clé de producteur et de diffuseur de longs métrages, suppléant ainsi aux industries cinématographiques nationales : Channel Four en Grande-Bretagne, l'émission *Das Kleine Fernsehspiel* (ZDF) en Allemagne de l'Ouest²⁰, la VPRO aux Pays-Bas et Canal Plus en France ont alimenté un cinéma européen, en permettant à des films produits par la télévision de sortir en salles avant leur diffusion sur le petit écran. Ce modèle, reposant entièrement sur l'existence d'une télévision publique ou de chaînes commerciales dotées d'une programmation exigeante, a été à la fois très fructueux, si l'on songe aux films qu'il a rendus possibles, et transitionnel, si l'on observe la pression croissante, liée à l'audience, subie par les dernières chaînes publiques dans la deuxième moitié de la décennie. Par conséquent, lors du passage au XXI^e siècle, toutes les entités citées ont considérablement réduit leur participation au financement de longs métrages. La production cinématographique en Europe a été forcée de se réorienter en cherchant un nouveau modèle économique. Une nouvelle structure de financement, de production, de

19 Philip Schlesinger, *Media, State and Nation. Political Violence and Collective Identities*, Londres, (...)

20 Lire mon texte « Television and the Author's Cinema: ZDF's *Das Kleine Fernsehspiel* », in Thomas Els (...)

21 *Shallow Grave*.

22 Pour une analyse, lire Angus Finney, *The Egos Have Landed: the Rise and Fall of Palace Pictures*, Lo (...)

distribution et d'exploitation est devenue la norme en Europe – différente de celle de l'époque des nouvelles vagues, où des producteurs nationaux et transnationaux comme Pierre Braunberger ou Carlo Ponti réussissaient à financer aussi bien des films d'auteur que des projets plus commerciaux. Cependant, le modèle actuel diffère également du « mode culturel de production » tel qu'il émergea dans les années 1970 et 1980, lorsque les gouvernements nationaux, particulièrement en Allemagne et en France, financèrent substantiellement un cinéma d'auteur, soit par des subventions directes, soit indirectement, via les télévisions publiques. On pourrait qualifier ce nouveau modèle de « post-fordisme européen », pour en indiquer les principales caractéristiques : il s'agit de petites unités de production, qui coopèrent aussi bien avec la télévision qu'avec des partenaires commerciaux, et se composent d'une équipe créative centrée autour d'un producteur et d'un réalisateur. C'est notamment le cas de Fingerprint Films, créée par Andrew et Kevin Macdonald, qui se sont associés avec Danny Boyle pour faire *Petits meurtres entre amis*²¹ et *Trainspotting*, ou de Zentropa, la société créée par Peter Aalbæk Jensen et Lars von Trier. Ce nouveau modèle émergea en Grande-Bretagne dans les années 1980, Palace Pictures (Nik Powell, Paul Webster, Steve Woolley et le réalisateur Neil Jordan) étant peut-être le plus connu de ces projets à haut risque²². Depuis, d'autres unités ont pris naissance autour de grands réalisateurs européens, tels Tom Tykwer (X-Film Creative Pool, à Berlin), Fatih Akin (Wüste-Film, à Hambourg) ou, à Paris, MK2 Productions, de l'ancien réalisateur Marin Karmitz.

Un cinéma européen post-national ?

