1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

42 | 2004

Varia

Salon et dépendances

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1382>

DOI : 10.4000/1895.1382

ISBN : 978-2-8218-1018-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 132-136

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Salon et dépendances », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 07 janvier 2008, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1382>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Salon et dépendances

François Albera

- ¹ En ouverture de la rubrique consacrée aux livres, il n'est sans doute pas inutile d'évoquer, fût-ce brièvement, le Salon du Livre de cinéma qui, à l'initiative de la Cinémathèque française, se tient rituellement chaque automne, présente les nouveautés de l'édition de cinéma, organise des rencontres et des débats et décerne un prix. On attend chaque année beaucoup de cette manifestation qui est unique en son genre et devrait offrir une vitrine et un espace d'exposition à la production éditoriale française – et, pourquoi pas, internationale ? – qui peine à être simplement *visible* aux étals des librairies et que la presse quotidienne ou hebdomadaire généraliste ignore largement. Or depuis plusieurs années la frustration l'emporte malgré la convivialité et l'atmosphère bon enfant de ces journées. Frustration due au caractère restrictif de ce Salon. Outre la place croissante désormais occupée par la présentation de DVD, les stands sont occupés par quelques « poids lourds » de l'édition (institutionnelle ou privée), ceux qui sont déjà présents dans les librairies, et rien n'est fait pour informer, présenter, rendre accessible la plus grande part de l'édition. Le fait que les collections « cinéma » des éditeurs ne soient pas sollicitées en tant que telles les laisse par conséquent absente des étalages sinon aux rayons des librairies spécialisées qui viennent au Salon. Ainsi L'Âge d'Homme qui a une ancienne et conséquente collection cinéma, ainsi L'Harmattan où se publient un grand nombre de titres, certes inégaux, mais qui donnent la mesure de la situation étrange qui est faite aux chercheurs en France. On pourrait multiplier les exemples. La géographie du Salon, répondant à une mystérieuse logique hiérarchique, est elle-même significative de cette situation. Les « événements » retenus comme le prix décerné, une rapide rétrospective le montrerait aisément, appartiennent toujours à une même tendance qu'on dira « cinéphilique » pour aller au plus vite, ne rendant non seulement pas compte de ce qui peut s'édifier dans d'autres directions – notamment historiques –, mais ne leur laissant aucune place. On sait que l'édition de cinéma va plutôt mal – en dehors sans doute des albums et des « beaux livres » –, qu'il n'est quasiment pas de lieu d'édition de niveau scientifique comme il en est dans d'autres disciplines « humaines », on sait qu'il faut subventionner la plupart des travaux de recherche ou les laisser gésir dans les ténèbres. Peut-on se satisfaire d'une telle situation qui voit la part des rayons cinéma dans les librairies

diminuer ou disparaître, les éditeurs se détourner du sujet sauf à l'occasion d'interventions « extérieures » (de la part de philosophes en particulier), les travaux de thèse ou les recherches ne pas trouver de débouchés ? Le fait que les lecteurs demeurent peu nombreux en dépit du développement des études cinématographiques à l'université depuis trente ans – alors que l'Italie connaît une situation inverse –, l'ignorance dans laquelle est laissé le public de ce qui se fait et se publie vaille que vaille (la presse ou la radio ignorant presque totalement cet ensemble) sont des symptômes inquiétants.

On peut déplorer que le Salon du Livre du cinéma les ignore délibérément.

L'Auteur ! l'auteur !...

