



Luc Vancheri

Le cinéma ou le dernier des arts

Presses universitaires de Rennes

Chapitre II. Théories du cinéma

DOI : 10.4000/books.pur.87775

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. *Chapitre II. Théories du cinéma* In : *Le cinéma ou le dernier des arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 10 décembre 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/87775>. ISBN : 9782753577473. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.87775>.

Théories du cinéma

La littérature théorique qui s'est saisie du cinéma a fait valoir une puissance de droit du discours qui a largement déterminé son évolution. En se demandant si le cinéma pouvait être un art, les théories ne nous ont donc pas seulement renseignés sur le désir de légitimation artistique qui s'est emparé d'une époque, elles nous ont plus volontiers prévenus de la révolution esthétique que l'art engageait sur lui-même. L'un ne va pas sans l'autre. Le parcours théorique qui va suivre devrait nous permettre d'étudier le détail des problèmes et des solutions qui ont formé la pensée artistique du cinéma. Avant de nous y introduire, il me faut dire un mot des raisons qui m'ont amené à privilégier cette charnière artistique. La première tient à sa postérité. Ce tempo historique n'a pas seulement constitué le point d'entrée du cinéma dans une histoire surdéterminée par l'art, il a aussi permis de fixer la jauge culturelle et sociale de l'industrie du film et des institutions cinématographiques. La deuxième raison ressortit à l'investissement théorique contradictoire dont le cinéma a fait l'objet pendant les années 1910 et 1920. Il ne s'agit pas de réévaluer la gloire esthétique trop vite accordée à la formule de Canudo, je ne suis pas le commissaire de son héritage, mais de prendre la mesure des possibilités esthétiques qui se sont exprimées pendant une vingtaine d'années, ce qui supposait de repérer les différentes politiques du cinéma qui ont été menées au nom d'une idée toujours changeante de l'art. Je vois enfin une troisième raison de m'attarder sur cette époque : le nœud artistique qui la détermine est encore trop souvent le théâtre d'un impensé esthétique. Tantôt l'art constitue le point aveugle d'une ontologie historique qui sert de liant universel à l'histoire du cinéma, tantôt on s'interdit de prendre en compte le différentiel artistique qui sépare l'éventail des expressions cinématographiques. Pour tenter de décrire la manière dont s'est formé le cinéma sous la condition de l'art, j'ai donc choisi de m'arrêter sur les écrits cinématographiques qui ont tissé l'économie de ses discours, attentif aux dépôts théoriques qui

allaient structurer pour longtemps la pensée du cinéma. Sélectionner des textes critiques et théoriques pour ce qu'ils emblématisent d'une position sur le cinéma, pour ce qu'ils expriment d'une réalité esthétique et sociale particulière, pour ce qu'ils instruisent comme solidarité intellectuelle m'a ainsi conduit à en privilégier certains aux dépens de beaucoup d'autres. Je suis donc revenu sur des textes connus mais essentiels – Balázs, Brecht, Canudo, Delluc, Maïakovski, Marinetti, Meyerhold, Vertov, etc. – en m'efforçant d'en renouveler l'approche, je me suis également intéressé à des textes récemment redécouverts et republiés – Gertrud David, Bernhard Diebold ou Léon Moussinac par exemple –, je me suis enfin ouvert à des textes demeurés inédits en France – ni Terry Ramsaye ni Victor Oscar Freeburg, pourtant contemporains de Vachel Lindsay et Hugo Münsterberg, n'ont été traduits en français. D'autres textes signés par Apollinaire, Cendrars, Epstein, Soupault, Valéry, quoique nécessaires à mon propos, n'ont pas fait l'objet d'études monographiques, mais ont été convoqués à l'intérieur de discussions théoriques, parce que c'est sous cet angle-là qu'ils pouvaient servir le mieux le projet de ce livre. Sauf exceptions, parce que le projet de ce livre se situe en amont de l'histoire des théories du cinéma, j'ai renoncé aux textes plus tardifs. À ce titre, j'ai conservé les réflexions de Brecht sur le cinéma. Commencées dès 1922, elles ont été relancées par le film de Pabst, *L'Opéra de quat'sous* (1931), adapté de sa pièce éponyme (1928). Quant à Eisenstein, j'ai souhaité placer son premier texte sur le cinéma écrit en 1922 en regard de ses *Notes pour une histoire générale du cinéma* rédigées entre 1946 et 1948, tant il me semble que ces dernières constituent un bon observatoire de la théorie des premières décennies du xx^e siècle. À la fin des années 1920, le problème de l'art est dans ses grandes lignes d'ores et déjà constitué. Cela ne signifie pas, bien sûr, qu'il n'ait pas connu de profondes transformations ou qu'il ait été immédiatement résolu, que nous ne trouvions plus de résistance ou que rien d'important n'ait été ajouté. Bien au contraire, les thèses des premiers théoriciens n'ont cessé d'être enrichies et débordées par leurs continuateurs, mais je me suis prioritairement intéressé à la formation d'un moment historique plutôt qu'à sa consolidation ou à ses révisions ultérieures. La théorie du cinéma n'est évidemment pas le seul acteur de ce processus d'artialisation du cinéma qui s'engage au début des années 1910. Il faut bien sûr compter avec le rôle qu'ont joué les institutions, la critique, les ciné-clubs, les publics, les relations du cinéma aux autres arts, les politiques publiques, bref avec l'ensemble des acteurs qui ont œuvré à justifier son entrée dans le champ de l'art et dessiné une configuration socioculturelle au profil historiquement variable. Toutefois, il n'entrait pas dans le projet de cet essai d'en reprendre les perspectives, voire même de livrer une histoire des théories du cinéma, il s'agissait d'abord et surtout de s'intéresser à la manière dont s'est formée la première raison théorique de l'histoire du cinéma qui s'est donné l'art pour objet.

Incandescence du cinéma : Vachel Lindsay

The Art of Moving Picture, publié aux États-Unis en décembre 1915, a été découvert tardivement en France et traduit en 2000 par Marc Chénétier qui a consacré une thèse à son auteur. Ce travail d'édition de la première littérature théorique américaine a été prolongé par la traduction de l'ouvrage d'Hugo Münsterberg, *The Photoplay: a psychological study*, qui paraît en 2010 dans une double traduction en langue française. Ces deux livres sont sans aucun doute les plus importants d'un point de vue théorique, mais ils sont loin d'être les seuls à avoir été publiés à la même époque. On citera donc volontiers ceux d'Eustace Hale Ball (*The Art of the Photoplay*, 1913), d'Epes Winthrop Sargent (*The Technique of the Photoplay*, 1913), de James A. Taylor (*The Photoplay*, 1914) ou de Robert Grau (*The Theater of Science*, 1914) qui comptent parmi les toutes premières tentatives américaines de réflexion raisonnée sur le cinéma. Si les livres de Ball, Sargent et Taylor sont prioritairement écrits à destination des scénaristes, ils ne manquent pas d'indications sur ce qui se joue entre l'art et l'industrie. Ainsi, pour Taylor, le cinéma est-il essentiellement compris à partir des exigences économiques qui règlent la profession et l'industrie cinématographique : « *While photoplays provide entertainment, bear in mind that business is not a philanthropic project, but the business exists primarily for the purpose of affording a goodly return to the producers for the enormous investment involved in its maintenance*¹. » Quant à Epes Winthrop Sargent, qui commença comme critique de vaudevilles, avant de devenir critique de films à *Variety* et *Moving Picture World*, sa définition du cinéma – « *the simplest and most understandable definition of the photoplay is that it is a story told in pictured action instead of being described in words*² » –, n'évite pas sa dépendance au théâtre et à la littérature : « *Photoplay, in a word, is not an adaptation of another branch of literary work, but is possessed of a technique all its own. [...] The photoplay itself is the newest of the literary arts*³. » Fidèle au programme qui est le sien, aider les scénaristes à écrire pour l'industrie du film, le livre s'achève par un glossaire des termes techniques du cinéma et la présentation de deux scripts, un drame et une comédie légère, écrits par Lawrence S. McCloskey pour Lubin Manufacturing

• 1 – « Si le cinéma offre du divertissement, n'oubliez pas que les affaires ne relèvent pas d'un projet philanthropique, parce qu'elles existent principalement dans le but de donner un bon retour sur investissement aux producteurs impliqués dans son développement » (TAYLOR James A., *The Photoplay*, Washington, D. C., Washington Printing co, 1914).

• 2 – « La définition la plus simple et la mieux comprise du cinéma c'est encore une histoire racontée en images au lieu d'être racontée en mots » (SARGENT Epes Winthrop, *Technique of the Photoplay. The Moving Picture World*, New York, 1913, p. 7).

• 3 – « Le cinéma, en un mot, n'est pas l'adaptation d'une autre branche du travail littéraire, il possède sa technique propre. [...] Le cinéma est le plus récent des arts littéraires » (*ibid.*)

Company. En revanche, l'ouvrage de Robert Grau⁴ est beaucoup plus ambitieux dans sa volonté d'écrire l'histoire des premières années de l'industrie du cinéma américain. Si, à bien des égards, il annonce l'ouvrage majeur de Terry Ramsaye, *A Million and One Night. A History of the Motion Picture* (1926), son approche privilégie les points de vue scientifique, technique et économique, et n'aborde la question de l'art que de manière très marginale⁵. Quelques années plus tard, en 1918, paraît le livre de Victor Oscar Freeburg, enseignant, éditeur et écrivain qui publie à New York, *The Art of Photoplay Making*, chez le même éditeur que Vachel Lindsay, The MacMillan Company. Il sera suivi au moment de la réédition du livre de Lindsay qui, en 1922, paraît sous une forme revue et augmentée, d'un autre essai au titre résolument tourné vers la dimension esthétique du cinéma, *Pictorial Beauty on the Screen*. La littérature américaine sur le cinéma, plus riche et plus complexe que ne le laissent supposer les deux traductions en langue française dont nous disposons, se partage donc rapidement entre des manuels à destination d'une profession qui commence à s'organiser et des études plus théoriques qui cherchent à fixer la nature et les lois poétiques du cinéma. Ce sont donc ces derniers que je me propose de présenter.

De tous les livres parus avant 1920, l'essai de Lindsay est le seul qui introduise le cinéma dans son titre par l'expression *moving picture* entrée en usage dès 1896, là où Ball, Freeburg, Münsterberg, Sargent et Taylor parlent de *photoplay*⁶, c'est-à-dire d'une pièce destinée à être filmée. Le mot s'est imposé dès 1910 à l'occasion du concours organisé par la Essanay Film Manufacturing Company qui cherchait un mot capable de remplacer *Motion Picture Theater* désignant le lieu de spectacle et *Motion Picture Entertainments* qui évoquait la nature du spectacle. Il fera l'objet d'un commentaire dans le Journal Nickelodeon, dans son édition du 15 octobre 1910, soulignant d'une part que le vieux mot de cinématographe ne sera sans doute aisément remplacé – il se prête mieux à des déclinaisons lexicales – et, d'autre part que le mot photoplay ne rend pas compte du cinéma scientifique ou documentaire. Au mieux ne distingue-t-il que des productions d'un type particu-

• 4 – GRAU Robert, *The Theatre of Science; a volume of progress and achievement in the motion picture industry*, New York/Londres, Broadway publishing company, 1914.

• 5 – Ainsi, à propos du succès rencontré par *Neptune's Daughter* réalisé par Herbert Brenon en 1914, alors qu'il souligne ce qu'il doit à la composition d'Annette Kellerman dans le rôle-titre, Grau ne mentionne qu'en passant le mot « art » pour décrire la valeur d'un film égalant les deux films italiens (*Quo Vadis* et *Cabiria*) que vient de découvrir le public américain : « *Her we have once more an illustration of what the new art may reveal in a heretofore inexperienced actress* » (*ibid.*, p. 278).

• 6 – Sur ce point, voir GRIEVESON Lee, *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004. Je remercie Mark Lynn Anderson pour cette référence.

lier de divertissement⁷. Choisi pour ses liens au théâtre et la valorisation artistique que ses promoteurs espéraient en retirer, le mot sera néanmoins concurrencé la même année par l'expression *motion picture* qui commence à s'imposer dans la presse spécialisée. Ainsi Franks Woods, journaliste au *New York Dramatic Mirror*, décide-t-il de changer le titre de sa chronique cinématographique, abandonnant *Moving Picture Notes* pour *Motion Picture Notes* dans l'édition du 2 avril 1910. De ce point de vue, le livre de Grau qui utilise indifféremment les mots *photoplay*, *moving picture* et *motion picture*, est révélateur d'un usage linguistique non stabilisé qui trahit des investissements symboliques fort différents. Grau n'a d'ailleurs choisi aucune de ces trois options, préférant évoquer un *Theatre of Science*, qui ne laisse aucun doute sur les survivances artistiques et techniques qui hantent sa conception du cinéma. Le livre est par ailleurs édité dans la collection *Samuel Stark Theatre* de la Stanford University Libraries. Lorsqu'en 1926, Terry Ramsaye, journaliste et producteur pour la *Mutual Film Corporation*, fait paraître la première véritable histoire du cinéma américain, *A Million and One Night. A History of the Motion Picture*⁸, le titre de l'ouvrage fait entendre qu'un changement lexical a eu lieu et que le mot *photoplay*, qui maintenait le cinéma dans la dépendance du théâtre et de la photographie, est désormais dépassé. Lindsay, lui, conserve l'expression *moving picture* parce qu'elle contient le programme théorique de son essai. S'il n'est pas le premier à avoir compris l'importance du mouvement pour penser le cinéma, il est assurément celui qui lui a donné sa théorie la plus élaborée. La méthode de Lindsay est double. Elle consiste d'une part à tirer parti de sympathies artistiques qui éclairent la dimension plurielle de l'image filmique et, d'autre part, à dégager de cette affiliation les genres cinématographiques. Résultat, le film d'action, le film intimiste, le film de splendeur féérique ou de foule sont tirés de la sculpture, de la peinture et de l'architecture qui font office de référents indépassables. S'il repart des arts anciens, il ne se propose pas de réduire le cinéma à l'addition d'un caractère supplémentaire qui viendrait corriger leur déficience. D'emblée son mouvement est doté d'une originalité qui concède que ce qui subsiste de sculpture dans un film est tel « que l'on ne peut [la] réaliser en aucun matériau hors du cinéma lui-même⁹ ». En modifiant la sculpture par le mouvement, le cinéma conçoit

• 7 – « *In other words, it merely distinguishes or identifies a particular kind of entertainment* » (*Nickelodeon*, octobre 15, 1910, Audio-visual Conservation at The Conservation at The Library of Congress).

• 8 – Un an plus tôt paraissait, en 1925, paraissait le livre de Linda ARVIDSON, *When the Movies Were Young*. Bien qu'il s'agisse d'une autobiographie de la première épouse de D. W. Griffith, le livre n'en constitue pas moins une première réflexion bien documentée des vingt premières années du cinéma américain.

• 9 – VACHEL Lindsay, « L'Art du cinéma », in *De la Caverne à la Pyramide. Écrits sur le cinéma (1914-1925)*, Paris, Klincksieck, 2000, 2012, p. 135.

une sculpture d'une espèce nouvelle, une *sculpture-en-mouvement*. Le projet de Lindsay est clairement énoncé au chapitre I de l'édition de 1916 : « *In short, by my hypothesis, Action Pictures are sculpture-in-motion, Intimate Pictures are paintings-in-motion, Splendor Pictures are architecture-in-motion*¹⁰. » Pour expliquer sa technique d'élucidation du mouvement cinématographique Lindsay a recours à une solution étonnamment warburgienne. Il recommande à celui qui voudrait se persuader que la sculpture et le cinéma se réunissent autour du geste, d'acheter trois magazines de son choix, d'y repérer les illustrations qui s'y rapportent, d'y découper celles qui présentent des caractères communs et de les disposer sur une table. Il s'agit de prouver que de la sculpture au cinéma, ce sont bien les mêmes rythmes, les mêmes intensités figuratives, les mêmes lignes qui organisent la composition de ces hauts-reliefs. Reprenant son expérience, Lindsay décrit la manière dont lui apparaît dans l'image d'un cow-boy montant son cheval dressé sur ses pattes arrière celle du groupe sculpté de Frederick MacMonnies, *The Horses Tamers* (1899), installé à l'entrée du Prospect Park de Brooklyn. Ce que permet cet arrêt sur image, ce photogramme arraché à une bande cinématographique virtuelle, c'est la prise de conscience des possibilités plastiques du cinéma. La reproductibilité technique ne doit pas tromper, ce que l'on voit est d'abord le résultat d'un choix esthétique qui confère à la réalité les formes de l'art. John Ford s'en est souvenu lorsqu'il a choisi les peintures et les sculptures de Frederic Remington comme modèles dynamiques de ses scènes de poursuite. C'est d'ailleurs avec le même MacMonnies que Lindsay consolide sa conception du médium artistique. Sa *Bacchante and Infant Faun* (1894), visible au Metropolitan Museum of Art de New York, n'est concevable qu'en bronze. Le moulage qu'il découvre à Paris quelques années plus tard ne lui inspire qu'une désolante comparaison : l'ivresse de la Bacchante a « le charme du savon ». Le cinéma doit donc constamment penser la conciliation de la forme et du mouvement, du modelé et de la vitesse, du volume et de la surface. Si l'image est immatérielle, elle doit néanmoins être pensée comme s'il s'agissait de matière, de volume et de relief. Tout cinéaste, avant de mettre en scène une poursuite à cheval, se doit d'observer la statue de Gattamelata composée par Donatello ou bien celle de Bartolomeo Colleoni réalisée par Verrocchio à Venise. Elle est le point d'arrivée du mouvement lorsque l'on pense sa durée, et son point d'irradiation lorsqu'il s'agit de concevoir les gestes qu'appelle l'action. L'étudiant aux Beaux-Arts qu'a été Lindsay feuillette son histoire de la sculpture, certain que

• 10 – « Bref, d'après mon hypothèse, les films d'Action sont des sculptures-en-mouvement, les films intimistes sont des peintures-en-mouvement et les films de Splendeur des architectures-en-mouvement » (VACHEL Lindsay, *The Art of Moving Picture*, The Macmillan Company, New York, 1916, p. 4). J'utilise ici la première édition de 1916, là où la traduction française fait référence à l'édition revue et augmentée de 1922.

le cinéma écrit sa gestuelle dans la généalogie d'un art plus ancien, certain aussi qu'il pourra ajouter aux formes du mouvement les mouvements de la forme qui font le cinéma. Jean Epstein ne dira pas autre chose lorsqu'il reprendra le problème. La sculpture s'impose comme la mesure esthétique du cinéma et elle doit encourager le cinéaste à préférer *La Victoire de Samothrace* à *La Vénus de Milo*, parce qu'il lui appartient d'en poursuivre le mouvement. Le cinéma vient de la sculpture, mais il s'en distingue en introduisant l'idée d'une sculpture-en-mouvement qui concilie les puissances cinétiques du cinéma et les propriétés dynamiques de la sculpture. L'originalité de la pensée de Lindsay semble pourtant freinée par deux déterminations contradictoires, l'une qui entend maintenir un lien généalogique entre le cinéma et les arts plus anciens qui obèrent sa nouveauté – les Beaux-Arts demeurent un modèle d'évaluation théorique –, l'autre qui fait valoir la spécificité du cinéma compris comme un *art-du-mouvement*.

Son essai sur la peinture-en-mouvement renouvelle cette difficulté qu'il y a à concilier l'ancien et le nouveau, les propriétés de l'image fixe et celles de l'image animée. Reprenant son vannage d'images tirées de magazines illustrés, Lindsay n'a aucun mal à y découper l'atmosphère d'un Rembrandt, l'ambiance d'un Nickolas Gysis et les extérieurs de Jean-Charles Cazin. Il ne lui reste plus qu'à méditer sur les portraits de Van Dyck, de Manet ou de Gilbert Stuart peignant Georges Washington (1795) avant de les proposer en modèles aux réalisateurs cinématographiques. On retrouve le paradoxe de Lindsay qui recommande de partir des images dont on soigne la composition à la manière des tableaux, avant de leur prêter le mouvement qui qualifie les films cinématographiques. D'abord les « bonnes images, écrit-il, ensuite seulement du mouvement de bonne qualité¹¹ ». Élargissant son propos à la photographie, il maintient cette solution peu cinématographique : « Voyez : d'abord la photographie. Puis le mouvement s'ajoute à la photographie¹². » Nous sommes encore loin du Malraux comprenant que ce n'est pas le mouvement qui s'ajoute à la photographie qui justifie l'originalité du cinéma, parce que « le problème n'était pas dans le mouvement d'un personnage à l'intérieur d'une image, mais dans la succession des plans. Il ne devait être résolu techniquement par une transformation de l'appareil, mais artistiquement, par l'invention du découpage¹³ ». Toute chose qui rappelle par ailleurs que le cinéma ne s'est réellement émancipé du théâtre qu'à partir du moment où il est parvenu à désolidariser la caméra et la scène, le point de vue et la chose vue, admettant alors le principe d'une autonomie de l'image par

• 11 – VACHEL Lindsay, « L'Art du cinéma », in *De la Caverne à la Pyramide. Écrits sur le cinéma (1914-1925)*, op. cit., p. 146.

• 12 – *Ibid.*

• 13 – MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2003, p. 41-42.

rapport à l'action. Pourtant, en choisissant la métaphore des morceaux de verre du kaléidoscope pour qualifier le mouvement des images, Lindsay laisse émerger une tout autre conception du mouvement : « Au lieu de se déplacer selon des lignes droites, comme un jouet mécanique, ils [les morceaux de verre] progressent le long d'étranges courbes qui font partie des formes mêmes à l'intérieur desquelles ils viennent se loger¹⁴. » La peinture perd son privilège esthétique pour se trouver prise dans un mouvement qui n'est ni celui des motifs qui se meuvent dans l'image, ni celui de la caméra qui a trouvé son autonomie, mais celui du film qui possède son propre mouvement abstrait. La totalité kaléidoscopique se déploie sur une durée qui échappe à la mécanique du jouet et les morceaux de verre deviennent ces images et ces plans qui filent sur la ligne de leur mouvement. Une telle conception de l'image et du mouvement le rapproche de l'image-mouvement théorisée par Gilles Deleuze. La pensée de Lindsay évolue curieusement entre survivances et fulgurances, entre un attachement au passé des formes et une intuition des formes à venir, comme en témoigne la description qu'il donne du montage alterné qui règle la poursuite : « Plus les objets inanimés, les acteurs et l'observateur respectent des vitesses différentes, plus grandes deviennent les chances d'obtenir ce que nous pourrions appeler de la musique temporelle-et-spatiale¹⁵. » Or cette indépendance de la caméra, de la scène et des sujets filmés, ainsi que leur solidarité relative au mouvement abstrait du film, devaient aboutir quelque soixante-sept ans plus tard à la célèbre analyse deleuzienne de cette séquence de *The Birds* d'Alfred Hitchcock qui voit Tippi Hedren attaquée par une mouette : « La seule conscience cinématographique, ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine. Soit le mouvement de l'eau, celui d'un oiseau dans le lointain, et celui d'un personnage sur un bateau : ils se confondent en une perception unique, un tout paisible de la Nature humanisée¹⁶. » On connaît la suite, la perturbation apportée par la mouette qui blesse le personnage, la division des trois mouvements, la rupture du tout, la formation modifiée d'une nouvelle conscience qui traduit « la perception d'un tout des oiseaux ». Le mouvement de l'image-mouvement désigne donc cette incessante division du tout appelé à se reformer, laissant le plan agir comme une conscience. Lindsay n'a certes pas à l'esprit une telle égalité de la conscience et du plan, pas plus qu'il ne propose de relation entre le mouvement, la division du tout et sa recomposition. Mais il a d'ores et déjà repéré qu'un film est fait de mouvements partiels accordés entre eux. C'est ce qu'il note lorsqu'il entend décrire la singularité de cette peinture-en-mouvement :

• 14 – *Ibid.*

• 15 – *Ibid.*, p. 147.

• 16 – DELEUZE Gilles, *Cinéma*, t. I : *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

« Supposons qu'il s'agisse des aventures sentimentales d'une fille de pêcheur. À l'arrière-plan, les vagues s'agitent sur un rythme donné. À cause de la voile, le bateau en suit un autre. Au premier plan, l'arbre à son tour se ploie et se relève à la brise, résistant plus que ne le fait la voile. Dans une autre unité de temps, une cheminée déverse sa fumée, sans opposer aucune résistance au vent. Dans une autre unité, les amoureux se promènent sur le sable. Et pourtant il y a un plus petit commun multiple à l'intérieur duquel tous se déplacent¹⁷. »

Ce que Lindsay ne parvient pas encore à nommer, ce n'est jamais que le tout deleuzien, l'Ouvert qui organise le plan comme conscience. Lindsay ne peut toutefois réellement comprendre ce qu'il ne cherche pas, ce qui n'entre pas dans le périmètre de sa thèse, ce qui ne l'empêche pas de juger d'un film non pas en regard du caractère spectaculaire, et le plus souvent « imbécile » du final que les réalisateurs lui réservent, mais à partir de l'accord qu'il est capable ou pas de donner à l'idée qui se doit d'être développée et portée à son comble. Tout *The Art of the Moving Picture* est ainsi traversé d'une audace critique et théorique qui lui permet de formuler les chapitres d'une thèse sur l'art dont le cinéma représente le développement essentiel. Lindsay prend acte d'un fait : le cinéma existe et il existe comme art. Cela ne fait aucun doute à ses yeux¹⁸. Toute sa démarche sera d'en restituer la valeur, d'en décrire l'originalité tout en le distinguant des autres arts. En cela son livre appartient à la veine des premiers essais sur le cinéma, mais il s'en distingue néanmoins par son inventivité et sa prodigalité théoriques, par sa lucidité critique qui lui permet de comprendre que le Griffith d'*Intolérance* n'est jamais que le nouveau Byron, le nouveau Marlowe que le cinéma attendait, et que *Le Cabinet du Docteur Caligari* constitue le meilleur antidote à l'aveuglement de l'industrie du cinéma. L'une des singularités de son esthétique, Lindsay la doit à sa formation aux Beaux-Arts. Alors que le cinéma existe encore si peu, Lindsay lui reconnaît une très longue histoire dont il découvre les vestiges au British Museum. C'est en lisant la *Grammaire élémentaire égyptienne* de Margaret Alice Murray¹⁹ et le *Livre des Morts*²⁰ annoté et traduit par E. A. T. Wallis Budge, conservateur des Antiquités égyptiennes et assyriennes au British Museum de Londres, qu'il comprend que le cinéma dépasse les contingences techniques et économiques de son invention. Le Papyrus d'Ani « est sans conteste le plus grand film que je n'aie jamais vu », écrit

• 17 – *Ibid.*, p. 148.

• 18 – « L'art du cinéma est un bel et noble art, pas un produit de l'industrie commerciale » prend-il la peine d'écrire en lettres capitales au début du chapitre consacré au Film intimiste.

• 19 – MURRAY Margaret Alice, *Elementary Egyptian grammar*, Londres, Bernard Quaritch, 1920.

• 20 – BUDGE Ernest Alfred Thompson Wallis, *The Book of the Dead*, Londres, Paul Kegan, Trench, Trübner & Co, Ltd, 1898.

Lindsay qui anticipe sur les réflexions cinématiques d'Eisenstein sur l'Acropole vue par Auguste Choisy : « C'est pourquoi lorsque je me suis mis plus sérieusement aux hiéroglyphes l'été passé, je les ai trouvés si extraordinairement simples, comme si j'avais été en train de regarder un film dans un livre²¹. » Non seulement le cinéma est promis à donner les hiéroglyphes de demain, mais c'est l'Amérique elle-même qui semble faite pour en accueillir l'événement : « Les caricatures de Darling, les réclames au dos des revues, sur les panneaux d'affichages et dans les tramways, les hectares de photographies des journaux du dimanche, font de notre civilisation quelque chose de plus proche de l'Égypte que de l'Angleterre²². » Le cinéma a ses studios qui écriront la chronique de la vie moderne, il ne lui manque que le musée qui pourra accueillir l'art de demain. George William Eggers, alors directeur du jeune Museum of Art de Denver, le lui assure : « *A photoplay policy can be formulated, amid the problems of such an all-around undertaking as building a great Art Museum in Denver. He expects to give the photoplay the attention a new art deserves, especially when it affects almost every person in the whole country. So I prophesy Denver to be the Museum and Art-school capital of New Arabia as Sante Fe is the artistic architectural, and song capital at this hour*²³. » Lindsay fut lui-même le prophète vagabond parcourant les déserts de la Nouvelle Arabie, frère du jeune poète Khlebnikov qui parcourt la Russie à pied, le messager militant d'un art qu'il prêche comme un nouveau saint Jean-Baptiste. Il a fait des artistes des *sorciers-prophètes*, doubles parfaits des inventeurs, des scientifiques et des capitaines d'industrie qui ont dessiné le monde contemporain. Le monde a eu ses Dürer, Rembrandt, Blake, Coleridge, Poe, Maeterlinck et Yeats. Il doit reconnaître ses Griffith, Ince, Cecil B. de Mille, Chaplin et Chester Withey. Plus encore, ces derniers doivent être servis par des inventeurs industriels : l'art n'est-il pas la seule vocation de l'humanité pour celui qui, inspiré, illuminé, prêche en missionnaire de l'art l'Évangile cinématographique ? Lindsay le proclame, Edison sera le nouveau Gutenberg, il donnera aux États-Unis et au monde sa nouvelle imprimerie. Il a vu juste : non pas sur Edison mais sur les États-Unis. Il a vu en effet que « l'état qui prendra la véritable mesure de ce phénomène pourra, dès après-demain, guider

• 21 – LINDSAY Vachel, *De la Caverne à la Pyramide. Écrits sur le cinéma (1914-1925)*, op. cit., p. 60.

• 22 – *Ibid.*

• 23 – « Une politique du cinéma peut être formulée, au milieu des problèmes que soulève la construction d'un superbe musée d'art à Denver. Il s'agit d'attirer l'attention que l'on doit à ce nouvel art, en particulier lorsqu'il affecte presque tout le monde dans le pays. Donc, je prophétise que Denver sera la capitale des musées et des écoles d'art de la Nouvelle Arabie, comme Sante Fe est la capitale de l'architecture artistique et de la chanson aujourd'hui » (EGGERS George William, « A word from the director of the Denver Art Association », in V. LINDSAY, « The General Photoplay Situation in America », in *The Art of the Moving Picture*, The MacMillan Company, New York, 1922, p. xli).

l'âme de l'Amérique²⁴ ». La Californie a dépassé ses vœux, elle a guidé le monde. Pour autant, Edison eût-il été le sorcier américain qui annonçait le xx^e siècle, il ne pouvait avec son seul kinétoscope dépasser les péripéties féériques d'un *Déménagement artistique* (Pathé, 1911). Le cinéma a besoin d'un Dante américain capable de parcourir les forêts et les bois du Minnesota ou de l'Alaska afin d'en recommencer *La Divine Comédie*. Les derniers chapitres de *The Art of the Moving Picture* ont des tonalités mystiques qui, sans l'éloigner de l'art, le rapprochent néanmoins d'une théologie cinéphilique comme l'annonce le chapitre XXI, *L'an de grâce du Seigneur*. Pénétré de religion, il n'en demeure pas moins libre de toute dogmatique. Sa théologie du film est placée sous le signe de la prophétie qui commence avec l'Ancien Testament et se poursuit avec les Évangiles. Saint-Jean Baptiste est prophète, comme Marx, Darwin et Jules Verne le furent en leur temps. À celui qui annonce un Messie plus puissant encore, succède l'interprète du Capitalisme qui parle au nom de l'union internationale des travailleurs, l'inventeur de l'évolutionnisme qui renouvelle l'histoire de l'humanité, le visionnaire qui anticipe notre futur technologique. L'esthétique de Lindsay est impure, elle mêle William S. Hart et saint Luc, le film d'action et l'Armageddon, la sémiologie visuelle et les hiéroglyphes, Hollywood et l'Église universelle. Il n'hésite pas non plus à recommander que la Cathédrale de Saint-Jean-le-Divin (Morningside, New York) projette des films dans la crypte. Mais il ne se sépare jamais du projet qui fonde sa vision : « Les musées d'art américain devraient faire la loi dans les universités ainsi que dans les studios de cinéma. » Plus encore, au cinéma doit revenir la finalité de former le futur citoyen à la vie civique. Le cinéma est l'art de demain, parce qu'il est l'art de l'Amérique démocratique qui, jadis, lisait l'*Almanach du pauvre Richard* de Benjamin Franklin. C'est précisément ce que saura reconnaître George William Eggers. Visionnaire, il envisage déjà de dédier des salles de son musée au cinéma. Alors que le musée se dote la même année des nouvelles salles de Chappell House, G. W. Eggers affirme sa volonté d'engager une véritable « politique du cinéma ». Ces mots qui résonnent de préoccupations contemporaines sont pourtant les siens. Comment les entendre ? Au plus simple *politique* pourra être saisi sur son geste le plus opératoire, qui suppose et suggère que le cinéma peut faire l'objet d'usages et de fins spécifiques. « Politique du cinéma » désignerait donc un mouvement de défense et de promotion du cinéma qui naît dans les années 1910, en Europe et aux États-Unis. Il vise essentiellement à réparer une méconnaissance, voire un tort fait au cinéma. Chez Eggers cette politique va consister à prêter au cinéma le concours de l'institution muséale, anticipant sur la création du British Film Institute (1933) et sur la Cinémathèque française (1936).

• 24 – LINDSAY Vachel, « L'Art du cinéma », in *De la Caverne à la Pyramide, op. cit.*, p. 232.

Sa défense se fait au nom d'une idée de l'art dont le musée est tout à la fois le dépositaire et le promoteur, le légataire universel et le garant moral. Mais cette position de principe ne pouvait pas ne pas rencontrer le conflit de définition qui fonde le tout jeune cinéma. Ce que Pierre Bourdieu²⁵ dira de la politique de l'art menée dans le champ littéraire n'est pas sans intérêt pour comprendre ce qui se passe dans le champ cinématographique. On est ainsi passé d'une compréhension contenue dans les limites défensives du plaidoyer à une compréhension élargie et agonistique de la politique qui règle la formation et la vie du champ artistique. Ce changement de perspective donne à la politique de nouvelles compétences. Ce qui importe désormais c'est ce qu'*est* et ce que *peut* la littérature, l'art ou le cinéma. Le génitif, lui, sert ici à distinguer la composante politique de chacun d'entre eux – ce qui relève d'une compréhension extensive et hétéronome relativement à la sphère du politique – des moyens qu'ils se donnent pour penser leur existence esthétique et sociale. De ce point de vue les politiques de la littérature, de l'art ou du cinéma peuvent se laisser décrire à partir des oppositions et des luttes qui structurent le champ artistique et qui « portent tour à tour sur l'autorité de l'écrivain, le statut du lecteur, les propriétés du langage, la nature de la référence, ainsi que sur la relation que la littérature peut ou doit entretenir à la société et à l'histoire, conformément aux représentations politiques des acteurs²⁶ ». Avancer l'idée d'une politique du cinéma c'est donc prendre part à la définition structurante du champ cinématographique qui voit émerger de nouvelles revendications d'autorité, se multiplier des résistances à ses prétentions artistiques et, enfin, naître des oppositions à l'intérieur de l'avant-garde internationale. C'est précisément ce qu'a entrevu Lindsay. Non seulement il s'est persuadé que le règne de Boston sur la culture littéraire américaine sera contesté par Los Angeles qui deviendra « la Boston du cinéma », et qui sait, peut-être la Florence du xx^e siècle, mais il s'est surtout convaincu que la Californie et le cinéma sauront acquérir « de concert tradition

• 25 – « Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. Et les prises de position (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un système d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce "système" est la lutte même » (BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 323).

• 26 – HAMEL Jean-François, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », in L. CÔTÉ-FOURNIER, É. GUAY et J.-F. HAMEL (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du xx^e siècle français*, Montréal, Presses de l'université du Québec, collection *Figura*, 2014 p. 9-30.

spirituelle et profondeur²⁷ ». Introduire le cinéma parmi les arts oblige de surmonter les résistances culturelles qui divisent la nation américaine. Le phénomène est identique sur le vieux continent, qui ne doit ses avancées qu'au militantisme des avant-gardes. Eggers et Lindsay doivent donc vaincre les conservatismes de l'art et de la politique qui empêchent que ne se développe le film de Foule qui se fondera « sur les masses de San Francisco qui vénèrent leur cité²⁸ ». Mais cela ne suffit pas, il faut encore substituer à l'ancienne poésie le nouveau cinéma. Lindsay interroge les poètes imagistes de la revue *Harriet Monroe*, parmi lesquels on compte Ezra Pound, Richard Aldington, John Gould Fletcher, Amy Lowell et D.H. Lawrence : « Pourquoi cantonner l'impulsion imagiste à la seule poésie ? Pourquoi tenez-vous donc tant à imiter ces chefs de file alors que vous pourriez devenir créateurs vous-mêmes dans un autre médium²⁹ ? » Il y a dans la poésie imagiste un radicalisme esthétique qui permettrait peut-être au cinéma de s'affranchir des pesanteurs dramatiques qui grèvent son évolution. En 1916, alors qu'il est l'exact contemporain de l'un des tout premiers films futuristes, *Vita futurista*, en parfait précurseur du cinéma pur, Lindsay plaide pour un cinéma imagiste qui rejoint les avant-gardes européennes, creusant la voie expérimentale d'un cinéma qui se fera futuriste, dadaïste et constructiviste, et pour tout dire expérimental. On le voit, les États-Unis sont moins coupés qu'on ne l'a dit des réflexions et des débats qui sont menés sur le vieux continent. Le livre de Lindsay, parcouru de brûlantes illuminations critiques, demeure un essai dont les intuitions théoriques constituent de précieuses contributions à l'histoire de la théorie du cinéma.

