1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

73 | 2014

Varia

Kristian Feigelson, *la Fabrique filmique. Métiers et professions*

Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2011, 253 p.

Laurent Le Forestier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4867>

DOI : 10.4000/1895.4867

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 202-204

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Kristian Feigelson, *la Fabrique filmique. Métiers et professions* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4867> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4867>

LIVRES

NOTES DE LECTURE

Kristian Feigelson, *la Fabrique filmique. Métiers et professions*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2011, 253 p.

À une époque où la dimension technique connaît un retour en force dans le champ académique de la recherche en cinéma, jusque dans nos colonnes (voir par exemple le Point de vue de Benoît Turquety dans ce numéro), le dernier ouvrage de Kristian Feigelson, consacré au processus de fabrication des films, aux activités liées à la production cinématographique et à la manière dont elles s'organisent, ne peut que susciter notre intérêt. Car à n'en pas douter la question de l'usage (innovant, normé, etc.) des techniques par les techniciens, peu étudiée jusqu'à présent, constitue un vaste territoire qui demeure encore largement à défricher. Certes, cet ouvrage s'y risque peu, cantonnant la technique au problème de « l'innovation technologique » (chapitre 6), mais c'est parce que son sujet est ailleurs : il s'agit avant tout d'analyser le système social des professions cinématographiques, dans toutes ses caractéristiques (formation, organisation, évolution des carrières, seuils de professionnalisation, etc.), ce qui a également peu fait l'objet d'études jusqu'ici.

Mais ce qui suscite aussi l'intérêt de cet ouvrage clairement sociologique tient à sa volonté de construire sa réflexion à partir de fondations résolument historiques. Si la dédicace à Ferro et la mise en exergue d'une citation de Braudel tirée de sa leçon inaugurale au Collège de France constituent les premiers indices de cette visée historique/historienne, le postulat du livre confirme cet ancrage. En effet, comme le laisse supposer le sous-titre, il s'agit notamment de distinguer, au sein des pratiques cinématographiques, métiers (terme qui « renvoie à l'aspect technique de la fonction au regard d'une division du travail non nécessairement hiérarchique », p. 99) et professions (qui s'en différencie par « un aspect organi-

sationnel plus complexe dans le cadre d'ordre professionnel », p. 99 également). La période moderne serait caractérisée, de ce point de vue, par la professionnalisation de la « fabrique filmique », ce qu'entend montrer le livre, en même qu'il ambitionne d'analyser ce qui singularise ce phénomène. De fait, dans cette perspective, l'étude sociologique, qui prend pour objet un ensemble unifié (la fabrique filmique professionnalisée), ne peut se déployer qu'après des prémisses historiques, visant à expliquer comment la production cinématographique est passée de pratiques disparates, éparses, peu organisées à cet ensemble unifié. L'auteur l'affirme d'ailleurs explicitement en introduction : « Cette dominante sociologique de l'ouvrage ne se départit pas d'une dimension historique » (p. 8).

S'il faut bien sûr louer cette volonté d'adosser l'approche sociologique à des considérations historiques, ce principe ne va pas sans poser quelques problèmes dans l'ouvrage de Feigelson. D'abord parce que ce processus de professionnalisation est vu tantôt comme débutant vers les années 1936/1937, qualifiées même de « tournant » (idée annoncée p. 8 puis développée p. 97), probablement à la suite des mesures préconisées par les rapports Petsche et Carmoy, tantôt comme consécutif à la Libération (et « les premières décisions réglementaires du CNC en 1947 », p. 50), tantôt encore comme plus tardif (« après 1950 et son âge d'or, cet univers professionnel est passé du domaine de la corporation à celui de la profession », p. 69). Une incertitude comparable dans la datation des phénomènes se produit avec le passage du « modèle artisanal » (de la production) au « modèle industriel » situé d'abord dans les années 1930 (p. 42), avant d'être plus logiquement placé « au début du siècle dans les studios de Pathé » (p. 168).

