1895 REVUE D'HISTOIRE DU CINÉMA

n° 102

PRINTEEMPS 2024

afrhc

SOMMAIRE

(à suivre)
Par Jean-Michel Alberola 00

POINT DE VUE

Le cas Alice Guy, symptôme historiographique ?
Par Laurent Le Forestier 00

L'assomption d'Alice Guy (1976-2024)
Par François de La Bretèque 00

ÉTUDES

Maurice Hache : Mission à Moscou (1907-1913)
Par Ekaterina Artemeva et Jitka de Préval 00

Ford est mort, vive Ford ! Une approche interdiscursive de l'auteurisation de John Ford en France
Par Laurent Le Forestier 00

In the Cut. Des procédures censoriales dans quelques films de Ford
Par Frédéric Cavé 00

PORTFOLIO

Politique du cadre dans *Bucking Broadway* de Jack Ford (1917) et *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford (1962)
Par François Albera 00

ARCHIVES

Alice Guy à travers les archives : une mémoire fragmentée
Par Coraline Lefort 00

Il y a 24 ans dans *1895* :
Le souvenir est au présent : À propos d'Alice Guy
Par Roland Cosandey 00

Penser un film à la lueur de ses archives : l'exemple du fonds Chantal Akerman
Par Luana Thomas 00

CHRONIQUES

COLLOQUES, JOURNÉES D'ÉTUDES

« La représentation du corps malade dans le cinéma des premiers temps »
Par Jitka de Préval 00

« Écrire une histoire décentrée et croisée du spectacle cinématographique : enjeux épistémologiques et méthodologiques »
Par Nolwenn Briand et Nataliya Puchenkina 00

« Cinéma, séries et société(s) de consommation : interactions, influences, détournements »
Par Amal Trabelsi 00

« Archives, Empreintes, Mémoires »
Par Michael Issa El Helou 00

« Cinéma en contexte de guerre : histoire, création, réception »
Par Valérie Pozner 00

COMPTES RENDUS D'OUVRAGES ET REVUES

Natacha Pfeiffer et Laurent Van Eynde (dir.), *John Ford : histoire, image et politique*
Par Samuel Janssen 00

Laurent Jullier et Guillaume Soulez (dir.), « Usages de l'interprétation, interprétations de l'usage. Cinéma, télévision, bande dessinée », *Théorème*, nº 36
Par David Besson 00

Evguenii Volkov, Evguenia Konycheva, Maksim Sapronov, *la Salle de cinéma en ville à l'époque soviétique (Moscou – Léningrad – Tchéliabinsk) : sources historiques et approches théoriques* [en russe]
Par Nataliya Puchenkina 00

Benjamin Thomas, *Sujets sensibles. Une esthétique des personnages de cinéma* ; Laura Odello et Peter Szendy, *la Voix, par ailleurs. Ventriloques, bégaiements et autres accidents*
Par David Lagain 00

NOTES DE LECTURE

Pierre-Louis Cereja, *William Wyler. De Mulhouse à Hollywood*
Par David Lagain 00

Olivier Curchod, *Claude Miller, une vie de films*
Par David Lagain 00

Sylvain Garel, *le FLQ dans la cinématographie québécoise, le Front de libération du Québec en 250 œuvres*
Par Jean Nicolas De Surmont 00

Transbordeur photographie histoire société nº 8, 2024
« Les histoires écologiques de la photographie »
Par François Albera 00

VIENT DE PARAÎTRE
Par François Albera et Jean A. Gili 00

HOMMAGE

Vincent Pinel et l'AFRHC 00

Vincent Pinel 1938-2024
Par Michel Marie 00

« Une vie merveilleuse ». Entretien avec Vincent Pinel
Par Kelley Conway 00

???

Le Gosfilmofond en danger : licenciements, démissions et destructions 00

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / RIASSUNTI 00

LES AUTEURS 00

Comptes rendus d'ouvrages et revues

Natacha Pfeiffer, Laurent Van Eynde (dir.), *John Ford : histoire, image et politique*, Gollion, Infolio, coll. « cinéma », 2021, 196 p.

