

La Cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2)

Encyclopédie d'oeuvres croisées

Bruno Cailler (dir.), *La Cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2)*,
(Champs visuels, n^{os} 6-9), Paris : L'Harmattan, 2013, 221 pages /
271 pages

Julie Demers

Number 290, May–June 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71796ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Demers, J. (2014). Review of [La Cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2) : encyclopédie d'oeuvres croisées / Bruno Cailler (dir.), *La Cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2)*, (Champs visuels, n^{os} 6-9), Paris : L'Harmattan, 2013, 221 pages / 271 pages]. *Séquences*, (290), 20–20.

La Cinéphilie des cinéastes

(tomes 1 et 2)

Encyclopédie d'œuvres croisées

L'Harmattan publie depuis 2006 une revue ouverte à la recherche interdisciplinaire et scientifique sur l'image animée. Jusqu'à récemment, les cahiers Champs visuels s'étaient penchés sur le son, le multimédia et les télévisions associatives; il aura donc fallu attendre sept ans avant que la revue n'aborde de front la question du cinéma. Dirigé par Bruno Cailler, La cinéphilie des cinéastes, numéro constitué de deux tomes, interroge la place de la cinéphilie dans le parcours singulier de différents cinéastes.

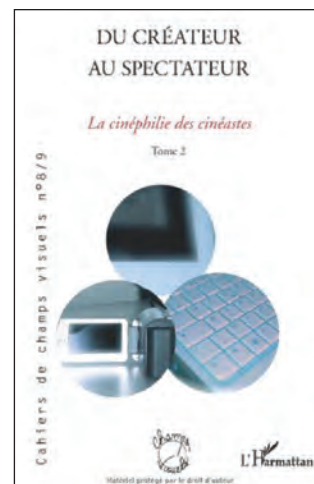
Julie Demers

Le premier tome s'intitule *Du spectateur au créateur*, il aborde la pratique cinématographique de neuf cinéphilos de renom. Pour Luc Moullet, Claire Denis et Jim Jarmusch, la création est à la fois l'occasion de rendre hommage aux films qui les ont précédés et de s'en inspirer pour réaliser des œuvres personnelles. Pour Wim Wenders, la conjugaison entre cinéphilie et pratique assure une survivance cinéphilique. Enfin, pour Godard, filmer permet de tirer un trait sur tout un pan de la cinéphilie et de déclarer mort le cinéma.

L'impact des réalisateurs sur les autres cinéphilos est analysé dans le second tome, *Du créateur au spectateur*. Profitant de l'autorité que leur confère leur statut d'auteurs, certains cinéastes cherchent à transmettre au plus grand nombre leur goût du 7^e art. C'est le cas notamment de Nanni Moretti. Tout à la fois producteur, distributeur, exploitant de salle et directeur de festival, le cinéaste italien provoque des rencontres entre les films et le public. D'autres réalisateurs bien connus, dont Quentin Tarantino, créent pour leur part une communauté cinéphilique en dehors des critères académiques. Refusant la distinction claire entre le cinéma de genre et le cinéma d'auteur, ces cinéastes ont pour ambition de démocratiser l'accès aux œuvres, tous genres confondus.

À la suite de la désertion progressive des salles obscures, plusieurs concluent qu'il importe de repenser le rapport à la cinéphilie. Desplechin souhaite ainsi mettre de l'avant le côté pragmatique du cinéma: le 7^e art doit permettre selon lui de s'interroger sur les diverses formes d'expériences. Monte Hellman et Pere Portabella abolissent les frontières du cinéma en projetant leurs œuvres au musée. D'autres créateurs, quant à eux, stimulent la cinéphilie en initiant les spectateurs à la production cinématographique. Grâce à son Usine de films amateurs, Michel Gondry a permis à 4500 amateurs de s'initier à la pratique cinématographique. Les 311 films produits ont attiré plus de 65000 spectateurs, une façon innovatrice de faire revivre aux spectateurs d'aujourd'hui l'émerveillement des premiers temps.

Si certains articles – dont celui d'André Habib – proposent une réelle réflexion sur la cinéphilie, d'autres peinent à approfondir



les thèses qu'ils défendent. Il en résulte une petite impression d'inégalité à travers une démarche qui aspirait pourtant à la cohérence. C'est que la plupart des textes sont structurés de la même façon: 1) découverte du cinéma; 2) exploration cinéphage; 3) période cinéphilique; 4) détour par la critique; 5) apprentissage de la pratique; 6) décompte des citations cinéphiles du cinéaste. Mais le propos défendu repose parfois sur des affirmations qui mériteraient d'être étayées davantage – ainsi, par exemple, plusieurs auteurs font valoir les nombreuses références qu'on retrouve dans les films qu'ils commentent, sans toujours expliquer en détail pourquoi ces références constituent un apport précieux.

Le choix des réalisateurs étudiés fait également sourciller quelque peu. Les cinéastes européens sont placés à l'avant-plan, tandis que peu de créateurs américains sont abordés. Quant aux réalisateurs asiatiques, moyen-orientaux ou africains, ils sont somme toute oubliés. Cela donne plutôt l'impression que la cinéphilie est un phénomène exclusivement occidental – impression sans doute fautive et involontaire de la part du directeur du collectif. De la même manière, beaucoup d'articles abordent la démarche de réalisateurs de fiction; bien peu décrivent le travail des cinéastes expérimentaux ou d'animation et aucun n'interroge la cinéphilie dans les films documentaires.

La cinéphilie des cinéastes témoigne à cet égard des difficultés (plus ou moins inévitables) des ouvrages collectifs académiques. D'une part, là où ils recherchent une structure et une cohérence, ils semblent parfois se répéter; d'autre part, là où ils tentent d'innover et d'assurer une diversité, ils détonnent quelquefois par leur manque d'unité dans les niveaux de langue et de spécialisation.

Malgré quelques accrocs, *La cinéphilie des cinéastes* demeure une référence intéressante pour tous les chercheurs qui abordent la question du croisement des œuvres. Malheureusement, pour le cinéophile curieux, les deux tomes sembleront peut-être quelque peu arides.

Bruno Cailler (dir.)
La Cinéphilie des cinéastes (tomes 1 et 2)
 (Champs visuels, n^{os} 6-9)
 Paris: L'Harmattan, 2013
 221 pages / 271 pages