Cette incertitude, qui s'accompagne parfois d'une approximation dans les noms (« Pathé-Nathan » au lieu de Pathé-Natan, GFAA au lieu de GFFA, tous deux p. 42), s'explique sans doute par le choix

méthodologique de privilégier l'enquête sociologique (le dispositif d'enquête est d'ailleurs détaillé deux fois, p. 26 puis p. 135) sur la recherche historique. S'il ne saurait être question de reprocher à Feigelson de ne pas être historien, au moins peut-on remarquer que l'exploitation des sources n'est pas pleinement à la hauteur des ambitions qu'il s'est lui-même fixées. Certes, ce travail est loin d'être absent, comme en témoigne par exemple les références au fonds Dulac ou à la revue *Spectacle* (bien peu consultée d'ailleurs par les historiens), mais elles ne sont explicitées par aucune logique de dépouillement (Pourquoi ce document-là plutôt qu'un autre ? Pourquoi ce fonds-là plutôt qu'un autre ? Pourquoi *Spectacle* et pas *la Technique cinématographique*, par exemple ?). Surtout l'auteur affirme un peu vite avoir privilégié l'enquête orale « faute souvent d'archives écrites sur le sujet » (p. 14), lesquelles seraient « parcellaires et approximatives » (p. 16) : pour faire « la genèse de ces métiers » (p. 24), il y aurait « assez peu de documents (des techniciens ou des réalisateurs eux-mêmes), susceptibles de nous aider à comprendre directement ces questions du travail autour des techniciens du film » (p. 21, cette affirmation étant curieusement justifiée par une citation de Braudel, toujours tirée de sa leçon inaugurale de 1950, au sujet de l'histoire des techniques). Difficile de se faire une idée sur cette prétendue absence de documents, puisque l'auteur ne fournit qu'une « bibliographie indicative », dont le titre le plus ancien date de 1971 (et encore est-ce l'édition française de *Économie et société* de Max Weber chez Plon !). Néanmoins, cet ensemble d'affirmations peut susciter deux objections : d'abord, il est incontestable que la partie 6 (« Le tournage : un système en interaction ») du chapitre 5 (« Les coulisses du tournage »), qui détaillent le rôle de l'assistant-réalisateur, de la scripte, du directeur de la photographie, de l'équipe son et du monteur, aurait pu bénéficier de l'exploration de divers fonds facilement accessibles (par exemple le fonds Suzanne Schiffman de la Cinémathèque française) ; ensuite, il est partiellement faux d'affirmer que les « archives de cette principale Fédéra-

tion du spectacle-CGT ayant brûlé depuis ou été dispersées, ne sont plus disponibles » (p. 50), puisqu'une bonne partie est aisément consultable aux Archives départementales de Seine-Saint-Denis, tandis que d'autres éléments se trouvent dans le prodigieux fonds Autant-Lara de la Cinémathèque suisse.

Tout cela ne pourrait être que des détails... mais, on l'a vu, ils ne sont pas sans effet si on les rapporte à l'ambition initiale du livre. En effet, l'hypothèse implicite, fort légitime, qui structure le raisonnement à l'œuvre dans cet ouvrage est que cette « fabrique filmique » n'est analysable que dans un hic et un nunc qu'il convient donc préalablement de définir. De fait, les multiples difficultés, liées à ce problème d'exploitation des sources, pour saisir le passage de l'époque des « métiers » à celle des « professions » fragilisent l'étude de ces professions, puisque le lecteur peine à comprendre en quoi les analyses proposées sont propres à une époque et surtout comment les phénomènes décrits sont advenus. Mais les mêmes questions se posent pour ce qui concerne le « hic » : si le titre ne donne aucune indication d'ancrage géographique, il apparaît rapidement que le système étudié est plutôt français, puisque toutes les indications historiques ne concernent que la France. Cela se confirme d'ailleurs en divers endroits du livre, par exemple lorsqu'il est fait référence à des éléments caractéristiques du système français (cartes syndicales, statut des intermittents, etc.). Pourtant, les enquêtes annoncées, dont les cadres (lieux, dates, questionnaires) sont détaillés, mais pas les contenus, ont été menées dans le studio Barrandov à Prague (certes, dans le cadre d'une coproduction internationale avec TF1, donc sans doute avec des techniciens français), les studios de Lenfilm en Russie, les studios de Bombay et ceux de Warner. Dès lors, on peut légitimement se demander comment s'articulent ces enquêtes et les phénomènes qu'elles sont censées permettre d'analyser, ce qui n'est jamais clairement explicité.