- 14 Alors que certains réalisateurs, notamment dans les pays d'Europe centrale, ont souvent une attitude très « post-nationale » par rapport à l'identité culturelle, d'autres préfèrent réinventer leur cinéma comme « national ». Cependant, un tel nationalisme est extrêmement réflexif : soit il est calculé pour attirer « l'œil de l'autre », soit il est comparable aux divers mouvements régionaux, territoriaux ou ethniques qui revendiquent également une identité cinématographique propre en Europe occidentale²³. À cet égard, les cinémas hongrois, bulgare ou roumain, ainsi que basque et irlandais, sont – *mutatis mutandis* – identiques à d'autres parties du monde, où la période post-coloniale a vu la confluence de revendications identitaires locales et de revendications nationalistes, pour l'affirmation de l'autonomie et de l'indépendance, et un retour à des valeurs locales telles que l'« auto-exotisme », face à un monde globalisé.
- 15 Il faudrait mettre en relation (tout en la distinguant) cette forme de nationalisme cinématographique nostalgique avec la récurrence de l'étiquette « nationale » dans le cinéma de quasiment chaque pays européen, en tant que « label » ou outil de marketing. Cela consiste en réalité à mettre en avant « un cinéma local » (contribuant peut-être ainsi à redéfinir le cinéma national) à des fins d'exportation, c'est-à-dire pour le marché mondial. Les étiquettes régionales ou métropolitaines mentionnées plus haut, telles que « Notting Hill » (un district de Londres populaire et à forte diversité ethnique), qui évoque une bluette touristique (*Coup de foudre à Notting Hill*), l'« écosséité » controversée de *Trainspotting*, l'« effet Berlin » de *Cours, Lola, cours*²⁴, les *feel-good movies* aux teintes régionales (*The Full Monty*, *Les Virtuoses*²⁵, *Billy Elliot*), les adaptations de romans historiques comme *La Fin d'une liaison*²⁶, *Le Patient anglais* ou *Les Vestiges du jour*, sont typiques de cette tendance. Les signifiants de spécificité nationale, régionale ou locale n'y sont clairement pas « essentialistes » dans leur affirmation d'une identité commune, même s'ils jouent avec les variantes nostalgiques, les parodies ou les pastiches de cette identité. Les films ont développé des formules qui peuvent s'adapter à des signifiants divers (et même contradictoires) d'identité nationale, d'Histoire régionale ou locale, pour relancer un stéréotype régional ou national, ou pour refléter l'image (présumée) que l'autre a de soi. Ce serait tout aussi erroné de qualifier de « constructions » des processus de réassignation de la nation. Il paraît plus pertinent de comparer cette forme d'évocation, à la fois ironique et nostalgique, à la tendance à l'auto-ethnographie, l'« auto-exotisme » ou l'auto-altérisation (*self-othering*)²⁷. Il est intéressant, par exemple, de mettre en parallèle la phrase d'*Au fil du temps*²⁸ de Wim Wenders sur « les Yankees qui ont colonisé notre subconscient » avec la scène de *Trainspotting* où le personnage de Renton se lamente d'être écossais : « On est les plus bas des plus bas, des rebus de la terre, on est les pires merdes de l'humanité, des lavettes, des ordures, des nazes. Il y a des gens qui détestent les Anglais, mais pas moi. C'est des connards. Mais nous, on est colonisés par des connards. » Si ces deux
- 23 Lire les travaux de Dina Iordanova, qui a proposé une nouvelle identité territoriale, celle d'un « (...) »
- 24 *Lola rennt*.
- 25 *Brassed Off*.
- 26 *The End of the Affair*.
- 27 Sur cette notion, lire Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, op. cit., p. (...)
- 28 *Im Lauf der Zeit*.
- 29 Terme utilisé dans les pays anglophones, désignant les films tournés en une autre langue que l'anglais (...)
- 30 Jeu de mots sur « *impersonation* » (imitation) et « nation » (NdT).

citations témoignent d'un certain dégoût de soi, elles posent également le problème de l'identité nationale et marquent la différence entre la position revendiquée de Wenders, celle d'un auteur allemand, et l'« écoscité » post-nationale de *Trainspotting*. Ces deux films établissent un lien entre le cinéma d'auteur des années 1970 et le cinéma européen post-national des années 1990, juste avant qu'il n'intègre le *world cinema*²⁹, ce qui induit une certaine forme (consciente) d'auto-altérisation. Cela montre bien que ce genre de films s'adresse désormais à un public réparti dans le monde entier (y compris aux États-Unis). Les pastiches post-nationaux, ainsi que l'auto-altérisation, représentent des formes plus fluides d'identité européenne, qui plaisent à un public réceptif aux films de Grande-Bretagne, de France, d'Allemagne ou d'Espagne. Ils peuvent jouer le rôle d'un Autre non-hostile, capable de co-exister avec un cinéma national ou régional, mais auquel il se présente comme l'« impersoNation³⁰ » de la « différence ».

Au-delà du constructivisme : la commémoration d'un passé commun ?