De la psychologie expérimentale à l'esthétique : Hugo Münsterberg

The Photoplay: A Psychological Study, publié en 1916 quelques mois à peine avant que ne décède son auteur, constitue l'une des toutes premières tentatives pour théoriser le cinéma comme un double phénomène psychologique et esthétique. Professeur de psychologie appliquée à Harvard, spécialiste de psychologie criminelle et de psychologie du travail et des organisations, Hugo Münsterberg s'intéresse au cinéma comme à l'une des formes de la vie moderne venue proposer des phénomènes physiques mobilisant l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion dans des conditions jusque-là ignorées par les autres arts. Cette psychologie de la perception appliquée au cinéma repose sur une prémisse qui tient la

• 27 – LINDSAY Vachel, *The Art of the Moving Picture*, op. cit., p. 229.

• 28 – *Ibid.*, p. 230.

• 29 – *Ibid.*, p. 242.

forme esthétique pour la seule et véritable variable de son évolution. Münsterberg a en effet conscience que ce ne sont pas les nombreuses inventions scientifiques et techniques qui ont rendu possible l'enregistrement et la projection cinématographiques qui doivent faire l'objet d'une étude psychologique, mais très précisément les représentations animées qui sont proposées aux spectateurs. Son postulat est simple, ce n'est pas en exposant les lois de l'acoustique ou en décrivant la structure d'un piano que l'on peut comprendre les effets de la musique. Il y faut autre chose qui a trait à la psychologie de l'auditeur. Il lui faut donc « interroger les processus mentaux de perception des tons et des accords, de l'harmonie et de la dissonance, des textures et des intensités, des rythmes et des phrasés et déceler la combinaison de ces éléments en mélodies et compositions³⁰ ». Mais cette distinction qui sépare la technique de l'esthétique, les lois physiques des lois poétiques et, *in fine*, la cause des effets dont l'auditeur tire plaisir ou déplaisir, n'est pas sans conséquence sur l'histoire du cinéma elle-même : « Ce n'est pas un simple progrès technique et extérieur qui permet de passer d'une bande d'Edison d'une trentaine de secondes où l'on voit un petit garçon marcher sur un tuyau d'arrosage à *The Daughter of Neptune*, *Quo Vadis*, *Cabiria* ou à d'autres mises en scène qui occupent une soirée entière. Le progrès est avant tout interne, c'est une idée esthétique³¹. » Les progrès du cinéma sont d'abord ceux de son esthétique, et ce sont eux qui conditionnent l'évolution de sa psychologie. Faire valoir une exigence d'art qui a l'émotion esthétique pour jauge et l'acte de création pour principe n'est donc pas seulement le geste cultivé d'un homme libéral en avance sur son temps, c'est d'abord et surtout la décision méthodologique d'un homme de science qui s'intéresse aux fonctions essentielles de la psychologie humaine qui règle l'activité esthétique : « Nous souhaitons étudier le droit du cinéma, jusque-là ignoré par l'esthétique, à être considéré comme un art à part entière sous de nouvelles conditions de vie mentale³². » Le cinéma est un candidat légitime au monde de l'art, dont il reste à comprendre les lois de sa perception. Münsterberg va donc s'attacher à identifier les fonctions psychologiques qui prennent part à l'activité esthétique d'un individu placé en situation artistique et entreprend d'étudier les grands types d'émotions esthétiques mis en jeu par le film. Il en comptera trois. Le cinéma est en effet directement concerné par des émotions qui peuvent être dues à la manière dont le film parvient « à nous communiquer la souffrance des pauvres, l'injustice qui pousse les faibles au crime et une centaine d'autres motifs sociaux³³ ». L'émotion relève ici

• 30 – MÜNSTERBERG Hugo, *Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, trad. Martin Richet, Genève, Éditions Héros-Limite, 2010, p. 52.

• 31 – *Ibid.*, p. 36.

• 32 – *Ibid.*, p. 47.

• 33 – *Ibid.*, p. 107.

d'une affinité morale qui la fait dépendre de la nature son sujet. Mais il faut aussi prendre en compte celles que « suscitent l'intrigue, nos sentiments de sympathie pour les personnages à l'écran, par lesquels nous partageons leur souffrance et leur joie, ainsi que l'autre ensemble d'émotions qui nous fait adopter telle attitude mentale à l'égard du comportement des personnages³⁴ ». L'émotion procède cette fois d'une identification psychologique que la théorie cinématographique des années 1970 et 1980 reprendra à son compte en lui donnant des développements d'inspiration freudienne puis lacanienne. Il y a enfin les émotions qui concernent le plaisir ou le déplaisir que nous éprouvons devant le film, « notre satisfaction ou insatisfaction esthétique³⁵ ». L'émotion est alors détachée des prérogatives morales de l'art et rendue à son autonomie esthétique : ainsi comprise elle rapproche le cinéma des arts majeurs fondés sur le plaisir esthétique. C'est ce statut accordé aux émotions qui va orienter la composition de l'ouvrage et décider du découpage de la deuxième partie dédiée à *L'esthétique du cinéma*. Münsterberg retient en effet une division en deux temps. Au premier est confié le soin d'exposer le *principe de l'art* et les *moyens des arts*, au second celui de décrire les *moyens*, les *exigences* et la *fonction du cinéma*. Le plan concède une structure logique qui fait naturellement dépendre le cinéma de l'art et sa réalité esthétique des lois artistiques qui la rendent possible. Contrairement à l'essai inclassable de Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, dans lequel ce dernier défend une approche critique où le théorique le dispute au pédagogique, le formalisme à la sémiologie, la théologie à l'esthétique, le goût de la beauté à celui de l'encyclopédie, l'essai de Münsterberg suit la ligne rigoureuse d'une démonstration scientifique qui parvient à s'imposer comme un véritable traité d'esthétique psychologique. Cinquante ans plus tard, Jean Mitry qui fera paraître en deux tomes, *Esthétique et psychologie du cinéma*, respectivement publiés en 1963 et 1965, conservera l'idée d'un tel redoublement analytique.

Münsterberg qui a lu Lindsay³⁶, et sans doute aussi Ball et Taylor³⁷, sait que le cinéma souffre d'un retard théorique sur les autres arts et que les attentes sociales qui prennent forme autour du cinéma doivent faire l'objet d'une attention scientifique. Lorsqu'il écrit cet essai, il a cinquante-trois ans et derrière lui une solide expérience de psychologue. Scientifiquement audacieuse, son approche psychologique du cinéma demeure malgré tout débitrice d'une opposition majeure qui

• 34 – *Ibid.*, p. 108.

• 35 – *Ibid.*

• 36 – « Le poète Vachel Lindsay éprouve si pleinement la plasticité des personnages au premier plan qu'il interprète les scènes comportant beaucoup d'actions individuelles comme une sorte de sculpture en mouvement » (*ibid.*, p. 57).

• 37 – « J'ai vu les films Pathé et Vitagraph, Lubin et Essanay, Paramount et Majestic, Universal et Knickerbocker. J'ai lu les manuels d'écriture de scénarios » (*ibid.*, p. 174).

divise les milieux favorables au cinéma. Le cinéma est révolutionnaire pour les uns et progressiste pour ceux qui refusent de couper les liens qui unissent le cinéma aux arts plus anciens. Münsterberg appartient à ces derniers, et c'est à l'aune des théories de l'art du XVIII^e et du XIX^e siècle qu'il écrit son dernier essai. Le cinéma devient un art, et cependant toutes les anciennes catégories esthétiques ne sont pas encore tombées devant la mécanisation des images. En admettant que le cinéma est un art, Münsterberg reconnaît que l'ensemble des principes communs qui règlent l'appartenance des arts au monde de l'art doivent pouvoir appliquer au cinéma. Sa psychologie du cinéma épouse donc le parti pris d'une esthétique classique à l'opposé de la révolution artistique qui a cours dans les milieux de l'avant-garde internationale. Son appui théorique principal repose sur une appréciation esthétique de l'art qui doit beaucoup à la manière dont l'œuvre négocie son rapport à la nature et à la valeur qu'il convient d'attribuer à l'idée d'imitation dans le jugement esthétique. Münsterberg sait que la première objection qu'il doit surmonter tient à la nature mécanique du dispositif cinématographique. Il s'agit donc de distinguer la reproduction de l'imitation qui relève de l'art, la perfection photographique de l'acte de création artistique, pour mieux affirmer que « l'œuvre d'art se fait dans la mesure où elle surmonte le réel, cesse d'imiter et laisse derrière elle la réalité imitée³⁸ ». Ce qui fut un défaut majeur pour Baudelaire qui devait condamner la mécanique photographique au motif qu'elle ruinait les idées mêmes de représentation et d'imagination, devient chez Münsterberg un privilège esthétique qui arrache le cinéma au théâtre, sans rien devoir à une reproduction qui n'épuise pas la réalité qu'elle photographie, pas plus qu'elle n'en respecte les dimensions spatio-temporelles. Contrairement aux apparences, le réalisme de l'image filmique est largement débiteur d'une mécanique encore très approximative. Cette fidélité relative du cinéma à la réalité condense toute une série d'arguments dont dépendre le débat théorique des années 1910. On en retrouvera les enjeux dans le débat sur l'expressionnisme dont les défenseurs louent l'effort artistique des réalisateurs qui se sont émancipés du naturalisme. Münsterberg va donc commencer par souligner que si reproduction cinématographique de la réalité il y a, elle est imparfaite et ne résiste pas au modèle théâtral : « Les couleurs du monde y disparaissent, les hommes restent muets, aucun bruit n'atteint les oreilles. La scène y a une profondeur irréaliste, le mouvement y perd son caractère naturel³⁹. » Quant à la nature des événements, leurs relations, les formes de l'attention et de la mémoire, rien n'est semblable à ce qu'une expérience directe de la réalité peut nous donner. Le cinéma ne reproduit rien, il est sans fidélité ni exactitude. On aurait donc tort

• 38 – *Ibid.*, p. 114.

• 39 – MÜNSTERBERG Hugo, *Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, op. cit., p. 109.

de lui reprocher une reproduction déficiente, on aura en revanche raison de lui préférer l'imitation qui consigne un écart nécessaire à la nature. C'est que l'imitation doit être dégagée de son modèle vulgaire qui épouse le talent du copiste et rapprochée des préceptes de l'esthétique qui en a fait la première loi de l'art classique. Tout l'effort de Münsterberg va ainsi consister à proposer une théorie de la création affranchie des valeurs négatives qui pèsent sur la représentation lorsqu'elle est confondue avec une imitation réduite au témoignage de son modèle. Dégager le cinéma de la condamnation baudelairienne est sa première tâche – je la donne ici comme le modèle d'une critique de la photographie –, le rapprocher de Quatremère de Quincy sera sa deuxième. C'est que l'argument de Baudelaire n'a rien perdu de sa force :

« En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : “Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu.” Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : “Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie⁴⁰.” »

Münsterberg se voit donc obligé de faire trois choses en même temps. Premièrement soustraire le cinéma à la loi de reproduction qui grève l'idée d'imitation. Deuxièmement distinguer le cinéma du théâtre en lui concédant une imitation dont il n'a ni les moyens techniques ni les finalités esthétiques. Enfin, troisièmement, repenser l'imitation dont il sait qu'elle demeure la clé de son esthétique : « La véritable victoire esthétique consiste à surmonter les apparences du réel et l'art est authentique lorsqu'il assouvit selon ses propres modalités ses désirs d'histoire et de nature⁴¹. » L'imitation qui a longtemps servi de credo aux théories de l'art sera tout à la fois prolongée et dépassée grâce au cinéma, afin d'épouser ce mouvement poétique capable de « transformer le monde pour en faire surgir la beauté⁴² ». Il ne s'agit pas d'abandonner l'imitation, mais de l'adapter à la situation du cinéma qui doit tout à la fois se défier de ses origines mécaniques et

• 40 – BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Classiques Garnier, 1986, p. 317

• 41 – MÜNSTERBERG Hugo, *Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, op. cit., p. 127.

• 42 – *Ibid.*, p. 114.

justifier sa nature esthétique. Il y a du Batteux chez le directeur du laboratoire de psychologie expérimentale de Harvard. Il suffit d'ouvrir le traité de ce dernier et de lire la première partie de ses *Beaux-Arts réduits à un même principe* publié au mitan du XVIII^e siècle :

« Sur ce principe il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la nature; ce doit être une imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement; mais qui choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. En un mot, une imitation, où on voit la nature non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être et qu'on peut la concevoir par l'esprit⁴³. »

L'imitation selon Batteux n'est jamais qu'une imitation contrariée qui refuse à la nature la perfection qu'il confie à l'artiste, parce qu'elle doit tout au travail de l'imagination. L'artiste puise dans la réalité les fragments nécessaires à son art, tout n'est jamais donné en une seule fois. Composer est le geste nécessaire de l'artiste qui doit donc corriger la nature par l'imagination. C'est Zeuxis qui compose son portrait à partir des fragments que lui inspirent les jeunes filles de Crotona, c'est Molière qui peint son misanthrope en recueillant « tous les traits d'humeur noire qu'il pouvait avoir remarqués dans les hommes⁴⁴ ». Münsterberg écrit contre l'imitation servile de la nature, mais c'est pour mieux plaider le geste créateur, l'indépendance de l'artiste, l'autonomie de l'art et, partant, celle du cinéma. En écrivant que « le sommet de l'art est peut-être celui qui s'éloigne le plus de la réalité », il n'est en somme pas si loin de Batteux qui soutient, tout en cherchant à maintenir ses liens à Aristote et à Horace, que « rien n'est réel dans leurs [ceux de la peinture, de la poésie, etc.] ouvrages : tout y est imaginé, feint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractère essentiel par rapport à la nature⁴⁵ ». Relativiser la valeur de reproduction de l'image cinématographique lui permet donc de réhabiliter l'imitation qui se voit ainsi modernisée.

Münsterberg retrouve la tradition classique qui a certes connu plusieurs évolutions du Grand Siècle au siècle des Lumières, mais qui a malgré tout réussi à maintenir la cohérence d'une pensée de l'art, reformulée par Quatremère de Quincy au début du XIX^e siècle dans son *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*. Ce dernier y défend une imitation ouverte aux vertus de l'invention poétique qui repose sur des lois générales applicables aux Beaux-Arts. Passer de la réalité la plus prosaïque au monde de l'art suppose donc

• 43 – BATTEUX Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, (1746), Paris, Éditions Durand, p. 24.

• 44 – *Ibid.*, p. 25.

• 45 – *Ibid.*, p. 22.

de transformer ce qui doit être imité. L'artiste ne doit suivre d'autre loi que celle qui consiste à recomposer ce qu'il veut représenter. Aux formes particulières de la réalité mondaine doit correspondre une forme plus générale qui nomme les choses selon leur idéal. Lorsque Münsterberg se donne cette loi de l'art qui veut que « l'œuvre se fait art dans la mesure où elle surmonte le réel, cesse d'imiter et laisse derrière elle la réalité imitée⁴⁶ », il n'est pas très difficile de retrouver le Quatremère de Quincy qui accorde cette permission à « l'art, de changer plus ou moins ce qui lui sert de modèle, de s'écarter plus ou moins du réel et du positif, dans l'intérêt même de l'imitation, et par conséquent du plaisir que nous lui demandons⁴⁷ ». L'un et l'autre conviennent d'une spécificité des moyens des arts, c'est la base d'accord qui organise les Beaux-Arts. On retrouve la référence qui gouverne la pensée esthétique de Canudo, cette fois directement sollicitée dans ses principes. L'art n'existe qu'à se défaire des apparences qui l'attachent au réel tout en conservant avec elles ce rapport que Quatremère appelait image⁴⁸ : « De sorte que le mérite et le plaisir, soit de l'imitation, soit de l'illusion qui l'accompagne, sont en raison directe, de l'éloignement ou de la distance qui existe entre la réalité du modèle effectif et les moyens imitatifs que l'art peut employer à produire son image⁴⁹. » Ce topos de la théorie classique se trouvait déjà chez Batteux qui entendait définir l'imitation en distinguant la copie qui reproduit ce qui a été observé de la représentation qui redonne une nature conçue par l'esprit de l'artiste. Cette échappée créatrice est par ailleurs tenue par une finalité qui concède à l'art la possibilité de perfectionner la nature par ses propres moyens. C'est sa vocation, sa fin dernière. Parfaire la nature, la rendre plus parfaite encore qu'elle ne l'est elle-même, voilà ce qui doit tenir la main du peintre ou du poète. En d'autres termes imiter désigne bien une opération créatrice qui concilie le modèle et l'invention, la nature et l'esprit. Si pour Batteux tout tient sur ces deux gestes qui font office de programme poétique – observer et sélectionner –, tandis que Quatremère de Quincy leur préfère une suite de gestes – transposer, transformer, augmenter et généraliser – qui doivent être associés dans l'esprit de l'artiste, Münsterberg retient pour sa part l'action de choisir, de transformer, d'intensifier et d'isoler. La logique législatrice est la même, les lois de l'art varient peu. Sa théorie de l'art conserve de celles plus anciennes qui ont réglé la représentation classique une même logique poétique qui consiste à distinguer la série des actions légitimes qui justifient l'œuvre

• 46 – MÜNSTERBERG Hugo, *Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, op. cit., p. 113-114.

• 47 – QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Treuttel/Würtz, Libraires, 1825, p. 270.

• 48 – Voilà qui revient à définir l'imitation comme ce qui consiste à « produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image » (*ibid.*, p. 3).

• 49 – *Ibid.*, p. 136.

par rapport à la reproduction et l'art par rapport à la nature. Comme pour les classiques, cette logique est donnée pour tous les arts. Penser artistiquement le cinéma revient nécessairement à le penser dans une théorie de l'art qui unifie l'ancien et le nouveau autour des mêmes moyens et des mêmes finalités. Là encore Quatremère de Quincy nous fournit le fondement de son esthétique : « Chacun des beaux-arts trouve dans la perfection de ses seuls moyens un correctif à l'imperfection prétendue de sa nature, une compensation à ce qu'il doit avoir de fictif, un supplément à ce qu'il a d'incomplet⁵⁰. » Si le cinéma est un art, alors il doit être possible d'en fixer les lois et d'en montrer l'efficacité poétique. Voilà à quoi s'attache l'auteur de *Photoplay* qui maintient une relation organique entre son étude psychologique – perception, attention, mémoire sont des fonctions dirigées vers des fins artistiques – et son analyse esthétique qui retrouve les lois de l'art que le cinéma développe conformément à sa nature. Comme Jean Epstein qui, quelques années plus tard, en donnera une version théorique développée, Münsterberg comprend que le cinéma a réussi à bouleverser les lois aristotéliennes qui subordonnaient l'espace, le temps et l'action au principe de leur unité. Comme lui il sacrifie les valeurs spatiales et temporelles du théâtre, comme lui il substitue aux liens de causalité qui règlent les situations physiques une déliaison généralisée des relations de cause à effet. La chose est banale au cinéma qui voit une suite d'actions interrompues par d'autres, mais elle est tout simplement extraordinaire en regard de ce que les autres arts ont su mettre en œuvre. Pour autant il s'agit de ne pas perdre de vue « l'unité esthétique qui empêche l'effondrement de l'œuvre⁵¹ ». Reprenant appui sur les connaissances que lui donne la psychologie expérimentale, Münsterberg concède qu'il est difficile de prêter la même attention à deux intrigues conduites en parallèle ou qu'il est tout simplement intolérable de voir une action mêlée d'éléments qui lui sont organiquement étrangers. Le cinéma doit donc relever le défi de son unité esthétique qui passe par un montage raisonné des séquences subordonnées à une même finalité narrative. Sa conception classique de l'unité qui se fait garante de l'art est en tout point proche de celle que l'on retrouve dans l'essai de Quatremère de Quincy : « Effectivement, comme on va le voir, l'unité même de l'âme s'oppose à ce qu'elle puisse recevoir, de deux imitations à la fois, deux impressions simultanées. C'est-à-dire en un seul et même moment, et d'un seul et même art, dans un seul et même ouvrage⁵². » Si l'unité esthétique est la garantie de l'art, elle est ici justifiée par la science qui en confirme la validité. On n'est donc pas surpris de voir Münsterberg rejeter les papiers collés récemment

• 50 – *Ibid.*, p. 112.

• 51 – MÜNSTERBERG Hugo, *Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, op. cit., p. 141.

• 52 – QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, op. cit., p. 37.

introduits par Braque et Picasso dans la peinture, l'éloignant ainsi de l'art moderne et ralentissant sa compréhension du cinéma. Sa théorie esthétique se fait implicitement normative en se fondant sur les données d'un empirisme psychologique. Ce qui doit guider le metteur en scène c'est donc la juste connaissance des lois psychologiques qui soutiennent la perception du film. Quelques années plus tard on retrouvera chez Eisenstein cette même tentation de rechercher les lois de l'esthétique du film dans les théories de la gestaltpsychologie. L'originalité de l'essai de Münsterberg tient à la relation qu'il a réussi à construire entre les déterminants psychologiques qui soutiennent la réception filmique et les lois esthétiques avec lesquelles ils s'accordent. Si le cinéma est un art nouveau qui emprunte à l'ancien les formules de son esthétique, il n'en demeure pas moins cet art singulier qui modifie la psychologie de l'art par l'extension de ses moyens poétiques. Alors qu'il découvre *Neptune's Daughter* tourné en 1914 par Herbert Brenon avec Annette Kellerman dans le rôle principal, Münsterberg comprend qu'il sera bientôt « possible de formuler des préceptes psychologiques précis dérivant des principes fondamentaux de l'art nouveau⁵³ ». Le cinéma est un art auquel manque encore sa psychologie, mais réfléchir à son esthétique est encore le meilleur moyen d'y parvenir. Pour autant, on l'a vu, sa démarche est tenue par un *a priori* qui consiste à faire dépendre la nouveauté psychologique du cinéma d'une théorie de l'art plus ancienne que lui. Tout fonctionne comme si l'élucidation scientifique demeurait prisonnière d'une évaluation esthétique qui orientait sa recherche, comme s'il ne parvenait pas à réduire le différentiel théorique qui sépare son approche expérimentale de la psychologie de sa conception théorique de l'esthétique. Il y a du Galilée chez Münsterberg, ce même Galilée qui s'est tenu à l'écart des travaux de Johannes Kepler et qui a préféré défendre le système copernicien sans en modifier le principe, conservant l'idée d'une révolution des planètes comprise selon la figure du cercle parfait. Erwin Panofsky est revenu sur cette énigme scientifique, exhumant une lettre de Galilée faisant part de sa connaissance des thèses de Kepler, suggérant que le silence de l'auteur du *Dialogue sur les deux plus grands Systèmes du Monde* (1632) pouvait s'expliquer par son « obsession, [sa] hantise de la circularité qui l'empêcha d'atteindre au but dans la longue quête par l'humanité de la loi de l'inertie⁵⁴ ». Plus précisément, c'est sa conception du monde qui se trouvait informée esthétiquement, comme si le cercle seul pouvait satisfaire son idéal de science :

« Là où nous considérerions le cercle comme un cas particulier de l'ellipse, Galilée ne pouvait envisager l'ellipse que comme un cercle distordu, une

• 53 – MÜNSTERBERG Hugo, *Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, op. cit., p. 156.

• 54 – PANOFSKY Erwin, *Galilée critique d'art*, traduit de l'anglais et préfacé par Nathalie HEINICH, Paris, Éd. Les Impressions nouvelles, 1992, p. 59.

forme dans laquelle l'ordre parfait a été troublé par l'intrusion de la rectilinéarité; qui ne peut donc résulter que du mouvement rectiligne tel qu'il le concevait; et qui, peut-on ajouter, fut aussi énergétiquement rejeté par l'art de la Renaissance à son âge d'or qu'elle fut chérie par le maniérisme⁵⁵. »

Alexandre Koyré a donné un commentaire du texte de Panofsky et conclu que l'astronomie de Kepler pouvait en quelque sorte être comparée à une « astronomie maniériste⁵⁶ », indiquant par là une relation entre une conception esthétique du monde et sa représentation scientifique. En suggérant que « l'art [est] un moyen de surmonter la nature et de créer, à partir du chaos matériel du monde, quelque chose de complètement neuf, de radicalement irréel, qui incarne une parfaite unité harmonieuse », Münsterberg ne souscrit pas seulement à une idée de l'art encore largement partagée par son époque – la querelle de l'*Armory Show* (1913) et le procès Brancusi (1927/1928) sont là pour nous rappeler que l'époque n'est pas uniformément moderne –, il place sa science sous le signe de ce que Koyré appelait une « attitude esthétique ». Lucide, il sait que le cinéma partage avec les autres arts une même faculté d'abstraction qui justifie sa reconnaissance, comme il n'ignore pas que la psychologie de l'image animée renseigne objectivement sur l'originalité de ses procédés, mais son édifice repose sur un implicite esthétique qui veut que ce que l'on appelle *art* réponde d'une définition moins contemporaine que ses manifestations.

La beauté du cinéma : Victor Oscar Freeburg

Deux ans après la parution du livre de Münsterberg, Victor Oscar Freeburg publie un ouvrage qui se donne comme la synthèse des essais déjà parus, *The Art of Photoplay Making*. Comme il le rappelle dans l'avant-propos, son livre reprend une série de conférences données à l'université de Columbia entre l'automne 1915 et le printemps 1917 ainsi que quelques articles publiés à la même période dans le *New York Times* et le *Morning Telegraph*. La précision n'est pas sans importance, elle est donnée pour prévenir le lecteur de tout malentendu : si son livre paraît en 1918, Freeburg n'est pas le dernier des pionniers de la théorie cinématographique. En reconnaissant à Sargent d'avoir livré un utile manuel de technique d'écriture filmique, à Münsterberg d'avoir analysé les lois de la perception humaine en lien avec le film, oubliant au passage la deuxième partie de l'essai consacrée à l'esthétique du cinéma et, enfin, à Vachel Lindsay d'avoir souligné que le cinéma

• 55 – *Ibid.*, p. 60.

• 56 – KOYRÉ Alexandre, *Attitude esthétique et pensée scientifique*, in E. PANOFSKY, *Galilée critique d'art*, op. cit., p. 92.

devait être apprécié comme peuvent l'être la peinture et la sculpture auxquelles on accorde le bénéfice de la beauté, Freeburg⁵⁷ entend souligner qu'on ne saurait détacher les discours sur les techniques cinématographiques des débats théoriques qui portent sur la nature de son esthétique. À ce titre, l'essai de Freeburg se présente clairement comme un traité de poétique du cinéma à l'égal de ceux qui s'écrivaient dans les académies de peinture où les règles le disputent aux principes. Moins de dix ans plus tard, en 1927, le cinéma américain se dotait d'une *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* sous l'impulsion de Louis B. Mayer. Certes les motivations de l'un des fondateurs de la Metro-Goldwyn-Mayer (1924) sont bien plus politiques qu'artistiques, mais on pourrait aisément vérifier qu'il n'y a pas moins de calculs politiques dans sa création que dans celle de *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* voulue par Charles Le Brun, autorisée par Louis XIV en 1648 avant que Mazarin n'en prenne le contrôle quelques années plus tard. Freeburg devra donc attendre une petite dizaine d'années avant que les États-Unis ne se dotent de leur académie, mais il ne doute pas que le cinéma soit un art. Prenant appui sur les premiers résultats théoriques de la jeune littérature américaine, il entend défendre l'entrée du cinéma dans le monde de l'art et activer un nouveau *paragone* capable de renouveler la forme ancienne de l'*ut pictura poesis* qui jugeait de la poésie comme de la peinture, avant que la Renaissance n'en inverse la formule pour mieux juger de la peinture comme de la poésie. Si le cinéma est un art il doit être possible d'en dégager les lois en le comparant aux arts avec lesquels il partage ses grands caractères. Bien écrire, bien composer, bien diriger, faire un bon usage des formes de l'imagination, du symbolisme et de l'allégorie, tels sont les objectifs que l'auteur de *The Art of Photoplay Making* fixe à toute esthétique du cinéma, qui se doit de répondre point par point à chacune de ces obligations poétiques. C'est ce qu'indique le premier chapitre qui souligne clairement que quand « nous examinons le cinéma comme un médium artistique

• 57 – Dans l'avant-propos qu'il écrit le 28 janvier 1918 alors qu'il séjourne à New York au U. S. Naval Training Camp de Pelham Bay Park, Freeburg rappelle que le livre de « *Mr. Epes Winthrop Sargent's Technique of the Photoplay discusses the practical side of plot building, scenario writing, and photoplay filming; the second is the late Hugo Münsterberg's The Photoplay, which analyzes the laws of the human mind in connection with the motion picture; and the third is Mr. Vachel Lindsay's Art of the Moving Picture, which makes it perfectly clear that a motion picture, if properly thought out and manufactured, will contain the kind of beauty which we used to look for only in paintings and sculpture.* » (« traite des aspects pratiques de la construction de l'intrigue, de l'écriture du scénario et du tournage des films; le deuxième est le dernier livre de Hugo Münsterberg, *Le Cinéma*, qui analyse les lois de l'esprit humain en relation avec le film; et le troisième est *L'Art du Cinéma* de M. Vachel Lindsay, qui rend parfaitement clair qu'un film, s'il est correctement pensé et réalisé, contiendra le genre de beauté que nous recherchions uniquement dans les peintures et la sculpture », FREEBURG Victor Oscar, *The Art of Photoplay Making*, New York, The Macmillan Company, 1918 [non paginé]).

nous découvrons qu'il hérite de quelque chose de propre à chacun des arts plus anciens, et cependant qu'il diffère essentiellement de chacun d'entre eux⁵⁸ ». Freeburg se livre ensuite au détail de cet héritage avant de conclure que le cinéma ne saurait se confondre avec la littérature, le théâtre, la peinture, la musique et l'architecture, parce qu'il est quelque chose d'autre, d'absolument distinct quoique lié à chacun d'entre eux. À ce titre, « il doit être jugé et apprécié comme un art nouveau⁵⁹ ». Nous retrouvons là les trois prémisses théoriques qui vont orienter sa réflexion esthétique sur le cinéma. Celui-ci est l'héritier d'une tradition à laquelle il appartient de fait. Il suffit de produire les comparaisons qu'appellent l'image, le drame, la scène, l'acteur, la musique, les décors, pour se convaincre que le cinéma emprunte bien à chacun des arts canoniques. Bazin en renouvellera la théorie, mais en plaçant le cinéma sous le signe de l'impur, contre la position largement répandue de ceux qui militent pour une pureté des arts. Si le cinéma leur emprunte ses principes et ses règles de composition, il n'en conserve pas moins le privilège de son médium qui modifie la nature de chacun. Ses images n'ont-elles pas le mouvement qui manque à la peinture, ses drames ne sont-ils pas capables de procédés que la littérature ignore, la mise en scène n'est-elle pas soumise à des exigences spatiales qui sont sans équivalent au théâtre, etc.? Ainsi Freeburg consacre-t-il deux chapitres à la question de la composition de l'image en prenant soin, d'une part, de la définir à partir de la peinture qui lui tient lieu de modèle et, d'autre part, de l'en distinguer en opposant la composition « *in static forms* » et la composition « *in fluent forms* ». Il commence donc par affirmer les principes d'une composition picturale qui peuvent être conservés et appliqués au cinéma : « *unity, emphasis, balance, and rhythm. And all of these principles have reference to the lines, or shapes, the tones, the textures, and, of course, to the character, or significance, of the subjects*⁶⁰ ». On retrouve là la double exigence poétique qui règle les moyens et les fins de la peinture depuis la Renaissance. Rappporter la composition à un système de lignes et de formes, de textures et de tons, c'est revenir au *Dialogue de la peinture* de Lodovico Dolce qui consigne les règles de l'art : « Le peintre doit s'efforcer d'imiter au moyen de lignes et de couleurs⁶¹. » Mais souligner que lignes et couleurs sont soumises au sujet dit bien ce que la composition doit à l'*istoria* dont Léon Battista Alberti a codifié les grands principes pour la Renaissance.

• 58 – FREEBURG VICTOR OSCAR, *The Art of the Photoplay Making*, op. cit., p. 1.

• 59 – *Ibid.*, p. 5.

• 60 – « L'unité, la tonalité, l'équilibre et le rythme. Et tous ces principes font référence aux lignes, aux formes, aux tons, aux textures et, bien sûr, au caractère ou à la signification des sujets » (*ibid.*, p. 45).

• 61 – DOLCE Lodovico, « Dialogo della pittura intitolato l'Aretino », in W. LEE Rensselaer, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991, p. 9.

Freeburg va donc entreprendre de comparer compositions cinématographiques et compositions picturales en jugeant des premières à l'aune des secondes posées en modèle d'équilibre et de clarté. Un plan de *What Will People Say?*, réalisé par Alice Guy en 1916 pour *Popular Plays and Players Inc.*, est ainsi jugé mal composé parce que le fond de l'image est occupé par des vitraux qui surchargent le cadre et s'opposent visuellement aux personnages situés au premier plan. *A contrario*, le tableau de Jean-François Millet, *L'Angelus* (1857), est donné en exemple pour sa composition équilibrée, forte d'un ciel clair et d'une terre sombre dégagés de tout motif qui pourrait distraire le spectateur, assurant ainsi une nette lisibilité de l'image. De même, *Audrey*, réalisé en 1916 par Robert G. Vignola pour *Famous Players Film Company*, est-il condamné pour une scène qui dissimule l'héroïne parmi les fidèles réunis à l'église, là où Meissonnier a su distinguer au premier coup d'œil Napoléon dans son tableau (*Friedland*, 1807) en lui prêtant des valeurs chromatiques et un geste qui ne laissent aucune hésitation. Freeburg écarte toute autre hypothèse – l'héroïne se dissimule-t-elle parmi les fidèles? Sa faible visibilité est-elle le signe d'une faute morale? La communauté est-elle le véritable sujet de ce plan? – ne retenant que celle qu'appelle la lecture informée de l'image, félicitant Meissonnier pour ses choix plastiques qui réussissent à composer la bataille sans perdre de vue la figure qui conduit l'assaut. Le bien composer égale le bien voir. De cette équation qui subordonne toute décision esthétique à son rendement visuel, Freeburg tire un principe poétique qui a valeur de norme. Il ne s'agit évidemment pas de juger à notre tour la rudesse ou la simplicité des analyses de Freeburg, mais de comprendre ce qu'elles doivent au classicisme des modèles retenus. Quittant les formes fixes pour le mouvement, l'auteur de ce premier bréviaire d'esthétique reprend ses comparaisons édifiantes tout en conservant la force opératoire de ses modèles. Ce qu'il s'agit désormais de démontrer, c'est que la beauté des formes élémentaires – la ligne, le cercle – se trouve majorée par le mouvement. Cette intuition fondamentale qui sera à l'origine de la théorie de la photogénie chez Jean Epstein et Louis Delluc est ici mise au service d'une logique qui entend donner au cinéma un privilège esthétique sur la peinture : « *Now, without contradicting what has been said, we shall show that many subjects in nature and in mobile arts are more beautiful and memorable in motion than in repose, and that therefore the accomplished cinema composer must be able to select and compose his motions as effectively as his "stills"*⁶². » Cette majoration esthétique de la forme

• 62 – « Maintenant, sans contredire ce qui a été dit, nous montrerons que de nombreux sujets dans la nature et dans les arts du mouvement sont plus beaux et plus mémorables lorsqu'ils sont en mouvement qu'au repos, et que, par conséquent, le réalisateur de cinéma accompli doit pouvoir choisir et composer ses mouvements aussi efficacement que ses "photographies" » (FREEBURG Victor Oscar, *The Art of the Photoplay Making*, op. cit., p. 61).

par le mouvement devient un élément essentiel de l'argumentation de Freeburg qui comprend tout l'intérêt qu'il y a à lier formellement la peinture et le cinéma en partant du mouvement. Il s'agit cependant moins de reprendre l'idée d'une filiation dynamique qui prête au cinéma la possibilité de poursuivre les recherches de la peinture sur le mouvement, que de constituer un même problème esthétique qui a le mouvement pour valeur. L'un n'exclut pas l'autre, mais la beauté est bien le point de départ de cette relation qui substitue à sa nature psychologique – l'humanité se serait efforcée de passer de l'image du mouvement au mouvement des images – une nature esthétique – la forme s'accomplit dans le mouvement. C'est ainsi qu'il découvre dans la fresque de Giulio Romano, *La Danse d'Apollon et les Muses* (1540), un modèle visuel capable d'inspirer cinématographiquement une danse de jeunes filles jouant avec leurs écharpes aussi bien qu'une scène de guerre déployant des soldats sous un ciel de bombes : « *If it is true that these effects are more beautiful in movement than in repose, the cinema composer is happy in being able to represent them cinematically. But he should go further. He should transfer these fundamental principles of visual appeal to any photoplay subject where they may possibly apply*⁶³. » Si c'est le mouvement qui introduit le cinéma dans le monde des arts, ce n'est donc pas à la manière futuriste qui en fait le signe de la modernité en le liant à la vitesse, mais en considérant qu'il revient au cinéma de parfaire esthétiquement la forme par le mouvement. Non seulement le cinéma se découvre un monde de formes qu'il est le seul à pouvoir investir, mais ces formes mobiles présentent un pouvoir esthétique dont la peinture est privée :

« *To take another example, what painter could ever convey the delicate impression our eyes get from the sudden fading of the glow in the wake of a meteor? Pictorial values of motion such as these admittedly defy the cinematograph too, a defiance, however, which only emphasizes our general contention that there is a whole realm of beauty which exists in fluent, though not in static, form, and can be transmitted by art only when the fluent form is reproduced*⁶⁴. »

Ce privilège esthétique est par ailleurs repris des débats qui ont occupé quelque trois siècles de théorie artistique où se sont opposés partisans de la peinture et de

• 63 – « S'il est vrai que ces effets sont plus beaux en mouvement qu'au repos, le réalisateur de cinéma est heureux de pouvoir les représenter cinématiquement. Mais il devrait aller plus loin. Il devrait transférer ces principes fondamentaux des arts visuels à n'importe quel sujet de cinéma où ils pourraient éventuellement être appliqués » (*ibid.*, p. 63).