- 2 On ne cesse de célébrer le « retour de l'auteur » que le structuralisme *inhumain* aurait mis à mort dans les années soixante-soixante-dix. Tout y est prétexte... *Le Miroir qui revient* de Robbe-Grillet il y a déjà des années, les cours de Roland Barthes au Collège de France dont l'édition est entreprise (« la préparation au roman »). Ce « retour du fils prodigue » est d'autant plus célébré que l'intéressé n'était jamais parti, en particulier dans le domaine du cinéma où nul ne prononça jamais sa « mort » comme le fit Barthes pour la littérature (en 1984). En revanche s'interroger sur la fonction-auteur – comme le proposait Foucault –, le statut de l'auteur du point de vue juridique, artistique, social a été et demeure nécessaire dans toute démarche qui se veut « de connaissance ». Cela tombe sous le sens. Le cinéma de surcroît offre une situation particulière avec le combat pour l'avènement de cette notion que Jean-Jacques Meusy, Jean-Pierre Jeancolas et Vincent Pinel ont étudié dans leur *Auteur du film, description d'un combat*, (Actes-Sud/Institut Lumière, 1996) et Guglielmo Pescatore dans la *Storia del cinema mondiale* dirigée par Gian Piero Brunetta (« Nascita dell'autore cinematografico », tome 1, Einaudi, 2000), avec les positionnements successifs des Canudo, Coissac, L'Herbier, etc. jusqu'à la « politique des auteurs » que 1968 interroge, rejette (Godard en particulier, les *Cahiers* et *Cinéthique* autour de l'auteur comme producteur, de l'auteur collectif), puis qui renaît comme « règne » de l'auteur consacré aussitôt que « né » (c'est-à-dire que le « nom-de-cinéaste » est d'emblée un « nom d'auteur »).
- 3 Au seul niveau des discours critiques, il faudrait sans doute examiner de plus près des ensembles discursifs généralement laissés disjoints où le signifiant *auteur* connaît des fonctions différentes selon le couplage dont il est l'objet : non seulement avec la notion de *style*, mais avec celle d'*école nationale* dans les années vingt (la solidarité de l'école stylistique et de l'auteur est nécessaire au classement, à la comparaison puis à la permanence des styles en dépit des déplacements géographiques : Murnau à Hollywood demeure lui-même, par exemple), ou avec celle de *cinéphilie*, celle de *nouveau cinéma* (dans les années soixante), etc.
- 4 La crise de l'auteur se révèle partie du mode de fonctionnement de la notion – avec ses deux « périls » symétriques que sont le dévoiement commercial et l'auteurisme, déviances, « maladies » de l'auteur nécessaires à sa définition comme « exception ». Les chroniques du cinéma-à-la-télévision de Louis Skorecki dans *Libération* offrent une caricature de cette fin de l'auteur en apothéose, tour à tour célébré et conspué par le critique, comme, de son côté, la cinéphilie éblouie d'un Tag Gallagher dans *Trafic* le reconduit du côté du fétichisme : John Ford « hors-champ » se reflète dans le regard amoureux de Katharine Hepburn dont l'âme et le corps sont mis à nus dans un gros plan du visage (n° 47, automne 1993, p. 112)...