- 16 Le cinéma a apporté sa contribution à cette Europe commémorative, mais pour cela, il a dû (malheureusement, selon certains) suivre l'initiative d'Hollywood. Dans les années 1970, les réalisateurs allemands se plaignaient déjà que les Américains, en faisant une série télévisée appelée *Holocauste*³¹ (1978), s'étaient approprié leur passé. Quinze ans plus tard, Steven Spielberg fut accusé de banaliser les camps de la mort avec *La Liste de Schindler*³² (1993), puis de s'approprier la Seconde Guerre mondiale avec *Il faut sauver le soldat Ryan*³³ (1997). Ces deux films ont été très bien accueillis par le public en Europe, mais beaucoup moins par la critique. Pourtant, aujourd'hui, on peut retrouver l'iconographie spielbergienne de mort, de destruction, de perte et de souffrance dans n'importe quel reportage télévisé sur une guerre ou un drame humain. *Holocauste*, comme on l'a souvent fait remarquer, a permis au cinéma allemand de se réinventer dans les années 1970 autour de films traitant du fascisme (ceux de Hans-Jürgen Syberberg, Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms) et d'atteindre ainsi, pour la première fois, un public international. De la même manière, en France (avec Louis Malle, François Truffaut, Joseph Losey) et en Italie (avec Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, les frères Taviani), des réalisateurs ont largement contribué à « maîtriser le passé », d'une façon consistant moins à « écrire l'Histoire » qu'à former une « mémoire » européenne commune. Des films aussi différents que *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *La Vie est belle*³⁴ (Roberto Benigni, 1997), *Le Pianiste*³⁵ (Roman Polanski, 2002) et beaucoup d'autres ont mis en place, indépendamment de leurs mérites esthétiques respectifs, un imaginaire de l'Histoire européenne propice soit à des manifestations publiques de commémoration, soit à l'éclosion de scandales et de controverses. Le cinéma allemand, pour des raisons évidentes, est enclin à produire les deux à la fois. Récemment, cela peut donner aussi bien *Rosenstrasse* (Margarethe von Trotta, 2003, film bien intentionné, mais maladroit) ou *Le Neuvième jour*³⁶ (Volker Schlöndorff, 2004, sur un prêtre résistant), que des films comme *Stalingrad*³⁷ (Jean-Jacques Annaud, 2001, sur la bataille éponyme) ou *La Chute*³⁸ (Oliver Hirschbiegel, 2004, sur les derniers jours d'Hitler), où des historiens, plutôt que des critiques de cinéma, sont convoqués dans les médias pour dire si, à leur avis, on peut représenter Hitler comme un être humain. À côté de ces productions commerciales, on trouve des œuvres plus obliques, souvent politiquement risquées et « incorrectes », telles que *Das Himmler Projekt* [Le projet Himmler], de Romuald Karmakar (2000), *Das Goebbels-Experiment* [L'expérience Goebbels], de Lutz Hachmeister (2004), *L'Insaisissable*³⁹, d'Oskar Roehler (2000) ou *Contrôle d'identité*⁴⁰, de Christian Petzold (2000). Ces deux derniers titres, même s'ils ne traitent pas directement du fascisme ou de la Shoah, montrent comment les fantômes du passé peuvent hanter le présent d'une nation. Le cinéma, médium idéal pour mélanger les époques, peut ainsi montrer l'Europe « travailler sur sa mémoire ».
- 17 Il n'y a, bien sûr, pas de concordance automatique entre le calendrier (souvent étatique) des commémorations officielles et le cinéma, qui reformule le passé d'une nation en s'appuyant sur différents jalons. Ce sont alors des périodes entières (l'Angleterre édouardienne, la France sous l'Occupation, le Berlin du début des années 1930) qui sont mises en avant, plutôt que des événements historiques précis. De plus, elles ne servent le plus souvent que de prétexte pour aborder d'autres sujets, tels que les rapports de classe, les rapports sociaux de sexe ou les problèmes d'identité sexuelle. C'est le cas pour
- 31 *Holocauste*.
- 32 *Schindler's List*.
- 33 *Saving Private Ryan*.
- 34 *La vita è bella*.
- 35 *The Pianist*.
- 36 *Der neunte Tag*.
- 37 *Enemy at the Gates*.
- 38 *Der Untergang*.
- 39 *Die Unberührbare*.
- 40 *Die innere Sicherheit*.
- 41 *Brief Encounter*.
- 42 En français dans le texte (NdT).
- 43 Au niveau transnational, ce travail de mémoire est effectué par des chaînes thématiques consacrées