Le colloque interdisciplinaire, organisé par le *Centre Prospéro – Langage, image, connaissance* à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles en mars 2019, a donné lieu à un ouvrage collectif dirigé par Natacha Pfeiffer et Laurent Van Eynde : *John Ford : histoire, image et politique*. Les neuf contributions démontrent que le cinéma de John Ford est « politique de part en part » (p. 10) dans la mesure où il met en scène l'élaboration d'un vivre-ensemble, y compris dans son instabilité et ses incertitudes, et qu'il met à l'épreuve l'institution de la société américaine. Le contexte de publication de l'ouvrage confirme que le cinéma fordien pose des questions encore actuelles, dont témoignent les émeutes du Capitole – paroxysme des dissensions qui fracturent la société américaine – survenues le 6 janvier 2020. Or, même si le cinéma de Ford est profondément lié à l'histoire et au contexte socio-politique des États-Unis, il interroge la création imaginaire d'une collectivité en dehors des frontières de son pays d'origine. Ford met en image le politique dans son rapport intime avec l'histoire, selon l'idée que, si les temps changent, il faut nécessairement repenser et réinventer les modalités du vivre-ensemble. L'image de Ford met en forme l'histoire d'une communauté politique et, ce faisant, il réfléchit à ses conditions de création.

Selon une approche génétique de l'œuvre de Ford, Cécile Gornet décrit le passage du script au filmage, lequel débouche sur une réduction du texte : pour elle le texte est « transcendé » (p. 23) par l'image. Ce primat de l'image l'amène à étudier comment la mise en scène de Ford, du fait de sa « nature distractive » (p. 24), fait bifurquer la linéarité de la narration. Elle illustre son propos avec *Steamboat Round the Bend* (1935) et la séquence de l'inauguration de l'église dans *My Darling Clementine* (*la Poursuite infernale,* 1946). Le dévoiement de la narration crée des effets de digression et de relâchement – des effets de rupture – que l'autrice compare à un motif musical. Ce premier article cible une figure fordienne qui traverse l'ouvrage tel un leitmotiv, décliné et précisé par les auteurs selon les enjeux des œuvres et le propos de leur analyse. À partir d'une lecture du Livre VII de *la République* (523b-525b, Flammarion, 2002, pp. 371-375), Florence Gravas étudie les conditions de la production d'une pensée du politique dans les films de Ford, laquelle se concrétise, selon l'expression de l'autrice, par « des ruades » (p. 101). Rapprochée des « structures d'agression » décrites par Noël Burch dans *Une praxis du cinéma* (Gallimard, 1986 [1969], pp. 177 et sq.), cette forme de rupture soudaine fait « surgir dans l'image quelque chose d'inattendu et de contraire à l'ordre du récit préexistant » (p. 101) – c'est-à-dire à son déroulement linéaire et au modèle sociétal qu'il présuppose. Ce geste cinématographique vient troubler le spectateur et renverser ses attentes car il déconstruit le caractère normatif et immuable de l'ordre social préétabli. Il force le spectateur à repenser la mise en œuvre du collectif dans son instabilité. Afin de mettre à l'épreuve son hypothèse, Gravas analyse précisément deux séquences, tirées respectivement de *The Grapes of Wrath* (*les Raisins de la colère,* 1940) et de *The Searchers* (*la Prisonnière du désert,* 1957). Dans deux séquences de ces films, où l'ordre social est marqué par la violence – qu'elle soit économique ou raciale –, Ford déroute les attentes du spectateur en mettant à mal l'immuabilité des rapports humains inscrits dans un état de fait par des effets de faux-raccords. L'article de Philippe Sabot revient à son tour sur *The Searchers*. Il reprend le constat, déjà relevé par Jean-Louis Leutrat (*la Prisonnière du désert, Une tapisserie Navajo*, Adam Biro, 1990), d'un certain