• 64 – « Pour prendre un autre exemple, quel peintre pourrait transmettre la délicate impression que nous laisse la disparition soudaine de la lueur rougeoyante qui accompagne le sillage d'un météore ? Si les valeurs picturales du mouvement défient le cinématographe, ce défi ne fait que souligner notre point de vue qui veut qu'il y a tout un domaine de beauté qui existe à l'état fluide et non statique, et qui peut être transmis artistiquement seulement lorsque la forme fluide est reproduite » (*ibid.*, p. 65).

la poésie lorsqu'il s'est agi de déterminer leurs mérites respectifs. On se souvient d'André Félibien qui, dans *Le Songe de Philomathe*, cherche à séparer la Poésie et la Peinture qui se disputent la dignité de l'Art avant que l'Amour ne vienne réconcilier les deux sœurs rivales, prêtant à l'une la faculté de raconter les « grandes vertus » des Grands Hommes afin de rendre « les beautés de [leur] âme », et à l'autre le soin de bien choisir « [leurs] actions héroïques et extraordinaires⁶⁵ ». Ou de l'abbé Du Bos défendant la peinture en soutenant que « certaines fictions réussissent donc mieux dans le récit que dans le spectacle⁶⁶ ». Le mouvement n'est donc pas seulement la finalité de la forme, il dit encore le partage des arts et fixe l'essence esthétique du cinéma. Si le cinéma peut être un art, il n'y parviendra qu'en détachant le mouvement de l'expression mécanique de son dispositif. Faire du mouvement une fonction esthétique, telle est la visée de Freiburg qui n'y parvient qu'en conservant les grandes causes de l'art classique. Comme ses collègues américains, Sargent, Lindsay et Münsterberg, Freiburg n'introduit le cinéma dans le monde de l'art qu'en cherchant les moyens d'adapter les anciennes théories de l'art aux propriétés du médium cinématographique. Concilier la finalité de l'art, la beauté comprise dans son acception classique et les qualités formelles du cinéma qui doivent tout à leur manière de substituer aux anciennes « *static forms* » d'inédites « *fluent forms* », constitue la ligne de fond de ce premier essai. Cette dette esthétique n'en est pas moins une dette morale. Le cinéma porte la responsabilité de ce legs immense qui a vu les peintres affronter avec les moyens qui étaient les leurs la représentation du mouvement : « *To transmit this fluent beauty is the mission of the cinema composer*⁶⁷. » Comme eux, le cinéaste trouvera dans les formes tourbillonnantes de la nature, dans le vol d'un oiseau, le balancement d'un arbre, le vortex d'une cascade les modèles des mouvements et des formes qui pourront décrire des scènes de foule, de danse ou de jeu. Freiburg multiplie les exemples, se fait précis dans ses descriptions qui valent comme autant de croquis jetés sur un carnet d'esquisses : « *The curving lines of the rushing Niagara may be transferred to a crowd pouring out of a building*⁶⁸. » Cette attention à l'expressivité plastique des formes et des mouvements naturels a été au cœur des recherches de Léonard de Vinci qui a consacré de nombreux carnets de dessins à l'étude du mouvement. Mouvements de l'eau, de l'air, mécanique des fluides, formation des

• 65 – FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Tome quatrième, Paris, A. Trevoeux, 1725, p. 81.

• 66 – DU BOS Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), 7^e édition, Paris, Pissot Libraire, 1770, p. 106.

• 67 – « Les lignes courbes des chutes du Niagara peuvent être comparées au mouvement de la foule sortant d'un immeuble » (*ibid.*, p. 65).

• 68 – *Ibid.*

nuages, des ouragans, des tempêtes, description de chutes d'eau, composent les études que Léonard réalise à la fin de sa vie. Philippe Dubois⁶⁹ a rapproché ses études sur le *Déluge* des images du *Tempestaire* de Jean Epstein à partir d'un même principe dynamique, le *perpetuum mobile*, qui exprime la vérité de la nature et du cinéma. Epstein lui-même, dans *Le cinéma du diable*, a longuement commenté cette propriété exclusive du cinéma qui l'éloigne des aspects stables et des formes fixes. Si la forme « est le signe et le moyen de la permanence », le mouvement, lui, est « le signe et le moyen du devenir⁷⁰ ». Distinguer la fixité des arts visuels plus anciens de la mobilité, de la fluence, du mouvement qui caractérisent le cinéma et orientent le travail du metteur en scène vers le respect de cette qualité originale, tel est le fil esthétique qui parcourt le livre de Freeburg. Cette première et très générale détermination esthétique n'en demeure pas moins fermement liée à une prise en compte différenciée des singularités esthétiques du cinéma. Freeburg a non seulement conscience que le mouvement cinématographique doit être pensé dans les termes du rythme, il sait en outre qu'un film procède d'une harmonisation de rythmes partiels et que l'art du cinéaste commence avec ce travail de réduction et d'intégration des éléments qui compose ses plans :

« Hence it must be clear that any photoplay director who looks upon himself as an artist rather than a drill master, who desires some day to produce a photoplay which shall be known as a classic, must learn to compose his fluent forms, must learn to apply the principles of unity, emphasis, balance, and rhythm to the ever vanishing, ever originating visible values which he projects upon the screen⁷¹. »

Privilégiant les formes fluides sur les formes fixes, Freeburg n'en tire pas seulement le parti d'une différence qui spécifie le cinéma, il établit une règle générale de composition qui consiste à toujours rapporter le mouvement local du plan au mouvement général du film. Freeburg est sans doute moins philosophe que Jean Epstein et moins historien de l'art que Serguei Eisenstein, mais il n'en a pas moins saisi la nécessité de délivrer le mouvement cinématographique de sa seule mécanique cinétique. Ce n'est pas le mouvement du train qui entre en gare qui dit la vérité du cinéma, c'est la fonction épiphanique qu'il rend possible. Du

• 69 – DUBOIS Philippe, « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », in J. AUMONT (dir.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémaèque française, 1998, p. 267-323.

• 70 – EPSTEIN Jean, « Le cinéma du diable », *Écrits sur le cinéma*, t. I, op. cit., p. 348.

• 71 – « Par conséquent, il doit être clair que tout réalisateur de cinéma qui se considère comme artiste plutôt que comme un instructeur, qui désire un jour produire un film qui sera reconnu comme un classique, doit apprendre à composer ses formes fluides, doit apprendre à appliquer les principes d'unité, de tonalité, d'équilibre et du rythme aux valeurs visibles toujours disparaissantes et toujours originales qu'il projette sur l'écran » (*ibid.*, p. 68).

mouvement Freeburg détaille les harmoniques, les tonalités, les changements qui affectent la matière aussi bien que la lumière, anticipant les recherches théoriques d'Eisenstein sur le montage⁷². Il n'hésite pas non plus à s'appuyer sur la musique dont l'esthétique est essentiellement une esthétique du rythme. *Intolerance* (1916) de Griffith est ainsi donné comme le modèle cinématographique de la forme musicale. Cette double habilitation qui lui prête une tradition tout en lui accordant les valeurs qui l'en libèrent conduit Freeburg à revendiquer le passé de l'art comme la véritable mesure du cinéma. De ce point de vue, bien que leurs projets soient très différents, Freeburg comme Münsterberg sont les stricts contemporains de Canudo tant ils restent attachés à la force normative de l'art classique.

Cinq ans plus tard, en 1923, Freeburg accorde une suite développée à son *Photoplay Making. Pictorial Beauty on the Screen* lui donne l'occasion de prolonger sa réflexion esthétique en engageant « *a systematic analysis of pictorial composition on the screen*⁷³ ». Son projet est entièrement dévoué à la possibilité d'instruire une esthétique visuelle qui, tout en assumant son héritage artistique, soit en mesure de soustraire le cinéma au théâtre, à la littérature et à la simple photographie : « *It is what the picture looks like, rather than what it tells, which here occupies our attention*⁷⁴. » C'est ce que Rex Ingram, le réalisateur de *Four Horsemen of Apocalypse* (1921) et de *The Prisoner of Zenda* (1922), reconnaît et salue dans la préface qu'il donne au livre : « *In this volume Dr Freeburg contends that in order to be classified among the Arts, the Cinema must become something more than a series of clear photographs of things in motion*⁷⁵. » Freeburg va ainsi s'efforcer de définir le côté purement pictural du cinéma tout en essayant de formuler sa « *conception of some of the principles which govern the creation of pictorial beauty on the screen*⁷⁶ ». *Ut pictura cinema* en somme. Penser la nature artistique du cinéma, c'est donc résoudre la question de sa valeur esthétique sur le modèle de la peinture. C'est elle qui fournit les éléments de composition à partir desquels pourront s'exercer la pratique artistique comme le jugement esthétique. Que celui qui souhaite juger de l'art cinématographique commence donc par juger de la valeur picturale de l'image filmique, tel est en somme le point d'entrée de sa démonstration. Cela étant posé, il ne lui reste plus qu'à chercher à écrire les principes et les lois qui pourront rendre possible la picturalité du film. On notera que c'est à l'occasion

• 72 – Voir son article, « Méthodes de montage », 1929.

• 73 – FREEBURG Victor Oscar, « Author's preface », *Pictorial Beauty on the Screen*, New York, The Macmillan Company, 1923, p. IX.

• 74 – *Ibid.*, p. x.

• 75 – « Dans ce livre, le docteur Freeburg soutient que, pour être rangé parmi les arts, le cinéma doit devenir plus qu'une série de simples photographies des choses en mouvement » (*ibid.*, p. VII).

• 76 – FREEBURG Victor Oscar, *Pictorial Beauty on the Screen*, *op. cit.*, p. 5.

de cet essai que Freeburg redéfinit le terme *Photoplay* encore en usage dans les milieux du cinéma comme une séquence de *motion pictures*, tandis que la beauté du cinéma confirme que la peinture n'est pas un obstacle à la célébration du mouvement vers lequel tout le film doit tendre. Cette relecture à partir de la qualité émergente de son esthétique, le mouvement, enregistre une émancipation du cinéma qui cesse d'être pensé à partir du théâtre. Plus encore, elle montre que l'esthétique du cinéma ne dépend pas de ses réalités pré-filmiques, mais de ce que Freeburg nomme ses « *cinematographic forms* ». L'originalité de son approche tient aux enseignements qu'il a dégagés des travaux de Münsterberg, si bien que ses questions d'esthétique sont immédiatement connectées à des questions de psychologie cognitive. « *What part of the picture remains longest in memory? Does it coincide with the dramatic emphasis intended by the composer? If not, what caused the wrong accent? Was the picture as a whole really beautiful to the eyes? If not, what made it displeasing⁷⁷?* », telles sont quelques-unes des questions que Freeburg se pose à mesure que son étude avance. Paradoxalement on retrouve les mêmes préjugés esthétiques qui empêchent toute composition non centrée sur ses personnages de pouvoir être jugée favorablement. Comme dans *The Art of the Photoplay Making*, Freeburg juge les cadrages cinématographiques à l'aune d'une seule et même jauge visuelle : « *A glaring example of wrong emphasis caused by the attraction of a right-angled shape is to be seen in a "still" from Other Men's Wives, on opposite page, where the window, toward which the woman unconsciously points her wand, irresistibly attracts the attention of the spectator⁷⁸.* » C'est parce que l'attention se trouve distraite par un motif secondaire que la composition se voit sévèrement critiquée. Tout fonctionne comme si la mesure psychologique de l'attention venait justifier la norme esthétique que Freeburg s'impose. L'unité et la clarté de la composition priment sur toute autre considération. Le conflit formel, la tension figurative, les contradictions plastiques semblent être exclus de cette esthétique pétrie de classicisme qui milite pour une totale lisibilité de l'image. Toutefois, le dernier chapitre du livre qui s'intéresse à la nature des émotions esthétiques et au moyen de les produire cinématographiquement consacre un large commentaire au *Cabinet du Docteur Caligari*, donné en exemple d'une réussite artistique. Le classicisme de

• 77 – « Quelle est la part de l'image qui reste la plus longtemps dans la mémoire? Cela coïncide-t-il avec la tonalité dramatique voulue par le compositeur? Sinon, qu'est-ce qui a entraîné cette erreur? L'image dans son ensemble était-elle très belle? Sinon, qu'est-ce qui l'a rendue désagréable? » (*ibid.*, p. 53).

• 78 – « On rencontrera sur la page opposée un exemple flagrant de mauvaise tonalité d'ensemble causée par l'attraction d'une forme à angle droit dans un photogramme de *Other Men's Wives*, où la fenêtre, vers laquelle la femme pointe inconsciemment sa baguette, attire irrésistiblement l'attention du spectateur » (*ibid.*, p. 55).

Freeburg n'exclut donc pas la modernité de *Caligari*. Sorti sur les écrans américains en avril 1921, le film a été accueilli avec ferveur par Vachel Lindsay qui y a vu l'une des voies essentielles que le cinéma devait suivre. Freeburg, dût-il concéder une forme dont la picturalité n'échappait pas à l'immobilité des décors, n'en conserve pas moins l'idée que la dominante qui plie l'ensemble des formes du film procède directement d'une atmosphère qui sait traduire le monde délirant de *Caligari*. Placer l'émotion au cœur du processus de création cinématographique, telle est la loi poétique que Freeburg entend soutenir. L'expressionnisme des acteurs (leur théâtralité) et des décors peints (leur picturalité) ne lève rien au fait qu'il appartient à Robert Wiene d'avoir su composer un expressionnisme cinématographique : « *But that composition as a whole was not made either by the actors or by the designers of settings; they were happily helpful, but the director was the master composer*⁷⁹. » Tout doit tendre vers elle, tout ce qui a été dit de la composition, des formes statiques et fluides, des effets plastiques et des références aux autres arts, est venu servir cette finalité de l'art, l'émotion esthétique. Et il revient à *Caligari* de dessiner le modèle de l'œuvre à venir : « *To one who has been emotionally affected by such things as the "dissolve" and retarded motion and the peculiar effects in Dr Caligari the above paragraphs may give some idea of what we mean by poignancy in composition. It is a real quality tinged with an unreality that allies it with the effects which we experience in dreams. Any cinema composer who can strike this note of poignancy at least once in every photoplay that he produces may justly demand that his work be classed with the fine arts*⁸⁰. »

Le cinéma, se défend Freeburg, ne doit rien à la vie, à la nature, au monde, il n'a pas vocation à lui ressembler au point de se confondre avec lui. C'est parce qu'il est un art qu'il doit demeurer « *a motion picture of life*⁸¹ » et non devenir la vie elle-même (« *not like life itself* »). Freeburg partage avec Münsterberg, c'est-à-dire avec Quatremère de Quincy, une même conception de l'imitation qui rime avec imagination et invention. En se demandant si celui qui parvient à peindre si habilement son tableau qu'il réussit à tromper les oiseaux qui viennent le picorer faute d'y lire une imitation doit être salué comme un véritable artiste, Freeburg retrouve Hegel et souligne qu'on « devrait du moins comprendre qu'au lieu de

• 79 – « Mais cette composition dans son ensemble n'était due ni aux acteurs ni aux décorateurs ; ils ont été heureusement aidés par le réalisateur, véritable maître de la composition » (*ibid.*, p. 167).

• 80 – « Pour ceux qui ont été émotionnellement affectés par des choses telles que les fondus et les ralents et les effets particuliers du *Docteur Caligari*, les paragraphes ci-dessus peuvent donner une idée de ce que nous entendons par l'intensité de la composition. C'est une qualité teintée d'irréalité qui l'associe aux effets que nous vivons dans les rêves. Tout compositeur de cinéma qui parvient à introduire cette note d'intensité au moins une fois dans chacun de ses films peut exiger à juste titre que son travail soit classé parmi les beaux-arts » (*ibid.*, p. 181-182).

• 81 – *Ibid.*, p. 185.

louer des œuvres d'art, parce qu'elles ont réussi à tromper des pigeons et des singes, on devrait plutôt blâmer ceux qui croient exalter la valeur d'une œuvre d'art en faisant ressortir ces banales curiosités et en voyant dans celles-ci l'expression la plus élevée de l'art. On peut dire d'une façon générale en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature⁸² ». Faire de la beauté la finalité du film et du mouvement la perfection de la forme, penser une forme générale du film qui ait le mouvement pour condition, énoncer le naturel cinématographique pour mieux affirmer les pouvoirs et la liberté de l'art et, ainsi, constituer le programme d'une poétique cinématographique à destination des cinéastes, telles sont les lignes de fond de ces deux ouvrages qui le relient à Lindsay et à Münsterberg, et l'imposent comme une tentative essentielle de la toute première théorie américaine.

La synthèse du futurisme italien : Marinetti

Le rapport du futurisme italien au cinéma est tout à la fois précoce et retardé par le caractère ombrageux de son fondateur. Deux ans après que Marinetti ait fait paraître son *Manifeste du Futurisme*⁸³, Arnaldo Ginna et Bruno Corra donnent une première suite cinématographique à leurs essais de symphonie chromatique. Mais ces quatre films réalisés en 1911, *Accord de couleurs*, *Étude d'effets avec quatre couleurs*, *Chant du printemps*, *Les Fleurs*, aujourd'hui donnés comme perdus, sont réalisés en dehors du mouvement lui-même qu'ils ne rejoignent que l'année suivante. Un an plus tard, Marinetti publie *Le Manifeste technique de la littérature futuriste* et donne le cinéma en modèle d'une littérature non humaine, arrachant le poème à la tradition homérique. Ce sont certes quelques lignes à peine dans lesquelles il loue les facultés antinaturelles du film, capable de redonner le mouvement d'un plongeur depuis sa fin ou d'accélérer sans limite la course d'un homme, mais elles prouvent que son futurisme littéraire n'est pas étranger au cinéma. Ses réflexions sur l'analogie comprise comme procédé poétique et entendue comme « l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles⁸⁴ », ne sont d'ailleurs pas sans évoquer certaines formes de

• 82 – HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, vol. 1, traduit par S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 37.

• 83 – On notera que contrairement à ce qui est souvent écrit, le *Manifeste* paraît d'abord en ouverture de l'*Enquête internationale sur le vers libre* ainsi qu'en préface à un recueil de poèmes d'Enrico Cavacchioli, *Le Ranocchie turchine*, au mois de janvier 1909, avant d'être publié dans de nombreux journaux étrangers – *Democratia*, Roumanie; *Bulletin de Instruccion publica*, Mexico, etc. En France, il paraît dans *Le Figaro* du 20 février 1909.

• 84 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Manifeste technique de la littérature futuriste », in G. LISTA, *Le futurisme. Textes et Manifestes, 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 393.

montage cinématographique défendues par Eisenstein, Bresson ou Godard qui en relance l'idée dans son *Autoportrait de Décembre* (1994) avant de la réutiliser dans ses *Histoire(s) du cinéma* (1998). En 1913, Anton Giulio Bragaglia fait paraître à Rome *Fotodisnascimento futurista*, livre dans lequel il consacre un chapitre au cinéma, *Dans la cinématographie et dans la chronophotographie*. Le futuriste romain prend toutefois ses distances avec le fondateur milanais comme avec Boccioni dont il souhaite dépasser le dynamisme pictural. Le cinéma n'est donc pas exactement choisi comme un étendard futuriste, mais comme l'étape nécessaire d'une conquête du mouvement. Le futur réalisateur de *Thaïs*, encore pénétré de la philosophie bergsonienne qui s'oppose au mouvement cinématographique, refuse au cinéma l'intérêt qu'il prête à la Photodynamique, seule technique photographique capable de créer « la partie du mouvement qui produit la sensation⁸⁵ ». Sa pensée du mouvement dynamique l'amène ainsi à distinguer la chronophotographie de Marey qu'il assimile au primitivisme scientifique, au mieux susceptible de nous renseigner sur le mouvement des gymnastes et d'enrichir leur connaissance, le cinématographe dont l'analyse et la synthèse du mouvement sont encore tributaires d'une technique sans imagination créatrice et, enfin, la Photodynamique qui, seule, permet d'atteindre au « calcul infinitésimal du mouvement⁸⁶ ».

Il faut attendre 1914 pour que soit tourné le premier film inspiré des théories futuristes, *Mondo Baldoria*, réalisé par Aldo Molinari d'après le manifeste de la *Contredouleur* d'Aldo Palazzeschi rédigé au mois de janvier de la même année. Le film sera pourtant désavoué par Marinetti. Ce dernier accuse Molinari de s'être inspiré de sa pièce de théâtre, *Le Roi Bombance*, publiée en 1905 au Mercure de France avant d'être montée à Paris en avril 1909 au théâtre Marigny, mais il lui reproche surtout d'avoir inséré des extraits du Pathé Journal où figurent des futuristes, emprunts cinématographiques qui pourraient laisser croire à leur soutien. Marinetti redoute-t-il que le mouvement lui échappe alors que des initiatives futuristes autoproclamées naissent un peu partout? A-t-il réellement été gêné par les spéculations futuristes de Molinari ou bien a-t-il craint que l'idée d'un cinéma futuriste puisse s'imposer sans lui? Après avoir vivement critiqué *Mondo Baldoria*, Marinetti en profite pour rappeler les principes des Soirées futuristes qui doivent guider toute manifestation. 1) Démolition systématique du passéisme (tradition et mercantilisme). 2) Mots en liberté. 3) Dynamisme plastique. 4) Musique polytonale sans carrure. 5) Art des bruits. 6) Programme politique futuriste (nationalisme anti-traditionnel). On peut toutefois se demander si le film

• 85 – BRAGAGLIA Anton Giulio, « Dans la cinématographie et dans la chronophotographie », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 537.

• 86 – *Ibid.*, p. 538.

de Molinari était réellement si éloigné des préceptes futuristes pour mériter l'excommunication de Marinetti qui l'accuse de faire partie de ces « ignobles exploiters du futurisme ». Le scénario de *Mondo Baldoria* présente pourtant des caractères éminemment futuristes, comme en témoignent ces quelques lignes : « Déséquilibrés de l'âme contre les remparts du passé, apeurés, hésitants et qui refusent de mourir... Bouleversez tout, nouveaux héros, nouveaux génies du futur! Bondissez en riant hors de la forêt sauvage de la douleur humaine! Sur les ruines fumantes du passé, frémissements, volupté, règne triomphant du futurisme⁸⁷. » On sait au demeurant que Palazzeschi lui-même a bien accueilli l'adaptation de Molinari. Marinetti reste pourtant inflexible et le film est retiré de l'affiche. Deux ans plus tard, le 11 septembre 1916, le groupe futuriste de Florence emmené par Marinetti fait paraître le manifeste de la *Cinématographie futuriste*, choisissant d'étendre son programme esthétique « dans une autre zone du théâtre : le cinématographe⁸⁸ ». Investi par l'avant-garde italienne, pressenti sous les espèces d'une « déformation joyeuse de l'univers, synthèse alogique et fuyante de la vie moderne [...], école de joie, de vitesse, de force, de témérité et d'héroïsme », le cinéma est encore pensé à partir du théâtre. Ce phénomène n'a rien de spécifique, partout en Europe et en Russie le théâtre demeure le référent de toute pensée artistique du cinéma. C'est avec lui ou contre lui que se négocie son rapport à l'art. Loin d'être immédiatement futuriste, ce pouvait laisser entendre son invention récente, il est déjà miné par un « théâtre sans paroles, [qui] a hérité de toutes les ordures les plus traditionnelles du théâtre littéraire⁸⁹ ». Prisonnier du théâtre et de son héritage littéraire, le cinéma n'existe donc pas encore, mais les futuristes font vœu de le libérer de la vieille culture classique qui entrave sa liberté artistique, comme ils font le serment d'actualiser ses puissances « polyexpressives » et d'en faire « l'instrument idéal d'un art nouveau⁹⁰ ». Les signataires du manifeste se disent convaincus que la polyexpressivité est la finalité des recherches artistiques qui font la modernité de l'art et que le cinéma est le seul art qui soit en définitive capable d'en réaliser le programme. La découverte des potentialités futuristes du cinéma a été préparée par un manifeste publié deux ans plus tôt par Corradini et Settimelli, *Poids, mesures et prix du génie artistique*, qui appelait à l'élargissement du « concept d'art ». Les deux futuristes faisaient ainsi remarquer qu'« on ne comprend pas pourquoi chaque activité doit forcément être enfermée dans l'une

• 87 – MOLINARI Aldo, « Monde Bombance », in G. LISTA, *Le cinéma futuriste*, Paris, Paris Expérimental, 2008, p. 108.

• 88 – LISTA Giovanni, « La cinématographie futuriste », *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1994)*, op. cit., p. 992.

• 89 – *Ibid.*, p. 993.

• 90 – *Ibid.*

ou l'autre de ces boîtes ridicules qui ont pour nom *musique, littérature, peinture* [...] Ainsi chaque artiste pourra inventer un art nouveau⁹¹ ». Contrairement aux apologistes français, les deux futuristes ne se contentent pas d'ajouter le cinéma à d'autres arts plus anciens, ils font de ce dernier la preuve que le temps est venu de libérer l'art de son vieux système esthétique. On ne saurait être plus éloigné des thèses de Canudo qui a cherché à ajouter la boîte qui les contiendrait toutes. En imaginant ouvrir l'art futuriste à l'incalculable liberté des combinaisons de matières, de formes, de bruits, de couleurs et d'actions, Corradini et Settimelli entrevoient la possibilité d'une déterritorialisation du champ de l'art qui rompt avec les théories modernistes attachées à la spécificité des médiums. Le manifeste des poids et mesures n'est pas resté sans suite, il a été prolongé d'une conquête esthétique qui devait confirmer le projet futuriste d'une redéfinition de l'art. On assiste ainsi au milieu des années 1910 à une véritable accélération de la pensée futuriste qui multiplie les propositions et les initiatives artistiques. Les manifestes essaient comme autant de fusées théoriques lancées dans toutes les directions, tandis que l'année 1916 scelle définitivement la rencontre du cinéma et du futurisme. Outre le manifeste de la cinématographie futuriste, on y découvre deux films. Le premier est dû à deux pionniers du futurisme, Giulio Bragaglia et Enrico Prampolini, qui collaborent sur la réalisation de *Thaïs*, un film inspiré par le personnage éponyme que Louis Feuillade avait déjà porté à l'écran en 1911 pour la société Gaumont. Le film qui oscille entre décors réalistes et décors peints à l'image des géométries qui bordent l'intrigue n'a pourtant rien d'immédiatement futuriste. On peine à y retrouver les fulgurances imaginées par les futuristes florentins, dût-on deviner derrière les ressorts d'une scénographie théâtrale conventionnelle les expériences scénographiques de Prampolini, auquel Bragaglia a confié la réalisation des décors. On pourra ainsi mettre au compte du futurisme l'épisode de l'expiation volontaire qui clôt le film et relever quelques motifs de mise en scène qui pourraient emprunter au manifeste de la scénographie futuriste écrit un an plus tôt, en 1915. En effet, lorsque Thaïs entre dans la chambre interdite, on découvre une architecture géométrique, des effets plastiques conditionnés par les vapeurs et les gaz qui s'échappent de la bouche centrale et une actrice en proie à une chorégraphie douloureuse qu'il n'est pas impossible de rapprocher des « acteurs-gaz » de Prampolini, que celui-ci décrivait comme des « formes lumineuses produites par courant électrique et gaz colorés⁹² ». La mise en scène est en définitive très mesurée en regard des propositions du manifeste, et on est

• 91 – CORRADINI Bruno et SETTIMELLI Emilio, « Poids, mesures et prix du génie artistique », 1914, in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 734.

• 92 – SETTIMELLI Emilio, « Scénographie futuriste. Manifeste », 1915, in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 901.

encore loin du renversement souhaité par Prampolini lorsqu'il imaginait abandonner la « scène éclairée » pour une « scène éclairante : expression lumineuse qui irradiera de toute sa puissance émotive les couleurs exigées par l'action théâtrale⁹³ ». Les références affichées du film vont plutôt au décadentisme et à Baudelaire, souvent considéré comme un précurseur de ce mouvement fin de siècle. On retrouve ainsi dans *Thaïs* des cartons composés à partir de quelques vers des *Fleurs du Mal*, empruntés à *Femmes damnées* et à *La mort des pauvres* : « C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre; C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir. Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir⁹⁴. » On comprend que de telles références aient pu embarrasser les critiques et les théoriciens du cinéma qui se sont penchés sur le film. Ce ne sont pas les recherches menées sur le photodynamisme que Bragaglia renouvelle avec *Thaïs*, préférant développer une atmosphère d'avant-garde qui semble au contraire puiser « aux sources de la culture sécessionniste de l'Europe Centrale⁹⁵ ». En indiquant la possible influence de Joseph Hoffmann et de Koloman Moser, Giovanni Lista retient moins la voie futuriste qu'« une conjoncture historique à mi-chemin entre l'Art nouveau et l'Art déco⁹⁶ ». Bragaglia qui, la même année, devait créer une revue ouverte aux arts, *Cronache d'Attualità*, s'ouvrait au cinéma et n'hésitait pas à la faire figurer dans son film. À l'évidence le film ne possède rien des effets antigracieux, déformateurs, dynamiques ou motlibristes recherchés par les futuristes et défendus dans le manifeste de la *Cinematographie futuriste*. Quant à la tapisserie couverte d'yeux qui compose le fond du plan qui découvre Thaïs, seule, après la visite du comte San Remo, elle est le plus souvent relue comme une forme aux accents déjà surréalistes, sans égard pour l'écart historique qui sépare le film du mouvement qui ne verra le jour que huit ans plus tard. Pour Angelo Dalle Vacche en revanche, c'est plutôt du côté du film de Diva que le film mérite d'être lu, comme une réponse « *to the call for the types of capricci meravigliosi (marvelous fancies) theorized by the futurists in their manifesto Futurist Cinematography (1916)*⁹⁷ ». On demeure toutefois un peu intrigué par cette référence qui s'éloigne du ton du manifeste, plus engagé dans la recherche de « drames de disproportions cinématographiés » et de « reconstruc-

• 93 – *Ibid.*

• 94 – BAUDELAIRE Charles, « La mort des pauvres », in *Les fleurs du mal*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 340.

• 95 – LISTA Giovanni, *Le cinéma futurisme, op. cit.*, p. 25.

• 96 – LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme? suivi de Dictionnaire du futurisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015, p. 474.

• 97 – DALLE VACCHE Angelo, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 73.

tions irréelles du corps humain⁹⁸ » que dans la composition de *merveilleuses fantaisies*. Si les liens stylistiques au futurisme sont difficilement attestables, son thème, en revanche, rejoint sans difficulté le *Manifeste de la femme futuriste* que Valentine de Saint-Point écrit en 1912 en réponse au *Manifeste du futurisme* de Marinetti qui appelait au « mépris de la femme ». Quelques mois après la parution du premier Manifeste au début de l'année 1909, Marinetti fait en effet paraître un texte qui en relance la polémique. Constatant que D'Annunzio, qui sera violemment pris à partie par Settimelli dans le premier numéro de la revue *Difesa dell'arte*, pouvait lui aussi écrire que « le mépris de la femme est une condition essentielle pour le héros moderne », Marinetti n'hésite pas à convertir d'autorité D'Annunzio au futurisme et à réaffirmer sa « formidable nausée que [lui] donne l'obsession de la femme idéale dans les œuvres de l'imagination, la tyrannie de l'amour chez les peuples latins, et le leitmotiv monotone de l'adultère! Nausée que nous avons exprimée d'une façon peut-être trop laconique par ces mots : *le mépris de la femme*⁹⁹ ». Cette analyse n'est en définitive pas étrangère à Valentine de Saint-Point qui va défendre une « femme retrouvant sa cruauté et sa violence qui font qu'elle s'acharne sur les vaincus, parce qu'ils sont des vaincus, jusqu'à les mutiler. Qu'on cesse de lui prêcher la justice spirituelle à laquelle elle s'est efforcée en vain. Femmes redevenez sublimement injustes, comme toutes les forces de la nature¹⁰⁰ ». Mais là où Marinetti se limite au constat d'une féminité qui entrave l'héroïsme militaire de l'homme nouveau, Valentine de Saint-Point fait l'apologie d'un féminisme de combat, œuvrant pour une femme futuriste qui se veut conquête « virile », bestialement amoureuse, luxure et force. Elle est Erinye, Amazone, Judith et Charlotte Corday, indépendante, guerrière et révolutionnaire. Un an plus tard, la créatrice de la *Métachorie* qui danse ses poèmes sur des musiques de Satie et de Debussy, fait paraître son *Manifeste futuriste de la luxure* dans lequel elle célèbre « la recherche charnelle de l'inconnu » et « la luxure [qui] incite les Energies et déchaîne les Forces¹⁰¹ ». Elle fait du Désir le moteur d'une création charnelle qui n'est jamais que l'envers de la création spirituelle, elle encourage « l'attirance à la fois subtile et brutale de deux chairs quels que soient leurs sexes, de deux chairs qui se veulent, tendant vers l'unité¹⁰² ». Le programme

• 98 – LISTA Giovanni, « La cinématographie futuriste », in *Le futurisme, op. cit.*, p. 995.

• 99 – MARINETTI Filippo Tommaso, « D'Annunzio futuriste et le "mépris de la femme" », in G. LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1994), op. cit.*, p. 137.

• 100 – SAINT-POINT Valentine de, « Manifeste de la femme futuriste. Réponse à Filippo Tommaso Marinetti », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 379.

• 101 – SAINT-POINT Valentine de, « Manifeste futuriste de la luxure », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 454. *Ibid.*, p. 453-454.

• 102 – *Ibid.*, p. 454-455.

de Valentine de Saint-Point se condense sur cet impératif esthétique qui fait de la luxure une force, véritable leitmotiv de son manifeste qui proclame un vitalisme exalté et brutal. Seul point de contact avec le mépris de Marinetti, celui qu'elle voue aux femmes réfugiées dans un sentimentalisme spirituel. Et lorsqu'elle soutient que la virilité n'est pas moins absente chez les hommes que les femmes, elle rivalise avec l'exaltation de la force futuriste de son fondateur pour mieux y ajouter un volontarisme inhumain encourageant les femmes à faire des enfants « en sacrifice à l'héroïsme¹⁰³ ». À bien y regarder, si n'étaient les remords de Thaïs, le film de Bragaglia ne serait en définitive pas si loin de cet éloge de la femme futuriste qui brave les conventions et plie le monde à sa seule jouissance. Adaptée de *La Légende dorée*, la Thaïs de Bragaglia modernise celle de Jacques de Voragine qui nous conte l'histoire d'une femme d'une grande beauté, éprise de liberté, dépourvue de retenue morale, donnée comme un exemple de la vie pécheresse dans la chrétienté médiévale, précipitant autour d'elle les hommes dans le désespoir et la ruine : « ses amants, jaloux les uns des autres, se livraient à des querelles si fréquentes que la porte de cette fille était très souvent arrosée de sang¹⁰⁴ ». Si la mort de Thaïs semble donner les gages de son repentir, le supplice final auquel elle se soumet nous éloigne de la conversion spirituelle que concède la pécheresse à l'abbé Paphnuce et renoue avec l'esprit futuriste de la vie violente. La mort de Thaïs n'échappe pas à une ultime jouissance qui vient contredire ses remords. Les souffrances qu'elle endure dans la chambre aux supplices sont inséparables d'une ivresse et d'une extase qui la ramènent au plus près du défi futuriste lancé contre la morale. Le lien de *Thaïs* au futurisme n'est donc pas absent. S'il ne ressortit pas au registre du style, il relève bien d'une esthétique futuriste qui fait de la luxure une œuvre d'art¹⁰⁵. Comme l'écrivit Italo Tavolato un mois à peine après la parution du manifeste de Saint-Point, le futuriste deviendra « moraliste le jour où quelqu'un [lui] démontrera que, pendant le coït, il a pensé à la génération future¹⁰⁶ ». C'est un aspect peu pris en compte et cependant essentiel à la compréhension de l'anthropologie futuriste qui, comme toutes les avant-gardes, cherche à fonder un homme nouveau, un homme multiplié pris dans le rêve d'un « Wonderland futuriste¹⁰⁷ ». Luciano De Maria a fort bien souligné ce que cette anthropologie

• 103 – SAINT-POINT Valentine de, « Manifeste de la femme futuriste. Réponse à Filippo Tommaso Marinetti », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 381.