certaines films évoqués plus haut, comme la « trilogie allemande » de Visconti, *Les Vestiges du jour* (James Ivory), ainsi que les adaptations ou biographies filmées de Jane Austen, E. M. Forster, Edith Wharton, Henry James ou Virginia Woolf. Cependant, les nouvelles approches (*cultural studies*, mémoire populaire) modifient également notre appréhension du cinéma des années 1940 ou 1950. Des films qui n'appartiennent pas au canon officiel, naguère considérés comme anecdotiques ou purement commerciaux, sont devenus des « classiques » ou des films « culte » pour les amateurs actuels de cinéma. Ils redécouvrent la culture populaire de leurs parents (Jean Gabin, les films de David Lean) ou même de leurs grands-parents (*Brève rencontre*⁴¹, Zarah Leander), et en font les véritables *lieux de mémoire*⁴² de la nation et de l'identité nationale. En Allemagne, un film de 1944 appelé *Die Feuerzangenbowle*, avec le très populaire acteur Heinz Rühmann, rassemble ainsi la nation autour d'un imaginaire nostalgique. Diffusé à la télévision à chaque Noël, il est, de plus, montré sur grand écran par des étudiants, dans des salles louées pour l'occasion. Lors de ces projections, les spectateurs se déguisent et miment leurs scènes favorites, à l'instar des aficionados du *Rocky Horror Picture Show*. La spectaculaire réévaluation connue par le cinéma britannique dans les deux dernières décennies est, elle aussi, en partie basée sur une révision des critères appliqués aux films, plutôt que sur les films eux-mêmes. Allant de pair avec l'incessant travail de mémoire effectué par la télévision, à travers sa production documentaire (souvent en harmonie, évidemment, avec la politique de commémoration menée par l'État), le travail mémoriel médiatique représente désormais l'une des façons dont la nation est « construite », mais aussi « re-vécue » spontanément : tout d'abord, parce que cette mémoire télévisuelle s'appuie principalement sur les récits de témoins directs, les souvenirs personnels, les photos et films de famille, et toutes autres sortes de documents historiques accessibles à tous. On peut ainsi dire que la télévision travaille « de façon ascendante » : elle tisse une nouvelle étoffe du passé, « authentique » bien que synthétique, correspondant (bien que l'inversant) au « patchwork de la nation » évoqué par Benedict Anderson dans *L'Imaginaire national* et assemblé par un establishment de bureaucrates et de pédagogues⁴³.

Conclusion : re-conceptualiser les cinémas nationaux

18 Le cinéma « post-national » s'impose de la façon la plus marquante dans le domaine de la production. Comme de nombreux entrepreneurs européens, les producteurs profitent au maximum des subventions, avantages fiscaux et autres mesures prévues à l'échelle européenne pour minimiser leur prise de risque financier – dans ce cas précis, celui de faire des films pour un marché interne imprévisible, sans grandes perspectives d'exportation à l'international, hormis les marchés « de niche » tels que les circuits d'art et d'essai, les chaînes de télévision publiques et le marché du DVD. Les films produits de cette façon, c'est-à-dire statutairement européens, dans la mesure où ils ont bénéficié de financements et sont soumis aux obligations contractuelles qui en découlent, sont considérés comme des co-productions et comportent au générique plusieurs nationalités. *Europa*, de Lars von Trier, en a cinq (Danemark, Suède, Allemagne, France, Suisse) ; *Trois couleurs : bleu*, de Kieslowski, en a trois (France, Pologne, Suisse) ; et *Chocolat*, un film dont l'action se passe en France et qui est réalisé par un Suédois, est une coproduction anglo-américaine, sans apport français. De tels films doivent malgré tout afficher leur nationalité, par un moyen quelconque, que ce soit leur distribution, leur cadre ou leur histoire. Enfin, au niveau des spectateurs, les critères de choix sont encore différents : à partir du nom d'une star, Juliette Binoche par exemple, ils peuvent considérer *Bleu*, *Chocolat* et *Copie conforme* comme des films français, liés entre eux par la présence de l'actrice. *Europa* peut apparaître comme un film allemand, puisqu'il se déroule en Allemagne et que figure au générique Barbara Sukowa, connue pour ses rôles dans les films de Fassbinder. Mais que dire de *Breaking the Waves* ou de *Dancer in the Dark* ? Le premier est-il britannique ? Le second, américain ? Mais dans ce cas, que font Catherine Deneuve et Björk dans *Dancer in the Dark* ? Les cinéphiles, bien sûr, savent qu'il s'agit de deux films de Lars von Trier et les associent au Danemark, une origine confirmée au générique, mais que ni la langue, ni le cadre de l'action ne permettent de déduire. Il faut dire que von Trier est le réalisateur européen le plus doué pour dissimuler sa nationalité : il intègre astucieusement un acteur ou une actrice américain(e) dans sa concoction européenne (Nicole Kidman, Willem Dafoe, Kirsten Dunst) et tourne presque tous ses films en anglais, sautant