nombre de faux-raccords, d'effets d'élasticité et de ruptures temporelles qui rompent la linéarité du récit. Le spectateur est alors confronté aux hésitations de la trajectoire d'Ethan. En effet, la logique narrative met en image une transformation identitaire en mouvement, au fil d'une errance et d'une recherche inquiète de soi. Cette trajectoire personnelle croise une identité nationale menacée par les réminiscences de la guerre de Sécession et donc marquée par la violence raciale. L'œuvre met en scène une double division identitaire. Sabot montre que, si le protagoniste se trouve contraint à l'exclusion de la société, c'est que son identité est profondément entachée par la violence de la ségrégation, dont il ne pourra jamais complètement se départir. Il doit se sacrifier en s'exilant de la communauté afin qu'elle puisse évoluer vers un devenir. Sébastien Laoureux, quant à lui, analyse la structure de la narration de *The Grapes of Wrath* en s'appuyant sur Jacques Rancière (« Moments cinématographiques », dans *les Temps modernes. Art, temps, politique*, La Fabrique, 2018) – où l'histoire est conçue comme un récit en train de se former – qui fait dialoguer le film de Ford avec *Tchelovek s kinoapparatom* (*l'Homme à la caméra,* 1929) de Vertov et *Juventude Em Marcha* (*En avant jeunesse*, 2006) de Pedro Costa. Si Ford a composé une narration en apparence linéaire – celle de la prise de conscience de Tom Joad de la violence de classe –, Rancière confère à l'image toute son ambiguïté : d'après lui, Ford met en forme un dédoublement dans la structure narrative, dont le second récit s'écarte de la ligne droite et porte sur le caractère incertain de l'histoire. Selon le philosophe, alors que « la conduite de l'histoire ennuie Ford », il privilégie « les *arrêts* et les *détours* par quoi il est possible de lui ménager des échappées » (« Les pieds du héros », *Trafic*, nº 56, 2005, p. 28). Laoureux revient sur trois séquences nocturnes qui concurrencent la narration principale, créant des « écarts » par rapport à cette ligne droite narrative et politique. Les séquences en clair-obscur, qui présentent le récit des opprimés, viennent « parasiter » (p. 189) « le temps homogène et vide du progrès » (Walter Benjamin). La lecture politique de l'histoire qui en résulte met en forme une autre temporalité : une temporalité discontinue, tournée vers « une indétermination » (p. 193) quant à son sens et sa finalité ; une histoire ouverte sur la possibilité d'un changement sociétal. Gérard Bras, de son côté, revient lui aussi sur la pensée d'un philosophe, Gilles Deleuze, mais dans une perspective différente de celle de Laoureux. Il choisit plutôt la voie critique. Il réévalue l'appartenance du cinéma de Ford à la logique de l'image-mouvement (*Cinéma* 1, Minuit 1983, p. 197) et de la grande forme (S-A-S'), dont l'action est concrétisée, dans le western, par le duel. Selon Bras, réduire le cinéma de Ford au passage de la violence à la Loi équivaudrait à manquer son ambivalence et sa complexité. La narration fordienne n'est pas linéaire, mais multiplie les détours et les digressions, lesquels sont improductifs dans l'économie du récit. La narration serait marquée par une suspension qui temporise l'urgence à faire justice. Ainsi, dans *The Man Who Shot Liberty Valence* (*l'Homme qui tua Liberty Valance,* 1962), le cinéaste met moins en scène la nécessité de faire régner la justice que de « trouver un ajustement, la moins mauvaise des solutions, dans un monde qu'on ne peut rendre intégralement rationnel ou raisonnable » (p. 130). L'action du western fordien ne serait alors pas réductible au duel (ou au binôme), comme le défend Deleuze. Selon Bras, *The Man Who Shot Liberty Valance* et *The Young Mister Lincoln* (*Vers sa destinée,* 1939) mettent en image le passage du « *western law* » à « *the law* », dépassant la logique du duel. L'émergence d'un tiers, selon une configuration triangulaire, est la condition de l'établissement de la Loi, alors que le duel fait obstacle à tout dénouement effectif du conflit. Autrement dit, c'est « l'oblique ou la ligne brisée qui dessine la voie de la résolution du conflit, détour par un troisième point non aligné sur les deux pôles contraires » (p. 128). La médiation est pourtant menacée par l'échec, notamment si elle est réinvestie par les oppresseurs (comme Bras l'analyse dans *The Grapes of Wrath*). L'ajustement est donc provisoire et incertain, toujours à refaire.