• 104 – JACQUES DE VORAGINE, « Sainte Thaïs, pécheresse », in *La Légende dorée*, t. II, Paris, Flammarion, 1967, p. 271.

• 105 – SAINT-POINT Valentine de, « Manifeste futuriste de la luxure », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 455.

• 106 – TAVOLATO Italo, « Contre la morale sexuelle », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 458.

• 107 – MARIA Luciano de, « Marinetti poète et idéologue », in G. LISTA (dir.), *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 85.

mécanique devait à une conception prométhéenne de la machine et au projet d'une « antiphysis¹⁰⁸ » réalisant la domination de l'homme sur la nature. Marinetti en faisait profession dans son Manifeste technique de la littérature futuriste : « Nous préparons la création de l'homme mécanique aux parties remplaçables¹⁰⁹. »

Mais l'année 1916 c'est bien sûr le film *Vita Futurista*, réalisé par les signataires du manifeste de la *Cinematographie futuriste*, Balla, Chiti, Corra, Ginna, Marinetti et Settimelli. Avec ce film, le futurisme impose un geste esthétique qui bouleverse les représentations les mieux partagées du cinéma en l'intégrant dans l'une des expériences artistiques les plus radicales des avant-gardes. D'abord considéré comme perdu après une tentative de restauration malheureuse en 1958, il semble d'après Giovanni Lista qui en a donné une description raisonnée qu'il reste aujourd'hui quelque 500 mètres de film. De *Vita Futurista* se dégage, sinon un véritable « programme esthétique », du moins une série d'« expérimentations cinématographiques¹¹⁰ » conduites sur un scénario volontiers dysnarratif. On y retrouve en effet les lois de la cinématographie futuriste : les « reconstructions irréelles du corps humain cinématographiées » (première séquence), le principe visuel de la « vitrine d'idées » obtenue par surimpressions (deuxième séquence), les « rixes et mariages de grimaces » (troisième et quatrième séquences), les « drames de disproportions cinématographiés » (cinquième séquence) et, enfin, la « simultanéité et compénétration de temps et de lieux différents » (sixième séquence). Écrit après coup, il appartient au manifeste de composer le véritable programme esthétique qui manquait encore au film. Alors que Marinetti vient tout juste de se rallier au cinéma, il signe à la fin de l'année 1917 le scénario d'un autre film futuriste, *Velocità*, qui ne verra pourtant pas le jour. Giovanni Lista, qui en a retrouvé la trace à la bibliothèque de la Yale University, l'a publié une première fois en italien en janvier 1997 avant d'en donner dix ans plus tard la traduction française¹¹¹. Les onze tableaux qui composent le film reprennent quelques-unes des propositions du manifeste de 1909. On y retrouve la détestation du passé, des académies, des musées et de toute la brocante artistique dont le futurisme entend

• 108 – *Ibid.*

• 109 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Manifeste technique de la littérature futuriste », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 397.

• 110 – « Déformations. Premières expérimentations cinématographiques de déformations plastiques inventées par Arnaldo Ginna. Au moyen de ces déformations, nous entraînons nos cerveaux à l'irréel, de manière à rendre possible la suggestion aux sentiments et aux actions les plus fantastiques » (SETTIMELLI Emilio, « La prima nel mondo della Cinematografica futurista », in *L'Italia futurista*, II^e année, n° 1, 10 février 1917, Florence, cité par LISTA G., *Le cinéma futurisme*, op. cit., p. 32).

• 111 – LISTA Giovanni, *Le cinéma futurisme*, op. cit., p. 119-123.

se débarrasser. On y suit son goût pour la jeunesse, la provocation, l'héroïsme, la patrie, la guerre, la ville moderne parcourue d'« automobiles, avions, dirigeables aux grands projecteurs électriques, réclames lumineuses, trottoirs roulants¹¹² ». Formellement le film reprend les lois de la cinématographie futuriste, jusque dans l'exemple donné pour illustrer les analogies cinématographiques : « en représentant un homme qui dira à sa femme : *tu es belle comme une gazelle*, nous montrerons la gazelle¹¹³ ». L'exemple est intégralement repris dans le *Septième tableau* intitulé *Volupté et patrie* : « Cinématographie analogique. Rendre chacune des images : *Tu es belle comme une gazelle*. Montrer une gazelle¹¹⁴. » Le cinéma s'impose ainsi parmi les futuristes comme le premier né des arts modernes. Premier, le cinéma l'est réellement parce qu'il est le seul à être sans passé ni tradition, parce qu'il vient de la technique et des machines, parce qu'il condense tous les caractères du monde moderne : vitesse, polyexpressivité, héroïsme, témérité, force. Il n'a rien à détruire de sa propre histoire, ni musée, ni académie, ni conservatoire, parce qu'il n'a ni histoire, ni tradition, ni héritage. Le cinéma est le premier art véritablement nouveau, directement issu du monde moderne, lié techniquement à la sensibilité agressive des machines, et c'est à ce titre que les futuristes vont faire du cinéma « le moyen d'expression le plus adapté à la plurisensibilité d'un artiste futuriste¹¹⁵ », comprenant qu'il leur appartient d'inventer son esthétique. Là où la peinture et la photographie revendiquent un dynamisme plastique – « Le Dynamisme est donc une loi générale de simultanéité et de compénétration qui donne tout ce qui dans le mouvement est apparence, exception ou nuance¹¹⁶ » –, le cinéma, lui, doit pouvoir résoudre la rencontre de l'art et de la modernité « en remplaçant la revue (toujours pédante), le drame (toujours prévu) et en tuant le livre (toujours ennuyeux et assommant)¹¹⁷ ». Le livre, préviennent non sans humour les auteurs du manifeste, ne sera conservé qu'à des fins stratégiques et de propagande. Si l'on rapproche les conceptions que défendent Canudo et les futuristes, on mesure à quel point l'évolution de chacun se fait sur des voies divergentes. Le premier se préoccupe d'une synthèse cinématographique capable d'une réconciliation des arts de l'espace et du temps, ménageant une filiation artistique entre l'ancien et le nouveau, tandis

• 112 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Scénario de *Velocità* », in G. LISTA, *Le cinéma futurisme*, op. cit., p. 123.

• 113 – « La cinématographie futuriste », in LISTA G., *Le cinéma futurisme*, op. cit., p. 101.

• 114 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Scénario de *Velocità* », in G. LISTA, *Le cinéma futurisme*, op. cit., p. 122.

• 115 – BALA G., CHITI R., CORA B., GINNA A., MARINETTI F. T. et SETTIMELLI E., « La cinématographie futuriste », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 992.

• 116 – BOCCIONI Umberto, « Dynamisme plastique », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 646.

• 117 – BALA G., CHITI R., CORA B., GINNA A., MARINETTI F. T. et SETTIMELLI E., « La cinématographie futuriste » (1916), in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 992.

que les seconds imaginent dès leur *Cinématographie futuriste* (1916) une équation artistique qui négocie l'avènement d'une synthèse moderniste. Peinture + sculpture + dynamisme plastique + mots en liberté + bruiteurs + architecture + théâtre synthétique = Cinématographie futuriste. La synthèse futuriste, en tout point inverse à la synthèse de Canudo, repose sur un diagramme esthétique qui, sans renier les arts singuliers, les soumet aux principes modernistes de l'art nouveau. L'alogisme de Mario Carli, le dynamisme et le simultanésisme d'Umberto Boccioni, le libérisme de Bruno Corradini, l'homme multiplié de Marinetti, le bruitisme de Luigi Russolo, l'idéographie de Gino Severini, la pyrotechnie super-lumineuse de Gino Cantarelli, constituent quelques-uns des axes futuristes du développement de l'art qui doivent être repris et explorés par le cinéma. Comme le souligne fort bien Giacomo Balla, « l'œuvre d'art ne devait avoir aucune conception, aucune architecture, aucune poésie, aucune forme, aucune couleur, ligne ou signe qui puisse rappeler les œuvres du passé, mais elle sera l'expression artistique d'une époque intellectuellement et profondément plus grande¹¹⁸ ».

Treize ans après le scénario inabouti de Marinetti, Tina Cordero, Guido Martina et Pippo Oriani tentaient de renouer avec l'idéal du film futuriste en tournant un nouveau *Velocità*, tout en saluant l'expérience marinettienne et son caractère précurseur qui anticipait sur le film de l'avenir dans un texte paru dans la revue *Comoedia* le 5 mars 1931, *Marinetti et le film futuriste*. Cette relance cinématographique du futurisme n'a pas laissé de traces profondes dans l'histoire du cinéma d'avant-garde, mais elle laisse voir le travail de réécriture de l'histoire du futurisme et de son fondateur, présenté tout à la fois comme un pionnier du cinéma – ce qu'il fut si l'on fait abstraction de l'épisode Molinari – et comme un héros de l'antifascisme, là où ses relations aux fascismes sont pourtant largement attestées : « Tout jeune encore, poète déjà consacré par le grand public international, Marinetti (après sa bataille pour valoriser les symbolistes français, et après avoir lutté longtemps contre le public fasciste et polémisé avec les journaux du monde entier pour défendre ses formidables Manifestes révolutionnaires qui influencèrent l'art et épouvantèrent les vieux routiniers) dédia son esprit dynamique à l'art cinématographique¹¹⁹. » L'éloge paradoxal des trois réalisateurs de la version 1930 de *Velocità* ne saurait donc dissimuler les liens serrés que le futurisme a noués avec le fascisme ni atténuer la longévité de cette relation. C'est qu'on ne saurait apprécier les apports du futurisme à l'introduction du cinéma dans le champ de l'art sans faire une place importante à la politique de l'art qu'ils ont suivie

• 118 – BALLA Giacomo, « Comment se crée l'œuvre d'art ? » (1920), in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 1264.

• 119 – CORDERO Tina, MARTINA Guido et ORIANI Pippo, « Marinetti et le film futuriste », in G. LISTA, *Le cinéma futurisme*, op. cit., p. 104.

pendant plus de trente ans, politique qui est inséparable de ses relations contrariées au fascisme. À ce titre, il convient de distinguer au moins trois époques dans l'évolution fasciste du futurisme. De 1909 à 1920 on assiste à une convergence idéologique entre futurisme et fascisme qui aboutit à la création du Parti futuriste italien en 1918, que Luciano De Maria rapproche des *Fasci di Combattimento* dont le manifeste (juin 1919) permet de comprendre que « le fascisme première manière est redevable – plus qu'Alceste De Ambris – aux futuristes, en ce qui concerne l'élaboration théorique du programme lui-même¹²⁰ ». Une deuxième période qui signe une rupture momentanée de Marinetti avec le fascisme à l'occasion du deuxième congrès des *Fasci* qui se tient à Milan en mai 1920. Elle court jusqu'à 1923, année où il fait un portrait futuriste de Mussolini, avant de faire paraître l'année suivante un bref éloge du fascisme compris comme « la réalisation du programme minimum du futurisme lancé (avec un programme maximum pas encore réalisé) il y a quatorze ans, par les futuristes italiens¹²¹ ». Enfin, à partir de 1924, soit un an avant les débuts de la dictature fasciste, le futurisme commence son lent déclin sans renoncer « à faire partie intégrante de la culture du régime¹²² » fasciste désormais installé dans la vie politique italienne jusqu'à sa chute définitive en 1945.

En 1909, alors qu'il est proche de tout ce que l'Italie compte de socialistes révolutionnaires et d'anarcho-syndicalistes, Marinetti écrit un éloge de Guglielmo Oberdan, condamné à mort en 1882 après l'échec de l'attentat contre l'empereur François-Joseph, qui se lit aussi comme un hymne patriotique et comme un fervent appel à soutenir l'irrédentisme. Pour Marinetti il s'agit de lier l'avenir politique de l'Italie au devenir de l'art italien comme il y invite dans un texte écrit en 1910 et publié dans la revue anarcho-syndicaliste *La Demolizione, rivista internazionale di battaglia* : « Souvenez-vous ! Les ailes extrêmes de la politique et de la littérature, en se déployant avec une vigueur frénétique, balaieront les cieux encore fumants de l'hécatombe. Tous syndicalistes, par les bras et par la pensée, par la vie et par l'art, à la fois destructeurs et créateurs, anarchistes de la réalité et de l'idéal, héros de toutes les forces et de toutes les beautés, nous avançons en dansant dans la même ivresse surhumaine vers les apothéoses communes du Futur¹²³. »

• 120 – MARIA Luciano de, « Marinetti poète et idéologue », in G. LISTA (dir.), *Marinetti et le futurisme*, op. cit., p. 89-90.

• 121 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Futurisme et Fascisme », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 1457.

• 122 – MALVANO Laura, « Futurisme et fascisme : dynamique de rapports inégaux », in G. LISTA (dir.), *Marinetti et le futurisme*, op. cit., p. 169.

• 123 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Nos ennemis communs », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 193.

Le futurisme de Marinetti compose sa défense de l'art moderne avec un engagement politique qui épouse les mouvements agités de l'histoire italienne. Depuis son premier manifeste ce dernier n'a en effet jamais dévié. La grande guerre hygiénique est toujours au programme du futurisme, tout à la fois définie comme un objet esthétique et comme l'expression achevée de son anthropologie. Dès 1910 il se disait prêt à combattre « le socialisme internationaliste et antipatriotique », à lutter contre « le conservatisme clérical¹²⁴ » et, enfin, à soumettre la nation à « l'hygiène morale » de la guerre, cette « glorieuse douche de sang » qu'il réclame tous les dix ans. Aux revendications esthétiques d'un mouvement artistique tout juste créé, Marinetti joint des prétentions politiques qui tiennent en deux idées majeures, la révolution prolétarienne et la guerre patriotique : « Il faut que chaque italien conçoive nettement la fusion de ces deux idées : révolution et guerre, en détruisant alors la rhétorique stupide et peureuse qui les enveloppe d'horreur, en exaltant en lui et hors de lui l'idée de lutte et le mépris de la vie, qui seul peut sublimer l'homme et donner plus de splendeur et plus de valeur à chaque instant vécu¹²⁵. » Encourager l'esprit révolutionnaire du peuple, choisir la violence qui ne peut être que le signe de la jeunesse des peuples, dénoncer les scléroses de l'État, de l'ordre, du pacifisme, de la diplomatie, telles sont les consignes exaltées d'un Marinetti qui cherche à faire de l'art le creuset esthétique de toute politique et du futurisme la nouvelle idéologie du siècle. Un an plus tôt, dans son *Manifeste du Futurisme*, Marinetti défendait une beauté belliqueuse, des œuvres agressives, une poésie subversive, des automobiles rugissantes et le bruit de la mitraille comme autant de formes nouvelles capables de surpasser *La Victoire de Samothrace*. Le futurisme de son fondateur est dès son origine un futurisme combatif, subversif, engagé, qui souhaite forcer l'avènement d'un vitalisme batailleur, fléchir l'histoire par l'esthétique, soumettre le présent de l'art au futur de la politique, prolonger l'action nationaliste issue du *Risorgimento*, mener une lutte politique en soutenant le mouvement irrédentiste, avant de s'associer au fascisme qui professe des valeurs guerrières. Convaincu du génie national italien, Marinetti défend un art indissociablement compris comme une force productrice servant le mouvement de l'Histoire. Alors que la Première Guerre mondiale décime la jeunesse européenne, Marinetti renouvelle son appel à une « grande guerre hygiénique, qui devra satisfaire toutes [les] aspirations nationales » dans *La Cinématographie futuriste* (1916), persuadé que « la force novatrice de la race italienne¹²⁶ » sera multipliée par cent.

• 124 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Qu'est-ce que le futurisme? » (1910), in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 164.

• 125 – MARINETTI Filippo Tommaso, « La nécessité de la violence », 1910, in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 238.

• 126 – *Ibid.*, p. 992.

Art et politique semblent ainsi voués à partager un même destin nationaliste, à se rapprocher pour dessiner un même futur moderniste dont il trace les grandes lignes dans son *Programme politique futuriste* édité sous forme de tract à l'occasion des élections générales de 1913. Opposé au programme clérico-modéré-libéral et au programme démocrate-républicain-socialiste, Marinetti, Boccioni, Carra et Russolo¹²⁷ revendiquent pêle-mêle l'éducation patriotique du prolétariat, l'expansionnisme colonial, le libéralisme, l'irrédentisme, le panitalianisme, le culte du progrès, la suppression des académies et des conservatoires, la destitution des morts, des vieillards et des opportunistes, l'ingérence du Gouvernement en matière d'art et, enfin, l'abolition de l'industrie du tourisme¹²⁸. La grande originalité de ce mouvement artistique tient à son engagement politique auprès de la jeune nation italienne : les futuristes n'ont pas seulement imaginé que l'art pouvait porter un idéal révolutionnaire, ils se sont aussi persuadés qu'il devait accomplir la transformation politique de la société italienne en forgeant sa mythologie moderniste. On en retrouve l'apologie en 1935 : « La guerre a sa beauté car elle réalise l'homme mécanique ainsi perfectionné par le masque à gaz, le mégaphone terrifiant, le lance-flammes, ou encore enfermé dans le char d'assaut qui établit la domination de l'homme sur la machine asservie¹²⁹. » Si Walter Benjamin, qui découvre le manifeste de Marinetti quelques mois avant que ne paraisse son essai sur l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique, a eu raison de lire le fascisme comme une entreprise d'*esthétisation de la politique*¹³⁰, il faut néanmoins compter avec une politisation de l'art qui conduit Marinetti à mettre l'art au service d'un nationalisme viril¹³¹ et d'une expansion coloniale. L'un n'exclut pas l'autre, bien au contraire. Souvenons-nous qu'en parfaite cohérence avec sa doctrine esthétique, il s'engage dans l'armée alors que l'Italie envahit l'Érythrée en 1935. Le poète se fait soldat, tandis que le futuriste se fait patriote. Toutefois,

• 127 – Giovanni Lista souligne que c'est Marinetti, seul, qui a écrit le tract, malgré la présence du nom de ses compagnons futuristes.

• 128 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Programme politique futuriste », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 610.

• 129 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Esthétique futuriste de la guerre », 1935, in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 1945.

• 130 – « Voilà quelle esthétisation de la politique pratique le fascisme. La réponse du communisme est de politiser l'art » (BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », in *Essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël, 1983, p. 126).

• 131 – En Sicile, pays heureusement riche en violence et pourtant non sous-développé, l'adultère est rarissime, précisément parce qu'il y règne une habitude de vengeance personnelle. Et nous touchons là un de ces évidents conflits entre l'autorité ordonnatrice et la liberté individuelle, laquelle doit toujours l'emporter en dernière analyse, selon la loi d'ascension vers l'anarchie qui gouverne l'humanité » (MARINETTI Filippo Tommaso, « La nécessité de la violence », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 240).

là où les premières sympathies de Marinetti, encore bercé par la grande figure unificatrice du Risorgimento, vont aux milieux anarchistes et au syndicalisme révolutionnaire, là où au lendemain de la Première Guerre mondiale il lance la création du *Parti Politique Futuriste Italien* dans l'espoir de précipiter l'avènement d'un monde futuriste que l'art-action préconisé par son mouvement n'a su traduire politiquement, en 1919 il rejoint les *Faisceaux de combat* que Mussolini vient de créer. À l'occasion de leur Premier Congrès National, il prend la parole et déclare en ouverture de son discours du 9 octobre 1919, « Mes chers Fascistes ! Mes chers Arditi¹³² ! », affichant au grand jour son soutien au futur fondateur du Parti national fasciste. Mais l'adhésion précoce de Marinetti au fascisme est tout à la fois le signe d'un caractère opportuniste et d'un engagement artistique qui cherche une issue politique. Comme le note Giovanni Lista dans son livre sur *Marinetti et le futurisme*, futurisme et fascisme partagent un même idéal nationaliste, patriotique, interventionniste et belliciste. Ils ne pouvaient donc pas ne pas se rencontrer. À ceci près, comme l'écrit Giuseppe Prezzolini en 1923, alors journaliste et écrivain proche de Georges Sorel et d'Henri Bergson, qu'on ne peut rapprocher le futurisme du fascisme sans en remarquer les points d'incompatibilité :

« Le fascisme veut être, si je ne m'abuse, hiérarchie, tradition, respect de l'autorité. Le fascisme aime évoquer Rome et le monde classique. Le fascisme veut se maintenir dans la lignée des grands Italiens et des grandes institutions italiennes, catholicisme y compris. Or, le futurisme se situe à l'opposé. Le futurisme proteste contre la tradition, il lutte contre les musées, contre le classicisme et les gloires scolaires¹³³. »

Trois ans après ses premiers soutiens au fascisme de Mussolini, en janvier 1922, Marinetti fait pourtant paraître un texte de circonstances très court, *Le futurisme ne fait pas de politique*, qui l'oppose à Emilio Settemelli, avec lequel il avait écrit en 1915 le *Manifesto del teatro futurista sintetico*. Alors que Marinetti semble s'éloigner du fascisme, Settemelli quitte le futurisme pour s'en rapprocher, considérant qu'ils sont désormais incompatibles. Au mois d'octobre 1922, quelques semaines avant la marche sur Rome qui va précipiter l'accès de Mussolini au pouvoir, Marinetti rêve encore d'une Artécratie, revendique l'Inégalité qui seul peut délivrer l'humanité qui meurt de quotidienneté égalisatrice et appelle à une destruction de la politique pour « sauver l'Art, l'Amour, la Poésie, la Plastique,

• 132 – Ce sont des troupes de choc (Reparti d'assalto) de l'armée italienne que Marinetti, après la guerre, engagea à rejoindre le Parti politique futuriste.

• 133 – PREZZOLINI Giuseppe, « Fascisme et futurisme », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 1431.

l'Architecture, la Musique et l'indispensable plaisir de vivre¹³⁴ ». Cette position qui radicalise l'intervention artistique aux dépens de l'activisme politique témoigne de l'une des rares résistances de Marinetti à l'égard du fascisme mussolinien. Elle sera de courte durée. En 1923 il se félicite de l'arrivée du fascisme au pouvoir sans oublier de souligner la dette de ce dernier aux « principes futuristes¹³⁵ ». Mieux, Marinetti en appelle au soutien de Mussolini qui, seul, peut aider au renouvellement de l'art, et juge que « la révolution politique doit soutenir la révolution artistique¹³⁶ ». Pourtant, contre toutes ses résolutions précédentes – en 1923 il réclamait encore et toujours l'abolition des académies au nom des droits artistiques des futuristes italiens –, Marinetti devient membre de l'Académie Royale d'Italie en 1929, ce qui l'oblige à dénoncer tous ses engagements et à défendre tout qu'il avait consciencieusement essayé de détruire. En se compromettant avec la dictature fasciste de Mussolini, sa politique de l'art reflue dans une défense des valeurs conservatrices combattues jadis. Fidèle à Mussolini jusque dans ses derniers textes – en 1942 il jure encore son amour à « l'avenir certain de l'Italie fasciste¹³⁷ » dans une diatribe lancée à l'adresse de ceux qu'ils nomment les bolchéviques, tandis qu'à l'automne 1944 il séjourne dans la *Repubblica Sociale Italiana*, la funeste *Repubblica di Salò* –, le futurisme de Marinetti est désormais, comme le résume Lista, un « mouvement à la dérive, réagissant au coup par coup aux événements politiques qui jalonnent tragiquement l'ultime saison du fascisme¹³⁸ ».

On mesure ici tout ce qui sépare l'apologiste des destructions violentes de Canudo réconciliant le cinéma avec les Beaux-Arts. Certes les futuristes partagent avec ce dernier le projet de débarrasser le cinéma de la littérature qui l'encombre, mais on est loin de celui qui puise dans le passé des arts le futur du cinéma, quand Marinetti affirme « en termes très simples, [que] Futurisme signifie haine du passé¹³⁹ ». L'appel des florentins, en revanche, est au plus près de ceux publiés par les futuristes russes qui, à commencer par celui de Bourliouk, Kroutchenykh, Maïakovski et Khlebnikov¹⁴⁰ qui pensaient la modernité coupée de son héritage littéraire. Pour autant on ne saurait oublier que les futuristes russes qui accueillent

• 134 – MARINETTI Filippo Tommaso, « A chacun, chaque jour, un métier différent (L'Inégalisme) », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 1373.

• 135 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Les droits artistiques défendus par les futuristes italiens », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 1394.

• 136 – *Ibid.*

• 137 – MARINETTI Filippo Tommaso, « Futurisme antibolchévique », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 2115.

• 138 – LISTA Giovanni, *Le futurisme*, op. cit., p. 67.

• 139 – *Ibid.*, p. 163.

• 140 – BOURLIOUK D., KROUTCHENYKH A., MAÏAKOVSKI V. et KHLBNIKOV V., « Gifle au goût du public » (1912), in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 448.

Marinetti en 1914 y étaient pour une large part opposés, comme en témoignent ces quelques lignes extraites d'un tract rédigé par Khlebnikov qui devait être distribué lors de la première conférence du futuriste italien à Saint-Petersbourg : « Aujourd'hui certains indigènes et la colonie italienne sur la Néva pour des Raisons personnelles tombent aux pieds de Marinetti trahissant les premiers pas de l'art russe sur la voie de la liberté et de l'honneur et courbent le noble cou de l'Asie sous le joug de l'Europe¹⁴¹. » L'esthétique futuriste obéit en Italie comme en Russie à des motivations politiques qui en orientent l'histoire. Et cette histoire pour Marinetti est d'abord celle de la jeune nation italienne, pour laquelle il nourrit l'ambition d'une domination mondiale. Comme l'écrit Maria Rygier, Marinetti cherche à faire advenir le futurisme en « une nuit tragique de grève générale et de révolution¹⁴² », réunissant tous les mouvements qui œuvrent au destin d'une Italie symbolisant l'avenir de l'humanité. Proche des milieux socialistes italiens, puis de la mouvance anarchiste, collaboratrice d'*Il Popolo d'Italia*, le journal socialiste lancé par Mussolini en 1914, avant de s'en détourner lorsque ce dernier accomplit son virage fasciste, Maria Rygier résume avec lucidité la philosophie esthético-politique de Marinetti : « L'impression que je retirais de la conférence, impression partagée avec les amis avec lesquels je parlais, est la suivante : le futurisme, courant de renouveau littéraire et artistique, quand il est célébré par de véritables talents comme Marinetti, est, en politique, un absurde mélange d'impressions esthétiques correspondant à des principes socialistes contradictoires¹⁴³. » Elle a ainsi très tôt compris que le projet artistique de Marinetti n'était pas détachable de ses desseins politiques, tout en reconnaissant l'amateurisme de son engagement politique. Quittant l'anarcho-syndicalisme de ses débuts pour le fascisme, il laissera ses positions nationalistes dominer sa politique de l'art qui, plus d'une fois, a pris la forme d'une politisation de l'art.

Lorsqu'en 1938 Marinetti et Ginna publient à Turin leur dernier manifeste cinématographique dans *La Gazzetta del Popolo*, peu de choses ont changé. Le texte reprend l'éloge de la Révolution fasciste et de l'Empire italien, rappelle son esthétique de la vitesse et de la machine, affirme la supériorité de l'Aéropeinture futuriste et dénonce les mêmes ennemis de l'art. Le programme artistique est là encore détaillé en une suite de propositions qui reprennent pour l'essentiel celles du manifeste de 1916. Y sont ajoutés le choix des musiques, des voix, des couleurs, des ombres, des lumières et des reliefs indépendants, l'organisation dramatique par fragments, les variations figuratives et l'usage de la technique des dessins animés

• 141 – KHLEBNIKOV Velimir, cité par SOLA Agnès, « Le futurisme russe », in J. WEISGERBER, *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiado, 1986, p. 162.

• 142 – RYGIER Maria, « Futurisme politique », 1910, in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 242.

• 143 – *Ibid.*, p. 243.

pour créer des jeux de formes abstraits associés à des musiques chromatiques, la valorisation totalitaire de l'idée initiale et le perfectionnement artistique du producteur. Rien ne manque, ou presque. Assurément, la fin des années 1930 se caractérise par « une certaine stagnation [...] quant aux idées réellement nouvelles, comme si le futurisme tâchait seulement d'assurer sa propre survie dans le contexte, à présent très hostile, d'un régime dictatorial¹⁴⁴ ». Le cinéma futuriste a connu des fulgurances précoces et de longues éclipses, sans jamais atteindre les hauteurs d'un mouvement qui a d'abord été littéraire, pictural et photographique, limité par les résistances de l'industrie cinématographique, ce qu'ont bien compris Marinetti et Ginna qui invitaient les producteurs à se faire mécènes. L'écart s'est progressivement creusé entre les aspirations artistiques et les espérances politiques des débuts, tandis que les caractères du national-futurisme italien se diluaient dans le milieu de l'avant-garde internationale. À l'exemple du *Velocità* de 1930, le cinéma futuriste semble avoir perdu le tranchant de ses expressions directement politiques pour suivre la voie des recherches formelles qui marquent l'expansion du cinéma expérimental¹⁴⁵. La relance du cinéma futuriste italien, qu'accompagnent les textes de Barbieri sur le cinéma musical et sonore, de Fillia sur la distinction entre théâtre et cinéma et, surtout, ceux de Cordero et Martina sur le cinéma d'avant-garde, est en définitive une tentative un peu désespérée de réintroduire le futurisme italien dans la compétition artistique de l'entre-deux-guerres. Cordero et Martina sont lucides : « Bien que le futurisme ait eu, et ait encore une influence indiscutée sur tous les arts [...] à présent on ne peut parler d'aucun film d'avant-garde sans rappeler les noms de metteurs en scène étrangers : français, russes, américains, etc. Les Italiens dans ce domaine, n'ont encore rien fait : ils n'ont ni suivi Marinetti ni imité les étrangers¹⁴⁶. » À lire ces mêmes Cordero et Martina dans le texte qu'ils publient en 1931, *Futurisme et film américain*, on reste surpris de constater que leur apport théorique au cinéma d'avant-garde demeure suspendu à la question de la reproduction de la nature. Oublieux de l'ant nature de Marinetti et des expériences de l'expressionnisme allemand, ils semblaient encore chercher dans « la représentation de la nature déformée¹⁴⁷ » la clé esthétique du cinéma. Privé de son

• 144 – LISTA Giovanni, « 1938 », in *Le futurisme, op. cit.*, p. 1993.

• 145 – « Autrement dit, les recherches formelles et les thèmes alors communs à l'avant-garde internationale, portant notamment sur la fracture de la perception, sur l'évocation des chaînes de montage de la production industrielle, ou encore sur le motif du mannequin comme métaphore de l'homme robot, se mêlent, dans le film, aux options les plus spécifiques du futurisme italien et à une nouvelle approche de sa mythologie » (LISTA Giovanni, *Le cinéma futuriste, op. cit.*, p. 67-68).

• 146 – CORDERO Tina et MARTINA Guido, « Le cinéma d'avant-garde en Italie », 19 avril 1931, in G. LISTA, « 1938 », in *Le futurisme, op. cit.*, p. 1744.

• 147 – CORDERO Tina et MARTINA Guido, « Le futurisme et le film américain », 23 juin 1931, in G. LISTA, « 1938 », in *Le futurisme, op. cit.*, p. 1747.

inspiration esthétique, la contribution du futurisme cinématographique italien de l'entre-deux-guerres est en définitive relativement marginale, tandis que les films perdus du premier futurisme continuent de maintenir l'image de sa mythologie.

Du théâtre au cinéma : Chklovski, Meyerhold et Maïakovski

Le plein air des premiers films Lumière a rapidement laissé place à une forme théâtrale qui donnait au cinéma un répertoire, des acteurs et un modèle de mise en scène. Au même moment, un peu partout en Europe et en Russie, le théâtre cherche la voie de sa rénovation esthétique et trouve dans le cinéma un allié inattendu. C'est ainsi qu'à la suite de Meyerhold qui redécouvre le théâtre de foire au milieu des années 1910, Eisenstein tourne *Le Journal de Gloumov* (1923) en imposant les principes d'un cinéma excentrique qui puise dans le grotesque et le cirque sans renier pour autant l'influence des sérials américains. Le lien qui va de la scène à l'image ne s'est en somme jamais perdu, il a conservé ses cinéastes, ses acteurs, ses théories, mais il a ceci de remarquable au tournant des années 1910 que le théâtre demeure la jauge esthétique et théorique de toute pratique cinématographique. Qu'il s'agisse de faire du cinéma un théâtre de l'avenir, révolutionnaire pour les uns, démocratique pour les autres ou, au contraire, d'en limiter la portée artistique en raison même de son naturalisme, il n'est pas de jugement qui ne soit d'abord un examen comparé de leur raison poétique. On ne cherche pas à établir un nouveau paragone – le cinéma n'a pas la consistance esthétique d'un art – mais à formuler une question adressée à la modernité de l'un, le théâtre, et à la nouveauté de l'autre, le cinéma. On se demande ainsi si les lois du premier peuvent réellement servir celles du second, si le médium cinématographique n'est pas l'obstacle à tout escompte artistique, si le théâtre peut et doit travailler avec le cinéma, on s'interroge enfin sur le rôle de ce dernier qui, à suivre Léonid Andreïev, pourrait bien trouver sa justification pour ce qu'il permet de supprimer au théâtre. Les réticences tombent les unes après les autres, et toutes les avant-gardes engagent un dialogue avec le cinéma, tel Piscator qui intègre des projections cinématographiques à ses mises en scène ou Meyerhold qui, après s'être inquiété de la place du naturalisme dans le théâtre russe, entreprend une vaste *cinéfcation*¹⁴⁸ de ses mises en scène. On voit enfin des metteurs en scène de théâtre et des dramaturges se prendre d'intérêt pour les nouvelles possibilités scénographiques et actorales que le cinéma permet, écrire

• 148 – Voir sur ce point PICON-VALLIN Béatrice, « Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien », in C. AMIARD-CHEVREL, *Théâtre et cinéma, année vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme.

des scénarios et passer à la réalisation, à l'image de Maïakovski ou d'Eisenstein qui, après avoir fréquenté le théâtre du Proletkult travaille au contact de Meyerhold, comprennent qu'il est temps que le cinéma fasse l'expérience de son émancipation artistique. Le phénomène était à la même époque au cœur des polémiques qui ont agité la période expressionniste du cinéma allemand. En 1920 Karl Heinz Martin adapte pour le cinéma la pièce expressionniste de Georg Kaiser, *De l'Aube à Minuit*, montée trois ans plus tôt à Munich, tandis que Conrad Veidt quitte le théâtre de Max Reinhardt pour le cinéma avant de venir interpréter Cesare dans *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene. Ce phénomène d'interpolation artistique se retrouve sur la scène russe qui cherche à renouveler les fondements du théâtre comme en témoignent les travaux de la FEKS (Fabrique de l'ActeurExcentrique, 1922-1926) qui commence par électrifier Gogol (G. Kozintsev et L. Trauberg, *Le Mariage*, 1922), puis passe à la réalisation en 1924 avec *Les aventures d'Octobrine*, avant de confier à Boris Tynianov le soin d'adapter très librement *Le Manteau* de Gogol en 1926. L'apparition du cinéma à un moment de crise de l'histoire du théâtre russe ne pouvait laisser indifférentes les avant-gardes, qu'elles fussent futuristes, constructivistes ou formalistes. À cet égard, la position de Victor Chklovski qui fonde en 1916 la *Société pour l'étude du Langage Poétique* (OPOYAZ) aux côtés d'Eikhenbaum et Tynianov, présente un intérêt tout particulier, tant elle décentre l'opposition généralement admise en refusant toute filiation esthétique directe entre le théâtre, la littérature et le cinéma : « Il y a dans l'histoire de l'art une règle très importante : la succession se fait non pas du père au fils aîné, mais de l'oncle au neveu¹⁴⁹. » On chercherait donc en vain le levain artistique du cinéma dans les adaptations littéraires de Protazanov qui porte Tolstoï à l'écran (*Le Père Serge*, 1918) ou dans celles d'Ivanovski qui choisit Pouchkine (*Le Maître de poste*, 1918), quand c'est la comédie de masques et le roman d'aventures qui, seuls, permettent que se construise la relation du sujet à la forme cinématographique. S'il s'ensuit, écrit Chklovski, que les pensées ne représentent pas le contenu de l'œuvre littéraire, mais l'un de ses matériaux, et que, dans leur enchaînement et leurs interrelations avec les autres aspects de l'œuvre, elles en constituent la forme, alors le cinéma ne peut accueillir aveuglément n'importe quel sujet ou matériau arraché à une œuvre littéraire. Les adhérences entre le sujet et la forme y sont telles qu'on ne saurait les séparer comme des éléments distincts susceptibles de reprise ou d'adaptation. Pour Chklovski qui, tout jeune formaliste, refuse les recherches synesthésiques d'un Scriabine pour défendre l'intégrité formelle de l'œuvre – ce qui ne l'empêchera pas quelques années plus tard d'adapter Pouchkine pour Iouri Taritch

• 149 – CHKLOVSKI Viktor, « Le cinéma comme art », in V. CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, p. 22.