44 *Das weiße Band*.

ainsi la barrière linguistique tel un cheval dans un concours de saut d'obstacles. Ses films se déroulent généralement dans des décors minimalistes, fantaisistes ou anonymes, déformant encore davantage l'aspect « danois », mais on les identifie sans peine comme appartenant au « cinéma d'auteur » européen. Claire Denis emploie une stratégie presque diamétralement opposée. Plusieurs de ses films (*Beau travail*, *L'Intrus*, *Vendredi soir*) sont quasiment dépourvus de dialogues ; ils s'appuient sur la musique et sur une riche bande-son pour porter les images. Ainsi, ils franchissent la barrière linguistique en « passant dessous », plutôt qu'en la sautant. Michael Haneke, après s'être fait passer pour un réalisateur français pendant une décennie, est « rentré » en Allemagne avec *Le Ruban blanc*⁴⁴. Pourtant, son Allemagne est présentée d'une façon tellement ostensible qu'il utilise une police de caractères gothique pour écrire le sous-titre de son film : *eine deutsche Kindergeschichte* [une histoire pour enfants allemande], alors que les financements proviennent de sources aussi « allemandes » que Canal +, France 3 Cinéma et le Mini-traité franco-canadien.

19 Ces exemples, quoique peut-être exceptionnels, montrent néanmoins que « cinéma national » est devenu une notion flottante : ni essentialiste ni constructiviste, c'est une étiquette qui plane de façon incertaine au-dessus de l'« identité » d'un film. La problématique de la nationalité en rejoint d'autres : par exemple, l'opposition entre les films *mainstream*, avec des stars, et les films d'auteur identifiés par la personnalité de leur réalisateur, ou celle entre les films de genre et les documentaires ou les films axés sur le réalisme psychologique. Il ne semble plus pertinent de réfléchir de façon aussi binaire, puisqu'un large spectre de possibilités réduit désormais les différences entre le cinéma indépendant, le cinéma d'auteur, le cinéma d'art et d'essai, le cinéma *mainstream*... Le grand perdant, si l'on se place depuis la perspective du public, en est le cinéma national. Il ne semble plus disposer d'un espace, d'une reconnaissance ou d'une identité. Ce qui est peut-être typiquement européen, c'est le fossé grandissant entre la culture cinématographique des pays européens (les films prisés par le public) et les films qu'ils produisent : en effet, certains sont faits seulement pour le circuit des festivals, d'autres sont produits par et pour la télévision. Seule une minorité de productions européennes disposent d'un budget suffisant et de stars assez connues pour espérer atteindre un grand public à l'échelle mondiale – et elles échouent généralement, notamment parce qu'elles sont obligées de se donner l'apparence de films américains.