Contrairement aux quatre auteurs précédents, Antoine Chollet propose une étude transversale du cinéma de Ford. Il s'appesantit sur les figures spatio-temporelles du passage – c'est-à-dire, à la fois la transformation historique de la communauté et les déplacements dans l'espace. Son regard panoramique permet de relever une ambiguïté fondamentale du cinéma fordien : la stabilité sur laquelle repose la fondation de la communauté n'est qu'une apparence. Et Chollet d'affirmer qu'« il n'y a ni progrès, ni retour possible au passé, ni permanence chez Ford » (p. 77). Dans des œuvres peu traitées par la critique, il repère sept figures de la transformation de la société, cruciales dans leur pluralité et symptomatiques de l'ambivalence du passage chez Ford. Il montre que, dans *Drums Along The Mohawks* (*Sur la piste des Mohawks,* 1939) ou dans *Wagon Master* (*le Convoi des braves*, 1950), la constitution de la communauté n'est pas immédiate et définitive : alors qu'elle s'origine dans un état de la société préexistant – ce qui fait écho à la pensée de Maurice Merleau-Ponty et de Cornelius Castoriadis sur « l'institution permanente » –, elle doit être répétée au fil d'un processus, qu'il soit violent (*The Horse Soldiers [les Cavaliers*, 1959]) ou pacifique (*The Last Hurrah* [*la Dernière Fanfare*, 1948]). La pensée de l'histoire déployée par le cinéma de Ford est profondément critique : elle révèle les tentatives du changement, son risque d'enlisement, voire son échec.

Anne Caterina Dalmasso, Natacha Pfeiffer et Laurent Van Eynde, quant à eux, examinent l'image fordienne dans ses dimensions plastique et matérielle. Anna Caterina Dalmasso se focalise sur une forme récurrente et cruciale du cinéma fordien : le surcadrage. Sans le réduire à la mise en abyme, elle le définit comme « un contour », une organisation et une ségrégation de l'espace vécu dans sa matérialité. L'image cinématographique se comprend alors comme un espace à « arpenter » (N. Pfeiffer, L. Van Eynde, *Anthony Mann. Arpenter l'image*, Septentrion, 2019). Alors que la critique a souvent mis le doigt sur les dichotomies qui structurent le cinéma de Ford, Dalmasso avance que les limites de l'image sont travaillées par une dynamique de l'empiètement. Elle ajoute qu'au centre de cette figure se situe le personnage fordien, incarnation d'une fonction liminaire. À la lueur de cette hypothèse, Dalmasso reconsidère les effets du surcadrage chez Ford. À partir du motif de la porte, elle montre que l'image réorganise les rôles entre les hommes et les femmes, et que, dans *The Searchers* et dans *The Quiet Man* (*l'Homme tranquille,* 1952), sa composition permet de repenser la fonction du personnage féminin. Alors que l'homme, en position instable, cherche sa place au sein du cadre, la femme tend à le déborder. Figurées par des barrières ou des palissades, les lignes dans l'image définissent une zone de communication où le couple se constitue dans l'acte de leur franchissement. Plus globalement, les lignes structurent les rapports sociaux au sein de la communauté. Enfin, toujours d'après une approche « architectonique » de l'image (cf. Eisenstein, « Montage et architecture », dans *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Presses du réel, 2009), Dalmasso se concentre sur les surcadrages non plus verticaux, mais dessinés à même le sol : l'église, le cimetière, le fort, la piste de danse, etc. Elle montre que la communauté s'élabore dans ces espaces où ont lieu des scènes de détour et de distraction (notamment des scènes de danse ou de collectivité), sans servir la ligne narrative principale. Elle associe ce surcadrage à l'enceinte du *templum* romain, dont le tracé institue l'espace public du vivre-ensemble et dont « le seuil environnant (…) est le lieu de la communauté toujours en train de s'instituer et de se créer en permanence » (p. 48). Après être revenue sur la comparaison – entreprise par le philosophe Alain Bonfand –, entre le geste de cadrage du paysage dans le cinéma de Ford (*le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, PUF, 2007 [rééd. Vrin, 2012], p. 81) et celui de Clyfford Still dans la peinture, Natacha Pfeiffer étudie l'espace fordien en cherchant à dépasser la lecture de l'immensité du paysage américain comme un espace infilmable. Au-delà de la tension entre le typologique et le mythique dans laquelle est pris le paysage westernien, elle étudie l'espace fordien à partir de

