

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

73 | 2014  
Varia

---

### Marion Chénétier-Alev, Valérie Vignaux (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*

Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013, 480 p.

Mélisande Leventopoulos

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4871>

DOI : 10.4000/1895.4871

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 207-209

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Mélisande Leventopoulos, « Marion Chénétier-Alev, Valérie Vignaux (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles* », 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/1895/4871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4871>

---

© AFRHC

signale qu'en Géorgie Paradjanov a déjà son musée, des statues et une dizaine de documentaires ont été réalisés sur lui. Le film d'Avedikian est une fiction, mais pas un *biopic* ordinaire. Le réalisateur interprète lui-même le personnage qu'il a connu. Il le surjoue un peu car il le voit comme « un burlesque ». Mais ce à quoi il a voulu se référer, ce n'est pas tant à l'homme qu'à son cinéma. Il « cite » donc certaines de ses images dont il s'efforce intelligemment de ne pas copier servilement le style. Par la magie de l'incrustation numérique, il se montre en train de diriger certains plans de *la Forteresse de Souram*, ou s'introduit lui-même dans des images des *Chevaux de feu*. La fin du film montre le personnage « Paradjanov » (Avedikian acteur) visitant l'hommage qui lui est rendu en 1988 au Centre Pompidou, puis allant s'allonger devant la fontaine de Niki Saint-Phalle qui ressemble de manière étonnante à certains des « bricolages » dont il parsemait sa maison de Tbilissi.

Un des films de conclusion du festival a été *Che strano chiamarsi Federico: Scola racconta Fellini*, le dernier film d'Ettore Scola. Une fausse biographie, là aussi, plutôt un carnet de notes de la relation personnelle de Scola (qui parle de lui à la troisième personne par le truchement d'un récitant présent à l'écran) avec le Maestro dont on vérifie une nouvelle fois le statut hautement référentiel dans l'espace méditerranéen. Les citations directes des films de Fellini sont peu nombreuses, sauf une séquence anthologique finale construite sur un mouvement circulaire perpétuel. Certaines scènes sont reconstituées sur le plateau 5 de Cinecittà, d'autre inventées dans ce même décor des rues de Rome reconstituées. Le patrimoine, ici, c'est aussi le patrimoine architectural des studios qui est menacé de disparition. Le film est fortement codé culturellement, en particulier toute la partie en noir et blanc sur le passage de Fellini (et de Scola) au journal *Marc Aurelio* pendant et après la fin de la guerre (signalons que les chroniques de Fellini ont été traduites et éditées par Française Pieri à l'Institut Jean-Vigo : *Federico Fellini conteur et humoriste 1939-1942*).

Le film se présente comme une fiction documentarisée, mais pas un documentaire. Ce sont des acteurs qui jouent les deux personnages. Fellini jouit d'ailleurs du statut du personnage « immontrable », comme le Christ dans *Ben Hur* : on ne voit que son écharpe et son chapeau. Mais il recèle aussi des éléments archivistiques, notamment de savoureux essais de Alberto Sordi et Vittorio Gassman pour le rôle de Casanova. En dénouement, toujours sentimental, Scola fait sortir Fellini de son tombeau, suivi par deux carabiniers comme Pinocchio, et il le fait monter sur un manège qui amorce le mouvement tournant de l'anthologie finale. La résurrection du cinéaste est un curieux point de rencontre entre Scola et Avedikian. Y avait-il une particularité méditerranéenne dans cette programmation patrimoniale ? Ce qu'on y a vu, ce sont des pays qui n'ont pas forcément de cinémathèque aussi organisée que celles de l'Occident développé, dont ils ont longtemps dépendu économiquement, politiquement ou culturellement, – à moins que ce soit du « bloc socialiste » –, mais qui se cherchent aujourd'hui une mémoire dans laquelle le cinéma méditerranéen, italien tout particulièrement, tient une place centrale.