20 Les lauréats des Oscars 2012 fournissent la preuve éclatante du fonctionnement de la compétition franco-américaine, selon ce que j'ai appelé ailleurs⁴⁵ « l'échange mutuel de compliments équivoques » : *Hugo Cabret*⁴⁶, de Martin Scorsese, rend un bel et vibrant hommage à Georges Méliès, mais ce faisant, s'approprie sa mise en scène monstrative si particulière, afin de le présenter comme le précurseur de la 3-D hollywoodienne et de faire de Scorsese son héritier légitime. Le film insinue même que Méliès aurait tourné ses films en 3D, s'il l'avait pu (alors qu'en fait, ce sont les frères Lumière qui ont réalisé des films en relief, en 1935). Si Scorsese récrée numériquement une gare Montparnasse fantasmée de 1925, Woody Allen, dans *Minuit à Paris*⁴⁷, met en scène tous les clichés liés aux émigrés parisiens, de Dalí à Picasso en passant par Gertrud Stein et Hemingway, pour que le public américain ait l'impression de « comprendre » le français sans en parler un seul mot. Quant à *The Artist* (Michel Hazanavicius), il renverse le paradigme et s'adresse, lui, au cinéma hollywoodien. Sous le prétexte de rendre hommage au cinéma muet américain, il pille sans vergogne une bonne dizaine de films et adopte la stratégie du cheval de Troie pour concourir aux Oscars, en tant que film américain à part entière et non pas seulement dans la catégorie « film en langue étrangère ». Face à la barrière linguistique, Hazanavicius ne saute pas, ne passe dessous : il se défait du problème de la langue sur Hollywood, en en faisant le sujet même de son film et la substance de sa reconstitution historique. Selon moi, ces exemples montrent, chacun à leur façon, que le cinéma européen (d'art et d'essai) est perpétuellement, intrinsèquement, condamné à être *toujours occupé*⁴⁸. Cependant, ils montrent également l'importance qu'il continue à déployer tout son potentiel : comique, tragique, utopique, mais aussi fourbe, camouflé et ostentatoire.

45 Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, New York, Routledge, 200 (...)

46 Hugo.

47 *Midnight in Paris*.

48 En français dans le texte (NdT).

Notes

- 1 Lire mon texte « Double Occupancy and Small Adjustments: Space, Place and Policy in the New European Cinema since the 1990s », in Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 108-130.
- 2 *Four Weddings and A Funeral*.
- 3 *The English Patient*.
- 4 *The Remains of the Day*.
- 5 Lire Melis Behlil, *Hollywood and its Foreign Directors* (thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2007).
- 6 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler* (trad. Claude B. Levenson), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- 7 En français : Donald Richie, *Le Cinéma japonais* (trad. Romain Slocombe), Monaco, Éditions du Rocher, 2005.
- 8 Raymond Durnat, *A Mirror for England*, Londres, Faber & Faber, 1970.
- 9 Lire Martha Wolfenstein, Nathan Leites, *Movies: A Psychological Study* (Glencoe (Illinois), The Free Press, 1950) et Ginette Vincendeau, « Daddy's Girls (Oedipal Narratives in 1930s French Films) », *Iris*, 8, 1988, p. 70-81.
- 10 Ed Buscombe, « The Idea of National Cinema », *Australian Journal of Screen Theory*, 9-10, 1981, p. 141-153 ; Thomas Elsaesser, « Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema », repris in Patricia Mellencamp, Philip Rosen (eds.), *Cinema Histories, Cinema Practices*, Frederick (Maryland), University Publications of America, 1984, p. 47-85; Philip Rosen, « History, Textuality, Narration: Kracauer, Burch and some Problems in the Study of National Cinemas », *Iris*, vol. 2, n°2, 1984, p. 69-84. Nous étions tous trois présents en 1982 au « colloque de Milwaukee » (qui s'est tenu à Asilomar, en Californie), où j'ai présenté ma position, celle d'un retour au cinéma national après la politique des auteurs. En 1978, dans le cadre d'un cours aux États-Unis sur « le cinéma expressionniste allemand », j'ai commencé par une relecture foucauldienne des affirmations de Kracauer sur le cinéma allemand, en remplaçant « cinéma expressionniste » par « cinéma de Weimar », dans le but d'effectuer un travail critique sur l'essentialisme appliqué à la nation – mais à travers l'œuvre d'auteurs tel que Fritz Lang, G.W. Pabst, et F.W. Murnau.
- 11 Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1983.
- 12 Geoffrey Nowell-Smith, « But Do We Need It? », in Martyn Auty, Nick Roddick (eds.), *British Cinema Now*, Londres, British Film Institute, 1985, p. 147-158.
- 13 Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1983) : 2^e édition : Londres, Verso, 1991 ; en français : *L'Imaginaire national* (trad. Pierre-Emmanuel Dauzat), Paris, La Découverte, 1996 (2^e édition : 2002).
- 14 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- 15 Benedict Anderson, *L'Imaginaire national*, *op. cit.*, p. 18.
- 16 *Chariots of Fire*.
- 17 Raymond Durnat, « Out of the Looking Glass », *Monthly Film Bulletin*, vol. 51, n°601, February 1984, p. 39-40 ; Charles Barr, « A Conundrum for England », *Monthly Film Bulletin*, vol. 51, n°607, August 1984, p. 234-235 ; Thomas Elsaesser, « Images for England (and Scotland, Ireland, Wales...) », *Monthly Film Bulletin*, vol. 51, n°608, September 1984, p. 267-269 [repris sous le titre « Images for Sale: The "New" British Cinema », in Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, *op. cit.*, p. 255-269].
- 18 Pour une critique de ces deux notions, lire Michael Walsh, « National Cinema, National Imaginary », *Film History*, vol. 8, n°1, 1996, 5-17.
- 19 Philip Schlesinger, *Media, State and Nation. Political Violence and Collective Identities*, Londres, Sage, 1991, p. 143.
- 20 Lire mon texte « Television and the Author's Cinema: ZDF's *Das Kleine Fernsehspiel* », in Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, *op. cit.*, p. 212-218.
- 21 *Shallow Grave*.