la répétition. Dans *3 Godfathers* (*le Fils du désert*, 1948), la répétition a pour effet de faire digresser le récit et de mettre à mal sa linéarité, tout en faisant revivre et en conservant le paysage. Pour Pfeiffer, l'organisation de la narration se rapproche de la sédimentation des paysages. Les paysages stratifiés donnent à voir l'action du temps (p. 60) – un temps géologique, formé couche sur couche par l'érosion. Un contraste se pose alors entre les paysages millénaires et la présence éphémère des corps qui le reparcourent sans cesse – entre le temps géologique et l'histoire humaine. En s'appuyant sur « le paradigme indiciaire » selon Carlo Ginzburg (« Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme indiciaire », *le Débat* n° 6, 1980, p. 10) et sur le processus de « fossilisation » au cinéma d'André Bazin (« Théâtre et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1985, p. 176), Pfeiffer défend la thèse d'une naturalisation de l'histoire : Ford donne à voir les transformations géomorphologiques du paysage. Par l'action du vent, de la poussière et de l'eau, qui affectent l'image et le récit, le paysage devient histoire et l'histoire paysage.

Laurent Van Eynde entreprend enfin une analyse poussée sur le sens des lignes qui composent l'image fordienne. Pour ce faire, il se démarque de l'anthropologue Tim Ingold, lequel considère que la ligne se définit par son caractère continu et que la discontinuité représente sa négation même (*Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2016). Van Eynde montre que, dans l'image fordienne, les lignes sont fondamentalement marquées par la discontinuité : « selon Ford (…), une ligne n'est dynamique, ne se trace, ne structure l'espace, n'importe que parce qu'elle recommence et donc fait rupture avec ce qui précède » (p. 152). Ainsi en est-il des barrières qui bordent le fleuve, longées par le jeune Abe et Ann Rutledge dans *Young M. Lincoln*. Le sens des lignes fordiennes est résolument historique : dans la tension entre courbe et droite, elles font signe vers le devenir et les ruptures qui ponctuent l'existence des personnages ou contraignent l'évolution de leurs mouvements. Les lignes viennent informer leur trajectoire historique – laquelle est donnée à voir dans ses hésitations et ses incertitudes – et constituent le sens de l'action. À ces linéarités contrariées vient s'ajouter la ligne familiale, mise en péril dans *The Grape of Wrath* et dans *How Green Was My Valley* (*Qu'elle était verte ma vallée,* 1941). Dans ce dernier film, la famille est menacée de se désagréger à cause de l'incertitude de l'histoire : certains personnages acceptent les changements sociaux que connaît la communauté des mineurs, tandis que d'autres (notamment le jeune Huw) se refusent à accepter que les temps changent. La division de la communauté, incarnée par les relations entre les personnages, est mise en forme par la composition de l'image. Van Eynde étudie le plan d'ensemble de la rue qui, suivant une ligne courbe, mène à la mine. La rue accueille chaque mouvement des personnages dans l'espace communautaire. Le motif apparait dans ses ambiguïtés comme le lieu de toutes les décisions, y compris celle de choisir un destin et d'assumer le caractère discontinu de l'histoire, la rupture de la ligne historique et familiale.