François Amy de la Bretèque

**Marion Chénétier-Alev, Valérie Vignaux (dir.),**  
*Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013, 480 p.

Dirigés par Marion Chénétier-Alev et Valérie Vignaux, ces actes d'un colloque tenu à Tours en 2010, proposent, sans viser à l'exhaustivité, un panorama diversifié de l'histoire de la critique de cinéma et de théâtre aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, en se concentrant surtout sur la période postérieure à la Première Guerre mondiale. Le jeu de miroir entre théâtre et cinéma auquel l'ouvrage s'essaie, porté par la figure nodale de Léon Moussinac, vient nourrir un questionnement sur les formes contemporaines de la critique à l'heure d'Internet et sur la

disparition des formes classiques de celle-ci. L'objectif de ces recherches croisées est de « faire le point sur le texte critique » à partir des déclinaisons actuelles du terme, à la fois au singulier et au pluriel, au féminin et au masculin. Chénétier-Alev et Vignaux souhaitent ainsi défricher un territoire encore peu arpenté et soulignent – pour ce qui est de la France – le peu de travaux d'ensemble sur la critique, par-delà les livres déjà anciens de Michel Ciment et Christian Zimmer d'une part et de Maurice Descotes de l'autre. En ce qui concerne le cinéma, cela s'explique sans doute par des facteurs heuristiques. Quoique constamment mobilisée, la critique de cinéma a en effet tardé à s'imposer comme champ circonscrit de la recherche et reste souvent mobilisée comme interface plutôt qu'appréhendue comme phénomène, pour ses propriétés propres. Il en est également ainsi de sa frontière poreuse avec l'étude des cinéphilies, qui implique cependant un prisme d'analyse sensiblement différent.

La définition du texte critique est ici laissée ouverte en vue de répondre aux problèmes posés par le contemporain. La comparaison entre cinéma et théâtre conduit néanmoins à une approche moins centrée sur le médium que sur l'art, où la critique journalistique classique est assimilée à une production littéraire, présupposant signature et légitimité analytique. Dans la majorité des contributions, celle-ci émane donc de spécialistes au jugement qualifié, portés par une fonction sociale et un capital symbolique. En cela, l'ouvrage adopte – pour l'interroger – le point de vue de la critique française, qui s'est affirmée par sa professionnalisation ainsi que le rappellent plusieurs articles, dont celui de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, procédant à des comparaisons avec la critique américaine. L'étude de l'autonomisation du discours cinématographique aurait sans doute permis d'interroger plus extensivement ce présupposé. Excepté le champ du très contemporain, critiques anonymes et courriers des lecteurs sont, par ailleurs, peu présents dans les contributions, tandis que d'autres types d'expertises (militantes, religieuses...) ayant donné lieu à des jugements réguliers

sur les œuvres avant Internet et dont l'étude aurait peut-être pu contribuer à éclairer le questionnement sur les écritures numériques, ne sont pas inclus. Mais le livre fait émerger des conditions – sociales, culturelles, économiques, politiques – d'énonciation de *l'exercice critique*, pour reprendre la formule employée par François Albera et Sylvain Portmann dans leur contribution. L'encadrement de l'opération critique est mis au jour dans divers espaces nationaux et dans des temporalités variées. Aussi le problème de la dimension collective de la critique et celui de l'interaction avec le public traversent-ils l'ouvrage.

La première partie est consacrée à l'institutionnalisation de la critique. Celle-ci découle donc, en France, de la professionnalisation de la critique, comme l'illustre la biographie de Gustave Fréjaville proposée par Chantal Meyer-Plantureux à partir du fonds de l'Association de la critique dramatique et musicale. Le cadre corporatiste permet aussi de suivre, avec Hervé Guay, l'évolution identitaire de la critique québécoise entre les débuts du <sup>xx</sup>e et le <sup>xxi</sup>e siècle. Cette institutionnalisation repose en outre largement sur les revues, auxquelles toute une série d'articles est consacrée. Véritable programme de recherche, la contribution de Michael Temple sur la critique de cinéma au Royaume-Uni se présente comme une ébauche de typologie à partir des périodiques sur le temps long, tandis qu'Erica Magris explore, pour le théâtre, le terrain italien des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. D'autres études de cas appréhendent des temporalités plus courtes : les *Cahiers du cinéma* au tournant de 1968 (Frédéric Cavé), *Choses de théâtre* dans les années 1920 (Marco Consonlini) et *Jeune cinéma*, dernière revue française fondée par une fédération de cin-clubs en 1964 (Léo Souillés-Débats).

