

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

62 | 2010
Varia

Comptes rendus

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3805>

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 170-179

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Comptes rendus », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3805>

Comptes rendus

Édition critique, critique de l'édition

La nouvelle traduction en anglais de textes d'André Bazin et leur édition critique (notes mentionnant les sources, les variantes, les interprétations possibles, corrections d'erreurs de l'auteur, index, etc.) – grâce à un chercheur et traducteur québécois, Timothy Barnard – est un événement dans le monde anglophone puisque l'édition antérieure, américaine, datant des années 1960 et 1970 avait jusqu'ici servi de référence dans les ouvrages universitaires alors qu'elle contenait nombre d'erreurs et de contresens. La qualité de cette nouvelle édition est commentée par Jacques Aumont dans le dernier numéro de *Cinémas* avec une insistance réitérée sur le paradoxe qui fait que dans la langue même de Bazin l'on ne dispose pas d'une édition comparable. Tout le monde sait qu'on a même régressé en la matière, malgré le nombre assez élevé d'héritiers présomptifs (à commencer par les *Cahiers du cinéma*), puisque les quatre volumes parus initialement n'ont connu qu'une réédition partielle aux éditions du Cerf. Fort de son expérience d'éditeur d'Eisenstein (pour 10/18), Aumont évoque en outre le mal que peut faire une mauvaise édition de textes – ainsi celle du *Film, sa forme, son sens* chez

Bourgeois (1976), due à Armand Panigel, dont il dit qu'il aimerait pouvoir brûler tous les exemplaires... Cette édition lacunaire et truffée d'erreurs de toute nature demeure, en effet, la seule édition disponible actuellement en français de ce recueil de textes préparés par Eisenstein (avec l'aide de Jay Leyda qui les édita en anglais – en 1942 et 1949) et dont la parution en français (chez Jacques Melot) semblait imminente à son auteur puisque dans une lettre à Georges Sadoul du 1^{er} septembre 1946 il lui demande de « jeter un coup d'œil » à ce volume de ses articles puis, le 13 janvier 1947, remercie Moussinac d'aider à cette publication...

Cette situation ne concerne cependant pas que Bazin et Eisenstein, elle s'étend bien au-delà et l'année en cours nous en offre quelques exemples navrants et, il faut le dire, fort peu de contre-exemples. En effet, le hasard fait que, ces derniers mois, l'édition « de cinéma » – formule trompeuse puisqu'il n'y a presque plus de collections vouées au cinéma et que le « livre de cinéma », pour peu que le texte ou son auteur ait suffisamment de notoriété, migre des rayons « cinéma » des librairies aux rayons philosophie, histoire, psychanalyse, etc. – a vu paraître plusieurs titres importants de textes « classiques » réédités (Élie Faure, *Cinéma, Cinéma, Cinéma* ; Eric Rohmer, *le Celluloïd et le marbre*), traduits (Hugo Münsterberg, *The Art of the Photoplay*, 1916 ; Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, 1924, Siegfried Krauer, *Theory of Film*, 1960), inédits (Pierre

Schaeffer, *Essai sur la radio et la télévision*, 1941-2), ainsi que d'un recueil anthologique (Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma 1940-1944*).

Tous ont en commun d'avoir attendu longtemps voire très longtemps pour être traduits, rassemblés en volume ou simplement réédités puisque aucun éditeur – y compris universitaire – ne s'est attaché à mettre sur le marché et le marché des idées des textes fondamentaux de la discipline, sinon sporadiquement (Arnheim, Lindsay...), situation que déplorait Dominique Noguez dans *Cinéma : Théorie, Lecture* en 1973 et qui n'a guère évolué au-delà des quelques noms qu'il citait et qui étaient « énhaurmes » (Balázs, Panofsky, Kracauer, Arnheim, Jakobson).