- 5 Dans les années quatre-vingt-dix, plusieurs numéros de revues s'étaient attachés à la question sur des bases théoriques, notamment *Hors-Cadre* (n° 8, 1990, « l'état d'auteur »), *Fotogenia* (n° 2, 1995, « Oltre l'autore I » et n° 3, 1996), *Iris* (n° 28, automne 1999, « Le cinéma d'auteur et le statut de l'auteur au cinéma »), la *Revue Documentaires* (n° 14, 1999 « L'auteur en question »), et un certain nombre d'ouvrages dont celui que dirigent Anja Franceschetti et Leonardo Quaresima, *Prima dell'autore* (Udine, 1996) et Jean-Pierre Esquenazi, *Politique des auteurs et théories du cinéma* (L'Harmattan, 2002).
- 6 Ces études du phénomène même ou du mot, n'ont cependant guère suscité de travaux concrets qui tiennent compte de ces acquis. Quand les recherches ne portent pas délibérément sur un ensemble économique (une compagnie de production, un studio) ou des métiers (le décor, l'éclairage), se perpétue, au contraire, le modèle éditorial de la monographie et du portrait de l'homme illustre dans la lignée des *Vite de piu eccellenti architettori, pittori e scultori italiani* de Vasari (Ray, Delluc, Epstein, Clair, Malle, Visconti, Bergman...), même quand un travail d'un autre type se trouve à la base (une thèse par exemple). Il conviendrait à cet égard d'étudier les contraintes que font peser sur ces travaux les types de commandes institutionnelles ou d'éditeurs, la pression pour aboutir ici à un « beau livre » à l'approche des Fêtes, là à un ouvrage tablant sur une inscription régionaliste, ailleurs à une célébration promotionnelle d'un événement (rétrospective, festival)...
- 7 Encore n'a-t-on rien dit des « biographies » proprement dites qui sont consacrés aux cinéastes qui « dépassent » le cinéma comme Chaplin (Sadoul, Robinson), Eisenstein (Seton, Bulgakowa), Hitchcock (Spoto)... Récemment Godard (MacCabe) où, tour de vis supplémentaire, l'auteur du livre se met en scène lui-même aux côtés de son « sujet » (Bloomsbury, 2003, 432 p.)... C'est pourquoi il est important de souligner l'intérêt des travaux sur le cinéma de la revue *Politix* qui s'attachent à l'étude des mécanismes institutionnels d'aide au cinéma, à la réception des films, aux logiques de production (« Politiques du cinéma », n° 61, 2003) et, au sein des monographies, l'intérêt de celles qui excèdent les limites du genre en s'attachant à des aspects ignorés jusqu'ici, de nature à troubler l'image convenue de « l'auteur » ou qui entreprennent de la briser par la méthode d'approche. Une étude de l'ensemble de la collection « Cinéastes d'aujourd'hui » de Seghers recèlerait sans doute bien des « leçons » tant ont différé, au gré des auteurs et des époques, les modalités d'approches des cinéastes-auteurs. Entre l'approche de l'œuvre comme un tout – le *René Clair* d'Amengual – ou le schéma biographique (le plus courant), la tentative sémiologique (le *Rocha* de Gardies), l'essai subjectif (le *Buñuel* d'Ado Kyrrou), le dédoublement de l'auteur et la partition de ses commentateurs (le *Godard* de Collet arrêté à 1968 et celui de Fargier prenant la suite...), ces monographies offrent un riche corpus de variables à partir du même postulat, assorties de surcroît des annexes documentaires, textes de l'auteur, accueil critique qui sont parfois de nature à déplacer l'angle de vue. Récemment *le Film dans le texte. L'œuvre écrite de René Clair* (Jean-Michel Place, 2001) de Noël Herpe dissociant le cinéaste de l'écrivain, du journaliste, du parolier via ses multiples identités (Desprès, Chomette, Demancy, Clair...), aboutissait moins à éclairer un « mystère » René Clair qu'à déployer les facettes de ce nom d'emprunt, en dépit d'une tentation unificatrice.
- 8 Dès lors que l'on postule une continuité liée au *nom*, on ne peut qu'observer la diversité et même le caractère contradictoire des actions, postures et proclamations signées de ce nom, l'hétérogénéité des productions rassemblées sous ce nom-là. L'unité postulée de l'auteur et de l'œuvre amène soit à postuler l'unité des positions occupées, soit à les

envisager en termes de retrait, contrainte, etc. Si l'on constate que le discours de Dulac ou L'Herbier est souvent sans rapport avec leur pratique, on distingue alors, au sein de leurs films, des « moments » correspondants et d'autres non et on distribue ceux-ci au titre de l'intention réalisée et ceux-là au titre de l'empêchement et des contraintes consenties ou subies. On fait de ces « auteurs » des « consciences malheureuses ». Ou on tait leur activité quand elle déroge trop à l'image du cinéaste : Epstein et sa sœur ont effacé tel film renié, il disparaît des filmographies ; Hans Richter a tourné beaucoup de films de commande pour des entreprises, lors de son premier séjour en Suisse dont il ne parle pas et qu'on a négligés jusqu'à récemment (ainsi le gros ouvrage collectif qui lui est consacré, Stephen C. Foster (dir.), *Hans Richter, Activisme, Modernism and the Avant-Garde*, Cambridge, Ma : MIT Press, 1998).

- 9 À l'inverse, si on ne postule pas cette unité-continuité de l'auteur et de l'œuvre, ou du moins si on considère que l'unité-continuité du nom-de-l'auteur (apparaissant ici au bas d'un article ou d'un manifeste, là au générique d'un film, ailleurs à l'affiche d'une exposition ou d'une conférence) et celle de l'œuvre (réunissant différents types, genres, formats de films) sont des *constructions* et, à ce titre, représentent un ensemble complexe comportant différentes logiques à l'œuvre, on s'épargnera bien des contorsions.
- 10 Il est évident cependant que cette continuité-unité non seulement est une construction sociale, externe en quelque sorte au protagoniste même et à son travail, mais aussi une dimension projective de celui-ci. Elle a donc toute sa dignité, mais elle ne rend pas compte totalement des choses au point de les hiérarchiser et d'abuser de l'inclusion par contrainte ou du rejet comme déchet, voire d'ignorer tout simplement ce qui ne peut y figurer.