



Luc Vancheri

Le cinéma ou le dernier des arts

Presses universitaires de Rennes

Conclusion

Le cinéma ou l'art des possibles

DOI : 10.4000/books.pur.87796
Éditeur : Presses universitaires de Rennes
Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 18 février 2019
Collection : Spectaculaire | Cinéma
ISBN électronique : 9782753577473



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VANCHERI, Luc. *Conclusion : Le cinéma ou l'art des possibles* In : *Le cinéma ou le dernier des arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 21 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87796>>. ISBN : 9782753577473. DOI : 10.4000/books.pur.87796.



Conclusion

Le cinéma ou l'art des possibles

« Car s'il est vrai que les grandes époques d'art ont toujours été celles qui traduisaient esthétiquement l'image contemporaine du monde, la croyance œcuménique du moment, il est clair que ce qui demeure saisissable, aujourd'hui, de cette image, c'est au cinématographe, et non à d'autres arts, que notre époque a donné la charge de le représenter. »

Marcel L'HERBIER, *Intelligence du cinématographe*, 1946, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977, p. 31.

En 1917, quelques années avant que Léon Moussinac ne relance à son tour la thèse du « Ceci tuera cela », Marcel L'Herbier la reprend à une époque qui se plaît à rapprocher le cinéma de l'imprimerie pour mieux prédire la fin d'un monde, lorsque ce n'est pas la fin d'une civilisation que l'on prophétise à l'instar d'Anatole France¹. Pour l'auteur de *L'Inhumaine*, la rivalité que Victor Hugo laissait à l'imagination de son personnage et que les contempteurs du cinéma relancent avec le même pessimisme est tout simplement mal fondée. Pour qu'elle fût digne d'être entendue, il fallait que le cinéma puisse être introduit dans un monde, celui de l'art, qui s'y refuse. Ou plutôt est-ce L'Herbier qui refuse d'y consentir pour mieux souligner que l'on ne saurait retenir « celui dont la finalité s'oppose nettement à

• 1 – « L'expansion universelle du cinéma est un des quatre chevaliers de l'Apocalypse... Il ne s'agit pas de la fin du monde, mais de la fin d'une civilisation ou, si vous voulez, de la fin d'une forme de culture européenne » (FRANCE Anatole, « Conversation avec Anatole France. Le cinématographe par Nicolas Ségur », Journal *Candide*, 2 juin 1927). Je remercie Denis Reynaud (et Martine Boyer-Weinmann) pour cette référence qui corrige celle utilisée par Marcel L'Herbier dans *Intelligence du cinématographe*.

la finalité des autres arts² ». Reprenant d'Oscar Wilde l'idée selon laquelle l'art commence avec le mensonge, « c'est-à-dire avec le récit des belles choses fausses » qui constitue « le but même de l'art », L'Herbier introduit une différence tirée de son ontologie réaliste qui devrait l'exclure sans plus d'égard ou de contestation du champ de l'art. Il existe pourtant un écart d'ordre historique qui oppose la cinégraphie aux « arts anciens ». Le cinéma n'est pas un art supplémentaire, il est, dans son pragmatisme économique, l'activité de « toutes les foules se démocratisant, se vulgarisant, se nivelant à peu près à la masse », celle qui « sans mesures, sans contraintes, sans contrôle » est « à l'image d'un état mondial sans culture, et éparpillé dans l'irresponsabilité³ », celle enfin qui a dû concéder à l'idée même de création un appareillage de machines et de personnes sans lesquelles le film serait tout bonnement impossible. Le défaut de ceux qui cherchent l'art dans la cinégraphie est de penser le trouver dans cette ressemblance qu'ils empruntent à des œuvres issues du patrimoine esthétique qui leur sert d'étalon : « Le contraire d'un art – à peine susceptible d'art – et ne brillant, quand il brille, que d'une beauté empruntée aux arts, voilà, à notre sens, comment l'on doit juger le cinématographe actuel⁴. » Si le cinéma doit être un art, il n'est pas où on le cherche, et on ne le trouvera pas à scruter le fond des âges. Delluc l'imaginait cinquième sans trop se rendre compte qu'il trahissait le système qu'il entendait compléter. Ce n'est donc pas le nombre que L'Herbier conteste mais, plus radicalement, l'idée que l'on puisse l'intégrer sans autre forme de procès dans la suite des arts. Ce n'est pas son passé qu'il faut fouiller, c'est « l'horizon de l'avenir » qu'il faut explorer. L'Herbier a parfaitement compris que les efforts de sa génération s'épuisaient dans la mauvaise direction. Paradoxalement c'est à Walt Whitman et à son poème *One's-Self I Sing* que L'Herbier songe lorsqu'il choisit de définir le cinéma à partir de son dynamisme démocratique et de son modernisme technique, comme s'il s'agissait de ne pas renoncer à son dessein poétique pour l'heure couvert du voile de l'industrie. Les masses auxquelles s'adressait Whitman en 1867 sont désormais celles que le cinéma conquiert, et si l'Amérique s'est rapidement convertie à ce nouvel âge démocratique, L'Herbier ne désespère pas de conduire le « talent français » à « la nouvelle politique de l'expression humaine⁵ ». Encore faudra-t-il reconnaître que ce qui s'invente sous le nom de cinéma ne poursuit pas le vieux destin des arts. Il y faut au contraire que « cet art naissant de l'image » ne se refuse pas à l'industrie et qu'il trouve le moyen de corriger son naturalisme par quelque mensonge sans lequel il

• 2 – L'HERBIER Marcel, « Hermès et le silence », in *Intelligence du cinématographe*, op. cit., 1977, p. 203.