On s'interrogeait ici même, dans le n°50 de cette revue, sur la distance à laquelle on se trouvait, en France, de la constitution d'une discipline savante « histoire du cinéma » à l'Université. L'un des indices en est assurément l'édition. Que publie-t-on, comment, quels sont les échanges et les confrontations avec les chercheurs étrangers, etc. Or cette édition qui a éclaté depuis l'époque cinéphilique ne répond manifestement plus à aucun logique. Nulle part, même dans des éditions universitaires, il ne semble y avoir de « ligne directrice » comme on peut en déceler dans des disciplines comme la philosophie, l'histoire, l'histoire de l'art... Les éditeurs comme Larousse, Nathan, Klincksieck, CNRS édition, liés *nolens volens* à la production universi-

taire (les PUF ne l'ayant été que pendant la séquence oubliée de la filmologie [1946-1962 tout de même]) ont réduit leur effort (Nathan-Colin), l'ont restreint (CNRS) ou l'ont carrément stoppé. Paradoxalement le cinéma, par contre, arrive sporadiquement chez d'autres éditeurs sans compenser cette dégradation qui ne « profite » qu'à L'Harmattan (ainsi chez Vrin de petits essais souvent trop rapides) ou, par à coups, à l'espace francophone (Belgique, Suisse romande, Québec)...

Il serait trop long d'analyser les raisons de cette absence ou de ces négligences – car il faudrait examiner les « politiques » des départements d'études cinématographiques des universités et « grandes écoles » en lien avec ces politiques éditoriales et la place, toujours dominante dans la société, de la culture cinéphilique et du préjugé anti-universitaire –, mais il faut la constater et constater ses effets. Le travail des Leprohon, Lherminier, puis Gauteur, qui œuvraient dans un autre contexte – où la connaissance du cinéma passait par les ciné-clubs et les revues qui leur étaient liés (*Premier Plan*, *Ciné 50*, etc.) et quelques cinémathèques (Bruxelles, Lausanne...), ou alors les publications de l'IDHEC, dont la perspective n'était pas la recherche historique, esthétique ni théorique, n'a plus son équivalent actuellement, a fortiori n'a pas connu d'amélioration qualitative. Après la série des « Introuvables » (qui reprenaient en fac-similés des textes déjà publiés et sont rapidement devenus

introuvables à leur tour), les dernières initiatives d'ampleur ont été celles des *Écrits* de Delluc, les textes de Colette, ceux des Clouzot (Etienne et Henri) ainsi que l'exemplaire édition des écrits sur le cinéma de Canudo par Jean-Paul Morel. Sporadiquement et dans un secteur bien délimité, Paris-Expérimental a poursuivi quelque peu dans cette voie (écrits de Dulac, traductions de Sitney, de Lawder) et il va de soi que de manière ponctuelle surgissent çà et là à notre grand plaisir une réédition de *Prismes* de Gance ou la traduction de Vachel Lindsay, mais il faut bien faire le constat de mouvements sans cohérence, aléatoires et parfois qui se contredisent...

La double sortie en librairie de deux traductions du même ouvrage de Hugo Münsterberg datant de 1916 sous deux titres différents (*Le Cinéma : une étude psychologique. Et autres essais*, traduit de l'anglais par Marc Richet, introduction de François Bovier et Jean-Philippe Rimmann, Genève, Héros-Limite, 2010 et *Psychologie du cinématographe*, traduit de l'anglais et présenté par Bernard Genton, Le Havre, De l'Incidence, 2010) ; la sortie d'une traduction hâtive du premier ouvrage de Balázs de 1924 (*L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, [s.l.], Circé, 2010), alors qu'une traduction attendait depuis 20 ans d'être éditée (toutes deux aidées par le CNL) ; les rassemblements partiels de textes sous un « nom » (Eisenstein, Elie Faure) sans confrontation avec les édi-