(*La Fille du Capitaine*, 1928) et Dostoïevski (*La Maison morte*, 1932) pour Vassili Fiodorov, après avoir collaboré avec Abram Room et Boris Barnet –, ni la littérature ni le théâtre ne peuvent nourrir la création cinématographique qui dépend des conditions formelles propres à son médium. On sait cependant que la théorie formaliste s'est, dès le milieu des années 1920, penchée sur les problèmes de l'adaptation cinématographique et que ses principaux acteurs ont non seulement collaboré à l'écriture de scénarios, mais qu'ils ont théoriquement soutenu leurs réalisations. Ainsi Boris Eikhenbaum, qui fait paraître en 1919 un texte appelé à servir de référence théorique pour la littérature, *Comment est fait le manteau de Gogol?*, devient-il en 1926 consultant littéraire sur le film de Kozintsev et Trauberg, *Le Manteau*. Mais pour Chklovski, en 1919, le cinéma n'est encore que la branche cadette de l'art, distincte de celles qui, à l'instar du vieux théâtre et de la vieille littérature, sont à ses yeux épuisées : « Voilà pourquoi nous regardions avec espoir le cinématographe. Là, caché par les affiches de la rue et les éclairages électriques, à l'abri de la littérature, on pouvait croire que verraient le jour de nouvelles formes de jeu qui remplaceraient les traditions définitivement taries d'un théâtre à l'agonie¹⁵⁰. » On sait au demeurant que Victor Chklovski s'est montré réticent, voire parfois hostile au rôle que le cinéma jouait sur la scène de l'art, avant de s'en rapprocher. Ainsi se dit-il persuadé dans un petit livre publié à Berlin en 1923, *Littérature et cinématographe*, que « le cinéma, dans son fondement même, se situe en dehors de l'art¹⁵¹ ». S'avouant inquiet de le voir prendre autant de place dans les réflexions de l'avant-garde et se développer économiquement à une si grande vitesse, il n'espère plus qu'une chose, assister à son déclin le plus rapidement possible. Ce qui ne l'empêche pas d'admirer Charlot et de lui consacrer une brève étude comme le firent avant lui Meyerhold et Maïakovski. Sans doute faut-il voir en Chaplin le modèle expérimental d'un artiste qui réussit à mettre en œuvre un programme « excentrique » intuitif qui anticipe les recherches théoriques de l'excentrisme russe et qui inspirera les réflexions de Brecht sur l'acteur de théâtre¹⁵². Fataliste devant l'avenir du cinéma, Chklovski se résout à en accepter l'augure artistique s'il faut croire que « l'art s'accommode de n'importe quel matériau¹⁵³ ». La position de Chklovski, paradoxale pour l'époque, qui refuse au cinéma toute origine théâtrale – il ne lui doit rien – présente l'intérêt, dût-il changer d'avis ensuite et soutenir l'idée d'adaptation, de mettre l'accent sur le centre de gravité théorique des discours

• 150 – CHKLOVSKI Viktor, « Dégradation du cinématographe », 22 octobre 1918, in V. CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, op. cit., p. 19.

• 151 – CHKLOVSKI Viktor, « Littérature et cinématographe », in *Résurrection du mot et Littérature et cinématographe*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 115.

• 152 – NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016.

• 153 – *Ibid.*, p. 146.

sur le cinéma dans les années 1920. Déterminer sa sémantique – « le cinéma est un art du mouvement signifiant¹⁵⁴ » –, décrire et enseigner son langage – « La cinélangue possède ses normes¹⁵⁵ » –, telles sont les urgences que décrète Chklovski et que sa formation littéraire ne pouvait pas ne pas investir à nouveaux frais. Alors qu'il dirige avec Boris Eikhenbaum l'anthologie *Poëtika Kino* qui paraît en 1927 à Moscou, Chklovski écrit *Poésie et prose au cinéma* où se résume sa recherche sur la forme cinématographique : « Je le répète : il existe un cinéma de poésie et un cinéma de prose, et c'est là que réside la distinction entre les genres. Ils ne se distinguent pas par le rythme, ou pas uniquement mais, pour le cinéma poétique, par la prédominance des traits techniques et formels sur les traits sémantiques. Et dans la composition, la solution est fournie par des traits formels qui remplacent ici les éléments sémantiques. Le cinéma sans intrigue est un cinéma de poésie¹⁵⁶. »

On demeure surpris que la distinction opérée par Chklovski qui prête aux éléments sémantiques, c'est-à-dire aux situations concrètes, aux motifs narratifs, aux épisodes dramatiques, un caractère hautement discriminant, réintroduise la littérature là où il s'agissait pourtant d'identifier les lois du cinéma. À n'en pas douter il est encore très difficile d'échapper au déterminisme artistique des arts plus anciens et, incidemment, de s'émanciper de leurs modèles de pensée.

Si l'approche de Chklovski est singulière, elle n'en relève pas moins d'un mouvement général qui voit des critiques, des artistes, des metteurs en scène quitter le mépris dans lequel ils tenaient ce spectacle forain né dans les usines d'industriels lyonnais pour lui vouer un véritable culte. Telle est à peu de chose près la situation de Vsevolod Meyerhold qui, en 1918, se rallie au « Théâtre du futur » après s'y être violemment opposé dans un texte consacré au *Théâtre de foire* dans lequel il reconnaissait au cinéma le défaut de son naturalisme. Pour Meyerhold le cinéma ne saurait aller plus loin. Son seul tort vient de sa machinerie qui voudrait s'accommoder de traits qui lui sont étrangers. Ni la couleur, ni la musique, ni la déclamation, ni le chant ne peuvent devenir cinématographiques : la vie ne saurait être mêlée aux mécanismes d'une machine. Tel est le reproche que Meyerhold adresse au cinéma. Ce dernier n'est-il pas « la réalisation du rêve de ceux qui aspirent à une photographie de la vie¹⁵⁷ » ? S'il lui arrive de lui

• 154 – CHKLOVSKI Viktor, « Sémantique du cinéma », 1925, in V. CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, op. cit., p. 50.

• 155 – CHKLOVSKI Viktor, « Le langage cinématographique », 1926, in V. CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, op. cit., p. 57.

• 156 – CHKLOVSKI Viktor, « Poésie et prose au cinéma », 1927, in V. CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, op. cit., p. 60.

• 157 – MEYERHOLD Vsevolod, « Le théâtre de foire », in *Écrits sur le théâtre*, t. I, traduction, préface et notes par Béatrice PICON-VALLIN, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, p. 187.

concéder un rôle scientifique d'une importance indiscutable, ce n'est jamais que pour diminuer les prestiges de l'art et retrouver les concessions baudelairiennes à l'égard de la photographie. Meyerhold refuse au cinéma le nom de l'art : « Le cinéma n'a pas sa place dans le domaine de l'art, même là où il veut se contenter d'un rôle accessoire¹⁵⁸. » Leurs analyses sont en définitive conduites à partir d'une même idée de l'art qui interdit aux procédés techniques de reproduction de prétendre aux valeurs artistiques. On ne saurait confondre l'art et la vie, la représentation et la reproduction. Le Dieu vengeur de Baudelaire qui est venu exaucer les vœux de la multitude en lui offrant le spectacle de la photographie est à bien des égards celui de Meyerhold. Son reproche n'est toutefois pas seulement guidé par les propriétés du médium cinématographique. Au cinéma est aussi reproché de reprendre les principes du *Balagan*¹⁵⁹ et d'en détourner le sens. Cette expression théâtrale qui a ses lettres de noblesse dans les *Mystères* du Moyen Âge, dans les farces de la *Commedia dell'arte*, dans le théâtre des masques et dans les comédies de Molière s'effondre sur elle-même lorsqu'elle est abandonnée aux visées naturalistes du cinéma. Celui qui recommence ses recherches théâtrales sur l'acteur au contact du grotesque et des masques, qui espère renouveler le théâtre en forgeant une théorie actorale dont on trouve les préceptes dans les programmes du studio qu'il ouvre à Moscou en 1913, s'inquiète des essais cinématographiques là où Chklovski, quelques années plus tard, fera le même diagnostic mais, on l'a vu, pour en tirer de tout autres conclusions : « Comme l'essentiel, au cinéma, c'est la combinaison des motifs formant le schéma narratif, on a vu apparaître, tout comme dans la *Commedia dell'arte* italienne, ce qu'on appelle des masques, c'est-à-dire des types permanents, semblables aux figures d'échecs, qui permettent d'éviter l'exposition des personnages, autrement dit l'explication du caractère¹⁶⁰. »

Si la référence théâtrale est la même, elle sert néanmoins deux analyses différentes. Chklovski défend le remploi de cette forme cadette de l'art parce qu'elle est la plus adaptée « aux lois de la ciné-forme » qui dépendent de ce qu'il nomme un mouvement-acte, suggérant par là une expression narrative qui ressortit à la comédie de masques et au roman d'aventures. De la première le cinéma a conservé la permanence de personnages passant d'un film à l'autre, sans rien abandonner de leurs caractères figuratifs et dramatiques, tandis qu'il emprunte au second ses techniques et ses ressorts narratifs, autant de procédés stylistiques comparables

• 158 – MEYERHOLD Vsevolod, « Le théâtre de foire », in *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 186.

• 159 – Nom russe pour le théâtre de foire.

• 160 – CHKLOVSKI Viktor, « Le cinéma comme art », in V. CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 28-29.

au « roman d'aventures grec¹⁶¹ ». Meyerhold, quant à lui, cherche à se défaire de l'esthétique qui sert l'image que les masses se font de l'art : « L'extraordinaire succès du cinéma s'explique en premier lieu par l'extrême engouement pour le naturalisme qui caractérise de larges masses à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle¹⁶². » Ce qui fit le succès des vues Lumière – la prise sur le vif, le mouvement naturel des choses et des hommes, le temps chargé de présence – est rapidement devenu un obstacle pour tous ceux qui entendaient juger de l'art cinématographique. Les réponses à ces difficultés esthétique et ontologique ont beaucoup varié, mais elles partageaient une même conviction qu'il appartenait au cinéma de satisfaire : il n'y a d'art que de l'écart qui sépare l'art et la vie. En confondant les deux le cinéma devait rendre toute candidature esthétique impossible. L'expressionnisme saura s'en souvenir. Frieda Grafe, critique de cinéma allemande à *Filmkritik*, en a fort bien résumé l'esprit en rappelant que « l'expressionnisme ne voyait pas dans la capacité de l'image cinématographique à dédoubler le monde un atout, mais un obstacle à surmonter¹⁶³ ». La pensée de Meyerhold sur le cinéma est d'abord une pensée du théâtre qui cherche à se défaire du drame psychologique et naturaliste pour imposer un théâtre forgeant ses propres conventions esthétiques. L'anti-naturalisme de Meyerhold qui le conduit à s'intéresser au théâtre de foire comme élément rénovateur du théâtre définit le cadre intellectuel dans lequel le cinéma est tout à la fois évalué et rejeté. Que craint Meyerhold? Que les naturalistes ne transforment « l'art en photographie¹⁶⁴ ». Or dans le cinéma tout y ramène. Citant l'écrivain russe Andreï Biely et son essai sur le symbolisme (*Le symbolisme comme vision du monde*, 1904), Meyerhold en souligne une phrase qui résume sa position vis-à-vis du cinéma : « C'est l'impossibilité d'épuiser le réel dans toute sa plénitude qui fonde la schématisation de la réalité (et, en particulier, la stylisation)¹⁶⁵. » Que fait le cinéma? Précisément l'inverse lorsqu'il donne la réalité dans la plénitude de ses formes naturelles. La direction dans laquelle il s'engage se situe donc tout à l'opposé de celle de l'art. Seul le grotesque semble dessiner la voie d'une réparation des fautes esthétiques du naturalisme. À la fois « nouvelle approche du quotidien » et nouvelle esthétique théâtrale, le grotesque permet de se libérer de la simple stylisation de l'expérience humaine. Il offre ainsi la possibilité de dégager la beauté

• 161 – *Ibid.*, p. 28. Sur ce point, voir CHKLOVSKI Viktor, *Résurrection du mot et Littérature et cinématographe*, trad. A. Robel, Paris, Gérard Lebovici, 1985.

• 162 – MEYERHOLD Vsevolod, « Le théâtre de foire », in *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 186.

• 163 – GRAFE Frieda, « Doktor Caligari gegen Doktor Kracauer », *Filmkritik*, n° 5, 1970, p. 242, cité par QUARESIMA Leonardo, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, en ligne, 57 | 2009, mis en ligne le 1^{er} avril 2012, consulté le 17 novembre 2015.

• 164 – *Ibid.*, p. 187.

• 165 – *Ibid.*, p. 189.

du sentimentalisme et d'agrandir le spectre des manifestations insoupçonnées de la vie. Le grotesque ne se limite d'ailleurs pas au rire, il n'est pas la forme réservée de la farce. Il y a un grotesque tragique comme il y a un tragique du grotesque que l'on rencontre chez Goya, Hoffmann ou Poe. Rire et tragique partagent cette valeur discriminante du théâtre de Meyerhold qui veut que la scène soit le lieu d'une « déconnexion constante du spectateur d'un niveau de perception qu'il vient d'atteindre à un autre totalement inattendu¹⁶⁶ ».

Réunis sous le titre de *Mouvements scéniques*, cet ensemble d'exercices qui visent à préparer le corps de l'acteur à réagir à l'espace, à la musique, aux rythmes et aux formes scéniques, a d'abord pour but de libérer le théâtre des contraintes du sujet et de retrouver la forme essentielle de ce dernier qui se confond avec la pantomime. Trois ans après son article sur le *Théâtre de foire*, Meyerhold s'intéresse pourtant au cinéma. Sans surprise c'est le mouvement qui l'attire et c'est avec lui qu'il lance ses recherches au cinéma. Constatant que rien ne va au théâtre, que ce qui s'y fait ne peut être appliqué au cinéma et que les acteurs et les metteurs en scène n'ont toujours pas saisi ce qu'exigent le jeu et la mise en scène cinématographiques comme spécificités actorales et scénographiques, Meyerhold s'est mis à écrire une adaptation du *Portrait de Dorian Gray* (1915) qu'il tourne pour la nouvelle société de production Thieman et Reinhardt, filiale de la Gloria italienne installée depuis peu en Russie. Le cinéma tient du laboratoire où s'inventent les conditions d'un art cinématographique et se renouvellent les techniques expérimentales du théâtre. Comme le remarque Béatrice Picon-Vallin, si on a pu dire de Meyerhold qu'il théâtralisait le cinéma, il n'y parvient qu'à partir de « critères personnels et neufs de théâtralité¹⁶⁷ ». Inversement le cinéma va obliger Meyerhold à réfléchir sa pratique théâtrale, à y intégrer des problèmes de mise en scène, si bien que théâtre et cinéma ne vont plus cesser de s'influencer mutuellement. En 1910 sa mise en scène du *Voile de Pierrette* d'Arthur Schnitzler « réussit, avec la plus grande économie, la collision dynamique d'effets qu'il considérait comme fondamentale dans la conception même du grotesque¹⁶⁸ ». Alma H. Law l'a souligné, le grotesque est le procédé privilégié qui lui permet de bouleverser l'économie théâtrale qui sépare la scène de la salle et la représentation du public. Quelque quinze ans plus tard, en 1924, à l'occasion de sa mise en

• 166 – MEYERHOLD Vsevolod, « Novye puti », *Rampa I zvizn*, n° 34, 21 août 1911, cité par LAW Alma H., « La Forêt de Meyerhold : étude d'un montage théâtral », in D. BABLET (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, La Cité/L'Âge d'homme, 1978, p. 178.

• 167 – PICON-VALLIN Béatrice, « Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien », in C. AMIARD-CHEVREL, *Théâtre et cinéma, année vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 239.

• 168 – LAW Alma H., « La Forêt de Meyerhold : étude d'un montage théâtral », in D. BABLET (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, op. cit.

scène de la pièce d'Alexandre Ostrovski, *La Forêt*, Meyerhold décrivait ses choix scénographiques et son découpage en trente-trois épisodes des cinq actes de la pièce à partir d'un exemple cinématographique : « Eisenstein préconisait la juxtaposition de deux bouts de film contradictoires. Ma mise en scène de *La Forêt* a été construite exactement sur le même principe, sur le conflit d'épisodes¹⁶⁹. » La pièce s'attire les foudres de la critique conservatrice, tandis qu'elle est saluée par la jeune génération, le critique Nikolaï Lebedev n'hésitant pas à la décrire comme une mise en scène quasi cinématographique¹⁷⁰. Non seulement Meyerhold a changé d'avis sur le cinéma, mais son travail de mise en scène est désormais habité par une pensée des formes cinématographiques.

En 1915 « il est encore trop tôt pour savoir si le cinéma deviendra un art indépendant ou s'il ne sera au contraire qu'un auxiliaire du théâtre¹⁷¹ ». Ce n'est qu'en 1918 que Meyerhold comprend ce qui détache le cinéma de la photographie à laquelle il refuse toujours les valeurs de l'art. Le mouvement, les associations de plans, la mesure du temps, le jeu rythmé de l'acteur, tels sont les premiers caractères de l'art. Le renversement esthétique est total. Meyerhold anticipe de quelques années les reproches que Louis Delluc adressera aux drames photographiques qui méconnaissent les lois de la photogénie cinématographique. L'un et l'autre font du rythme la nouvelle loi de l'art, tandis que l'écran se laisse lire comme « un objet spatio-temporel ». En écrivant que « le domaine du cinéma, c'est l'écran¹⁷² », Meyerhold libère le cinéma des contraintes d'espace et de temps, supprime la subordination de l'action à la scène et affirme la condition de toute esthétique future. Rien n'existe au cinéma qui ne soit d'abord le résultat d'une transaction formelle : « le fait que les acteurs se soumettent à l'opérateur, gardien vigilant du rythme de l'action, nous permet de parler d'art cinématographique¹⁷³ ». Nulle nécessité ne contraint le cinéma à enregistrer passivement un acteur, à se soumettre aux lois de la scène et à laisser le texte dominer l'image. Si la direction d'acteur demeure la clé de voûte de son esthétique, elle est désormais affectée des coordonnées du rythme cinématographique. Meyerhold accède au cinéma par la voie du rythme et, partant, rejoint le discours général d'une époque qui façonne la nouvelle réalité esthétique du cinéma. Comme l'a fort justement rappelé Laurent Guido, « le cinéma apparaît au moment où les théories du rythme connaissent

• 169 – *Ibid.*, p. 180.

• 170 – Voir PICON-VALLIN Béatrice, « Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien », *op. cit.*, p. 249.

• 171 – MEYERHOLD Vsevolod, « Du cinéma » (1915), in *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 294.

• 172 – MEYERHOLD Vsevolod, « Le portrait de Dorian Gray » (1918), in *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 294.

• 173 – *Ibid.*, p. 295.

un formidable essor¹⁷⁴ ». Ce que d'aucuns parviennent à lire du rythme cinématographique, ils le lisent à partir de leur propre pratique et de leur propre théorie du rythme : « Ainsi l'autonomie expressive du film ou, au contraire, sa valeur d'œuvre d'art totale, deux aspects primordiaux des réflexions sur le rythme cinématographique, dépendent-elles d'enjeux esthétiques généraux dominants à l'époque, notamment redevables de proclamations révolutionnaires d'*avant-garde* et/ou de l'héritage des idées romantiques ou symbolistes sur l'art¹⁷⁵. » Fidèle à ses réflexions sur l'acteur, Meyerhold développe une étude autocritique qui lui permet d'avancer dans la recherche des principes qui constituent le vaste domaine du « théâtre du futur ». Le rythme joue ici le rôle de liant théorique qui va lui permettre de dépasser l'objection naturaliste, d'adapter son esthétique du grotesque à la forme cinématographique et d'intégrer les propriétés d'une technique qui oriente les développements du cinéma. Ce chassé-croisé artistique dit bien les échanges qui se font entre théâtre et cinéma, il dit en outre ce que le jeune cinéma russe doit à la révolution esthétique qui a ébranlé le théâtre.

Meyerhold ne fut pas seul à méconnaître les possibilités artistiques du cinéma avant de s'y convertir. En 1913, tout comme son coreligionnaire russe, Vladimir Maïakovski refuse au cinéma la possibilité de devenir un art en limitant son rôle à la dépense mécanique qui lui assure l'avantage de la reproductibilité technique. Pourtant, dès le premier article qu'il fait paraître pendant l'été 1913 dans le *Kine Zhurnal*, Maïakovski concède au Cinématographe une puissance réaliste qui annihile les efforts du théâtre des Tchékhev et Gorki, prisonniers d'un réalisme jugé « naïf et artificiel », tandis qu'il salue son rôle libérateur qui dispense le théâtre de poursuivre les fantômes d'une représentation photographique. Mais la critique de fond s'adresse d'abord au théâtre dont il est le contemporain, auquel il est reproché d'avoir sacrifié la peinture et la poésie à des considérations utilitaires, morales et politiques qui n'ont qu'un rapport incident à l'art. Le théâtre n'est-il pas autre chose qu'un « *uncultured oppressor of art*¹⁷⁶ ». Le jeune Maïakovski, il a tout juste 20 ans, se montre tout à la fois sévère dans son analyse et radical dans sa conclusion : « *This means that until we arrive theatre did not exist as an independant art*¹⁷⁷. » Ce texte est l'exact contemporain de sa première pièce de théâtre, la tragédie *Vladimir Maïakovski* écrite au tout début de son engage-

• 174 – GUIDO Laurent, *L'âge du rythme*, Lausanne, Payot, 2007, p. 8.

• 175 – *Ibid.*

• 176 – MAÏAKOVSKI Vladimir, « Theatre, Cinema, Futurism », 27 juillet 1913, in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Londres/New York, Routledge, 1988, 1994, p. 33. Les trois textes de Maïakovski sont disponibles dans leur intégralité dans cette traduction anglaise.

• 177 – *Ibid.*, p. 34.

ment futuriste, mais n'annonce encore rien du cinéma. Sans doute celui-ci ignore-t-il encore que le grand bouleversement futuriste de l'art commencé « dans tous les domaines de la beauté au nom de l'art de demain, l'art des futuristes, ne s'arrêtera pas et ne peut s'arrêter devant la porte du théâtre¹⁷⁸ ». Un an plus tôt il a déjà signé aux côtés de Bourliouk, Kroutchenykh et Khlebnikov, son premier manifeste futuriste, *Gifle au goût du public*, dans lequel il proclame incarner l'époque et demande que soit « jet(és) Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï et compagnie [...] hors du paquebot de la modernité¹⁷⁹ ». Comme ils l'écrivent dès les premières lignes de leur manifeste, eux seuls sont le vrai visage de leur époque. Or que manque-t-il au théâtre pour devenir un art véritable, un art véritablement contemporain des transformations futuristes de l'art, sinon cet art de l'acteur débarrassé des fonds statiques du décor qui entravent sa dynamique. On reconnaît là les préceptes de Meyerhold défendus dans son article de 1912, *Le Théâtre de foire*. C'est d'ailleurs avec ce dernier qu'il montera en novembre 1918 sa deuxième pièce de théâtre, *Le Mystère Bouffe*, dont il confiera les décors à Malevitch. Ce premier article qui annonce le théâtre du futur contient un éloge du cinéma, mais c'est un éloge indirect qui prête au cinéma le pouvoir de résoudre les contradictions du théâtre. Son article suivant, *The Destruction of Theatre by Cinema as a Sign of the Resurrection of Theatrical Art*, paru le 24 août dans cette même revue de cinéma, réaffirme et éclaire sa thèse : le cinéma détruira le théâtre du passé et permettra la résurrection du nouvel art théâtral. Là encore le cinéma devient le moyen de faire le procès d'un théâtre qui s'est contenté d'une approche naturaliste du décor et de la mise en scène. Comme la photographie avant lui, le cinéma met en évidence la vanité aux accents pascaliens d'un art dépassé par les techniques de reproduction. Maïakovski répond aux contempteurs de la photographie qui ont imaginé le déclin de l'art le jour où elle est devenue l'égale de la peinture en rivalisant d'ambition démocratique. Il rappelle ainsi cette expérience réalisée par David Bourliouk, « père du futurisme prolétarien russe » et compagnon de la première heure de Maïakovski, rencontré à l'Institut de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Ce dernier s'amusait à projeter sur un écran deux portraits, l'un peint par Constantin Somov, l'autre dû à un photographe, défiant le public qui ne parvenait pas à distinguer celui qui était réalisé de la main

• 178 – MAÏAKOVSKI Vladimir, « Maïakovski et le théâtre », in *Vers et proses*, Éditeurs français réunis, 1957, p. 374. Précisons cependant que contrairement à ce qu'écrit Elsa Triolet, le texte qu'elle cite sans référence n'est pas de 1914, mais de 1913. Pour l'édition anglaise, MAÏAKOVSKI Vladimir, « Theatre, Cinema, Futurism », 27 juillet 1913, in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, op. cit., p. 33-34.

• 179 – BOURLIOUK D., KROUTCHENYKH A., KHLBNIKOV V. et MAÏAKOVSKI V., « Gifle au goût du public », in G. LISTA, *Le futurisme*, op. cit., p. 448.

du peintre et celui que l'on devait à l'appareil photographique. La photographie sert ici à périmer la peinture, à rendre urgente la révolution de l'art qu'appellent les futuristes. Le théâtre est-il pour autant concerné par une telle rivalité? La technique cinématographique est-elle la concurrente du théâtre? La question pourrait surprendre si Maïakovski ne prenait soin de préciser que l'évolution naturaliste du théâtre ne pouvait que rencontrer celle du cinéma, autrement plus fidèle devant la nature, démodant les mises en scène théâtrales qui font commerce de décors réalistes. À quoi bon s'évertuer à peindre des rideaux de scène qui cherchent à donner l'illusion du réel ou à construire une machinerie théâtrale complexe lorsque le cinéma peut offrir sur une même toile « *both the ocean in its natural size and the movement of millions of people in the city*¹⁸⁰ ». La logique suivie est simple : tout ce que le cinéma peut faire, avec les facilités qui sont les siennes, le théâtre doit l'abandonner. On ne doit pas s'inquiéter du cinéma, on doit au contraire se réjouir qu'il soit venu précipiter la fin du vieux Théâtre d'Art. Le cinéma n'est donc pas l'ennemi du théâtre, il est son allié le plus sûr, il est l'accélérateur d'une mort annoncée et d'une résurrection qui s'accommode fort bien d'un changement d'image. Le rideau de scène peint se fera écran de projection. « *This is the cultural role of cinema in the general history of art*¹⁸¹ », conclut Maïakovski. Rôle culturel, précise l'auteur de ce manifeste pour le théâtre, qui prive *de facto* le cinéma de tout rôle véritablement artistique. Maïakovski soutient donc que le Cinématographe n'est pas un art et que rien ne laisse penser qu'il puisse le devenir un jour : « *Can Cinema be an independent art for?* », demande-t-il dans l'article qu'il signe le 8 septembre 1913. « *Obviously not*¹⁸². » C'est le même argument naturaliste qui le lui interdit, la même objection esthétique qui servait déjà à penser les mérites de l'art romantique qui empêche le cinéma d'accéder à l'art : « *Only the artist evokes from real life the images of art, while cinema can be either a successful or unsuccessful multiplier of his images. [...] Cinema and art are phenomena of a different order*¹⁸³. » Le préjugé esthétique est le même, identique à celui qui a animé les débats autour de la photographie au mitan du XIX^e siècle. Comme le rappelle Gisèle Freund, il y a ceux qui comme Etienne-Jean Delécluze,

• 180 – MAÏAKOVSKI Vladimir, « The Destruction of Theatre by Cinema as a Sign of the Resurrection of Theatrical Art », 24 août 1913, in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, op. cit., p. 35.

• 181 – *Ibid.*

• 182 – MAÏAKOVSKI Vladimir, « The Relationship Between Contemporary Theatre and Cinema and Art », 8 septembre 1913, in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, op. cit., p. 36.

• 183 – « Seul l'artiste est capable de susciter des images de l'art à partir de la vie réelle, alors que le cinéma n'est jamais qu'un multiplicateur réussi ou non de ses images. [...] Le cinéma et l'art sont des phénomènes de nature différente » (*ibid.*)

peintre d'histoire et critique d'art, regrettent « la pression toujours plus forte qu'exercent depuis dix ans environ, sur l'imitation dans l'art, deux puissances scientifiques, qui agissent fatalement, je veux dire le daguerréotype et la photographie, avec lesquels les artistes sont obligés de compter », et ceux qui comme Francis Wey, écrivain, feuilletoniste et critique de la photographie à la revue *Lumière*, se réjouissent de « ce retour violent à la nature [qui] remet dans l'art des principes de vie¹⁸⁴ ». De ce point de vue, Maïakovski est encore très proche de Lamartine déclarant en 1858 que la photographie n'est jamais qu'une « invention du hasard qui ne sera jamais un art, mais un plagiat de la nature par l'optique ». C'est pourtant le même Lamartine qui change d'avis un an plus tard en découvrant les portraits d'Adam Salomon et déclare que la photographie n'est pas un métier, mais un art « où l'artiste collabore avec le soleil¹⁸⁵ ». Le théâtre succombe au même défaut lorsqu'il se fixe comme horizon esthétique de parfaire l'imitation de la vie. N'est-ce pas le reproche adressé à la pièce de Gorki, *Les Bas-fonds*, raillée pour sa minutie descriptive : « *It's just like the real thing, just like the Khitrov market. The directors and the actors have followed everything there down to the minutest detail and they've produced an exact copy in this amazing production*¹⁸⁶. » L'argument retenu par Maïakovski repose sur un principe de conservation de l'énergie sociale. Ce que le cinéma permet d'économiser, la dépense de moyens et le coût du travail qu'il épargne à la société, doit guider l'orientation sociale de l'art. De même que « *the only distinction between it [Theatre] and cinema, silence, has been removed by Edison with his latest invention*¹⁸⁷ » – on peut supposer que Maïakovski fait allusion au Kinetophone (1913) –, s'il ne reste entre le théâtre et le cinéma qu'une différence de dimensions, trois pour le premier et seulement deux pour le second, celle-ci ne saurait suffire à justifier le théâtre. Ce dernier a donc besoin d'une réforme complète qu'il appartient au futurisme de mener. Loin de condamner le cinéma, Maïakovski en fait l'associé du futurisme, fût-ce au prix de son exclusion artistique : « *That is why I say that theatre, as an art, did not exist before we arrived*¹⁸⁸. »

• 184 – FREUND Gisèle, *La photographie en France au XIX^e siècle*, Paris, Christian Bourgois, 2011, p. 109-110.

• 185 – *Ibid.*, p. 113.

• 186 – « C'est comme la vraie vie, comme le marché de Khitrov. Les réalisateurs et les acteurs ont tout investi jusqu'aux moindres détails et leur incroyable réalisation en est l'exacte copie » (MAÏAKOVSKI Vladimir, « The Relationship Between Contemporary Theatre and Cinema and Art », in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, op. cit., p. 37.

• 187 – *Ibid.*

• 188 – *Ibid.*

Pourtant, en 1922, comme beaucoup d'autres, Maïakovski a lui aussi changé d'avis. Il ne s'agit plus d'écrire des scénarios de films¹⁸⁹, activité qu'il commence dès 1913 avec *A la poursuite de la gloire* et qui l'occupera toute sa vie, quoique de manière épisodique, mais de proposer une réflexion théorique sur le cinéma. Dans *Cinéma et cinéma* il n'est désormais plus question d'obstacle technique, mais de révolution artistique dont le cinéma est le principal agent. Le voilà devenu parfait « démolisseur de l'esthétique » et « rénovateur de la littérature ». Ses premières résistances au cinéma surmontées, il n'hésite plus à lui reconnaître les valeurs de l'art moderne. S'il appartient à l'art dans le contexte du socialisme révolutionnaire de rendre compte du flux changeant des mutations sociales et politiques, il lui revient aussi d'en orienter, voire d'en précipiter l'avènement. Comme l'écrit François Albéra, « on peut reconsidérer la plupart des termes débattus entre les différents artistes et théoriciens d'avant-garde en fonction de cette finalité sociale et on verra alors que les critères sont moins esthétiques, intra-artistiques que sociaux puisque l'art se voit accorder une tâche de taille, celle d'organiser la vie et non de la décorer¹⁹⁰ ». Le mot d'ordre constructiviste n'en demeure pas moins difficile à mettre en œuvre tant les résistances politiques sont nombreuses, qu'elles émanent des instances du Commissariat du peuple à l'Instruction publique (Narkompros) ou directement des tenants de l'art prolétarien. Trotsky s'en est très vite alerté, pressentant que les futuristes ne réussiraient pas à rallier le peuple, rappelant à tous que « l'art de la révolution, qui reflète ouvertement toutes les contradictions d'une période de transition, ne doit pas être confondu avec l'art socialiste, dont la base manque encore¹⁹¹ ». Peu de temps avant qu'il ne soit victime de l'accident cérébral qui le tiendra à l'écart du pouvoir, laissant la place à Staline, obligeant Trotsky à la démission du Parti puis à l'exil, Lénine a lui aussi souhaité faire de l'art le moyen d'une pédagogie révolutionnaire qui devait l'éloigner des futuristes. Cette clé de répartition de l'effort artistique qui subordonne l'art à sa fonction sociale et à des finalités politiques, est au cœur de la polémique bien connue qui l'oppose à Lounatcharsky qui a autorisé la publication du poème que Maïakovski adresse aux cent cinquante millions de Russes :

« N'est-ce pas une honte de voter en faveur de la publication des 150 000 000 de Maïakovski en 5 000 exemplaires? Sottise, absurdité, extravagance et prétention que tout cela. À mon avis, il n'y a qu'un sur dix de ces écrits qui vaille la peine d'être publié et guère plus qu'en 1 500 exemplaires

• 189 – Cf. les quelques pages qu'Elsa Triolet consacre au cinéma de Maïakovski, in V. MAÏAKOVSKI, *Vers et proses*, Paris, Éditions français réunis, 1957.

• 190 – ALBÉRA François, *Eisenstein et le constructiviste russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 122.

• 191 – TROTSKY Léon, *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Frank et Claude Ligny, Paris, Éditions Julliard, 1964, p. 197.

pour les bibliothèques et les toqués. Quant à Lounatcharsky, il mérite une correction pour son futurisme¹⁹². »

Ce poème écrit à un moment où il collabore à l'Agence télégraphique russe (Rosta), parfait pendant de son travail d'affichiste qui lui faisait dire qu'une « poignée de peintres desservait, à la main, un peuple de cent cinquante millions¹⁹³ », ne pouvait que décevoir Lénine toujours très attaché à la littérature russe, qui concevait l'art comme le moyen nécessaire à l'éducation du peuple, priorité absolue de la révolution qui ne pouvait s'encombrer des recherches formelles de Maïakovski. Pourtant, outre qu'il fut le fondateur de la revue *Lef* et du *Nouveau Lef* en 1927, appelant à « l'embrasement du grand thème social avec tous les moyens du futurisme », ses poèmes, dussent-ils militer pour une révolution formelle, ont clairement pris le parti de la révolution. Ses poèmes sont des poèmes politiques, des poèmes d'agitation. Ainsi du poème écrit à l'occasion du XIV^e congrès du parti bolchevik, *Le Retour* (1925), qui se termine par ces vers : « Je veux que la plume égale la baïonnette, que l'acier de coulage, de la fonte, du travail des vers, au Bureau politique, fasse son rapport, Staline, voici, dira-t-il, sortis des tanières ouvrières, nous sommes arrivés aux cimes dans l'union des Républiques, la compréhension des vers dépasse les normes d'avant-guerre. » On le voit le dernier vers est une réponse à peine voilée à Lénine et à Trotsky qui ont éteint 150 000 000. Et lorsqu'en 1927 il écrit *Ça va*, c'est à l'occasion du 10^e anniversaire de la révolution d'Octobre. Tandis que le premier vers fait de la politique un geste élémentaire et existentiel – « La politique, c'est simple comme une gorgée d'eau » –, le dernier vers célèbre la réconciliation du poète et du prolétaire : « Gloire au marteau et au vers, à la jeunesse de notre terre. » Maïakovski qui ne sépare jamais son activité de poète et de militant, pourra ainsi écrire dans son journal, en 1923 : « Je considère que *Nulle part comme au Masselprom* est de la poésie et de la plus haute qualification. » Cette formule pour une réclame du commerce d'état affichée sur les murs de Moscou devenait ainsi la plus belle des formules poétiques. La critique de Trotsky fut de même nature. Il lui reprochait d'avoir manqué la Révolution, « miné(e) par la faiblesse et les défauts du futurisme¹⁹⁴ ». Les images poétiques accuseraient tous les poncifs du romantisme, lorsqu'elles ne trahissent pas le socialisme, comme dans ce vers, « Chipez la richesse de tous les mondes », qui méconnaîtrait la réalité politique de l'expropriation de la terre et des usines

• 192 – LÉNINE, *Écrits sur l'art et la littérature*, Moscou, Éditions du Progrès, 1969, p. 222.

