

type de “technologie” (c’est ce qui nous guette). Ce qu’on cherchera alors à identifier ce n’est peut-être pas celui ou celle qui a pu trouver le moyen de (pro)jeter les images animées sur une toile, mais celui ou celle qui a pu leur insuffler la vie, les faire ainsi se mouvoir de façon apparemment autonome, de leur donner une âme. Littéralement: de les animer... Paradoxalement, Gauthier est le premier à soutenir, quelques pages plus loin (p. 184), que “le cinéma [...] est une invention collective”. Quant à la sacralisation de Louis Lumière, toujours par le même, comme le “premier des cinéastes” (p. 182), on comprendra que la métaphore qui est à l’œuvre cette fois-ci fait l’impasse sur la distance qui sépare le cinéma des premiers temps de l’institutionnalisation du cinéma et de son accession au royaume des arts. Peut-on vraiment parler de Lumière, qui n’aura finalement tourné que quelques films de 50 secondes chacun, comme d’un *cinéaste* sans enlever au mot toute sa substantifique moelle?

L’ouvrage dont il est ici rendu compte aligne par ailleurs quelques articles qui mettent au premier plan certaines considérations bien “franco-françaises”, à propos notamment des difficultés générées par la tension entre, d’une part, ceux qui gèrent des archives ou qui mènent leur réflexion sur l’histoire du cinéma *depuis Paris* et ceux qui, d’autre part, exercent *depuis la province* (texte de Michel Cadé et de François de la Bretèque, sur l’Institut Jean Vigo). Ou, encore, sur les conditions laborieuses ayant présidé à la naissance des diverses institutions françaises vouées à la conservation des archives françaises (Michel Marie). Ou, encore, sur les travaux de la commission de recherches historiques de la Cinémathèque française (Bernard Bastide).

Les Actes du colloque “Histoire du cinéma. Problématique des sources” sont complétés par des textes d’autres chercheurs

français (Michèle Lagny, Martin Barnier, Noël Herpe, Tanguy Perron) et de chercheurs étrangers (Leonardo Quaresima, Gian Piero Brunetta). L’ensemble est suivi de quelques-uns (quatre, en fait) des textes des communications livrées lors des journées d’étude préalables de juin 2001.

SELECTED BY: MICHÈLE LAGNY

Susan Hayward, *Simone Signoret, The Star as a Cultural Sign* (New York-London: Continuum, 2004)

Dans son ouvrage, Susan Hayward considère Simone Signoret à la fois comme un monstre sacré, et comme un “texte”, qui ferait office de “signe culturel”. Visiblement très concernée par son objet, l’auteur nous en donne une image à la fois précise et attachante dès les premiers chapitres consacrés à la mise en place du personnage. D’origine juive (le nom de sa famille paternelle, installée en France dès 1923, est Kaminker) et d’implantation parisienne (elle vivra l’essentiel de sa vie rive gauche, entre Saint-Germain des Prés et la place Dauphine), elle fréquente très jeune les milieux intellectuels de gauche, qui décideront de son orientation politique. Après sa rencontre avec Yves Montand, les prises de position du couple pendant la guerre froide en font le symbole des sympathies “communistes”, alors très mal vues. Puis, après 1960, elle s’investit ouvertement contre la guerre d’Algérie, en signant le Manifeste des 121. Toute sa vie, elle restera une image de l’engagement politique de gauche, quelles qu’en soient les conséquences pour sa carrière. L’autre dimension qui attire visiblement la sympathie et l’admiration de l’auteur est celle d’une profonde humanité, marquée par la souffrance à la fois psychologique et physique, et sa capacité à assumer les trans-

formations de son corps: beauté éblouissante, magnifiée dans ses premiers films, elle devient dès la moitié des années 60 une femme alourdie, prématurément vieillie, mais parfaitement capable d'assumer de nouveaux rôles jusqu'en 1982.

Actrice française qui connaît ses premiers succès dès l'après-guerre (par exemple dans les films noirs, comme *Dédée d'Anvers*, *Impasse des deux anges* ou *Manèges* entre 1947 et 1949), Simone Signoret devient une star nationale au début des années 50 (en particulier avec *Casque d'Or*, *Thérèse Raquin* et les *Diaboliques*, entre 1952 et 1955) avant d'émerger comme star internationale avec *Room at the Top*, en Grande-Bretagne, en 1958 (qui lui vaut un Oscar en 1960). Peu utilisée par la Nouvelle Vague, parce que trop liée au "cinéma de qualité", elle continue pourtant sa carrière (quarante-cinq films en quarante ans) dans des films grand public, avant de tenir de brillants rôles de femmes mûres marquées par un destin difficile (en particulier celui de *La Veuve Couderc*, et celui d'une femme de ménage qui se voit en héroïne de roman populaire, dans *Rude Journées pour la Reine*). Cette permanence à l'écran, dans des films dont le succès perdure malgré les transformations profondes du cinéma entre la fin des années 40 et le début des années 80, et la modification de la figure même de l'actrice, explique le terme de "monstre sacré" qu'utilise Hayward, qui consacre deux autres chapitres à des aspects peu souvent pris en compte: l'échec au théâtre, et le succès à la télévision, notamment avec la série *Madame la juge* en 1978.