tions antérieures ou étrangères – pour ne pas parler des sources primaires, des manuscrits –, autant de cas qui sont des symptômes de cette défaillance continuée en matière éditoriale qui contraste – au-delà des cas Bazin et Eisenstein évoqués en ouverture – avec les situations américaine, italienne, allemande notamment. Dans ces pays les spécialistes d'un domaine sont sollicités par les éditeurs (ou on sait leur suggérer de le faire) afin d'établir des textes, les annoter, les commenter, etc., bref ! les « éditer », afin de les livrer à la lecture des étudiants et des chercheurs dans un état – toujours provisoire – susceptible d'ouvrir au travail de recherche et d'interprétation. Ce sont là des truismes. En philosophie, on réédite régulièrement, en les retraduisant au besoin, des textes de Platon, de Nietzsche ou de Bergson pour en renouveler les leçons et leur donner un nouvel éclairage. Ces nouvelles éditions font en un sens « événement » non seulement dans les départements des universités mais dans le « Monde des Livres » ou telle émission de France Culture. Il est, dans le domaine littéraire, des collections de « cahiers » voués à l'édition d'inédits d'un auteur et d'études portant sur ses textes (Valéry, Poulaille, Bernanos, Aragon, Céline, etc.). Il en va de même dans d'autres disciplines (Freud, Jaurès...) On doit constater qu'il n'existe rien de tel dans le domaine des études cinématographiques et que des massifs aussi importants que les écrits d'Epstein et de Bazin – pour ne prendre que ces deux noms à pro-

pos desquels nous publions dans ce numéro des études – demeurent voués à l’anthologie, aux extraits, aux textes lacunaires, tandis que ceux de L’Herbier sont, pour partie, inaccessibles en dépit de la place qu’ils occupent dans la controverse sur le « bergsonisme » au cinéma.

Il y a, en un sens, une exception dans notre liste, c’est l’édition de *l’Essai sur la radio et la télévision* (1941-2) de Pierre Schaeffer par Sophie Brunet et Carlos Palombini (chez Allia) : textes établis d’après les manuscrits, importante introduction posant des questions de méthode, procédant à une contextualisation, une analyse, etc. Mais on aura constaté qu’il ne s’agit pas à proprement d’un « livre de cinéma » ni de spécialistes de ce médium... De même Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou qui œuvrent depuis une dizaine d’années à faire découvrir en France les écrits de Kracauer et à qui l’on doit l’imposante édition de *Theory of film. The Redemption of Physical Reality (Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle)* qui date de 1960.

La ballade du pauvre B.B.

Dans sa préface à ce dernier ouvrage, Jean-Louis Leutrat reconnaît ce « retard », l’exagère même (il « oublie » la présence de Kracauer dans les colonnes de *la Revue de filmologie* dès 1947 et les discussions autour de ses écrits de l’époque dans cette publication, pour créditer Agel d’être le premier à avoir parlé de lui !) et habilement en fait une

chance. Traduit « trop tard » Kracauer arriverait au « bon moment » pour être lu car il était « anachronique en son temps parce qu’en avance sur lui »... S’il va de soi que la lecture ou la relecture des textes se renouvellent à la lueur de problématiques qui leur sont ultérieures, on peut toutefois être réservé sur la « délivrance » que l’on paraît rechercher avec le « moment » historique où s’est écrit un texte comme si, *nolens volens*, il n’était pas fait des couches qui l’enserrent ou le « parlent », des limites et des cadres de pensée d’une conjoncture donnée. Peut-on ignorer l’appartenance de Kracauer à cette « pensée sur le cinéma » de langue allemande qu’il partage avec Béla Balázs, ce qu’il puise dans les propositions de *l’Art du cinéma* de 1926 et oublier le fait que dans les années 1940-1960, il dialogue avec les membres de l’Institut de filmologie – notamment Etienne Souriau, Lucien Sève, Maurice Caveing, Gabriel Marcel, Edgar Morin – et se nourrit des contributions de Georges Sadoul, Henri Wallon, Albert Laffay ou des cinéastes René Clair, Jean Epstein, Charles Dekeukeleire, plutôt que celles des *Cahiers du cinéma* (qu’il connaît) ? Et pour ce qui est du monde anglo-saxon de Paul Rotha et Richard Griffith, de Roger Manvell et, pour son approche de la musique au cinéma, Kurt London ? Le danger de « l’archéologie » et le bénéfice du « retard » trouvent en tout cas un contre-exemple avec Béla Balázs. Ignoré en France jusqu’en 1977 (certes Agel, encore lui, le mentionne dans son « Que sais-je ? » sur *l’Es-*