• 193 – Cité par TRIOLET Elsa et MAÏAKOVSKI Vladimir, « Fenêtres Rosta, 1919-1922 », in *Vers et proses*, op. cit., p. 163.

• 194 – « 150 000 000 devait être le poème de la Révolution. Il ne l'est pas » (TROTSKY Léon, « Le futurisme », 1924, in L. TROTSKY, *Littérature et révolution*, op. cit., p. 133).

par la société¹⁹⁵. Si tous s'accordent à penser que l'art doit se faire l'acteur de la nouvelle politique menée au lendemain de la révolution d'Octobre, on le voit, personne ne s'entend sur les ajustements qui doivent lier les recherches formelles à son rendement idéologique. Tout en défendant un art révolutionnaire libre de toutes finalités politiques, Maïakovski accorde néanmoins à l'art une responsabilité politique qui l'amène à se rapprocher dès 1917 du Comité provisoire délégué de l'Union des artistes et apparentés, puis d'Anatoli Lounatcharsky, responsable du Narkompros, avec lequel les relations vont pourtant rapidement se révéler conflictuelles. Là où le premier souhaitait débarrasser l'art de son encombrant passé, le second se pressait de sauver ce qui pouvait l'être des violences révolutionnaires. Trotsky a pourtant relativisé le rejet du passé par les futuristes. Jugé exagéré, il ne « cache pas un point de vue révolutionnaire prolétarien, mais le nihilisme de la bohème¹⁹⁶ ». Sur le versant de ses inventions formelles, son jugement est plus nuancé, reconnaissant au futurisme quelques victoires poétiques et, surtout, son branchement direct sur la révolte sociale et morale qui a permis que des futuristes deviennent communistes. Mais c'est une amère victoire qu'il leur concède, lorsqu'il considère que « les futuristes, y compris Maïakovski, sont les plus faibles sur le plan de l'art là où ils apparaissent le mieux comme communistes¹⁹⁷ ». Tout fonctionne comme si ce que Maïakovski gagnait en conscience révolutionnaire, il devait nécessairement le perdre en pouvoir artistique. Ce que reproche Trotsky au poète à la blouse jaune cadmium¹⁹⁸, c'est d'être devenu révolutionnaire par hasard, d'avoir rejoint la révolution par opportunisme, d'appartenir à un monde qu'il n'a en somme jamais véritablement quitté, contrairement à un poète comme Alexandre Bezymenski qui appartient d'autant plus au monde nouveau qu'il ne doit rien à l'ancien. À peine avait-il engagé sa révolution poétique qu'une autre révolution, incommensurable dans sa force historique, le rejoignait, l'amenant à s'y jeter avec enthousiasme. Maïakovski s'est défendu de ces accusations, reconnaissant et revendiquant cette rencontre historique des révolutions artistiques et politiques dans son autobiographie *Moi-même* : « Octobre. Faut-il y adhérer ou pas? Cette question ne se posait pas pour moi (ni pour les autres futuristes moscovites). C'était ma révolution à moi. J'allais au Smolny. J'ai travaillé à tout ce qui se présentait¹⁹⁹. » En bon théoricien de la révolution, Trotsky lui reproche malgré tout d'accorder « trop peu d'indépendance aux événements et aux faits, de sorte

• 195 – *Ibid.*, p. 135.

• 196 – *Ibid.*, p. 116.

• 197 – *Ibid.*, p. 128.

• 198 – Sur cet épisode, voir MAÏAKOVSKI Vladimir, « Moi-même. Autobiographie », in *Vers et proses, op. cit.*, p. 92-93.

• 199 – MAÏAKOVSKI Vladimir, « Moi-même », in *Vers et proses, op. cit.*, p. 97.

que ce n'est pas la révolution qui lutte contre les obstacles, mais Maïakovski qui opère des miracles athlétiques dans le domaine des mots²⁰⁰ ». Plus grave encore, si le poète s'est montré prêt à servir la révolution, son engagement serait demeuré lié à un héroïsme personnel qui ignore tout de l'abnégation et de l'effort collectifs. Son évolution politique l'a pourtant conduit à demander au Comité Central du parti communiste l'autorisation de faire paraître la revue *Lef* (*Levyi Front Iskusstv*) qui devait devenir non pas « le miroir mais le moteur du changement²⁰¹ ». Trostky la lui accorde, mais il ne cessera de lui reprocher de vouloir crier plus fort que la guerre et la révolution. La revue qui paraîtra entre 1923 et 1925 fut inévitablement traversée de contradictions. Eisenstein et Vertov y publient respectivement *Le montage des attractions* et *Le Ciné-Ceil. Une révolution* dans le numéro 3, tandis que N. F Tchoujak défend « une conception prolétarienne de la science de l'art²⁰² ». Trotsky, lui, continue de refuser au futurisme le droit d'incarner l'art prolétarien. Au mieux lui concède-t-il d'en préparer l'avènement : « Il serait par la suite extrêmement peu sérieux d'établir, en se fondant sur des analogies et des comparaisons formelles, une sorte d'identité entre futurisme et communisme, et d'en déduire que le futurisme est l'art du prolétariat²⁰³. » Le passage de Maïakovski au cinéma devait garder la trace de cette tension qui situe l'art entre l'immanence de son processus créateur et la finalité de son destin politique.

En l'espace de quelques années, le poète révolutionnaire passe d'une réalisation bien peu futuriste, *La Jeune fille et le voyou* (1918), à une critique acerbe du capitalisme qui enferme le cinéma dans les limites du divertissement (1922) avant de défendre un cinéma non joué dans le cadre du *Novyi Lef* (1927-1929). S'il maintient une défense communiste du cinéma parce qu'il est l'art des masses, il n'oublie pas non plus que l'éveil des masses à l'art révolutionnaire devrait dépendre du futurisme. Celui qui réclame la mort du cinématographe pour que « survive l'art du cinéma » et qui affirme, détournant les mots de Marx sur la religion, que « le cinéma dramatique est l'opium du peuple » et qu'il « est une arme meurtrière dans les mains des capitalistes », ne souhaite qu'une chose, accélérer la fin du cinéma du passé. L'homme de lettres converti au cinéma se fait l'apôtre d'une même conviction qui veut que le cinéma n'existe pas encore, qu'il est tout entier à

• 200 – *Ibid.*, p. 131.

• 201 – CONIO Gérard, *Le constructivisme russe. Tome second : le constructivisme littéraire*, Cahiers des avant-gardes, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 9.

• 202 – TCHOUJAK Nikolai F., « Sous le signe de la construction de la vie. Essai de prise de conscience de l'art aujourd'hui », LEF n° 1, in G. CONIO, *Le constructivisme russe*, t. II : *Le constructivisme littéraire*, op. cit., p. 39.

• 203 – TROTSKY Léon, « Le futurisme », 1924, in L. TROTSKY, *Littérature et révolution*, op. cit., p. 138.

inventer et que son invention ne peut être le fait que d'une vision constructiviste du monde. Maïakovski sera tout d'abord séduit par l'enthousiasme de Vertov. L'un et l'autre reconnaissent dans le cinéma la possibilité de faire surgir la figure de l'homme nouveau :

« Nous marchons, face dévoilée, vers la reconnaissance du rythme de la machine, de l'émerveillement du travail mécanique, vers la perception des processus chimiques, nous chantons les tremblements de terre, nous composons des ciné-poèmes avec les flammes et les centrales électriques, nous admirons les mouvements des comètes et des météores, et les gestes des projecteurs qui éblouissent les étoiles²⁰⁴. »

Le lyrisme de Vertov est celui de toute une époque, bien que les expériences cinématographiques de Maïakovski restent encore éloignées du volontarisme documentaire de *Kino-Pravda* ou du *Kino-Glaz* comme des fictions épiques et politiques d'Eisenstein. En 1927, alors qu'il relance la revue *Lef*, Maïakovski fait paraître dans son numéro 2 un article intitulé *Help*²⁰⁵ qui fait part de ses déconvenues et de ses réflexions sur la situation de la production cinématographique soviétique après la création en 1925 de l'agence gouvernementale Sovkino censée y mettre de l'ordre. Persuadé que si tout « *Governing bodies come and go – but art remains* », Maïakovski réaffirme d'une part la nécessité de conserver un lien à l'innovation formelle et au cinéma expérimental et, d'autre part, s'indigne de la pauvreté des scénarios qui sont acceptés et tournés. Alors qu'il y présente un scénario, *How Are You?*, d'abord accepté par la section littéraire, dans laquelle siégeait Chklovski et Koulechov, celui-ci est refusé par le directoire du Sovkino. Maïakovski choisit de répondre à ce refus en rappelant, premièrement, l'existence d'une « *very essence of cinema art* », deuxièmement, en affirmant la supériorité du cinéma américain dont il retient trois films exemplaires – *A Woman in Paris* (1923) et *The Gold Rush* (1925) de Chaplin et *Our Hospitality* (1923) de Buster Keaton – et, troisièmement, en soutenant que la préférence aux films non joués *vs* les films joués n'épargne pas les premiers d'être terriblement ennuyeux. En défendant l'idée que les films non joués ne sauraient faire l'économie d'une logique narrative, Maïakovski prend part à la querelle qui a animé le *Lef*, où s'opposent Tretiakov, Brik, Arvatov, Pertsov et Chklovski²⁰⁶. Maïakovski rejoint ainsi Ossip Brik lorsque celui-ci s'en prend à Eisenstein pour lui reprocher d'avoir confié le

• 204 – VERTOV Dziga, « Nous », in *Articles, journaux, projets*, Paris, Union générale d'éditions, 1972, p. 17-18.

• 205 – MAÏAKOVSKI Vladimir, « Help », février 1927, in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, op. cit., p. 160-161.

• 206 – Sur ce point voir, Valérie POZNER, « Joué » versus « non-joué » : la notion de « fait » dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS, in *Communications*, 79, 2006. *Des faits*

rôle de Lénine à un acteur : « *What do we have for the thenth anniversary of October? Sovkino in the person of Eisenstein will show us a fake Lenin, some Nikanorov or Nikandrov. I promise that at the most solemn moment, whenever it might it, I shall hiss and pelt this fake Lenin with rotten eggs*²⁰⁷. » Ce qui ne l'empêche pas de défendre *Le Cuirassé Potemkine* dans le même texte. Un mois plus tard dans la revue *Kino*, il renouvelle son attaque contre *Octobre* : « *We do not want to see the screen actors playing Lenin: we want to see Lenin himself, albeit in a small number of frames, looking at us from the cinema screen. This is the valuable aspect of our cinema. Let us have newsreels*²⁰⁸. » L'évolution de Maïakovski est caractéristique d'une avant-garde qui, après avoir refusé le cinéma au nom du théâtre, puis fait du cinéma le moyen d'une résurrection du théâtre, va promouvoir le cinéma au nom de la révolution, du socialisme et d'une conception constructiviste de l'art élargie à toutes les formes de la vie. Ce n'est donc plus l'art qui doit adopter des formes constructivistes, c'est la vie qui doit se faire constructiviste, ruinant ainsi le règne des formes artistiques anciennes. Une telle évolution ne pouvait se faire qu'en privilégiant un cinéma du document, de l'archive, du matériau réel qui puisse satisfaire aux exigences du matérialisme. Cette approche reste en définitive conforme à la manière dont Alexis Gan définissait le constructivisme en 1928, considérant que « le constructivisme, en tant que courant matérialisme dans le domaine de la production artistique, est apparu, s'est développé et a poursuivi son évolution sociale et productive sous le signe du matérialisme dialectique. La méthodologie du constructivisme est liée indissolublement à la révolution prolétarienne et à l'édification socialiste du régime soviétique²⁰⁹ ». L'opposition qui a cours dans le cinéma soviétique qui choisit le cinéma non joué de Dziga Vertov et d'Esther Choub contre le cinéma joué d'Eisenstein repose donc moins sur une

et des gestes. Le parti pris du document, 2 [Numéro dirigé par Jean-François CHEVRIER et Philippe ROUSSIN] p. 91-104.

• 207 – « À quoi avons-nous eu droit pour le dixième anniversaire d'Octobre? Sovkino [Société de production cinématographique soviétique fondée en 1925], en la personne d'Eisenstein, nous montrera un faux Lénine, un dénommé Nikanorov ou Nikandrov. Je promets que, au moment le plus solennel, chaque fois que cela sera possible, je sifflerai et je jetterai à ce faux Lénine des œufs pourris » (MAÏAKOVSKI Vladimir, « Speech in Debate on The Paths and Policy of Sovkino », 15 octobre 1927, in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, op. cit., p. 173.

• 208 – « Nous ne voulons pas voir les acteurs jouer à Lénine : nous voulons voir Lénine lui-même nous regardant depuis l'écran de cinéma, dût-il n'apparaître que dans un petit nombre d'images. C'est l'aspect le plus précieux de notre cinéma. Laissez-nous les actualités! » (MAÏAKOVSKI Vladimir, « On Cinema », 7 novembre 1927, in I. CHRISTIE et R. TAYLOR, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, op. cit., p. 174.

• 209 – GAN Alexis, « Qu'est-ce que le constructivisme? », in G. CONIO, *Le constructivisme russe*, t. I, Cahiers des Avant-gardes, op. cit., p. 408.

interprétation esthétique du fait filmique que sur la meilleure manière de conduire une interprétation matérialiste du constructivisme, Eisenstein ayant développé une approche formelle qui consiste moins à « filmer des machines qu'à faire passer la logique de la machine dans le filmage²¹⁰ ». On sait au demeurant que Vertov n'a pas hésité à lui reprocher l'emprunt des procédés du Ciné-œil, ce qui témoignerait du succès de sa méthode²¹¹. Vertov et Eisenstein se rejoignent néanmoins sur un point : leur montage est devenu le moyen privilégié de sortir du naturalisme et d'en finir avec le vieux modèle de la reproduction photographique.

Lorsqu'en 1926, dans le numéro 8 de la revue *Kino*, Boris Eikhenbaum se demande à son tour si le cinéma est un art, il n'hésite pas à reprendre les premiers arguments de Maïakovski, refusant au cinéma un statut artistique particulier, limitant sa nature à celle d'une « invention technique qui a placé les arts existants dans de nouvelles conditions appelant la pantomime à une nouvelle vie²¹² ». Pourtant, quelques semaines à peine après sa parution, Eikhenbaum fait paraître un nouvel article, *Littérature et cinéma*, qui modifie profondément son jugement. Considérant que les deux conditions de l'art – la dimension transmentale et le langage – se trouvent réunies par le cinéma, il peut alors conclure que « le cinéma est devenu un art²¹³ », tout en reconnaissant que l'époque a vu naître une culture cinématographique qui est venue se substituer à la culture littéraire du XIX^e siècle. Des premières réflexions futuristes qui émanent du théâtre aux dernières analyses formalistes issues des milieux littéraires, le cinéma n'a cessé de jouer un même rôle, forçant les autres arts à se redéfinir, les pressant d'accomplir leur révolution esthétique avant de s'imposer comme l'art de la révolution socialiste que le Parti communiste confisquera définitivement à la fin des années 1920, contrariant le sens d'une révolution esthétique commencée dix ans plus tôt.

Le Huitième art : Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein

C'est avec le texte de 1923 sur le montage des attractions que l'on fait généralement débiter l'intérêt d'Eisenstein pour le cinéma. Toutefois, son premier article sur le cinéma, *Le Huitième art. Sur l'expressionnisme, sur l'Amérique et bien sûr*

• 210 – ALBÉRA François, *Eisenstein et le constructiviste russe*, op. cit., p. 179.

• 211 – « Désormais, comme le montre l'expérience de l'année dernière, il suffit amplement qu'un film dit "artistique" (film joué, film d'acteurs), emprunte un seul procédé extérieur du ciné-œil pour qu'il fasse aussi du bruit (*La Grève*, *Le Potemkine*) dans ce domaine du cinéma » (VERTOV Dziga, « La fabrique des faits », 24 juillet 1926, in *Articles, journaux, projets*, Paris, UGE, 1972, p. 83).

• 212 – EIKHEINBAUM Boris, « Le cinéma est-il un art? » (1926), in *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, op. cit., p. 202.

• 213 – *Ibid.*, p. 5.

Chaplin²¹⁴ (*Ekho*, n° 2) paraît un an plus tôt, le 7 novembre 1922 à Moscou. Coécrit avec le tout jeune Sergueï Youtkevitch, il a à peine dix-huit ans, ce texte se présente comme une suite de réflexions où se mêlent des considérations sur les essais de sonorisation du cinéma, des critiques adressées à l'expressionnisme de *Caligari*, au cinéma français auquel ils reprochent d'être encore soumis au naturalisme du théâtre de Meiningen qui devait durablement influencer Stanislavski. Assez naturellement l'article s'achève par un éloge des formes excentriques du cinéma américain que ce dernier doit à ses acteurs : Rio Jim (William S. Hart), Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Hayakawa, Fatty Arbuckle et bien sûr Chaplin. Cette lecture de l'acteur doit beaucoup à Youtkevitch qui, en décembre 1921, fut à l'origine de la création de la FEKS (*Fabrique de l'Acteur Excentrique*) aux côtés de Kozintsev et Trauberg à l'occasion du mémorable débat organisé au théâtre de la Libre Comédie de Pétrograd. Trois ans plus tard, en 1924, la Fabrique devait donner naissance à un atelier cinématographique tandis que Trauberg et Kozintsev tournaient *Les aventures d'Octobrine*, film qui signait la création d'un cinéma excentrique²¹⁵. Ce sont néanmoins deux remarques qui situent le cinéma dans le champ de l'art qui vont m'intéresser. Dès les premières lignes du texte, nos deux jeunes auteurs font du cinéma un huitième art qu'il revient à Chaplin d'ajouter au système des arts et composent un petit apologue qui mérite d'être intégralement rappelé tant il surprend nos habitudes théoriques :

« *At the end of the Great War, an improbable thing happened. The Festive Parnassus of the seven classical Muses who were officially in session was invaded by a long-legged man with a rapid, somewhat surprisingly erratic gait, shaking his curling head of hair and the bowler perched on the top of it and invariably waving a cane which he did not hesitate to poke under the nose of one of the respected muses. He took a jump and flopped down into the chairman's seat. Then, making a very funny face and tugging with at the black whiskers above his upper lip, he shouted (with difficulty because he was obviously unaccustomed to speaking in such brilliant company) a strange phrase that amazed the inhabitants of Parnassus: Do you like Charlie? That is how, unnoticed by the inhabitants of RSFSR, the transformation of the poor old bioscope into a powerful art was accomplished and the genius of Charlie Chaplin took the eighth seat in the Council of the Muses*²¹⁶. »

• 214 – YOUTKEVICH Sergei et EISENSTEIN Sergueï, « The Eighth Art. On Expressionism, America and, of course, Chaplin », in S. M. EISENSTEIN, *Selected Works*, vol. 1, *Writings, 1922-1934*, édité et traduit par Richard Taylor, Londres/New York, Indiana University Press, 1987, p. 29-32.

• 215 – Sur ce point, voir SCHMULEVITCH Eric, *La FEKS. La Fabrique de l'Acteur Excentrique ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

• 216 – « À la fin de la Grande Guerre, un événement improbable survint. Le Parnasse des sept muses classiques qui était officiellement en session fut envahi par un homme aux longues jambes, à

On demeure surpris de cette double référence à un huitième art et à un conseil de muses qui ne correspond ni aux critères de la tradition esthétique ni aux références historiques habituelles. Là où la théorie française a cherché à introduire le cinéma dans le système des arts en renouant avec les différents essais que les XVIII^e et XIX^e siècles ont tenté d'établir – Batteux en retient quatre, Hegel et Schopenhauer cinq – pour finalement arrêter le décompte à sept²¹⁷, Eisenstein en évoque un huitième, laissant entendre que les muses qui sont réunies au Parnasse sont au nombre de sept. Non seulement on quitte le domaine des arts pour le royaume des muses, mais depuis la *Théogonie* d'Hésiode qui en donne le récit, on compte habituellement neuf muses qui sont toutes filles de Zeus et de Mnémosyne. On rencontre certes quelques variantes, dont celle rapportée par Pausanias (*Périégèse*, 9, 29) qui leur donne une autre origine – elles seraient filles d'Ouranos et de Gaïa et ne seraient que trois : Mélétê, Mnémê et Aoidê –, tout en attribuant à Pieros le passage des trois muses originelles aux neuf muses actuelles. On peut aussi se souvenir de Cicéron qui distingue les quatre muses du deuxième Jupiter – Thelxinoé, Aédé, Arché et Mélétê – des neuf muses qu'il attribue au troisième et dernier Jupiter²¹⁸. Néanmoins la tradition littéraire et iconographique a largement imposé le modèle d'un Parnasse aux neuf muses. On ne peut donc que s'étonner de ce Parnasse inédit, composé de seulement sept muses. Or cet aspect n'a apparemment pas retenu l'attention des commentateurs de l'article, en définitive peu nombreux. Béatrice Picon-Vallin²¹⁹ qui consacre un article aux rapports que les avant-gardes ont entretenus avec Chaplin mentionne elle aussi le texte d'Eisenstein alors qu'elle évoque l'adaptation que Kazintsev et Trauberg donnent la même année du *Mariage* de Gogol, mais conclut sur le retard que l'excentrisme russe concède au cinéma américain. L'idée d'un huitième art n'est en définitive pas interrogée. Dans un texte plus récent, *Eisenstein's Philosophy of Film*, Noël Carroll y fait lui aussi retour : « *This, of course, is an allegory signaling the advent of a powerful new medium,*

la démarche étonnamment erratique quoique rapide, secouant sa tête et son chapeau melon perché sur son crâne agitant invariablement une canne sous le nez des muses respectables. Il a sauté et a atterri sur le fauteuil du président. Alors, faisant une grimace très drôle et tirant sur sa moustache, il a crié (avec difficulté parce qu'il n'avait pas l'habitude de converser en une si brillante compagnie) une phrase étrange qui a stupéfié les habitants du Parnasse. Connaissez-vous Charlie? Voici comment, bien que la chose ne fût pas relevée par les habitants de l'URSS, s'opéra la transformation du pauvre Bioscope en un art puissant et accompli, avant que le génial Charlie Chaplin ne vienne occuper le 8^e fauteuil du conseil des muses » (*ibid.*, p. 29).

• 217 – Je reviendrai plus loin sur cette comptabilité artistique qui a occupé la théorie française pendant une dizaine d'années entre 1908 et 1919.

• 218 – CICÉRON, *Entretiens de Cicéron sur la nature des Dieux*, trad. Abbé d'Olivet, Paris, Chez Barbou, 1766, p. 192.

• 219 – PICON-VALLIN Béatrice, « Charlot et les avant-gardes soviétiques », in F. ALBÉRA (dir.), *Vers une théorie de l'acteur : Colloque Lev Koulechov*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

and it expresses a common wish of silent filmmakers and theorists alike: that cinema be accorded the status of art²²⁰. » La singularité du propos est visiblement acceptée et mise au compte d'une allégorie qui semble dispenser Eisenstein de produire la démonstration qu'on serait en droit d'attendre. Sa référence mythologique qui ne va pourtant pas de soi semble néanmoins fonctionner sur l'implicite d'un comique de situation en accord avec le personnage. L'apologue d'Eisenstein a donc le mérite du burlesque qui caractérise Chaplin et la vertu d'une nécessaire modernisation du mythe. Noël Carroll n'en dira cependant pas plus, la suite de son texte se développant autour de l'esthétique du montage du jeune cinéaste soviétique. Si le cinéma est un art, il reste donc à se demander pourquoi Eisenstein n'a pas choisi de suivre la voie tracée par Canudo et Delluc qu'il connaît bien. Il a visiblement lu *Photogénie* de Delluc ainsi que son essai sur Chaplin qu'il cite avec discernement et possède une solide connaissance de la production cinématographique française. En 1922, il avait en effet encore le choix entre le cinquième art de Delluc et celui, septième, de Canudo. Bizarrement il décide de faire du cinéma un huitième art en sollicitant le modèle parnassien des muses grecques qui chantent en compagnie d'Apollon. Or, on l'a dit, elles sont habituellement neuf. Eisenstein et Youtkevitch ignoraient-ils les sources grecques de leur référence? On peut sérieusement en douter lorsqu'on connaît l'érudition de ces deux jeunes artistes. Par ailleurs, Aragon avait déjà proposé en 1919 de faire du cinéma une dixième muse, rejoint deux ans plus tard par Cocteau qui en reprend la formule. On en retrouve l'usage en 1922 dans un article rédigé en forme d'inventaire théorique, *Doctrine*, paru dans la revue *Cinéa*. Alors qu'il recense les soutiens que reçoit le cinéma dans la bataille que se livrent ses partisans et ses détracteurs, Alberto Cavalcanti évoque Cocteau qui « chante le cinéma comme la dixième muse » aux côtés de Vicente Huidobro qui y voit « le gramophone de l'âme » et de Max Jacob, P. A. Birot et Blaise Cendrars « qui le chargent de la signification esthétique de l'avenir²²¹ ». Alors comment comprendre l'originalité de cette référence? On peut, dans un premier temps, revenir sur la solution allégorique retenue par Carroll. Elle a en effet l'avantage de restituer une image qui concilie le présent du cinéma et le passé originaire de l'art, tout en introduisant une figure, Chaplin, qui en modernise la tradition. Mais cette allégorie burlesque – du point de vue du cinéma –, grotesque – du point de vue de l'art – ne dit rien encore du nombre de muses. Il existe pourtant une tradition vivante au

• 220 – « Ceci, bien sûr, est une allégorie signalant l'avènement d'un puissant nouveau média, elle exprime un souhait commun aux cinéastes du cinéma muet et des théoriciens : le cinéma peut être accordé aux principes de l'art » (CARROLL Noël, « Eisenstein's Philosophy of Film », in R. ALLEN et M. MURVEY, *Camera Obscura, Camera Lucida, Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, 2003, p. 127.

• 221 – CAVALCANTI Alberto, « Doctrine », *Cinéa*, n° 73-74, 6 octobre 1922, p. 9.

Moyen Âge, prolongée à la Renaissance, qui a consisté à ajuster le nombre des muses au nombre des arts libéraux²²². Sept muses pour sept arts libéraux. C'est ici que s'éclaire une première difficulté posée par le texte d'Eisenstein qui rapprochait deux traditions distinctes, l'une qui donne à l'art une origine apollinienne et compte les arts selon le nombre des muses, l'autre qui remonte à la mise en forme des connaissances opérée par Capella, Cassiodore et Boèce et justifie une division réglée entre les arts libéraux et les arts mécaniques. Là où Canudo se réclame de la seconde, Eisenstein semble épouser les traits de la première. Or voilà qu'une tradition médiévale s'est appliquée à confondre les deux, ajustant le nombre des arts sur le nombre des muses, s'obligeant ainsi à réduire leur nombre à sept. On rencontre une telle tradition chez Antoine du Verdier, bibliographe et biographe des rois de France, dans sa *Prosopographie ou description des personnes insignes*, publiée en 1578. Il note ainsi que « quelques-uns ont réduit les muses au nombre de sept, pour raison que les instruments de musique de ce temps étaient diversifiés en sept tons, ou montés de sept cordes : ou bien pour faire représenter par ces sept muses les sept arts libéraux²²³ ». On la retrouve ensuite chez Philippe Camerarius qui publie à Paris, en 1610, *Les Heures dérobées ou Méditations historiques*. Constatant que l'on « met sept muses et autant d'arts libéraux²²⁴ », il demande que l'on s'en montre digne dans ses études et qu'on les tienne pour modèles de l'amitié et de la concorde. On la lira enfin chez Barbier Michel Cubières de Palmezeaux qui, en 1791, fait paraître au lendemain de la révolution *Les États généraux du Parnasse, de l'Europe, de l'Eglise et de Cythère*, sous-titrés à dessein, *Les quatre poèmes politiques*. Après avoir composé ce qu'il nommait ses *Cahiers des muses*, il en compte sept – Melpomène, Thalie, Calliope, Clio, Uranie, Erato et Terpsichore²²⁵ –, il concluait par un bref épilogue dans lequel il rendait justice aux muses qui inspirent le futur révolutionnaire de la France : « en sept faisceaux divers leurs conseils réunis nous ouvrent au Parnasse une route nouvelle ». Quelle que soit la valeur de l'œuvre de Palmezeaux, qui fut considéré par l'histoire littéraire comme un poète mineur et un modèle d'opportunisme politique ayant tour à tour soutenu la Révolution, Napoléon Bonaparte et la Restauration, on conservera de ses poèmes révolutionnaires deux éléments qui intéressent l'article d'Eisenstein et Youtkevitch. D'une part la réduction des muses

• 222 – Sur ce point, voir CRESCENZO Richard, *Peintures d'instruction, La postérité des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 162-163.

• 223 – VERDIER Antoine du, *Prosopographie ou description des personnes insignes*, Lyon, Antoine Gryphius, 1578, p. 51

• 224 – CAMERARIUS Philippe, *Les Heures dérobées ou Méditations historiques*, Paris, Joseph Cottereau, 1610, p. 364.

• 225 – On trouve en note de bas de page cette précision : « Il y avait dans l'antiquité quelques peuples qui n'admiraient que sept muses. »

au nombre de sept et, d'autre part, le souci de voir les arts s'accorder aux temps révolutionnaires pour en tirer de nouveaux sujets. De Melpomène Palmezeaux attend qu'elle donne à la France « un tragique nouveau », de Thalie il conseille que l'on s'en inspire afin que la comédie ne perde pas toute mesure, de Calliope il demande que l'on façonne de nouveaux héros aussi « pieux qu'Enée », de Clio il souhaite qu'elle guide la plume des historiens qui terroriseront les tyrans, d'Uranie il réclame qu'on ne renonce pas devant l'inquisition lorsqu'il s'agit de réformer l'ordre du monde, d'Erato il espère qu'elle fera vivre la liberté, de Terpsichore, enfin, il garde le souvenir de ce jour où l'on dansa à la Bastille. Si rien ne dit qu'Eisenstein ou Youtkevitch aient lu Cubières-Palmezeaux, on conservera en revanche de ses cahiers révolutionnaires l'idée générale d'un art au service d'une cause politique. Il ne s'agit pas de consigner une influence, mais de relever un précédent qui éclaire l'invention d'Eisenstein. Non seulement c'est l'art qui accueille de nouveaux sujets, qui se prête à l'expression des affaires du temps, qui renonce aux formes anciennes méritant d'être dépassées²²⁶, qui accepte en somme de se réformer, mais c'est la société qui, changeant de régime, a besoin d'un art nouveau. On retrouve le leitmotiv des avant-gardes. De Palmezeaux à Eisenstein et Youtkevitch la logique politique de l'art est la même. « Ayant appris dans [ses] poétiques états, qu'une grande révolution venait de changer la face de la France, que le peuple, autrefois soumis à des tyrans de toute espèce, en avait glorieusement secoué le joug et ne voulait plus être gouverné que par les lois, ayant appris qu'à Paris il n'y avait plus de Bastille, plus de censeurs royaux²²⁷ », Cubières-Palmezeaux réunit ses états-généraux et milite pour des arts unis par une même volonté politique. Ces remarques faites, on risquera quelques hypothèses pour tenter d'éclairer le choix des sept muses. Tout d'abord, on notera chez Eisenstein un goût pour la facétie, la transgression, la provocation. Il n'est donc pas interdit de penser à une surenchère amicale, un défi confraternel adressé aux théoriciens français du cinéma. Là où la France retient un septième art, Eisenstein et Youtkevitch renchérissent et appellent à un huitième art. L'histoire du Parnasse, ses traditions multiples, autorisent de s'écarter du modèle qui a cours dans l'historiographie classique. Par ailleurs, au moment où les cinématographies nationales rivalisent dans leur volonté d'engager le cinéma dans la voie de l'art, où l'éloge du cinéma mondial n'exclut pas une compétition nationale, l'idée d'un huitième art permet de peser sur le sens de l'invention artistique du cinéma et, ainsi, de faire de la toute jeune Union soviétique (décembre 1922) le berceau

• 226 – « Les principes de Boileau étant, en général, d'une sévérité et d'une dureté extrêmes, doivent faire plus d'apostats que de prosélytes. Il pousse la religion des Muses jusqu'au fanatisme, rappelle les prêtres intolérants qui n'ont jamais à la bouche que cette horrible maxime : hors de l'église, point de salut. Boileau est le Grégoire VII du Parnasse » (*ibid.*, p. 26).

• 227 – *Ibid.*, p. 21-22.

du cinéma. C'est d'ailleurs en ce sens que se conclut leur article, qui raille le goût populaire et encourage les cinéastes, les poètes, les artistes et les techniciens à soustraire le cinéma des griffes des « chiens de garde moralisateurs ». Le cinéma n'est pas seulement « *the happy infant* » dont parle Ilya Ehrenbourg²²⁸, il est aussi comme le rappellera Godard, l'enfance de l'art. La facétie n'exclut pas le sérieux et l'agitation au sens révolutionnaire du terme. N'oublions pas que c'est au mois de février de la même année, en 1922, que Lénine devait déclarer à Anatoli Lounatcharski que de tous les arts c'est le cinéma qui est le plus important. Quelques années après la révolution de 1917, le texte qu'Eisenstein consacre au cinéma l'amène donc à prendre le parti d'un Parnasse révolutionnaire malmené par Chaplin qui rend visite aux muses, bouscule leurs habitudes, prend place dans leur conseil et invite le cinéma à s'asseoir parmi elles. Sous l'influence de Chaplin et du cinéma, l'art compte désormais une muse excentrique. Il était donc nécessaire pour composer cet apologue de se doter d'un système des arts qui put prendre en charge la décision de renchérir sur la théorie française. La vieille tradition des sept muses pouvait ainsi parfaitement servir de fonds historique à l'invention d'Eisenstein, renforçant ainsi la justification esthétique de ce huitième art. La situation de la France est, au début des années 1920, sans doute trop belle pour ne pas susciter quelques rivalités. Le cinéma est en effet sous le coup d'une double invention française qui voit Lumière imposer le cinématographe à l'industrie du film et Canudo trouver la formule qui introduit le cinéma parmi les arts. Pourtant le cinéma français doute déjà de pouvoir rivaliser avec le meilleur du cinéma mondial, il craint de ne pas parvenir au niveau de l'inventivité narrative du cinéma américain et de ne pas réussir à faire jeu égal avec les ambitions formelles des films allemands. L'enjeu des années 1920 est en effet celui des orientations esthétiques du cinéma, de son avenir artistique qu'Eisenstein souhaite protéger de cette vieille « *heliotrope auntie*²²⁹ », de son devenir industriel et des modèles de son développement économique. En faire un huitième art ne signifiait donc pas simplement bousculer le monde trop sage de l'art, cela revenait aussi à donner au cinéma soviétique la possibilité d'inventer le

• 228 – Eisenstein fait ici allusion à un texte d'Ehrenbourg écrit en 1922 à Berlin, *And Yet it Moves*, qu'il cite par ailleurs sous une forme introuvable, *And Yet it Turns*. « *Thus the happy infant (as Ilya Erhenbourg called it) grows bigger and prettier and the directors, artistes, poets and technicians of the whole world who are interested in the victory of the new art must devote all their efforts to ensuring that their favourite infant does not fall into the obliging clutches of a heliotrope auntie and the sanctimonius watchdogs of morality.* » (« Ainsi, l'heureux nourrisson [comme le nomme Ilya Erhenbourg] devient plus gros et plus joli et les réalisateurs, les artistes, les poètes et les techniciens du monde entier qui s'intéressent à la victoire de l'art nouveau doivent consacrer tous leurs efforts à faire en sorte que leur enfant préféré ne tombe pas sous la coupe d'une tante héliotrope et des chiens de garde moralisateurs. »)

• 229 – *Ibid.*

futur du cinéma en le situant dans une histoire des arts bien comprise. La surenchère artistique n'était pas sans calcul politique.