Pour conclure, il convient de souligner la forte cohérence de cet ouvrage. En parcourant une large partie de la filmographie fordienne, il cerne, entre autres, une communauté d'enjeux qui partagent un trait majeur : une esthétique de la discontinuité. La composition plastique et narrative de l'image de Ford rompt ou fait bifurquer les lignes droites. Elle résiste à une esthétique et à une forme narrative « classique ». Les auteurs remettent l'image fordienne au travail, prouvant que l'image quelque peu trop lisse que d'aucuns ont associée à tort au cinéma de Ford, méritait d'être reconsidérée dans toute son épaisseur, dans sa complexité et donc dans ses ambiguïtés. Cette esthétique génère des effets politiques : par un travail de la forme cinématographique, la négation de la ligne droite montre l'impossibilité d'un schéma causal déterminé. Si l'enjeu du cinéma de Ford consiste à se poser la question du faire communauté, il donne à voir, à même ses images, que la création du vivre-ensemble ne s'accomplit pas une fois pour toutes. C'est un processus continuellement en train de s'élaborer, un acte imaginaire concret de réinstauration, dans l'image, d'une communauté en formation. Pour reprendre

les mots de Florence Gravas, Ford « déniaise le spectateur » (p. 107) en lui montrant l'impossibilité d'un état de fait immuable. Dans une tension entre l'individuel et le collectif, le faire communauté est voué à se répéter.

Si la cohérence de l'ouvrage mérite d'être relevée, il faut aussi préciser que chaque auteur travaille l'esthétique de la politique chez Ford selon les enjeux de leur analyse et selon leur langage conceptuel : les figures sont décrites par les concepts de bifurcation (Gornet), d'écart (Laoureux), de détour (Bras), de ruade (Gravas) ou de discontinuité (Van Eynde). Pour aborder leur objet, les auteurs varient l'échelle de focalisation sur l'image : un point de vue tantôt global, tantôt local. Certains d'entre eux adoptent une approche transversale de la filmographie du cinéaste américain (C. Gornet ou A. Chollet) ou une analyse de motifs présents dans ses œuvres (S. Laoureux, P. Sabot, A.-C. Dalmasso), d'autres privilégient le regard de proximité, l'analyse fouillée de l'image (G. Bras, F. Gravas, N. Pfeiffer, L. Van Eynde). L'œuvre de Ford est analysée à partir d'un corpus constitué d'œuvres où le politique est thématisé frontalement (par exemple *Young Mister Lincoln, The Last Hurrah, The Man Who Shot Liberty Valance*) ou non (*The Searcher, How Green Was My Valley*, etc.). Le constat de cette diversité dénote bien l'omniprésence de la question du politique chez Ford, qu'elle soit manifeste ou latente. Somme toute, la pluralité des concepts, des points de vue et des approches, différents et complémentaires, permet de relancer les questions posées par les œuvres et de faire émerger leurs enjeux politiques. Tout en ménageant la cohérence et la singularité de leurs démarches, les auteurs abordent la question du politique dans l'œuvre de Ford en revenant sans cesse à l'image. En effet, ils analysent celle-ci dans toutes ses composantes, et notamment dans sa dimension plastique et dans son rapport intime à la narration. Ce faisant, ils évitent l'écueil de plaquer un discours politique ou philosophique extérieur et préalablement établi, sur les films – c'est-à-dire d'occuper une position de surplomb sur l'œuvre. Au contraire, ils parviennent à laisser s'exprimer la puissance des images de Ford, afin que se déploie leur potentiel critique et qu'elles nous incitent, aujourd'hui encore, à repenser le politique.