22 Pour une analyse, lire Angus Finney, *The Egos Have Landed: the Rise and Fall of Palace Pictures*, Londres, Heinemann, 1996.

23 Lire les travaux de Dina Iordanova, qui a proposé une nouvelle identité territoriale, celle d'un « cinéma balkanique », au travers de plusieurs ouvrages.

24 *Lola rennt*.

25 *Brassed Off*.

26 *The End of the Affair*.

27 Sur cette notion, lire Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, op. cit., p. 508-510.

28 *Im Lauf der Zeit*.

29 Terme utilisé dans les pays anglophones, désignant les films tournés en une autre langue que l'anglais (NdT)

30 Jeu de mots sur « *impersonation* » (imitation) et « nation » (NdT).

31 *Holocaust*.

32 *Schindler's List*.

33 *Saving Private Ryan*.

34 *La vita è bella*.

35 *The Pianist*.

36 *Der neunte Tag*.

37 *Enemy at the Gates*.

38 *Der Untergang*.

39 *Die Unberührbare*.

40 *Die innere Sicherheit*.

41 *Brief Encounter*.

42 En français dans le texte (NdT).

43 Au niveau transnational, ce travail de mémoire est effectué par des chaînes thématiques consacrées à l'Histoire et à la nature, chaînes principalement contrôlées par les États-Unis, mais très suivies en Europe. Dans les émissions consacrées aux catastrophes humaines et naturelles, on voit ces deux catégories (histoire, nature) se superposer de plus en plus souvent et se mélanger imperceptiblement.

44 *Das weiße Band*.

45 Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, New York, Routledge, 2000, p. 421.

46 *Hugo*.

47 *Midnight in Paris*.

48 En français dans le texte (NdT).

Pour citer cet article



Référence électronique

Thomas Elsaesser, « « ImpersoNations » : cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen », *Mise au point* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 07 mars 2013, consulté le 04 août 2014. URL : <http://map.revues.org/1315>

Auteur



Thomas Elsaesser

Professeur au département Culture et Médias et dirige la recherche en cinéma,

television et nouveaux medias à l'université d'Amsterdam. Ses publications les plus récentes en tant que co-auteur sont :

Cinema Futures : Cain, Abel or Cable ? (1998), *The BFI Companion to German Cinema* (1999), *The Last Great American Picture Show* (2004) and *Harun Farocki - Working on the Sightlines* (2004).

Ses ouvrages les plus récents sont : *Fassbinder's Germany : History, Identity, Subject* (1996), *Weimar Cinema and After* (2000), *Metropolis* (2000), *Studying Contemporary American Film* (2002, with Warren Buckland), *Filmgeschichte und Frühes Kino* (2002), *European Cinema : Face to Face with Hollywood* (2005), *Terror und Trauma* (2007) and *Filmtheorie zur Einführung* (2007, with Malte Hagener).

Droits d'auteur



© Tous droits réservés



ISSN électronique 2261-9623

[Plan du site](#) – [Contact](#) – [Crédits](#) – [Flux de syndication](#)

Nous adhérons à [Revue.org](#) – Édité avec [Lodel](#) – Accès réservé