Déjà interrogé par cette dernière contribution, le rapport de la critique à l'oralité, de même que les questions de la pédagogie et de l'engagement, se posent au cours de la seconde partie du livre, dédiée aux figures historiques, soit à des grands hommes qui ont été partie prenante du renouvellement formel et stylistique du texte critique,

depuis Stéphane Mallarmé (Alice Folco) jusqu'à Barthélemy Amengual (François Albera, Sylvain Portmann) en passant par Bertolt Brecht (Sylvain Diaz), Léon Moussinac (Valérie Vignaux et Romain Piana), Moussa Abadi (Helen Solterer et Marion Chénétier-Alev). Intitulée « la critique en débat », la troisième partie ouvre l'approche biographique à Serge Daney (Pierre Eugène) et la détourne dans le cas André Bazin (Laurent Le Forestier). Opérant respectivement la généalogie de la pensée bazinienne et du « Film noir », les contributions de Le Forestier et de Jean-Pierre Esquenazi – de même que celle de Jullier, Leveratto – appellent à la déconstruction des catégories critiques par la confrontation diachronique.

Après deux essais plus théoriques sur les enjeux critiques de la scène théâtrale (Louis Dieuzayde et Yannick Butel), la quatrième partie de l'ouvrage, plus courte, se consacre à la critique sur Internet, dont l'étude avait, en fait, déjà été initiée par la contribution de Jullier et Leveratto. D'abord, Alain Carou défend que la critique cinématographique en ligne ne constitue pas une « nouvelle écriture ». Il appréhende, une à une, la dés-intermédiation provoquée par la publication d'avis sur les films par les spectateurs, la place de la critique papier sur le web et enfin la critique écrite directement pour Internet. Entendue comme la publication régulière par une même personne de textes argumentatifs et subjectifs sur les qualités d'un ou de plusieurs films ayant fait l'objet d'une diffusion récente, cette dernière – si elle a permis le déploiement de pratiques discursives originales – ne serait pas à l'abri de la normalisation critique, souligne l'historien en reprenant son travail, avant publication, deux ans après sa rédaction initiale. Ensuite et pour finir, la parole est judicieusement donnée à des acteurs, rédacteurs du site Aupoulailler.com (David Larre, Myrto Reiss, Catherine Robert). En dépeignant leur perception de la situation de la critique théâtrale en ligne, leur article pose la question de la redéfinition de la critique professionnelle sur Internet dans son interaction avec les spectateurs.

Mélanie Leventopoulos

#### Du côté de Warburg et de Malraux

**Carlo Ginzburg, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'icongraphie politique***, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, 192 p.

**Georges Didi-Huberman, *l'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »***, Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2013, 207 p.

**Michael Witt, *Jean-Luc Godard Cinema Historian***, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2013, 275 p.

L'historien italien, dont on connaît par bonheur, en langue française, nombre des essais et des travaux historiques ainsi que ses réflexions méthodologiques sur sa discipline (désormais chez Verdier), est depuis fort longtemps « tenté » par l'histoire de l'art. Il avait donné en 1983 une magistrale *Enquête sur Piero della Francesca* qui introduisait dans le décryptage d'un tableau croulant sous les interprétations esthétiques d'autres paramètres, décisifs pour en dénouer le sens – ou l'un des niveaux de sens. Le contexte était alors à l'émergence d'une « histoire sociale de l'art » emmenée notamment par Enrico Castelnuovo et travaillée par des historiens de l'art anglo-saxons comme Timothy Clark, tendance qui eut peu ou pas d'effets dans la recherche française alors occupée de sémiologie de l'art dans le meilleur des cas (une revue artisanale, *Critique et pratique des arts*, qui publia Clark et quelques autres, emmenée par un homme trop dogmatique pour qu'il fit école, Nicolai Hadjinicolaou – voir sa rigide *Histoire et lutte des classes* – éveilla le domaine et l'emporta dans sa chute). Ginzburg est ainsi revenu régulièrement par des articles sur des sujets d'histoire de l'art qu'il fait toujours débiter en s'excusant d'une irruption dans un secteur qui n'est pas le sien et que pourtant il a investi depuis longtemps... Ainsi le passage par l'Institut Warburg et la lecture de son fondateur ont-ils doté Ginzburg d'une acuité d'observation et d'une finesse d'analyse que beaucoup d'historiens de l'art « légitimes » pourraient lui envier. L'une des leçons de ses investigations a toujours été de mettre le domaine de l'esthétique, volontiers confiné dans une supposée autonomie des formes (une « histoire des formes ») avec