Sous ses dehors facétieux, ce premier texte théorique n'en demeure pas moins essentiel à double titre. D'une part, il rend compte d'un mouvement d'ensemble qui vient lier toute réflexion sur le cinéma à une pensée de l'art. Comme Canudo, Eisenstein sait qu'on ne pourra introduire le cinéma dans la suite des arts sans une rénovation, voire une révolution de son ordre symbolique. Son texte suivant consacré au montage des attractions (1923) constitue son prolongement nécessaire. Véritable condensé de ses recherches théâtrales²³⁰, il déterminera ses premières réflexions sur le montage cinématographique, rapidement prolongées par son approche matérialiste et dialectique de la forme. D'autre part, il fait surgir un problème d'esthétique générale qui trouvera avec ses *Notes pour une Histoire générale du cinéma* sa reformulation théorique. Ce projet démesuré et demeuré inachevé, récemment présenté par Antonio Somaini²³¹ qui en a donné une introduction raisonnée, déployé conjointement comme une généalogie des arts, une anthropologie des images et une archéologie des médias, constitue l'envers encyclopédique de sa première réflexion sur l'art. Irréductible aux vastes fresques historiques qui maintiennent le cinéma dans les limites de son économie, de sa technique et de son esthétique, ces *Notes* font du cinéma un phénomène historique vers lequel converge une série d'histoires partielles dont il fut la synthèse, entendue comme loi historique des arts. Eisenstein conçoit ainsi une « récurrence de l'idée de synthèse » dans l'histoire, qui signe pour une époque donnée un accomplissement culturel. Il en irait ainsi du dithyrambe ou de la liturgie chrétienne qui réussissent à condenser des pratiques de nature différentes. L'architecture, le vitrail, le plain-chant se fondent dans l'expérience liturgique du culte chrétien, tandis que le dithyrambe quitte progressivement sa fonction culturelle pour se renouveler comme genre littéraire en se dotant d'une forme stable façonnée par les poètes. Eisenstein analyse cette évolution qui voit un phénomène culturel d'abord dédié à Dionysos se transformer en un phénomène esthétique repris par les poètes en développant une approche morphologique de l'histoire. La « synthèse morphologique » devient ainsi la résultante d'un processus historique,

• 230 – « tous les articles critiques portant sur *Le Sage* et qui tentent de mettre au jour ses points communs avec n'importe quel autre spectacle, oublient systématiquement de rappeler *Le Mexicain* (janvier-mars 1921) alors que *Le Sage* et toute la théorie de l'attraction ne sont que le perfectionnement à long terme et le développement logique de ce que j'avais introduit dans cette première mise en scène » (EISENSTEIN S. M., « Le montage des attractions, 1923 », in *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 15-16).

• 231 – SOMAINI ANTONIO, « Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias », in S. M. EISENSTEIN, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2013.

tout en soulignant que si la morphologie n'est pas étrangère à l'étude des phénomènes historiques, elle se révèle tout indiquée lorsqu'il s'agit d'images. Onze ans après *Eh! De la pureté du langage cinématographique*, texte de 1934 dans lequel il analyse longuement la séquence du *Potemkine* qui précède immédiatement la fusillade d'Odessa, Eisenstein revient sur deux plans à propos desquels il souligne la substitution de la femme du plan V à la voile du plan VI. Or il découvre chez Lucien Rudrauf, dans une analyse comparée de deux tableaux de Géricault et Delacroix, un phénomène plastique qui intéresse de près sa réflexion sur les formes. Un siècle plus tôt, Delacroix réussissait à reprendre et à renouveler le motif que Géricault avait érigé en structure formelle dans la partie supérieure gauche de son tableau : « La transposition la plus curieuse, la plus imprévisible, est celle du mât avec sa voile et sa tente flottante en figure féminine brandissant le drapeau²³². » De la peinture au cinéma, quelle que soit l'échelle du phénomène plastique, limité à deux plans dans le cas du *Potemkine*, et à deux tableaux, *Le radeau de la Méduse* et *La Liberté guidant le peuple*, respectivement peints en 1819 et 1831, l'idée est la même qui concède un effet de montage et de remploi plastique. Eisenstein poursuit sa réflexion en choisissant de considérer un même motif plastique, le triangle, repéré dans le *Potemkine* (1925) et repris dans *Ivan le terrible* (1944-1946) Prêter son attention à des phénomènes esthétiques indépendants dont on relève les ressemblances, qu'elles soient d'ordre typologique ou formel, c'est faire un pas en direction d'une histoire morphologique qui mobilise l'analyse formelle et l'enquête historique dont Ginzburg a cherché à dégager les fondements théoriques. Là où Ginzburg s'efforce de rassembler « des mythes et des croyances provenant de milieux culturels différents, sur la base d'affinités formelles²³³ », poursuivant les travaux de Warburg, Bloch, Longhi et Lévi-Strauss, Eisenstein, lui, s'essaie au rapprochement de pensées et de formes, de structures logiques et de manifestations sensibles qui l'amène à imaginer son histoire du montage à partir de la légende de Zeuxis ou à lier les combinaisons audiovisuelles du cinéma à l'architecture du retable de Gand de Hubert et Jan Van Eyck. Faire l'histoire du cinéma commencera donc pour Eisenstein par un relevé des similitudes formelles qui lui permettront de surmonter la distance de leur appartenance historique. Il est ainsi amené à rapprocher les enluminures du manuscrit de *Heidelberg du Sachsenspiegel* (1300-1315), qui fut l'un des tout premiers livres de droit écrit en langue allemande, des photographies de Muybridge et du photodynamisme futuriste, à comparer des

• 232 – RUDRAUF Lucien, *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*, Paris, Henri Laurens, 1942, p. 253, cité par EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Sur quelques mots de la composition plastique et audio-visuelle », 1945, in *Cinématisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 147.

• 233 – GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 1989, p. 17.

compositions de peinture à points de vue multiples aux images à points de vue variés que le cinéma déploie dans le temps au sein d'une même scène. Cette approche morphologique le convainc qu'il est temps de passer d'une *Histoire des arts* à un *Système général de l'histoire des arts*, tout en faisant du cinéma le lieu de leur synthèse historique. Or, pour Eisenstein, la synthèse des arts a lieu lorsque le « dépassement des contradictions » devient possible, ce qui l'amène à noter quelques exemples de mouvement vers « l'unité universelle », à commencer par l'abolition de l'esclavage et la suppression des classes sociales. *A contrario*, la synthèse deviendrait impossible lors des « périodes d'effondrement social²³⁴ ». La synthèse, reprise à son héritage hégélien, qui veut que toute chose soit donnée dans un rapport avec son contraire et que leur opposition soit dépassée sans nuire ni à l'une ni à l'autre, est d'emblée ressaisie dans l'image de la grande unité organique qui vient concilier la qualité des parties – hétérogénéité – et l'intégrité du tout – homogénéité. Ces *Notes* vont ainsi permettre à Eisenstein de développer les principes du cinématisme qu'il a patiemment cherché à mettre en œuvre à partir de ses analyses menées sur l'Acropole ou sur la peinture du Greco dans le sens de leur mise en forme historique. En 1945, un an avant qu'il n'en débute le projet, il écrit son texte sur *Rodin et Rilke. Pour une histoire du problème de l'espace dans l'histoire de l'art*, texte essentiel qui lui permet de restaurer la voie d'une généalogie historique s'achevant avec le cinéma. Après avoir décrit « la limite du problème de l'espace, esquissé le destin catastrophique du contre-relief en peinture », Eisenstein en vient à observer que « ce thème aussi trouve une solution technique, à l'instar de tout autre casse-tête en peinture, dès que le seuil du cinéma est franchi²³⁵ ». Cette approche qui consiste à écrire l'histoire à partir de problèmes spécifiques – problème de l'espace et du temps dans la peinture, problème de la reproduction de la dynamique des phénomènes, problème de la projection, problème de l'actualité et de la fixation des événements, etc. – lui permet d'articuler processus historique et expression synthétique, le cinéma s'imposant comme l'art qui actualise des mouvements esthétiques inscrits dans la longue durée. Compris comme le point d'arrivée de l'humanité, le cinéma s'offre alors comme « le reflet le plus complet de l'homme²³⁶ », véritable copie de son appareil psychologique. Or cette synthèse finale des techniques et des arts dont ce dernier brouillon donne le résumé est tout entière déterminée par l'objectivation anthropologique du travail de conservation que l'humanité a engagé sur elle-même. C'est parce que l'art est doué

• 234 – EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Notes pour une histoire du cinéma*, op. cit., p. 24.

• 235 – EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Rodin et sur Rilke. Pour une histoire du problème de l'espace dans l'histoire de l'art », in *Cinématisme*, Les Presses du réel, 2009, p. 239.

• 236 – EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « La place du cinéma dans le système général de l'histoire des arts », in *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, op. cit., p. 179.

d'une fonction conservatoire qu'Eisenstein reconnaît dans les rites funéraires, les masques mortuaires, les commémorations, les pèlerinages, les récits et les chroniques, les expressions d'une activité humaine ininterrompue qui a trouvé dans le cinéma sa synthèse idéale. Si les Dionysies et les Mystères sont des « films historiques », c'est qu'ils contiennent les éléments d'une expérience humaine qui résiste aux circonstances. L'intuition anthropologique d'Eisenstein est celle d'un artiste et d'un érudit qui cherchent ce qu'il appelle les « véritables lois historiques », celles qui gouvernent les activités humaines.

En soutenant que l'*Acropole* d'Athènes pouvait être lu comme le film le plus ancien de l'histoire du cinéma, Eisenstein ne réintroduisait pas les conditions d'un discours sur l'art ordonné autour de l'ancien *paragone*, il imaginait plutôt le principe d'une fonction esthétique de l'art capable de rendre compte d'un processus de la pensée humaine identifié au geste de parcourir. Que le parcours soit le résultat de l'œil qui suit la succession des objets qui se présente à lui ou celui de la pensée qui remonte le temps des phénomènes, il s'agit toujours d'une question de points de vue variables dont il importe de retrouver la disposition générale et l'unité. C'est précisément ce qu'Eisenstein lit dans le passage de *L'histoire de l'Architecture* d'Auguste Choisy consacré à l'Acropole : « Ainsi se sont succédé trois tableaux correspondant à trois points de vue principaux A, B et C. Et dans chacun d'eux un seul monument a dominé : c'était en C l'Erechtheion, en B le Parthénon, en A la Minerve Promachos : cette unité du motif principal assurait la simplicité de l'impression, l'unité du tableau²³⁷. » Le cinéma ne commence donc pas avec sa mise au point lumiériste, mais avec le cinématisme retrouvé du sanctuaire d'Athéna, avec la promenade architecturale que les dessins de Choisy suggèrent aussi bien qu'avec la frise du Parthénon qui déploie le mouvement d'une procession. L'architecture du xx^e siècle n'a pas été soustraite à cette entreprise de cinématisme, comme en témoignent les essais cinématographiques de Mies van der Rohe ou les recherches du jeune Le Corbusier. Comme l'indique Lutz Robbers, « *he used the motion picture medium to propagate his architecture (Architecture d'aujourd'hui [1930], in collaboration with Pierre Chenal, Les bâtisseurs [1938] with Jean Epstein) and argued that he thinks "as Eisenstein does in his films"*²³⁸ ». On pensera en outre aux recherches de Théo Van Doesburg qui, dans son article *Hauchhäuser* (1922) paru dans la revue de Bruno Taut, *Frühlicht*, propose « *a quasi-cinematic definition of architecture when he argues that his design for the Glashochhaus was driven by the desire to achieve "the*

• 237 – EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Montage et Architecture », in *Cinématisme, op. cit.*, p. 48.

• 238 – « Il fit usage du médium cinématographique pour diffuser son architecture [...] et fit valoir qu'il pensait comme Eisenstein dans ses films » (ROBBERS LUTZ, *Modern Architecture in the Age of Cinema: Mies van der Rohe and the Moving Image*, Dissertation presented to the Faculty of Princeton University, Philosophy, Advisor: Professor M. Christine BOYER, janvier 2012, p. 2).

*play of desired light reflections*²³⁹ », ou bien encore au pavillon Mel'nikov conçu à partir du déplacement des visiteurs pour le salon des arts décoratifs et industriels de 1925. Mais la référence à l'Acropole n'a pas simplement réussi à repenser la relation entre le cinéma et l'architecture, habituellement laissée à la sympathie spatiale remarquée par Canudo, elle a encore et surtout permis au cinéma de se doter d'une mythologie efficace qui réintègre culturellement le cinéma dans une histoire élargie de l'humanité. En pensant le cinéma sous les espèces de l'*arkhé* et de la synthèse, Eisenstein fait de ce dernier un opérateur historique – en lui s'achève la synthèse – et une expression épochale – la synthèse accomplit l'époque et met celle-ci en relation avec l'origine de l'humanité. Du *Huitième art* à ses *Notes* écrites en vue d'une histoire générale du cinéma, Eisenstein ne s'est pas simplement fait historien de l'art, il s'est fait anthropologue de la culture, livrant du cinéma une conception qui a l'homme pour centre et l'image pour rayon.

« L'incendie mondial de l'art » : Dziga Vertov

Le texte que Dziga Vertov publie en 1922 dans le numéro 1 de la revue *Kinophot, Nous*, variante du manifeste rédigé en 1919 lors de la fondation des Kinoks, contient les grandes lignes d'un programme politique et esthétique du cinéma qu'il n'aura de cesse de développer tout au long de sa vie. On y retrouve l'appel à la liquidation des « vieux films romancés et théâtralisés », le refus de la synthèse – mal comprise elle aboutit au mélange d'arts inadaptes au monde moderne –, l'enthousiasme révolutionnaire pour l'homme électrique et, enfin, l'éloge du mouvement des machines qui devient le modèle de l'homme nouveau. L'âge industriel décide d'une époque prométhéenne où fusionnent « les centrales électriques », « les tremblements de terre » et « les mouvements des comètes et des météores » éclairés par « les gestes des projecteurs qui éblouissent les étoiles²⁴⁰ ». Là où le futurisme italien choisit de renoncer aux « vertus du vieux sublime²⁴¹ », le futurisme de Vertov est inséparable d'un sublime de la machine qui se veut l'égal du sublime de la nature, qui choisit d'en épouser la puissance et les formes. Ce mouvement qui ouvre les nouveaux chemins d'une sensibilité et d'une connaissance désormais liées comme les deux faces d'une même pièce, qui permit jadis

• 239 – « Une définition quasi-cinématique de l'architecture lorsqu'il affirme que son projet pour le Gratte-ciel en verre était motivé par le désir de réaliser "le jeu des reflets lumineux souhaité" » (VAN DER ROHE Ludwig Mies, « Hochhäuser, » *Frühlicht*, n° 4 [1922], p. 124, in L. ROBBERS, *Modern Architecture in the Age of Cinema: Mies van der Rohe and the Moving Image*, op. cit., p. 6).

• 240 – VERTOV Dziga, « Nous » (1922), in *Articles, journaux, projets*, Paris, UGE, 1972, p. 17.

• 241 – SANGUINETI Edoardo, « Le sublime futuriste », 1965, in G. LISTA (dir.), *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 78.

l'expérience du divin chez Longin et Vico, avant que le sublime ne devienne le signe du « feu créateur » chez Burke et celui de « la destination supérieure de notre personne morale²⁴² » chez Kant, va prendre chez Vertov la forme d'une énergétique sublime qui encourage les promesses de la science moderne. Non seulement il s'agit de quitter la réserve augustinienne qui recommande de ne pas s'abandonner au spectacle de « la cime des montagnes », des « vagues énormes de la mer » ou de la « révolution des astres²⁴³ », mais il semble que plus rien n'empêche l'homme d'être un nouveau démiurge. Il y a une constante lexicale dans la rhétorique révolutionnaire de Vertov qui doit nous inviter à repenser le rôle du sublime dans la politique du cinéma qu'il conduit. C'est en effet le mot « chaos » qui définit le milieu des phénomènes qui dépasse la conscience humaine : l'homme moderne est un homme plongé dans « le chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace²⁴⁴ », son œil est pris « dans le chaos des mouvements²⁴⁵ », mais l'œil mécanique, c'est-à-dire la caméra, « recherche à tâtons dans le chaos des événements, en se laissant attirer ou repousser par les mouvements, le chemin de son propre mouvement ou de sa propre oscillation²⁴⁶ ». Le monde moderne tel qu'il se présente aux hommes est devenu proprement indescriptible et dépasse ses simples possibilités perceptives. Cette situation phénoménologique inédite dans l'histoire de l'humanité s'apparente à l'expérience du chaos des temps modernes dont l'homme a perdu la mesure. Si pour D. H. Lawrence, le privilège de l'art permet d'ouvrir une « fenêtre sur le chaos », tant il semble possible de se tenir sur son bord comme on se tient devant l'abîme sans y tomber, pour Vertov il s'agit plutôt d'appivoiser le chaos et de lui opposer une forme là où toute forme semblait définitivement refusée. Le Ciné-œil a cette vertu singulière de révéler le chaos et d'en organiser le drame. L'exaltation des beautés industrielles et des sensations mécaniques constitue l'héritage futuriste de Vertov qui partage avec le futurisme italien ce même élan vers un art des machines. L'article de Vertov est strictement contemporain du *Manifeste de l'art mécanique futuriste* rédigé par Vinicio Paladini et Ivo Pannaggi en juin 1922, dans lequel ils se disent irrésistiblement attirés « non plus par les nus, les paysages, les figures, les symbolismes, mêmes futuristes, mais par le halètement des locomotives, le hurlement des sirènes, les roues dentées, les pignons et toute cette perception mécanique tranchée, affir-

• 242 – *Ibid.*, p. 109.

• 243 – SAINT GIRONS Baldine, *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 97.

• 244 – VERTOV Dziga, « Conseil des Trois » (1923), in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 27.

• 245 – *Ibid.*, p. 30.

• 246 – *Ibid.*, p. 31-32.

mée qui fait l'atmosphère de notre sensibilité²⁴⁷ ». Si Vertov partage avec Paladini et Pannaggi cette même aspiration futuriste, il sait que ce chaos visuel débordant de perceptions est une contrainte qui sature les possibilités humaines et interdit le développement d'une compréhension socialiste du monde. Seul le cinéma semble capable d'en ordonner la profusion. Reste à se donner une méthode de montage et une loi d'organisation des images qui permette d'en orienter le sens politique. « Voir le monde entier sous une forme organisée » écrit Vertov en 1925, telle est en substance la finalité du Ciné-œil qui n'a besoin ni d'intrigues ni de drames.

De cette parenté esthétique, on retiendra deux éléments, le montage du corps-machine dans la figure du Ciné-œil et le montage des intervalles comme principe d'une « poésie de la machine nue », qui conditionnent le futur de l'art cinématographique. En bon futuriste, son but ne consiste pas à ajouter un art à des arts plus anciens, mais à révolutionner l'art lui-même. Chez Vertov comme chez les futuristes italiens se fait jour l'idée d'une anthropologie mécaniste qui oppose le dessein dynamique et cinétique de l'humanisme moderne aux valeurs de l'anthropologie chrétienne. La référence à l'homme hérité du christianisme indique assez bien le principe révolutionnaire qui excède la sphère artistique et politique. Ce que le futurisme réclame c'est un homme en phase avec l'expansion sensorielle que la machine permet. Là où « la morale chrétienne a défendu le corps de l'homme des excès de la sensualité », où « elle a modéré ses instincts et les a équilibrés », « la morale futuriste, assure Marinetti, sauvera l'homme de la décomposition déterminée par la lenteur, le souvenir, l'analyse, le repos et l'habitude²⁴⁸ ». Le futurisme n'est donc pas seulement une esthétique, il est aussi et avant toute chose une morale appelée à devenir un mythe. Il y a une anthropologie futuriste qui vise la constitution d'un homme universel dont l'artiste est l'artisan et le « déclamateur », véritable médium d'une vérité mise en œuvre. Pour Marinetti qui en dresse le portrait, il sera privé de voix et de visage, métallisé, liquéfié, végétalisé, pétrifié, électrisé, déshumanisé en somme pour mieux atteindre à sa géométrie graphique, dynamique, topographique²⁴⁹. L'homme nouveau ne réclame pas simplement la mort de l'ancien, il demande que soit préparée sa venue à laquelle s'est voué l'artiste déclamateur. On retrouve, quoi qu'en disent les futuristes, une structure d'interprétation prophétique de la vérité qui fonctionne sur le mode de la proclamation

• 247 – PALADINI Vinicio et PANNAGGI Ivo, « Manifeste de l'Art mécanique futuriste », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 1355.

• 248 – MARINETTI Filippo Tommaso, « La nouvelle religion-morale de la vitesse », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 964.

• 249 – MARINETTI Filippo Tommaso, « La déclamation dynamique et synoptique. Manifeste futuriste », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 947.

et de la prédication chrétiennes qui donnent statut à l'interprète²⁵⁰. Si la parole divine doit pouvoir être traduite et proclamée pour pouvoir être comprise, ce qui suppose d'établir les règles d'une herméneutique capable de garantir la vérité, la vérité des temps modernes doit pouvoir être déclarée pour pouvoir être aperçue. Percer l'opacité du monde, surprendre le chaos, surmonter l'effondrement du sens, sont autant de fonctions qui conviennent à l'artiste futuriste. C'est ce que l'on retrouve dans les premières expériences de déclamation dynamique et synoptique que Marinetti fit à Rome (29 mars 1914) et à Londres (28 avril 1914), où il dit avoir conquis le public anglais, apparemment transformé « en un enthousiasme frénétique lorsqu'[il] atteignit un maximum de dynamisme en alternant le chant bulgare Sciumi Maritza, l'éclat de [ses] images et le fracas des artilleries onomatopéiques²⁵¹ ». Quant à l'homme universel, il naît de la vitesse futuriste qui irradie le monde. Elle est synthèse intuitive du mouvement, du courage en action, principe de communion avec le divin – « Sainteté de la roue et des rails [...] les moteurs à éclatement et les pneus sont divins » –, « extase religieuse », compétition avec les astres – « dépassons à la course l'étoile 1830 de Groombridge, qui se déplace à 240 kilomètres par seconde » –, force d'accroissement du talent, destruction de la loi de gravité, somme de « l'éparpillement et de la condensation du moi²⁵² ». L'homme nouveau se nourrit de vitesse qui fait croître sa « solidité-résistance ». L'anthropologie futuriste commence donc par cette délinéarisation des formes vivantes qui entrent en fusion grâce à la généralisation d'un monde mis en mouvement. On retrouve ici les intuitions de Boccioni qui « introduit une distinction entre mouvement relatif et mouvement absolu, ce que la philosophie grecque qualifie de *kinesis* et de *dynamis*, c'est-à-dire de déplacement d'un corps dans l'espace et le travail de l'énergie à l'intérieur d'un corps immobile²⁵³ ». C'est la vieille opposition de la matière et de l'esprit qui se voit ici défaire, remplacée par un couple matière-mouvement qui vient redéfinir l'homme par ses valeurs énergétiques, désormais intégré au « dynamisme universel²⁵⁴ » du monde moderne. L'anthropologie cinématographique de Vertov n'est pas moins opposée à l'anthropologie chrétienne que celle de Marinetti. Ou plutôt commence-t-elle par rivaliser avec elle : « Moi, Ciné-Ceil, je crée un homme beaucoup plus parfait que celui qu'a créé Adam, je crée des milliers d'hommes différents d'après différents

• 250 – Sur ce point, voir GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1960), Paris, Seuil, 1996.

• 251 – *Ibid.*, p. 951.

• 252 – MARINETTI Filippo Tommaso, « La nouvelle religion-morale de la vitesse », in G. LISTA, *Le futurisme, op. cit.*, p. 964-969.

• 253 – LISTA Giovanni, *Le futurisme*, « Introduction », *op. cit.*, p. 39.

• 254 – *Ibid.*, p. 41.

schémas préalables²⁵⁵. » À la génération d'Adam succède désormais le creuset cinématographique du Ciné-Ceil, véritable demiurge qui livre l'homme à l'image de sa technique. Paradoxalement, la fabrique de l'homme nouveau emprunte à la mythologie de la peinture qui voit Zeuxis, d'après Cicéron²⁵⁶ (*De Inventione*) ou Pline l'Ancien²⁵⁷ (*Histoire Naturelle, Livre XXXV*), composer son Hélène de Troie d'après les plus belles filles de Crotone afin de décorer le temple athénien dédié à Héra. Là où Zeuxis compose son Hélène à l'aide des fragments de cinq jeunes filles, Vertov confie au cinéma le soin de construire l'image de l'idéal socialiste : « Je suis le Ciné-Ceil. À l'un je prends les bras, plus forts et plus adroits, à l'autre je prends les jambes, mieux faites et plus véloces, au troisième la tête, plus belle et plus expressive, et, par le montage, je crée un homme nouveau, un homme parfait²⁵⁸. » Cette plongée mythologique, on le sait, sera largement reprise par Eisenstein qui en a fait le filigrane de son *Histoire générale du cinéma*, mais là où ce dernier y cherche le principe d'une synthèse morphologique, Vertov la renouvelle au nom d'une anthropologie futuriste qui consiste à adapter l'homme à la machine et à augmenter ses facultés. L'homme de Vertov est un homme *expanded*, un homme augmenté qui confirme le sens historique de la révolution socialiste. La métaphore athénienne ne se limite donc pas à rapprocher l'homme futuriste du modèle crotoniate, elle s'accompagne d'une topologie moderniste qui substitue au temple grec une chambre à douze murs, empruntant chacun d'entre eux en différentes parties du monde pour mieux les assembler suivant la technique des intervalles : « Je t'ai placé, toi que j'ai créé aujourd'hui, dans une chambre extraordinaire qui n'existait pas jusqu'alors et que j'ai également créée²⁵⁹. » Au chaos des perceptions visuelles et des mouvements browniens de la ville moderne correspond désormais la création futuriste du Ciné-œil qui ne cesse d'en augmenter la réalité. Créer un homme augmenté n'aurait eu aucun sens, si l'on n'avait pas pris la peine de l'inclure dans un monde lui-même augmenté de dimensions nouvelles. L'utopie futuriste est à son comble et le montage ne l'a jamais mieux servie. Vertov milite pour une poétique du rapprochement de grandeurs incommensurables qui, à bien des égards, intéresse la littérature du début du xx^e siècle. Baldine Saint-Girons²⁶⁰ signale chez Joyce la présence d'éléments qui, défiant tout rapprochement, se rassemblent, tandis que Vertov lui-même rappelle son influence sur Dos Passos. S'il y a bien un sublime

-
- 255 – VERTOV Dziga, « Conseil des Trois » (1923), in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 30.
 - 256 – REINACH Adophe, *Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne, Recueil Milliet*, Paris, Macula, 1985, p. 194-195.
 - 257 – *Ibid.*, p. 196-197.
 - 258 – *Ibid.*
 - 259 – VERTOV Dziga, « Conseil des Trois » (1923), *op. cit.*, p. 29.
 - 260 – SAINT GIRONS Baldine, *Le sublime de l'antiquité à nos jours, op. cit.*, p. 106.

futuriste chez Vertov, il commence donc sur ce sentiment que le chaos de sensations auquel l'homme moderne est confronté pourra être surmonté par le cinéma qui dispose des moyens de l'organiser. Telle est la vocation du montage.

Le projet de Vertov, on l'a vu, s'organise à partir d'un appareillage visuel censé agrandir et perfectionner le champ de l'expérience humaine. Ce qui est immédiatement visé, c'est l'homme augmenté et, avec lui, un modèle synesthésique inédit qui met l'homme au contact d'un réagencement des coordonnées de l'espace et du temps. Le Ciné-Ceil n'imité pas la perception humaine qui est soumise au phénomène, il en donne l'image recomposée à partir d'un point de vue inaccessible à l'œil humain. La caméra pénètre le phénomène, y prélève les éléments d'une sensation ou d'une compréhension surhumaine, avant de les remonter dans une logique visuelle qui est sans correspondance avec l'imitation donnée du dehors. Notons tout de suite que les premiers exemples que propose Vertov sont empruntés à la figuration humaine, qu'il s'agisse d'un combat de boxe ou d'un ballet. Là où la perception humaine peut, au mieux, détacher tel ou tel mouvement, tel ou tel éclat visuel ou figuratif, et le proposer à une synthèse fugitive le plus souvent maladroite ou inexacte, le Ciné-Ceil se montre capable d'en restituer la logique interne. À la vision externe de l'œil humain qui demeure étranger au phénomène, maintenu dans la distance que lui impose un point de vue partiel, le Ciné-Ceil plonge à l'intérieur de ce dernier, multiplie les perspectives visuelles et, surtout, expose le phénomène à des possibilités logiques inédites. Non seulement on y voit mieux – question d'axes et de détails –, mais on voit autrement – question de montage. L'anthropologie de Vertov commence donc sur cette double décision qui consiste à réparer les limites de la perception humaine et à repenser l'image de l'homme. « Le Ciné-Ceil est le montage du *je vois*²⁶¹ », c'est-à-dire qu'il est tout à la fois perception et organisation, sensation et conception, démultiplication du corps sensible et élévation de la conscience à des proportions de l'univers jusque-là impensables. L'enthousiasme des premiers textes de Vertov ne doit pas cacher le sens de la révolution phénoménologique dont il découvre l'ampleur. Lorsqu'il évoque la caméra qui se porte à la hauteur du cheval au galop, qui pénètre la foule en marche, participe à l'assaut des soldats, s'élève dans l'air et accompagne les vrilles de l'aéroplane, il ne cède pas à l'exaltation des premières expériences visuelles, il rend compte d'un changement de grandeur et de valeur dans la nature de la perception. L'héroïsme du Ciné-œil n'est pas celui de la nouveauté et du vertige que procure ce jouet mécanique, il est d'abord et surtout celui d'un changement d'état de la conscience. La vision cinématographique propose donc une expérience perceptive inédite qui nous met au contact d'une visibilité aux dimensions insoupçonnées,

• 261 – VERTOV Dziga, « Conseil des Trois » (1923), *op. cit.*, p. 31.

tandis que le cinéma nous révèle une réalité plus profonde que le monde dans lequel nous pensons vivre, quelque chose comme la possibilité démultipliée de ce monde. Vertov anticipe la thèse phénoménologique de Merleau-Ponty qui comprend que le cinéma nous donne à voir le monde en conservant le privilège d'un mélange de la conscience avec chacun de ses aspects. Lorsque dans *Le cinéma ou la nouvelle psychologie* Merleau-Ponty assure que la visibilité n'appartient « en propre ni au corps comme fait ni au monde comme fait » et qu'il faut plutôt comprendre que « voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu », c'est la visibilité du visible elle-même qui se met à changer. Elle cesse d'être la somme des visibilitées partielles que je puis compter dans l'expérience que je fais des choses, pour se résoudre dans l'ensemble des dimensions visibles auxquelles il m'est donné de participer. Le monde est offert dans la variation de ses données sensibles, toujours instables, illimitées de fait. Le cinéma n'est jamais qu'une faculté nouvelle d'ajouter des perceptions à celles qui dépendent de mon corps en se mêlant aux choses mêmes et en partageant la mobilité. Si la peinture n'est pas étrangère à cette phénoménologie de la perception, le cinéma y a ajouté les signes d'une sympathie visuelle étendue au mouvement de la matière. La réalité ne se réduit pas aux choses nous fait savoir la phénoménologie, tandis que le principe inaugural de la psychologie moderne nous dit Merleau-Ponty est celui-ci : « Quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi²⁶². » Il s'organise en moi, j'y prends part. En d'autres termes, on ne saurait séparer le perçu de l'acte de perception, le sujet percevant et la chose perçue. Ils s'entre-appartiennent. Cette organisation du visible est l'objet même du cinéma, sa finalité essentielle nous dit Vertov. Le sujet du cinéma est bien cet œil surhumain, libéré des pesanteurs du corps, un pur ciné-œil qui prélève la suite des sensations qui seront proposées au montage des intervalles, c'est-à-dire à l'enchaînement des mouvements qui orientent le réel vers sa « solution cinématique ». La réalité cinématographique est un impossible physique, mais jamais un impossible phénoménologique. C'est quelque chose dont Jean Epstein a eu très tôt conscience : « Le cinéma nomme, mais visuellement, les choses, et, spectateur, je ne doute pas une seconde qu'elles existent. Tout ce drame et tant d'amour ne sont que lumière et ombre. Un carré de drap blanc, seule matière, suffit à répercuter si violemment toute la substance photogénique. Je vois ce qui n'est pas, et je le vois cet irréel, spécifiquement²⁶³. » Tel est le sens de cette découverte à laquelle Vertov a donné une traduction théorique dans les termes du futurisme russe. Il s'agit donc pour le théoricien des intervalles, dût-il en passer par l'enthousiasme

• 262 – MERLEAU-PONTY Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1945), in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 91.

• 263 – EPSTEIN Jean, *Ciné mystique*, (1921), in *Écrits sur le cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 102.

rhétorique des avant-gardes qui poétise la révolution psycho-cognitive que représente le cinéma – Münsterberg dira la même chose dans le langage raisonné de la science de son époque –, de répondre aux possibilités nouvelles qui se lèvent avec la technique cinématographique. C'est donc à juste titre qu'il en vient à s'interroger sur la possibilité de recréer les impressions visuelles d'une journée. Au flux continu des impressions et au chaos sensoriel, le cinéma peut opposer le calcul « de l'appareil libéré et perfectionné et du cerveau stratégique²⁶⁴ ».

Par ailleurs, cette fabrique du visuel cinématographique qui s'appuie sur les possibilités redéployées de la technique demeure orientée politiquement vers l'éducation des masses. L'appareillage de l'humain et le Ciné-Ceil constituent les principaux outils de la révolution communiste et, comme tels, ils doivent aider à la fabrique de l'homme socialiste, de l'homme nouveau. Tel est l'autre aspect du montage vertovien qu'il nous faut maintenant considérer. Son programme esthétique est, dès le début, résolument révolutionnaire, comme l'indique l'objectif déclaré qui conclut l'article : « Voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétarienne mondiale²⁶⁵. » L'essentiel du travail de Vertov va donc consister à lier le visible et le politique, le travail poétique et le « déchiffrement communiste du monde²⁶⁶ », le cinéma et l'analyse (Ciné-analyse), le film et le montage des mouvements (théorie des intervalles), les formes relatives de l'espace (microscope et télescope) et les formes relatives du temps (théorie du visible). Rendre visible un monde dont on suppose qu'il a été recouvert du voile du conformisme esthétique, du conservatisme politique ou de l'idéologie, appartient au credo de la peinture moderne qui court de Courbet à Paul Klee, mais se reformule cinématographiquement à l'image du dix-septième numéro de *Kinopravda* qui renonce à montrer *l'Exposition Agricole de Russie* (1923) pour exprimer la « circulation sanguine » qui l'a alimentée. La métaphore organique de Vertov restitue la logique qui commande son rapport au cinéma : ne pas filmer les choses ou les phénomènes mais les mouvements dont ils sont faits, c'est-à-dire le jeu des contradictions et des oppositions qu'il s'agit d'exprimer et de surmonter dialectiquement. En 1926, Vertov compose un bréviaire à destination des Kinoks, *Sur le chemin de l'art*, dans lequel il rappelle ce qu'il entend par montage, afin de bien distinguer sa position de celle d'Eisenstein. Ce texte résume plusieurs des sténogrammes qu'il a déjà rédigés en ce sens : « Les Kinoks donnent au montage une signification absolument différente et l'entendent comme l'organisation du monde visible²⁶⁷. » Cette loi très générale ne compte pas moins de six principes qui soumettent la fabrique

• 264 – *Ibid.*, p. 32.

• 265 – *Ibid.*, p. 59.

• 266 – VERTOV Dziga, « Naissance du Ciné-Ceil » (1924), *op. cit.*, p. 62.