thétique du cinéma, empruntant à Aristarco la lecture qu'avait pu en faire ce dernier, en Italie, depuis les années 1930), on publie quasi simultanément deux titres de lui chez Payot en 1977 et 1979, *Der Geist des Films* (*Esprit du cinéma*, 1930) et *Filmkultúra. A film művészeti filozófiája* (*Le Cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, 1948). Mais outre les imprécisions de traductions (le second titre, dont l'original est en hongrois, est traduit depuis la traduction allemande) qui rendent des chapitres incompréhensibles (le mot « cadrage », recouvre à la fois « angle de vue » et « cadrage », de même que le premier traducteur américain de Bazin traduisait découpage par *editing*) et fort peu de corrections ou de compléments dans les notes (quand Balázs confond *Octobre* et *la Fin de Saint-Petersbourg* par exemple ou attribue erronément un film à Griffith, ou mentionne des films sans nommer le réalisateur, etc.), une copieuse introduction de Jean-Michel Palmier appréhendait ces écrits dans une perspective qui n'était pas la leur et les gauchissait : pour Palmier, Balázs voulait fonder une « esthétique marxiste du cinéma » et cette ambition (qui n'est nulle part énoncée par l'auteur), confrontée à la théorie soviétique se voyait – pour ce qui est du débat « allemand » – rabattue sur la question du cinéma ouvrier et militant de Weimar donnant lieu à de grands développements sur Brecht et Piscator, largement hors-sujet. Or ces deux livres continuaient en quelque sorte le premier ouvrage de Balázs, *Der sicht-*

bare Mensch, publié en 1924 et écrit en 1922-1923 (il est repris dans l'un et l'autre), pour l'actualiser par rapport à l'évolution du cinéma (montage, parlant, etc.). Mais l'originalité de *l'Homme visible* – qui avait frappé Kracauer à l'époque – finit par s'estomper dans cette continuelle mise à jour et intégration de paramètres qui n'entraient pas dans la pensée de départ. Faute de saisir ce livre dans son temps, justement, on en ratait l'enjeu principal qui tenait dans sa théorie du visible, de la physiognomonie. L'édition Circé de ce texte, qui supplante celle qui était annoncée depuis plusieurs années chez Macula (dans *Le Visage au cinéma* [1992], Aumont la mentionne comme imminente), si elle nous livre une traduction française, ne s'attarde ni à introduire, ni à situer et moins encore à commenter ce texte (la 4^e de couverture reprend telle quelle celle de l'édition allemande courante – chez Suhrkamp – recopiant les transcriptions germaniques du russe en écrivant Pudowkin par exemple... mais se gardant bien de reprendre l'introduction de Helmut H. Diederichs et les recensions de Robert Musil et Kracauer publiées en annexe et se bornant à celles, seulement promotionnelles, d'Andor Kraszna-Krausz et Erich Kästner). Choissant de traduire « die Kultur des Films » par « l'esprit du cinéma », elle crée d'emblée une confusion avec l'ouvrage du même nom qui traduisait le mot « Geist » – ce qui peut paraître secondaire – mais surtout elle laisse le lecteur se débrouiller avec un essai dont on ne donne même pas la date

d'édition originale et dont on omet de publier une table des matières ! L'étude de Lampolski publiée ici même, dans la mesure où, précisément, elle saisit Balázs dans sa synchronie en quelque sorte, dans ses liens avec la pensée sur le cinéma des années 1910 en langue allemande – qu'il serait vain d'appréhender à partir de ses supposés « manques » – montre assez l'ampleur du problème pour qu'il soit inutile d'insister davantage.

Sans prétendre pouvoir apprécier la qualité de la traduction de Claude Maillard – qui paraît correcte dans l'ensemble –, on ne peut manquer de buter sur certains choix opérés que l'absence de commentaires (ou d'index raisonné) touchant à des notions esthétiques, théoriques ou philosophiques, utilisées par Balázs, aggrave. Ainsi quand il est question du « tempo de l'action » et du « tempo de l'image » (*Das Tempo der Handlung und das Tempo der Bilder* [dans *Schriften zum Film*, Tome I, Berlin (DDR), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982, p. 117]), on lit en français : « Le temps de l'action et celui des images » (p. 118) ce qui place le propos en dehors de la topique qu'il se donne, celle du rythme musical jouant de deux « niveaux » en décalage que tout le texte développe – parlant *tempo*, *accelerando*, *ritardando*. Que ce passage soit en outre repris d'un article consacré à *Broken Blossoms* (dans *Der Tag* du 29 janvier 1924) intitulé « Die große Sonate der Angst » (la grande sonate de la peur) n'est pas non plus mentionné.