Samuel Janssen

Laurent Jullier et Guillaume Soulez (dir.), « Usages de l'interprétation, interprétations de l'usage. Cinéma, télévision, bande dessinée », *Théorème*, n° 36, 2023, 297 p.

Ce trente-sixième numéro de la revue *Théorème* reprend largement le propos développé à l'occasion d'un séminaire doctoral en arts et médias s'étant déroulé en janvier-mars 2018 et janvier-avril 2019 à l'université Sorbonne-Nouvelle sous la houlette des directeurs du présent volume, Laurent Jullier et Guillaume Soulez. Comme son intitulé en forme de chiasme le suggère, il se propose d'examiner la question de l'articulation réciproque de deux gestes spectatoriels, l'interprétation et l'usage – ce qui revient à étudier, dans un paradigme inédit dans le champ des études cinématographiques, les rapports entre l'herméneutique d'une part et la pragmatique de l'autre. S'il fallait trouver un unique usage, justement, à cet ouvrage, ce serait peut-être bien celui d'éveiller son lecteur – amateur, étudiant, enseignant, chercheur – à la prise en compte, dans son recul réflexif, de la nature nécessairement floue des contours de l'acte interprétatif, et de sa relation de conditionnalité vis-à-vis de l'usage. Libre à lui ensuite, selon les usages qu'il envisage de ses interprétations, d'adopter une ou plusieurs des grilles méthodologiques que les intervenants proposent et développent. Qu'importe au fond qu'elles parviennent ou non à vider le sens des œuvres de tout son suc (est-ce seulement possible ou même souhaitable ? on s'accordera avec les auteurs sur la négative), au moins un questionnement aura été soulevé et les règles du jeu posées. Ce « il suffit de le dire » de Christian Metz, que Roger Odin, fondateur de la revue, reprend dans le dialogue qui conclut ce numéro – lequel lui est naturellement dédié, à la suite de sa disparition en octobre 2023.

Bulletin d'adhésion 2024 à l'AFRHC

NOM

Prénom

Adresse

Code postal

Ville

Pays

Téléphone

Fax

E-mail

Recherches, activités, centres d'intérêts

L'adhésion à l'AFRHC est de 40 € par an, 60 € pour les institutions, 30 € pour les étudiants et les jeunes chercheurs (joindre justificatif) ; cette adhésion comprend l'envoi des trois numéros annuels de *1895 revue d'histoire du cinéma* (hors numéros spéciaux). Les adhérants bénéficient du franco de port pour toute commande.

Les adhésions peuvent être réglées :

– par Paypal à partir de notre site (http://www.afrhc.fr/adhesion/)
– par chéque à l'ordre de l'AFRHC
– par virement bancaire, **uniquement pour les pays de la zone euro**, à l'ordre de l'AFRHC, BNP-Paribas Agence Trocadéro (87 avenue Kléber, 75016 Paris), code banque 30 004, code guichet 00316, compte 02 097 928, clé RIB 31.

Merci d'indiquer sur le bulletin le mode de règlement choisi et, le cas échéant, de mentionner votre nom dans le motif du virement.

Date et signature :

Bulletin à retourner complété et signé à :

AFRHC-adhésion
contact@afrhc.fr – www.afrhc

Un outil indispensable de 300 pages :

L'INDEX DE LA REVUE DU N° 0 AU N° 100

(entrées auteurs – personnalités – matières)

1895 REVUE D'HISTOIRE DU CINÉMA INDEX 1985-2023



Chronologie des sommaires détaillés
Index des numéros 0 à 100 et hors-série
par auteurs, personnalités et matières

afrhc

À commander auprès de la revue par chèque, ou virement par Helloasso
Au prix de 20 € + 5 € (frais de port)