Pour autant, ces réserves ne doivent pas remettre en cause l'intérêt de certaines propositions. Ainsi,

plutôt que d'opposer, comme on le fait le plus souvent, le cinéma professionnel au cinéma amateur, Feigelson suggère de penser le système en terme de « seuils de professionnalisation », c'est-à-dire non sur le mode de l'opposition entre ces deux pratiques mais plutôt en fonction de possibles trajectoires et interactions (qu'il conviendrait sans doute de définir plus précisément). De même, l'hypothèse du directeur de production comme étant celui qui occupe une position centrale dans un ensemble de « processus décisionnels invisibles » (p. 63) s'avère très convaincante, même si l'on souhaiterait que soit expliqué plus précisément en quoi il incarne une « élite technicienne » (car la formule laisse sous-entendre une curieuse dichotomie entre les créateurs et les non-créateurs, tous renvoyés au statut de « technicien »).

Ces propositions, autant que les limites de l'ouvrage, incitent donc à le voir comme un premier pas nécessaire vers une histoire sociologique des métiers et des professions. Un premier pas parmi d'autres, au côté de la thèse de doctorat de Priska Morrissey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues dans le cinéma français (1896-1926) », ou de la contribution de notre revue (« Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, n° 65). Un chantier dont il faut se réjouir de l'actuel élargissement...

Laurent Le Forestier

Les « classiques de la Méditerranée » au Festival Cinéméd 2013 à Montpellier

« *Les films classiques ont enfin leur marché* » titrait *le Monde* du 15/10/2013 à l'occasion de l'ouverture du marché éponyme au Festival Lumière à Lyon, et *Télérama* de la même semaine (n° 3327) consacrait quatre pages à un entretien avec Thierry Frémaux.

Celui-ci y argumentait la diffusion de « films classiques » dont il risquait une définition : ce sont des films qui ont plus de trente ans. Cet étalon pourra évidemment être discuté mais a le mérite d'ouvrir la perspective au-delà des pièces archéologiques. Pour

défendre la notion de *classique*, Frémaux reprenait, sans le citer, l'adage de Godard : « en littérature, on ne dit pas un « vieux » livre, on ne dit pas non plus une « vieille musique », ni un « vieux tableau ». Pour-quoi dirait-on donc « un vieux film » ? ». Pierre Nora avait jadis déjà fait le point sur ce concept de « classique » dans la revue *le Débat*. Frémaux se situe clairement du côté du public et du marché. Reprenant l'analogie dont usait Astruc en 1949, il compare la démarche du spectateur actuel de cinéma à celui du lecteur qui « entre dans une librairie par envie de lire *le Rouge et le Noir* ».

L'article du *Monde* donne les chiffres d'entrées de ces re-sorties dans le circuit commercial. Il rappelle que Carlotta Films (créé en 1998), qui s'est spécialisé sur ce créneau, a aujourd'hui plus de 500 titres à son catalogue. Surtout, il reconnaît aux salles de répertoire et aux festivals le « rôle majeur » qui est le leur pour la conservation et la diffusion des films de patrimoine.

Dans la partie patrimoniale de la programmation, nous avons pu voir à Montpellier soit des copies 35 mm provenant de cinémathèques, soit des copies numériques diffusées en DCP. C'est aujourd'hui le lot commun des festivals, même patrimoniaux. Le débat a fait rage lors de l'apparition des copies numériques, à Pordenone par exemple, puis s'est un peu calmé. Les chercheurs auront de moins en moins accès en salle à la copie pellicule. Il faut s'en faire une raison. Les termes du débat esthétique sont connus : on regrette le grain de l'argentique, on peut trouver l'image numérique froide, trop léchée, le son numérisé trop nettoyé... le fond de la discussion n'a pas changé. Il n'y a pas de raison d'en modifier les termes. Ils sont ceux qui accompagnent toute opération de restauration. Heureux, déjà, quand on échappe à la projection en salle d'un simple DVD. Pour ce qui est de la diffusion publique, les enjeux sont différents. Thierry Frémaux disait encore dans *Télérama* : « Nous avons anticipé le fait que le passé resurgisse aujourd'hui par la technique, le numérique permettant la résurrection des films anciens dans les salles de cinéma ». Une telle assertion a de quoi inquiéter les historiens et les conser-