Il ne s'agit pas d'une simple biographie d'actrice: ce qui intéresse ici Susan Hayward, ce sont les images construites par ses rôles successifs, soit influencées par certains stéréotypes (la femme fatale, au début, la mère protectrice, à la fin) soit liées aux modifications de son physique,

mais qui sont ici vues comme symptômes de la condition féminine. On pourrait penser à une thèse féministe, mais les analyses proposées dépassent le simple constat sur la situation des femmes et ses représentations au cinéma, sans entrer dans des revendications justifiées par la "guerre des sexes". Ce que tente le livre, c'est de faire de cette figure, à la fois image filmique et femme engagée, un "signe culturel". En présentant la chronologie de la double vie, filmique et réelle, de Simone Signoret sous forme de succession de "chronotopes", d'ailleurs non linéairement disposés, Hayward tente une conceptualisation de la figure féminine dans son épaisseur spatio-temporelle, et dans les variations et les mutations que celle-ci subit. Parler de chronotope renvoie évidemment à Bachtin, dont l'analyse se fonde sur des textes, qui insèrent leurs personnages dans une construction spatio-temporelle propre au roman: ainsi, Signoret devient-elle un texte à déchiffrer, un système de signes à percevoir différemment selon des points de vue spatio-temporellement définis: par exemple le chronotope 5 (1960-1985) marqué par les transformations de sa féminité et celles du cinéma, se différencie, tout en l'englobant, du chronotope 4 (1950-60) limité à la construction d'une "femme intelligente", "inéluçtablement le sujet de son propre désir" (p. 18), émergeant du stéréotype de la "garce" traditionnelle.

Ce qui fait "texte", c'est le corps de la star, scruté à travers ses films. Cette posture analytique, choisie et clairement formulée dans l'intéressant chapitre 2, "The Actory Body and the Body Political", constitue la plus grande originalité du livre: le "star-body", tant dans les transformations de la corporalité de la femme que dans les gestuelles de l'actrice, est étudié grâce à une série d'analyses filmiques, à la fois à travers les rôles mis en scène par les intrigues et à travers le jeu d'actrice. Celui-ci

est caractérisé par son minimalisme (en particulier par la restriction du geste) et son efficacité (notamment les jeux de regards et des lèvres, et la sonorité de la voix). L'hypothèse de Susan Hayward est qu'ainsi, sous l'apparence de rôles stéréotypés, reproduisant des images mythiques (au sens où l'entendait à la même époque Roland Barthes), Signoret réussit à bloquer la construction idéologique du féminin, et à tracer la figure d'un sujet désirant, dont l'attrait sexuel ne s'efface pas avec l'âge et la laideur, mais au contraire s'affirme dans l'authenticité de sa présence, qui lui donne un pouvoir magnétique: "She offers pleasure in viewing the star body in a non-voyeuristic way. The erotics are palpably there, albeit explicitly absent" (p. 44).

SELECTED BY: VICENTE SANCHEZ-BIOSCA

Alberto Elena, *Romancero marroquí: le cinéma africaniste pendant la Guerre Civile* (Madrid: Filmothèque Espagnole, 2005)

Notre époque de commémorations n'a pas cessé de trouver son écho dans le cinéma. Ainsi, la guerre civile espagnole – l'anniversaire des soixante ans du début des hostilités aura d'ailleurs lieu en 2006 – est encore source d'une ample production bibliographique, cinématographique et télévisuelle. La restauration par la Filmothèque Espagnole de *Romancero marroquí* film qui fut présenté au 57^{ème} Congrès de la FIAF (Rabat, avril 2001), à partir de matériaux cédés par le Bundearchiv-Filmarchiv (Berlin) et la Bibliothèque Générale et les Archives de Tétouan, revêt, cependant, une importance de premier ordre. D'une part, il s'agit d'un film de propagande lié aux projets du colonel Beigbeder d'obtenir le soutien des secteurs nationalistes marocains envers

l'armée et la politique nationale pendant la guerre. D'autre part ce film constitue un exemple très significatif du cinéma ethnographique dédié au Maroc, réalisé par un sérieux connaisseur de la culture et de la langue arabe (aussi étrange que cela puisse paraître, Beigbeder en était un), et dont bon nombre d'images sont l'oeuvre de Carlos Velo, le documentaliste qui s'exilerait volontairement peu après, partisan d'une ligne de conduite productive inspirée de Grierson et Dovženko. Enfin, le film *Romancero marroquí*, réalisé par Velo (qui n'apparaît pas au générique) et Enrique Domínguez Rodiño en 1938, correspondit à un pic de collaboration entre l'Etat franquiste (par le biais du Haut Commissariat d'Espagne au Maroc) et l'Allemagne hitlérienne, le montage du film ayant été effectué dans les laboratoires allemands Geyer par Marcel Cleinow, sous la supervision de l'opérateur Ricardo Torres. De telles circonstances font de ce film un document fondamental tout à la fois propagandiste, historique et ethnographique qui peut être aujourd'hui analysé depuis la croisée, parfois contradictoire, de ces trois perspectives.

Ce sont précisément ces faits qui rendent si recommandable le livre dédié au film, publié par la Filmothèque Espagnole et écrit par Alberto Elena. Il réalise son étude dans un esprit minutieux qui recompose le plan pointilleux ourdi par Beigbeder pour mobiliser l'appui nationaliste marocain envers les troupes de Franco, plan qui comprenait une insolite campagne d'intensification de l'arabisme (publication libre de ses moyens d'expression en pleine époque de censure paranoïaque, intense campagne d'arabisation de l'enseignement, octroi de bourses d'études en Espagne et au Moyen-Orient, etc.). Au sein de cette machine propagandiste bien huilée, *Romancero marroquí/Der Stern von Tetuán (Marokkanische Romanze)* devait constituer une pièce