On peut parler ici de degré zéro de l'édition : non seulement les sources des textes ne sont jamais données on vient de le voir (ni par conséquent les variantes), non seulement on ne relève ni ne commente les notions propres à l'époque dans le lexique du cinéma comme *Bilderführung* (conduite des images) ou propres à l'idiolecte de Balázs ou qui se rattachent à la pensée esthétique allemande (*Stimmung*, *Aura*, *Einfühlung*), mais aucun éclairage filmographique ne vient compléter ou corriger des informations simplement factuelles. Ainsi quand Balázs parle du *Polikouchka* de Sanine comme d'un « film de Stanislavski » on ne le corrige pas, ni on ne complète des attributions de films quand elles font défaut (alors que l'édition allemande – les *Schriften zum Film* – comporte toutes ces indications). Le contraste avec l'édition américaine de *The Visible Man* (25 pages d'introduction par Erica Carter, un glossaire, un index) et plus encore l'italienne, dirigée par Leonardo Quaresima (une centaine de pages d'introduction), saute aux yeux.

Aux États-Unis les études de germanistiques s'étaient intéressées à Balázs depuis les années 1980 (notamment au sein de la *New German Review* avec des études d'Elsaesser, Koch, Karsten Witte, etc., en même temps qu'étaient réenvisagés Kracauer et Benjamin) et *Theory of the Film* (dont Kracauer reprend le titre à peine modifié onze ans après) traduisait *Filmkultūra* dès 1949. En Italie, Balázs fut traduit dans les années

1940 et Quaresima, dans son introduction à *l'Uomo visibile* (qu'on a déjà présentée dans 1895 n° 60), fait l'historiographie de ce texte, examine le sort qu'il a connu en Italie et à l'extérieur, les enjeux théoriques et philosophiques qu'il comporte. L'accent mis *in fine* sur la controverse avec Eisenstein (« Béla oublie les ciseaux ») déporte peut-être exagérément les choses du côté de ce « montage absent » mais c'est l'occasion d'éditer dans une version plus complète ledit article d'Eisenstein... Cette initiative diffère, est-il besoin de le préciser, de la curieuse édition de « Montage 1938 » d'Eisenstein que Steven Bernas livre en annexe de son livre *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, dans une nouvelle traduction de Bernadette Ducrest. Le texte, disponible depuis les années 1950 en français – dans *Réflexions d'un cinéaste* – est ici retraduit d'après l'édition russe des *Œuvres choisies* des années 1960-1970 [il est écrit systématiquement « 1947 »], notes comprises ce qui nous vaut des renvois à tel ou tel passage du « présent volume », avec sa pagination ! Pourtant *Montage*, auquel ce texte appartient, a connu tant d'importants remaniements et des augmentations à partir des manuscrits depuis plusieurs années qu'il aurait sans doute été préférable de consulter comme de mettre en évidence les nombreux « points de contact » qu'offre ce texte avec toute une série d'autres. Évidemment le *Théorie du film* de Kracauer diffère complètement de ces derniers ou-