• 3 – *Ibid.*, p. 206.

• 4 – *Ibid.*, p. 208.

• 5 – *Ibid.*, p. 210.

n'est pas d'art possible. Si L'Herbier n'échappe pas à la loi esthétique du *Laocoon* qui oppose « les arts consolants de l'irréalité⁶ » au cinéma qui fait de la réalité la matière de notre imagination, il sait que son esthétique a triomphé du divertissement le jour où l'humanité y a reconnu le modèle de sa providence. « Nourriture des hommes simples, écrit L'Herbier, – et, aussi, des simples d'esprit –, spectacle pour un monde immense jaillissant peu à peu d'en bas⁷. »

L'histoire du cinéma est marquée par cette césure qui porte le nom de l'art et qui se situe en amont de celle qui a définitivement renégoциé l'évolution de son industrie et de son esthétique. Le cinéma a certes dû se réformer, condamnant au passage acteurs, producteurs et metteurs en scène qui ne parvenaient pas à s'adapter. Mais si le cinéma cesse d'être muet et si, comme le disent Gaudreault et Marion⁸, quelque chose *de lui* et *en lui* devait nécessairement mourir, cette mort n'affecte fondamentalement ni son modèle industriel qui s'adapte au contact des nouvelles exigences techniques ni son modèle artistique qui sait développer les nouvelles formes filmiques qui conviennent à l'ajout d'un nouveau médium. L'apparition des *talkies* signe une rupture décisive dans l'histoire du cinéma, mais du point de vue de l'art, elle ne fait que reformuler un problème esthétique plus ancien à partir d'une situation technique nouvelle. Philippe Soupault qui commence en 1919 une carrière de critique de films à *L'Europe Nouvelle*, une revue créée un an plus tôt par Louise Weiss, journaliste, féministe et militante pacifiste, en a fort bien décrit le dilemme : « Les uns déclarent que le cinéma muet est la seule forme vraiment et purement cinématographique, les autres que le film parlant correspond à une réalité nouvelle. Bref, personne ne s'entend⁹. » Il y a là une lecture qui dépasse le simple changement de modèle technique, qui excède même le regret de Soupault constatant que ce progrès vers le parlant s'est accompagné d'un recul esthétique qui ramène le cinéma à une situation *ex ante*. En effet, il ne s'agit plus de comparer les mérites respectifs du muet et du parlant, d'observer pour s'en affliger la décadence dans laquelle le cinéma parlant serait tombé ou, au contraire, d'y voir le signe de son irrésistible ascension artistique, mais de laisser entendre comme le dira quelques années plus tard Arnheim, qu'il y a là deux conceptions du cinéma qui s'opposent et empêchent le passage de l'une à l'autre. Si cette objection a tout son sens, elle n'en demeure pas moins intelligible du seul point de vue de l'art au nom duquel les formes du muet et du

• 6 – *Ibid.*, p. 205.

• 7 – L'HERBIER Marcel, « Introduction », in *Intelligence du cinématographe*, op. cit., 1977, p. 203.

• 8 – GAUDREULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma? Un médium en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

• 9 – SOUPAULT Philippe, « Le malaise du cinéma », 25 décembre 1929, in *Écrits de cinéma, 1918-1931*, Paris, Plon, 1979, p. 58.