vrages : il comporte un index et un glossaire des notions et une introduction des éditeurs expliquant la genèse du livre et sa singularité dans la réflexion théorique sur le cinéma. Celle-ci tient à sa visée extra-artistique, qui s'attache au médium-film, ce qui rapproche en un sens Kracauer du Balázs de 1924 avec lequel il partage la notion de « visibilité ». Contrairement à Miriam Hansen – qui avait introduit l'édition en anglais de 1997 en insistant sur les liens de Kracauer avec ses contemporains – Despoix et Perivolaropoulou, dans leur introduction (« Une théorie intempestive du cinéma »), recherchent les jonctions ou les différences avec des théories plus contemporaines (Bazin, Cavell, Deleuze, Rancière), quoique l'hypothèse qu'ils font de voir en ce livre une « réponse à la *Théorie du roman* de Lukács » soit des plus stimulantes. Par ailleurs, l'hypothèse énoncée par Karl Sierck dans *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias* (traduction de Foto, *Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, 2007) selon laquelle, « dans l'idéalisme allemand, c'est seulement à partir du milieu du XIX^e siècle qu'une "esthétique au-delà de l'art" [Cf. Karl Rosenkranz, Friedrich Theodor Vischer] s'établit dans le champ de tension entre la systématique hégélienne d'une science de l'art et une théorie globale de la perception sensible : Arnheim, Balázs et Kracauer [...] prolongeront ce mouvement d'émancipation, en rupture avec une conception étroite de l'art » (p. 23) redonne consistance à une

« théorie filmique “classique” de langue allemande des années 1920 et du début des années 1930 » dont les trois auteurs ci-dessus seraient les « pères fondateurs ».

Mais il conviendra de revenir sur l’ouvrage en dehors de cette chronique consacrée à « l’état de l’édition ». Sur ce point d’ailleurs les éditeurs de Kracauer font une proposition tout à fait judicieuse : une « édition critique, écrivent-ils, devra[it] être accompagnée d’un support filmique numérique comportant quelques dizaines d’extraits de films... » (p. XVIII). On ne peut qu’abonder dans ce sens et même rêver que des éditeurs s’emparent de cette idée à une plus vaste échelle que celle où il elle connaît un commencement d’application (notamment dans des publications de l’AFRHC). Cette pratique développerait en effet un type de commentaire qui serait souvent de nature à ébranler l’autorité de l’auteur, à qui souvent la mémoire joue des tours, ou à en déplacer la visée (il n’est guère que Noël Burch qui ait commenté dans une réédition de son *Praxis du cinéma* ce type de phénomène). Dans le cas présent cela aurait permis de préciser ou de corriger certains passages du livre ou de son illustration, soit que la traduction ait introduit une confusion (on parle du « pont-levis » d’*Octobre* [p. 335] ou d’un « magnétophone » dans *les Temps modernes* [p. 172]) soit que la mémoire de Kracauer ait confondu deux films (ainsi la narration qu’il fait d’une séquence des *Temps modernes* où il décrit *en fait* un passage d’*À nous la liberté*

[pp. 172-173] [signalé par Alain Boillat]), soit encore qu’on n’ait pas choisi (ou trouvé) l’image correspondant au commentaire de l’auteur (là où il parle de « ce plan énigmatique des têtes de veau disposées selon un motif rustique évoquant la sérénité d’un ornement géométrique » à propos du *Sang des bêtes*, on renvoie à une illustration [n° 59] montrant les bouchers éventrant et écorchant un bœuf [pp. 430-431]. L’éventualité que Kracauer ait « condensé » des reportages photographiques sur les abattoirs – tels qu’il en parut un dans *Documents* – et le film de Franju n’étant pas à exclure).

Tribut à l’auteur des *Tribus*

Les rééditions anthologiques sont l’une des formes les plus faciles de l’édition. Souvent dues à leur auteur même qui rassemble ses écrits (ou les meilleurs d’entre eux à ses yeux), elles ont pour « modèle » le *Qu’est-ce que le cinéma ?* de Bazin. Elie Faure dont l’œuvre avait été éditée en trois volumes format « dictionnaire » chez Pauvert connaît de nombreuses éditions partielles et nous laisse toujours en attente d’un volume complet de ses contributions sur le cinéma mais aussi la machine, la reproduction, le rythme, la danse – qui sont nombreuses et passionnantes. Le petit volume de Gonthier (« Médiations ») *Fonction du cinéma* a longtemps joué ce rôle (épuisé mais téléchargeable par les soins de l’UQUAM) qu’une récente édition sous le titre *Cinéma, cinéma, cinéma* (Manucius, 2010) ne renouvelle pas.

Dans un genre assez différent la collection des critiques de films, que l'écrivain bifron Lucien Rebatet-François Vinneuil publia pendant l'Occupation, dans un recueil édité par Philippe d'Hugues en collaboration avec Philippe Billé, Pascal Manuel Heu et Marc Laudelout chez Parédès (où sont parus auparavant des monographies sur Rebatet, Brasillach et Fritz Lang), vient évidemment combler une lacune sinon un manque. Jamais rééditées par son auteur (mort en 1972) ni par ses proches, ces critiques jouissaient d'une réputation contradictoire : « chaînon manquant » comme l'écrit Heu, entre la critique pionnière des années 1920-1930 (Delluc et Vuillermoz) et celle de l'après-guerre (Bazin), préfiguration même de cette dernière et de ses « suites » au sein des *Cahiers du cinéma*, ou littérature haineuse, pamphlétaire, pur et simple « document d'époque » ? Quoi qu'il en soit l'hypothèse du « chaînon » intrigue, car les exégètes de Bazin n'ont jamais mentionné une telle « filiation » intellectuelle et elle a déjà séduit les contempteurs de la critique « formelle » que sont Burch et ses disciples (dont Vincent Joos). Cependant les éditeurs et commentateurs de ce recueil, s'appuyant sur cet assentiment, nous mettent un peu au rouet : ceux qui rejettent la critique formelle et ceux qui la revendiquent, tombent d'accord en quelque sorte en se citant mutuellement. Il y a là un cercle qui nourrit, dans le cas présent, un procès en réhabilitation plutôt qu'il ne suscite des explications et des

commentaires. On peut le déplorer. Il convient donc de regarder de plus près l'édition ici proposée et les textes mêmes (voir plus loin) car cette volonté de « réhabilitation » gauchit quelque peu la démarche éditoriale : omission de certains textes ou de passages ou mots jugés « trop » antisémites (« youtre »), insistance sélective sur des omissions ou des erreurs : quand Rebatet-Vinneuil consacre une critique à *La Nave bianca* de Rossellini, qu'il attribue par erreur à De Robertis, on le relève et on le déplore mais quand il écrit « *les Toits de Paris, Renoir* » on ne corrige ni le titre – *Sous les toits de Paris* – ni le nom du réalisateur – René Clair. Certaines allusions sont explicitées mais les notes des éditeurs demeurent cependant trop succinctes pour appréhender dans le contexte de l'Occupation ces interventions de Rebatet-Vinneuil ni le replacer dans le temps plus long où s'inscrivent ses positions (sa production d'avant-guerre dans un contexte fort différent). Ainsi son hostilité à Vichy crée sans cesse une ambiguïté car elle est menée au nom de la collaboration « totale » avec l'Allemagne nazie ce qui n'est pas toujours explicite. Sur quelques points enfin on laisse des allusions ou des sous-entendus courir, par exemple l'imputation d'antisémitisme précocité d'Autant-Lara (dès 1932), qui peut surprendre, est laissée à sa fausse évidence selon une « logique » de l'après-coup : la dérive finale du cinéaste du côté de l'extrême-droite et de l'antisémitisme. Ou c'est un scoop, ou c'est un mensonge.

Doit-on souhaiter voir l'intégralité des critiques de Rebatet-Vinneuil rééditées ? Pourquoi pas : celles de Brasillach figurent depuis longtemps dans ses *Œuvres complètes*. Une plus ample moisson permettra de mieux évaluer la « ligne » éventuelle que suivit cet auteur en suivant son parcours des années 1930 à celle de l'Occupation (son activité après la guerre dans *Rivarol* ou *Spectacle du monde* relevant sans doute d'une autre

démarche) comme la place qu'il occupe dans le « champ » de la critique. Car la position « dominante » dont jouit Rebatet-Vinneuil pendant l'Occupation est-elle due à l'excellence de ses jugements, analyses et positions ou au fait que toute une part de la critique de cinéma est condamnée au silence pour des raisons politiques (la concurrence intellectuelle est donc particulièrement faussée) ?

François Albera

1895 /
n° 62
décembre
2010

179