parlant sont jugées. Pour opposées qu'elles soient, que l'on prête ou pas crédit à la position de Soupault ou d'Arnheim, les deux bords de ces cinémas demeurent irrémédiablement tenus par une même idée traversante, qui veut que comme « Léonard de Vinci pour la peinture, Bach pour la musique, Baudelaire pour la poésie, [tous les grands artistes] se sont efforcés de connaître ou de rechercher les éléments essentiels ou particuliers de leur art¹⁰ ». Défenseurs ou contempteurs du cinéma muet, leur périmètre esthétique est le même, il a été tracé à la fin des années 1910. Toutes les critiques de cinéma que Philippe Soupault écrit pour *L'Europe Nouvelle* tournent autour d'une même question, qui demande que soient confirmées les attentes placées dans le cinéma et que soient vérifiés les progrès de l'art. Ce qui change – l'adaptation du cinéma aux contraintes techniques du parlant a fait craindre les pires régressions esthétiques avant qu'il ne parvienne à les maîtriser – se déploie dans un même cadre intellectuel qui a l'art pour rayon et pour circonférence. Deux ans après que Soupault ait fait paraître son article, Jean Grémillon répondait à une enquête lancée par *Ciné-Journal* : « Le film parlé pose de nouveau la question de la construction du drame, de ses moyens d'expression, de l'interprétation et du montage¹¹. » Muets ou parlants, bons ou mauvais, les films relèvent du champ de l'art autant que de l'industrie, dussent-ils constamment redéfinir leurs attaches à l'un ou à l'autre de ces champs. Leur dialectique est admise et il appartient désormais à la critique de films et aux institutions de distinguer leurs valeurs respectives¹². Au début des années 1930, faire de la critique de film, c'est faire trois choses à la fois. Premièrement, évaluer la qualité d'une œuvre et donner les gages de sa cinématographicité, ce qui, toutes choses égales par ailleurs, peut être compté au cinéma comme l'équivalent de la « littérarité » de Jakobson. Deuxièmement, restituer ce qu'elle exprime de la vie sociale, des mouvements et des conflits qui la traversent. À propos d'*Hallelujah* de King Vidor, Soupault reprenait le leitmotiv de ses critiques : « Le cinéma est le mode d'expression qui correspond le mieux à notre époque¹³. » Troisièmement, s'assurer qu'elle remplit son rôle artistique, qu'elle rend l'art du cinéma possible et qu'elle le justifie. Se faisant, elle prouvait que le cinéma appartenait bien au champ de l'art.

Apollinaire s'est essayé à une autre voie, qui consistait à faire des poètes les chantres de l'art nouveau, rêvant de ce « jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté

• 10 – *Ibid.*, p. 59.

• 11 – GRÉMILLON Jean, « Muet et parlant », 6 mars 1931, in *Le Cinéma? Plus qu'un art! Écrits et propos. 1925-1959*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 27.

• 12 – Sur ce point, voir GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisée à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École nationale des chartes, 1999.

• 13 – SOUPAULT Philippe, « Au cinéma des miracles : *Hallelujah*, par King Vidor », *op. cit.*, p. 176.

inconnue jusqu'à présent¹⁴ ». La poésie doit se faire cinématographique et doit aider à arracher le cinéma aux « fabricants de films » incapables d'en prévoir les facultés poétiques et de régénérer la poésie au plus près de cet art éminemment populaire. La défense du cinéma conduite par Apollinaire est d'abord une politique de la poésie qui rivalise avec celle des avant-gardes cinématographiques. Le mot d'ordre est de conquête, qui engage les poètes à s'emparer du cinéma pour que s'y renouvellent les mythes dont l'humanité a besoin. Trois ans plutôt c'était le phonographe de Charles Cros qu'il défendait, parce qu'il donnait des moyens nouveaux à la poésie qui pouvait ainsi prétendre à une universalité de fait, déployée techniquement. Mais pour Apollinaire « les poètes sont toujours l'expression d'un milieu, d'une nation, et les artistes, comme les poètes, comme les philosophes, forment un fonds social qui appartient sans doute à l'humanité, mais comme étant l'expression d'une race, d'un milieu donné¹⁵ ». Le cinéma oscille entre ses prétentions universelles, associées à l'esprit nouveau de l'époque, et l'appel aux « différences ethniques » qui font que les nationalités ne disparaissent pas au cinéma. L'éloge de l'esprit nouveau qui habite le siècle naissant épouse l'histoire d'une France voulue héroïque, tandis que la poésie qui coïncide avec cette nouveauté doit désormais se rendre capable de se faire machine comme on a machiné le monde. « Machiner la poésie », voilà l'impératif poétique qui réclame le cinéma et qui demande que les poètes soient « les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma¹⁶ ». Ce qu'est devenu le cinéma ne dépendait que des artistes qui ont bien voulu s'en servir, comme il dépendait des poètes d'Apollinaire qu'ils fassent du cinéma à une époque où personne ne savait très bien encore ce qu'on pouvait en faire. Il dépend désormais de la télévision, d'internet et de la téléphonie mobile qui ont profondément redéfini ses usages sociaux. Il nous appartient donc de considérer les propositions qui font, défont et refont le cinéma, de rechercher ce qui fait varier le nom de cinéma, d'évaluer ce que nous disent ces demandes d'art ou de cinéma lorsqu'elles émanent d'un curateur, d'un critique, d'un théoricien ou d'un artiste, parce qu'il n'existe pas *un* cinéma, mais une suite d'époques *du* cinéma, dont j'ai cherché à identifier les moments spécifiques.

Qu'est-ce que le cinéma?, si l'on y tient. C'est désormais tout ce qui s'invente sous ce nom, pour qui veut ou peut s'en servir.

• 14 – APOLLINAIRE Guillaume, « L'Esprit nouveau et les poètes », 1^{er} décembre 1918, Paris, Mercure de France, disponible sur le site de la BnF [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34427363f/>].

• 15 – *Ibid.*

• 16 – APOLLINAIRE Guillaume, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*