• 267 – VERTOV Dziga, « Instructions provisoires aux cercles Ciné-Ceil » (1926), *op. cit.*, p. 102.

du film à une pratique continue du montage. Le montage n'est donc pas l'acte ultime d'un processus de réalisation, il accompagne chaque étape de la réalisation, ce qui permet à Vertov de décrire chacune de ces étapes comme une expression différenciée d'une même pensée visuelle. *Pensée visuelle*, c'est par ces termes que Vertov qualifiera le projet et le mouvement général de *La Onzième année*. Les repérages et le tournage sont ainsi soumis à une pensée du montage qui demande que la réalité elle-même fasse l'objet de ce que Vertov appelle « une organisation mentale ». Si le montage permet d'arracher au chaos du monde un peu d'ordre dont il importe de donner l'image, mais une image conforme au déchiffrement communiste du monde, c'est parce que « le montage est ininterrompu depuis la première observation jusqu'au film définitif²⁶⁸ ». Avec *La Onzième année*, film commandé par le VUFKU (monopole cinématographique d'Etat actif entre 1922 et 1930 en Ukraine) pour célébrer la réussite du plan de transformation industrielle de l'Ukraine, Vertov déploie une idée déjà théorisée en 1925 et exposée dans les pages de la Pravda. Il y décrivait la nécessité de faire du montage l'occasion d'une solidarité politique permettant à l'ouvrier du textile de voir « l'ouvrier d'une usine de construction mécanique en train de fabriquer la machine [qui lui est] nécessaire²⁶⁹ », aux travailleurs de l'URSS de découvrir les travailleurs d'Angleterre et de France afin que chacun puisse constater que partout le « prolétariat livre une lutte de classe contre la bourgeoisie²⁷⁰ ». Le montage devient ainsi le moyen de produire l'image unifiée de l'internationale prolétarienne. C'est ainsi que le 15 juillet 1926, Vertov devait répondre à la critique de Chklovski qui lui reprochait de monter des images non référencées : « Fausse est l'affirmation selon laquelle un fait vivant fixé par la caméra perd le droit d'être appelé un fait si ses nom, date, lieu et numéro ne sont pas portés sur la pellicule²⁷¹. » Vertov ne cherche pas à naturaliser la réalité qu'il filme, il n'en propose ni l'herbier ni l'état civil, il cherche à produire l'image d'une réalité politique qui n'a pas d'image. Ce n'est donc pas la centrale hydro-électrique de Dniepr qui intéresse Vertov, c'est la lutte des classes dont le montage peut donner l'image objective. Telle est la finalité essentielle du Ciné-Ceil : « établir une liaison visuelle entre les travailleurs du monde entier²⁷² » et former « la ciné-liaison entre les peuples de l'URSS et du monde entier sur la plateforme du déchiffrement communiste de la réalité existante²⁷³ ».

• 268 – *Ibid.*, p. 103.

• 269 – VERTOV Dziga, « Kinopravda et Radiopravda », 1925, *op. cit.*, p. 77.

• 270 – *Ibid.*

• 271 – VERTOV Dziga, « En d'autres termes », 1926, *op. cit.*, p. 81.

• 272 – VERTOV Dziga, « Kinopravda et Radiopravda », 1925, *op. cit.*, p. 77.

• 273 – VERTOV Dziga, « Lettres aux Kinoks du Sud », 1925, *op. cit.*, p. 75.

Se précise la finalité politique de son programme documentaire : offrir « à chaque travailleur la possibilité de se convaincre concrètement que c'est lui, ouvrier, qui fabrique toutes ces choses et que c'est par conséquent à lui qu'elles appartiennent²⁷⁴ ». Pour cela, Vertov va s'employer à dévoiler « l'origine des choses et du pain », remontant à l'envers la chaîne de fabrication et de distribution du pain, afin de rappeler à tous le rôle du prolétariat dans la formation de la réalité (*Kino-Glaz*, 1924). Cette position n'est pas sans rappeler celle qui sera défendue par Theodor Adorno dans sa thèse sur Wagner, lorsqu'il soutient que l'autonomie de l'art n'est en définitive pensable qu'en prenant en compte les efforts qui ont été faits pour dissimuler la part de travail qui entre dans la composition de l'œuvre d'art. C'est parce que l'œuvre se présente privée de ses traces matérielles, qu'elle nous dissimule qu'elle a été produite et, comme telle, qu'elle pourrait se soustraire aux conditions socio-économiques qui règlent les rapports de production. Voici ce qu'il écrit en 1939 :

« L'art... de l'orchestre wagnérien... a chassé de la configuration esthétique la part de production immédiate du son... Qui comprendrait tout à fait pourquoi Haydn redouble en piano les violons par une flûte, pourrait saisir pourquoi il y a des milliers d'années l'humanité renonça à manger du blé dur et commença à faire du pain, ou pourquoi elle commença à lisser et à polir ses outils. Toute trace de production doit être effacée du bien de consommation. Il doit avoir l'air de n'être plus fabriqué, pour ne pas révéler que celui qui le vend comme marchandise ne l'a pas fait et s'est approprié le travail qu'il contient. L'autonomie de l'art a pour origine la dissimulation du travail²⁷⁵. »

C'est une thèse que l'on retrouvera bien sûr dans le Godard du Groupe Dziga Vertov, puis tout au long de son œuvre, lorsqu'il devient évident pour Godard qu'il n'est plus possible de séparer l'art de la vie, le cinéma de ses conditions matérielles. Filmer le travail ce sera donc filmer les chaînes de montage de *British Sounds*, les répétitions de théâtre de *For Ever Mozart*, les essais de casting de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, une salle de classe dans *Sauve qui peut (la vie)*, l'usine de *Passion*, l'atelier de *Film Socialisme*, etc. Ce sera aussi, bien sûr, se filmer en train d'écrire ses propres scénarios, de monter ses propres films, comme dans *JLG/JLG, autoportrait de décembre* ou dans les *Histoire(s) du cinéma*. Cette attention au travail est au cœur de *L'Homme à la caméra* (1929) où le film repasse par les étapes techniques de sa réalisation et de sa projection. Vertov s'est exprimé pendant toute la durée de la préparation de son film, certain que « le film *L'homme*

• 274 – VERTOV Dziga, « Projet de mémoire à la direction du Goskino » (1923), *op. cit.*, p. 51.

• 275 – ADORNO T. W., « Fragmente über Wagner », *Zeitschrift für Sozialforschung*, VII, 1939, 1-2, p. 17, cité par BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Le Cerf, 1989, p. 684.

à la caméra n'est pas seulement une réalisation pratique, c'est en même temps une manifestation théorique à l'écran²⁷⁶ ». Découdre les sutures idéologiques de la réalité par le démontage et le remontage des phénomènes sociaux, tel est l'objectif que se donne Vertov, convaincu que le Ciné-Ceil permettra à « des millions de travailleurs ayant recouvert la vue, [de mettre] en doute la nécessité de soutenir la structure bourgeoise du monde²⁷⁷ ».

Tout converge vers « l'incendie mondial *de l'art*²⁷⁸ ». Pour Vertov, le cinéma n'est pas seulement l'art par excellence de la société socialiste, il est le dernier des arts, celui qui demeure lorsque tous les autres ont disparu. Là où Canudo fait du cinéma l'art qui achève le système de l'art – il est le dernier d'un système qui réalise la synthèse idéale de l'art –, Vertov pense le cinéma selon un double processus de liquidation et de renouvellement. Pour Canudo le cinéma est le dernier des arts parce qu'il est celui qui vient réaliser l'idéal de l'art, pour Vertov il est le dernier parce que les autres ont tout simplement perdu leur nécessité historique. Mais dernier signifie aussi qu'il est la dernière formule du cinématographique, et qu'avec elle c'est le cinéma de divertissement et le cinéma d'art qui sont appelés à disparaître, remplacés par le cinéma politique. Telle est la dernière fonction du cinéma qui doit « aider chaque opprimé en particulier et le prolétariat en général dans leur ardente aspiration à y voir clair dans les phénomènes vivants qui nous entourent²⁷⁹ ». Dénonçant les ciné-menchéviks qui imitent le Ciné-Ceil, reprochant aux artistes venus du théâtre, de la littérature et de la danse de rejoindre le cinéma au moment où ils comprennent que l'agonie de leur art est proche, sinon déjà venue, Vertov dresse le constat d'une réussite politique du cinéma sur les arts anciens et du Ciné-Ceil sur la réalité. C'est d'ailleurs avec la même agressivité révolutionnaire que Vertov s'en prend à la métaphore babélique d'une unité artistique, contestée au nom d'un programme socialiste de déchiffrement de la réalité : « nous ferons exploser la tour de Babylone de l'art²⁸⁰ ». Comme chez Balázs, il y a chez Vertov une phénoménologie dédiée à la description raisonnée de la Révolution et de son processus historique qui commence par ce geste supposé inédit de « voir et d'entendre la vie²⁸¹ », de se consacrer « aux phénomènes vivants

• 276 – VERTOV Dziga, « Thèses d'un article » (1928), *op. cit.*, p. 118.

• 277 – VERTOV Dziga, « Kino-Glaz » (1924), *op. cit.*, p. 58.

• 278 – VERTOV Dziga, « Sténogramme abrégé du rapport de Vertov à la Conférence des Kinoks, 9 juin 1924 », *op. cit.*, p. 69.

• 279 – VERTOV Dziga, « L'essentiel du Ciné-Ceil, Kino 3 février 1925 », *op. cit.*, p. 73.

• 280 – VERTOV Dziga, « Sténogramme abrégé du rapport de Vertov à la Conférence des Kinoks, 9 juin 1924 », *op. cit.*, p. 69.

• 281 – VERTOV Dziga, « Sténogramme abrégé de l'intervention de Vertov au débat *L'art et la vie quotidienne*, 15 juillet 1924 », *op. cit.*, p. 70.

qui nous entourent²⁸² ». Cette prémisse phénoménologique institue la condition d'un refus de l'art, elle pose la possibilité d'un ensemble de savoirs qui édifient la nouvelle raison du cinéma, elle rend nécessaire le documentaire dont Vertov demande qu'il remplace la fiction dans les programmes cinématographiques. Leur hiérarchie doit être renversée. Voilà ce qui justifie aux yeux du fondateur des Kinoks la disparition de la fable et du drame cinématographiques, du film « joué » et du film d'« acteurs ». La politique du cinéma conduite par Vertov se pense contre le régime de la fiction et souscrit au procédé anthropologique de la réalité sociale reconstruite, c'est-à-dire analysée et restaurée dans sa vérité matérialiste. Elle suppose donc d'un côté une figuration humaine élevée à la dignité de sa vérité sociale et, de l'autre, un spectateur transformé par le travail du film. C'est parce que « nous pouvons voir le psychisme humain en action dans l'univers réel²⁸³ » écrivait Edgar Morin, que le cinéma libère la possibilité d'en réorganiser la représentation de manière si efficace. On passe ainsi de l'homme au cinéma – ses images –, puis du cinéma à l'homme – son imaginaire –, ce que Morin résume en ces termes : « le cinéma nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme²⁸⁴ ». Telle est l'originalité anthropologique du cinéma qui restitue des images du monde et de l'homme délivrés des contraintes de l'espace et du temps, repropoés à des lois poétiques que Vertov engage politiquement dans une analyse matérialiste de la réalité. Morin retrouve le monde fluide de Jean Epstein, sa photogénie, il repasse par les leçons physionomiques de Balázs, revisite la mobilité du Ciné-Ceil de Vertov, et finalement reformule dans le langage de l'anthropologie sociale les enseignements de leurs intuitions politiques – une analyse matérialiste de la réalité comme équivalent de l'enquête ethnographique – et de leurs découvertes poétiques – le montage. Au spectacle cinématographique de l'homme, le cinéma oppose sur le versant de son imaginaire l'expérience de l'homme spectacle qui vit de ses images, façonné par elles. Mais cette conséquence anthropologique ne vaut que parce que le siècle du cinéma est aussi celui du Ciné-Ceil. L'homme imaginaire du cinéma se livre à la vue, à la vision, à la somme des perceptions visuelles que son environnement technique est devenu capable de produire, comme il se livrait hier, dans le siècle de Rabelais, à l'odorat et à l'ouïe²⁸⁵. Suprématie du visuel qui

• 282 – *Ibid.*, p. 70.

• 283 – MORIN Edgar, *L'homme ordinaire du cinéma*, 1956, Paris, Minuit, 1982, p. 207.

• 284 – *Ibid.*, p. 208.

• 285 – « Ce xvi^e siècle, qui ne voit pas d'abord, qui entend et qui flairer, qui hume les souffles et qui capte les bruits, ce n'est que tard, lorsque le xvii^e siècle approche, qu'il s'occupe sérieusement, activement de géométrie. Qu'il centre son attention sur le monde des formes avec Kepler (1571-1630) et le Lyonnais Desargues (1593-1662). Qu'il dégage sa vision, dans ce monde de la science,

commence avec le privilège accordé aux techniques photographiques et cinématographiques, dont nous sentons aujourd'hui le tournant au moment où l'œil est connecté à la main, la vue au toucher, où voir est toujours la conséquence d'un effleurement ou d'une pression, où l'écran tactile a remplacé l'écran de la projection cinématographique. Si l'anthropologie sociale nous renseigne sur l'économie générale qui prend en charge la fabrique de l'homme, si elle fait savoir que l'humanité procède d'une médiation symbolique grâce à laquelle elle élabore les normes et les représentations qui façonnent l'organisation et l'imaginaire de toute société, le cinéma est celui par qui le scandale de sa révolution anthropologique est arrivé. À bien des égards Vertov fut sans aucun doute l'un de ses militants les plus lucides. Le montage du Ciné-Ceil n'est pas seulement la forme d'une appropriation politique du monde – la politique du cinéma menée par Vertov –, il est bien plus encore la forme esthétique d'une révolution politique qui s'est muée en révolution anthropologique.

Que peut l'expressionnisme pour le cinéma? : Wilhelm Hausenstein, Gertrud David, Berhard Diebold

Alors que le cinéma découvre les possibilités esthétiques de l'expressionnisme, la critique fait le constat de son déclin et de sa dissolution publicitaire : « Aujourd'hui, écrit Wilhelm Hausenstein qui fut longtemps critique littéraire au *Frankfurter Zeitung*, l'expressionnisme a son palais de verre. Il a son salon. Il n'est pas de publicité pour des cigarettes ou de night-clubs qui ne soient assortis d'expressionnisme. C'est révoltant²⁸⁶. » L'expressionnisme n'a pas seulement été brisé par la guerre, contesté par le dadaïsme et éclipsé par la *Neue Sachlichkeit*, il a encore et surtout été dilué dans les formes de la communication de masse. Ce qui s'achève du côté de l'art, se renouvelle du côté de la culture populaire, de ses expressions publicitaires et commerciales. Comme le rappelle Laurence Blanc²⁸⁷, à l'image des artistes de sa génération nés dans les années 1880, Hausenstein a cru aux vertus civilisatrices de l'art, mais la grande guerre qui s'achève et l'échec de la

comme il l'a fait dans le monde des apparences sensibles et, également, de la beauté » (FEVRE Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La Religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 434).

• 286 – HAUSENSTEIN Wilhelm, *Die Kunst in diesem Augenblick* (Munich, 1920), in B. FULDA et A. SOIKA, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012, p. 235.

• 287 – BLANC Laurence, *Wilhelm Hausenstein (1882-1957). Un médiateur culturel et politique entre la France et l'Allemagne*, Besançon, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté 642, 1997, p. 134.

révolution allemande ont définitivement ruiné ses espoirs. C'est que l'expressionnisme semble avoir échoué deux fois. Une première fois comme médiateur des peuples, comme gage d'une humanité réconciliée par les pouvoirs de l'art, et, une deuxième fois, comme mouvement artistique « attaqué par des courants plus radicaux qui mettent en question complètement la notion d'œuvre d'art et sa fonction²⁸⁸ ». Ces échecs donnent une indication des griefs adressés au cinéma qui emprunte une voie expressionniste tout à la fois désertée par les artistes et réutilisée commercialement. Pour beaucoup ce dernier arrive trop tard et ses revendications esthétiques sont dépassées : « *Der Expressionismus ist tot* », dira sans plus de nuances Hausenstein²⁸⁹. Pour d'autres, au contraire, à l'exemple d'Yvan Goll qui fut un expressionniste de la première heure et l'auteur du célèbre *Requiem pour les morts de 1916*, le cinéma a su transposer formellement l'âme des personnages dans les choses et c'est à ce titre qu'il est profondément expressionniste. Goll prend ainsi la défense du film de Karl Heinz Martin, *De l'Aube à Minuit*, tiré de la pièce expressionniste du dramaturge Georg Kaiser. Montée en 1917 à Munich, elle est adaptée au cinéma trois ans plus tard, ce qui suggère, d'une part, des liens plus étroits qu'on ne l'a dit entre la création contemporaine et l'industrie cinématographique et, d'autre part, que l'expressionnisme constitue le laboratoire de son esthétique. En soulignant que « seul le film pouvait réaliser cette nouvelle expression de la vie, faire vibrer ensemble en un rythme discontinu les hommes et les choses, réduire l'aspect du monde à celui d'un pauvre être morfondu et cherchant en dehors ce qui n'était pas en lui²⁹⁰ », Goll retrouve le lyrisme de Kasimir Edschmid, poète expressionniste et auteur du remarquable *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (1919), inspirant à Lotte Eisner les premières pages de *L'Ecran démoniaque*. Dans la conclusion de son article pour la revue *Cinéa*, Goll soutient le paradoxe d'un film « plus véridique que tout réalisme », se félicitant d'assister à un « nouvel essor de l'art cinématographique²⁹¹ ». Il se montrera pourtant moins enthousiaste avec *Le Cabinet du Docteur Caligari* lors de son avant-première parisienne en novembre 1921. S'il défend l'expressionnisme du film, reprochant au passage aux journaux américains d'en faire un film « cubiste, futuriste, dadaïste, ne comprenant aucune de ses issues à fond, n'y voyant que la bizarrerie des paysages, l'irréalisme des personnages²⁹² », il n'en refuse pas moins

• 288 – PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts. 2 – Peinture – Théâtre – Cinéma*, Paris, Payot, 1980, p. 177.

• 289 – HAUSENSTEIN Wilhelm, *Die Kunst in diesem Augenblick*, op. cit.

• 290 – GOLL Yvan, « Le cinéma allemand. Films cubistes », in *Cinéa*, n° 1, 6 mai 1921, p. 20-21.

• 291 – *Ibid.*, p. 21.

• 292 – GOLL Yvan, « Un film expressionniste. *Le Cabinet du Docteur Caligari* », *Cinéa*, n° 26, 4 novembre 1921, p. 5.

à *Caligari* le statut de « chef-d'œuvre du septième art²⁹³ », avant de concéder qu'il réussit à introduire le cinéma dans « un commencement de recherche et de réalisation²⁹⁴ » capable de déjouer les calculs des industriels du film, prophétisant enfin que *Caligari* « aura sa place dans l'histoire²⁹⁵ ». Là où Goll juge du style de l'expressionnisme cinématographique comme d'une entrée légitime pour penser la dimension artistique du film, l'analyse d'Hausenstein, elle, s'appuie sur une concordance des temporalités artistiques dont le cinéma est absent. Cette idée d'un retard historique a été largement reprise par les théoriciens et les historiens du cinéma, qui ont parfois préféré limiter l'expressionnisme au seul caligarisme, quand ils ne se sont pas tout simplement demandé si *Caligari* pouvait réellement être tenu pour un film expressionniste²⁹⁶. Pour ceux-là, en effet, le cinéma expressionniste a les allures d'un rendez-vous manqué avec l'Histoire. Les quelques films qui se sont réclamés de l'expressionnisme ne coïncideraient pas avec le tempo des avant-gardes artistiques qui, à l'instar de Hans Richter, ont déjà quitté l'expressionnisme pour le dadaïsme. Le cinéma ne ressusciterait donc pas l'élan artistique fauché par la Grande Guerre. À peine réussirait-il à lui donner une forme limitée à son exploitation commerciale. L'accueil des premiers films expressionnistes est en outre retardé par le sort réservé au cinéma depuis que la critique s'est montrée divisée à son sujet. En 1911, Franz Pfemfert, le fondateur de la revue expressionniste *Die Aktion*, est peu favorable au cinéma et lui reproche de détruire l'imagination créatrice, « *driven into the morgue and onto the tracks of crime*²⁹⁷ ». Là où le cinéma pouvait encore aider la science et la recherche médicale, « *to make cinematographic recordings of the developmental stages of various bacilli*²⁹⁸ », il s'est malheureusement contenté d'encourager « *the triumph of triviality and ruins the people's taste*²⁹⁹ ». Cette discordance des temps qui vit le cinéma allemand rêver de son moment expressionniste dans une époque qui écrivait son épilogue fut en outre une discordance des arts qui refusaient encore à ce dernier un destin esthétique. La critique

• 293 – *Ibid.*

• 294 – *Ibid.*

• 295 – *Ibid.*

• 296 – « Notons que ces grands films qu'on a coutume de considérer comme expressionnistes sont produits entre 1919 et 1926, époque où l'expressionnisme pictural est remplacé par d'autres mouvements – comme la Nouvelle Objectivité –, qui sont une complète réorientation sous le coup des récents événements sociaux. Ce décalage dans le temps fait qu'on peut hésiter à les juger complètement expressionnistes, même le célèbre Docteur Caligari, qui est le premier à utiliser des déformations plastiques dans les décors et les maquillages » (FAUCHEREAU Serge, *Avant-Gardes du XX^e siècle, Arts et Littératures, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010, p. 74).

• 297 – PFEMFERT FRANZ, « Cinema as educator », in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 221.

• 298 – *Ibid.*

• 299 – *Ibid.*

est restée longtemps divisée sur ces deux points. Devait-on admettre que cette poussée expressionniste venue du cinéma constituait la relance inespérée d'un mouvement épuisé par la guerre et l'échec de la révolution spartakiste ou devait-on considérer le film expressionniste comme le tout-venant de ces productions culturelles qui s'emploient à récupérer les ruines d'un mouvement artistique? Selon que l'on admettait ou pas le cinéma dans le champ de l'art, la réponse à la question d'un expressionnisme cinématographique variait du tout au tout. Toutefois, quelles que furent les résistances que le cinéma allemand a rencontrées, il n'en a pas moins réussi, en quelques films réalisés au tournant des années 1920, à imposer une question esthétique à son époque qui a eu le double avantage d'engager un travail d'élucidation théorique sur l'expressionnisme et de servir le projet d'une réflexion sur le cinéma. C'est particulièrement frappant dans l'essai que Rudolf Kurtz fait paraître en 1926, organisant explicitement son livre en deux parties, l'une consacrée aux formes artistiques de l'expressionnisme, l'autre au film expressionniste. C'est qu'il s'agit d'évaluer ce que le cinéma emprunte à l'expressionnisme et de vérifier si ces emprunts suffisent à justifier un cinéma expressionniste. Kurtz soumettra donc l'image, la caméra, la lumière, l'architecture, la mise en scène, l'acteur, à un examen stylistique avant de relever la manière dont ils sont mis en œuvre dans les quelques films qu'il se propose d'étudier : *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *De l'aube à minuit*, *Genuine*, *La Maison de la lune*, *Raskolnikoff*, *Le Cabinet des figures de cire*. À l'exception du *Montreur d'ombres* de Paul Leni, le corpus générique a assez peu évolué. Son extension aux films de Lang et de Murnau, voire à ceux de Paul Wegener (*L'Étudiant de Prague*, 1913; *Le Golem*, 1915) fait toujours débat³⁰⁰. Hormis *Caligari*, Kurtz observe que l'expressionnisme des films allemands est en définitive très relatif et imparfait. Ainsi, à propos de *La Maison de la lune*, peut-il noter que « Martin n'a pas réussi à ordonner ce monde qu'il avait créé. Le style expressionniste extrêmement précis des acteurs, la direction de la mise en scène pour laquelle des instants forts sont plus importants que le cours de l'action, l'élément expressionniste de l'architecture finissent par être engloutis dans un compromis fade³⁰¹ ». Si le jugement critique de Kurtz nous intéresse, c'est qu'il est révélateur d'une double attitude devant le cinéma. L'une entend juger du film d'après son répertoire stylistique qui doit permettre de vérifier son appartenance à l'expressionnisme, l'autre espère dégager du style le critérium qui doit permettre de dire si le cinéma est un candidat légitime au monde de l'art. Sommée de prendre position sur le cinéma expressionniste, l'époque a été confrontée à des

• 300 – Sur ce point, voir AUMONT Jacques et BENOLIEL Bernard (dir.), *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

• 301 – KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*, Grenoble, PUG, 1987, p. 123.

questions qui avaient été jusqu'ici différées. Elle s'est tout d'abord retrouvée dans l'obligation de rassembler ce que l'on pouvait penser sous le nom d'expressionnisme, comme si le cinéma avait rendu urgente l'élucidation d'un mouvement aux manifestations multiples. La chose fut loin d'être aisée, compliquée d'incertitudes philologiques et d'hésitations artistiques qui sont loin d'être toutes levées aujourd'hui. Il a ensuite été nécessaire de déterminer ce que le cinéma comptait d'éléments réellement expressionnistes, ce qui supposait de repérer ce que ses stylèmes devaient à la peinture, au théâtre et à la poésie expressionnistes, tout en se laissant suffisamment de latitudes pour imaginer leur renouvellement cinématographique. Il a enfin fallu se résoudre à détacher la question du style de la question de l'art, dès lors que celui-ci était soumis à une réévaluation esthétique qui venait bouleverser le vieux système de l'art. Ces questions nous sont parvenues à peu près intactes, et c'est à partir d'elles que l'on continue d'interroger l'expressionnisme. Ainsi se demande-t-on toujours ce qu'est l'expressionnisme, quand il commence et finit, quels sont les films que l'on peut sérieusement retenir comme expressionnistes, avant de s'interroger sur le caractère allemand du cinéma expressionniste dont on évalue les reprises et les remplois dans le cinéma de genre. Ces questions méritent certainement d'être renouvelées, pour autant je m'intéresserai à cette autre question en définitive peu commentée : quel rôle le cinéma expressionniste a-t-il joué dans le processus d'artialisation du cinéma ?

L'époque de *Caligari* fut d'autant plus embarrassée pour répondre à la question qu'elle avait elle-même posée – *Le Cabinet du Docteur Caligari* est-il un film expressionniste? – que l'expressionnisme était lui-même ouvert à une interminable négociation critique. Si le futurisme italien a son manifeste originel – *Fondation et Manifeste du Futurisme*, 1909 –, le dadaïsme sa date et son lieu de naissance – Zurich, *Le Cabaret Voltaire*, 1916 –, l'expressionnisme, lui, est « apparu plus ou moins simultanément en différents points du monde allemand et de sa sphère d'influence en Autriche, Suisse et Tchécoslovaquie, quelques années avant la Première Guerre mondiale³⁰² ». Même le groupe *Die Brücke* (1905), fondé par Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner et Karl Schmidt-Rottluff, généralement donné comme l'origine du mouvement, n'a été considéré qu'après coup comme le foyer de l'expressionnisme³⁰³, ce dont témoigne l'essai de Paul Fechter³⁰⁴ paru en 1914, *Der Expressionismus*, qui distingue l'expressionnisme extensif de *Die Brücke* de celui du *Blaue Reiter*, qualifié d'intensif pour caractériser l'approche

• 302 – FAUCHEREAU Serge, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001, p. 27.

• 303 – RICHARD Lionel, *Comprendre l'expressionnisme*, Gollion, Infolio, 2012, p. 28.

• 304 – Sur ce point, voir WEIKOP Christian, *New Perspectives on Brücke Expressionism, Bridging History*, Ashgate, Burlington, 2011 ; WASHINGTON LONG Rose-Carol et MAKELA Maria (éd.), *Of Truths Impossible to put Words, Max Beckmann contextualized*, Berne, Peter Lang, 2009.

spirituelle de Kandinsky. Souvenons-nous, enfin, que la *Sécession* qui s'est tenue à Berlin en 1911 présentait une section *Expressionnistes français* parmi lesquels on pouvait découvrir Georges Braque, André Derain, Raoul Dufy, Albert Marquet ou Picasso. Cette situation historique contrastée éclaire en partie le flottement esthétique qui a accompagné le mot expressionnisme³⁰⁵ lorsqu'il a commencé de s'appliquer au cinéma. Le programme du Ciné-Opéra qui exploite le film entre le 18 mars et le 22 avril 1922 donne une idée assez juste de la nature des débats qui ont agité la sortie de *Caligari*. Le plus souvent cité de manière partielle lorsqu'il est évoqué, je crois utile de restituer le texte de ce programme dans sa longueur :

« Alors, c'est un film cubiste? Mais non, c'est un film expressionniste! Expressionniste! Qu'est-ce que ce nouveau mot? Voilà : l'art expressionniste sacrifie le détail, la masse des détails, à l'expression type. Cette expression, ce détail type, est grossi, déformé, peut-être au détriment de tout le reste, afin d'impressionner uniquement le spectateur qui n'est pas séduit par la foule des choses inutiles à montrer. Dans *Le Cabinet du Docteur Caligari*, tout le drame est raconté par un fou à un autre fou, et les personnages, les décors, subissent la déformation visuelle de l'œil de ce fou. Vous voyez bien que c'est un film cubiste! Il ne faut pas appeler cubiste, tout ce qui est neuf. La vie racontée par un dément a permis toutes les audaces, toutes les nouveautés. Les réalisations de ce film sont remarquables et, de l'avis de tous les techniciens du cinéma, *Le Cabinet du Docteur Caligari* ouvre des horizons nouveaux et des voies inexplorées³⁰⁶. »

Si la brochure a une visée essentiellement publicitaire, le texte, lui, consigne les termes d'une polémique esthétique qui a divisé les avant-gardes. Un tel programme qui s'amuse de la situation critique autour du film souligne bien que si le flou règne encore autour de l'expressionnisme, le cinéma n'en est pas moins déjà le lieu de sa réécriture. C'est cette résistance du cinéma à l'érosion d'un mouvement artistique qui mérite d'être interrogée si l'on désire comprendre ce qui s'est joué autour de cette relance esthétique. La récente parution d'une anthologie en langue anglaise

• 305 – Sur ce point voir PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts*, t. I : *Portrait d'une génération*, Paris, Payot, 1979.

• 306 – Programme conservé à la Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, côte RK 988. Suivant le numéro spécial 160-161 de la revue *L'Avant-Scène Cinéma* consacré au cinéma fantastique, Jean-Michel Palmier prête à un certain « Louis Leduc » la rédaction de ce programme. Il convient bien sûr de lire Louis Delluc, qui présenta le film au Colisée en avant-première privée le 14 novembre 1921 et signa pour la revue *Cinéa* une critique dans le numéro 44 datée du 10 mars 1922. Pour autant le programme qui n'est pas signé ne fait pas mention du nom de Louis Delluc. Seuls les noms de la société Cosmograph et de l'éditeur de la brochure R. Tellier apparaissent. Cf. PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts*, t. II : *Peinture – Théâtre – Cinéma*, op. cit., p. 262.

consacrée à la théorie du cinéma allemand du début du xx^e siècle, *The Promise of cinema: German Film Theory, 1907-1933*, éditée sous la direction d'Anton Kaes, Nicholas Baer et Michael Cowan, va nous donner l'occasion de renouer avec cette question. On s'intéressera tout particulièrement à un point qui n'a sans doute pas été assez souligné, pourtant fort bien résumé par Rudolf Arnheim dès 1934 :

« *When the realm of naturalism and stylization are not kept carefully apart, the result is always failed effort. Despite this, expressionist films have had an important influence on the development of film art. Expressionism performed the same service for film as he did for the other arts: it proclaimed the superiority of formal factors, thereby ending a period in which the object was overvalued. [...]* The reinforcement of the expressive through lighting and angle is no doubt the expressionism of the contemporary film³⁰⁷. »

L'analyse d'Arnheim a l'intérêt de mettre en évidence ce qui se joue autour de l'expressionnisme. Quels que soient la légitimité esthétique de ce cinéma, les intérêts bien compris des studios, les concessions artistiques faites aux arts expressionnistes, il n'importe pas tant de trancher entre ce qui relève de l'expressionnisme et ce qui appartient à sa publicité ou à sa dévaluation marchande, entre un introuvable cinéma expressionniste et le seul caligarisme, que de se demander si l'expressionnisme ne fut pas davantage l'une des réponses les mieux adaptées aux politiques du cinéma qui étaient menées au nom de l'art un peu partout en Europe. Ce que suggère un tel déplacement de perspective tient d'abord au fait que l'art, le cinéma et l'expressionnisme sont tenus par une même exigence stylistique qui distingue l'objet de la forme et, ainsi, relance le travail d'habilitation artistique du cinéma. C'est ce que montrent les études³⁰⁸ consacrées à la réception des films allemands au lendemain de la Première Guerre Mondiale, qui furent largement rejetés en regard du climat général de germanophobie et cependant âprement discutés à l'aune de leurs qualités cinématographiques. Malgré les résistances politiques et économiques qui pèsent sur les films produits Outre-Rhin, la redécouverte du

• 307 – « Lorsque les domaines du naturalisme et de la stylisation ne sont pas soigneusement séparés, le résultat est toujours défailant. Malgré cela, les films expressionnistes ont eu une influence importante sur le développement du film d'art. L'expressionnisme a rendu le même service au cinéma qu'il l'a fait pour les autres arts : il a proclamé la supériorité des facteurs formels, mettant ainsi fin à une période pendant laquelle l'objet était surévalué. [...] Le renfort de l'expressif à travers l'éclairage et l'angle de prise de vue est sans aucun doute ce qui qualifie l'expressionnisme du film contemporain » (ARNHEIM Rudolf, « Expressionist film [1934] », in *Film Essays and Criticism [Kritiken und Aufsätze zum Film]*, 1977), traduit de l'allemand par Brenda Benthien, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 85).

• 308 – Voir sur ce point GAUTHIER Christophe, « De Caligari à Siegfried. Appréhensions de la « germanité » dans la critique cinématographique française dans les années vingt », [<http://hicsa.univparis1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christophe%20Gauthier.pdf>].

cinéma allemand en France commence dès l'année 1921, *Le Cabinet du Docteur Caligari* ayant réussi à mobiliser tous les acteurs d'une profession déjà fort bien organisée. Distributeurs et propriétaires de salles, critiques de cinéma et cinéastes s'emparent de ce film qui a réussi le prodige de surmonter le mépris affiché à l'égard de la culture allemande. Salué ou malmené, le film est discuté partout : s'il ne réussit pas à imposer un consensus critique, il parvient néanmoins à forcer la question de son appartenance à l'expressionnisme et, partant, à justifier celle de l'affiliation du cinéma au monde de l'art. Que certains se soient refusés à faire de *Caligari* un film expressionniste n'a donc pas empêché que ce dernier vienne plaider la cause artistique du cinéma.

Quatre ans avant que le film ne paraisse sur les écrans berlinois, Bernhard Diebold fit paraître dans le très respectable *Neue Zürcher Zeitung*, journal suisse de langue allemande créé au lendemain de la révolution française, un article qui devait modifier la nature du problème expressionniste. Pour Diebold, il s'agissait moins de vérifier si tel ou tel film méritait ou non le label expressionniste que de comprendre que le « cinéma est l'accomplissement de l'expressionnisme³⁰⁹ ». Observant que l'art moderne était plus que jamais touché par les immenses bouleversements qui refondaient l'époque sans qu'un seul et même projet ne se dégage des lignes de crise qui traversaient l'Europe, Diebold en vint à penser que seul le cinéma était réellement capable de donner une forme aux mouvements qui affectaient le monde et à l'énergie qui s'en libérait. L'intuition de Diebold présente l'immense avantage de ne pas chercher à penser le film expressionniste pour en vérifier la *weltanschauung* ou le style, mais à réfléchir l'expressionnisme à partir du cinéma. Là où Yvan Goll fait du cinéma « *the basis for all new art* », certain que « *no one can create art any longer without this new movement*³¹⁰ », Diebold suggère que le cinéma représente l'art expressionniste par excellence. Son analyse est d'autant plus saisissante qu'elle provient d'un critique et d'un essayiste attentif à la scène théâtrale allemande. Elle a par ailleurs l'assurance d'une génération qui ne doute pas que le

• 309 – « *And we may wonder: are not the natural laws cosmic wills, and eternal currents thought to take shape in works of art through moving visions inexorable movement in themselves? And are we not employing insufficient means when they have to be formed in latent congealment rather than as liberated kinetic energy? These words lead to the fulfillment of expressionism to the cinema.* » (« Et nous pouvons nous demander : ne sont-elles pas les lois naturelles des volontés cosmiques, et les courants éternels prenant forme dans les œuvres d'art à travers le mouvement inexorable de visions mouvantes? Et n'employons-nous pas des moyens insuffisants quand ils doivent être formés dans une conjonction latente plutôt que comme une énergie cinétique libérée? Ces mots conduisent à l'accomplissement de l'expressionnisme au cinéma », DIEBOLD Bernhard, « Expressionismus und Kino », 1916, in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 418.

• 310 – GOLL Yvan, « The Cinedram », juin 1920, in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 53.

cinéma permettra de concilier l'avenir de l'esthétique et le devenir de l'art, ce que sut très tôt Ernst Lubitsch qui, reconnaissant le film, pouvait désormais prétendre « *move beyond applied art into the realm of genuine art*³¹¹ ». Contestant l'idée selon laquelle l'expressionnisme aurait déjà atteint sa perfection théorique – « *the theory of pure expressionism would be complete* » – Diebold défend plutôt l'idée inverse qui veut que le cinéma « *would become a true artistic institution and measure up to the standards of aristocratic aestheticism far better than theater does*³¹² ». Cette idée se retrouvera chez Gertrud David qui publie en 1919 *Der expressionistische Film*, un texte dans lequel elle défend le principe d'une parfaite adaptation du cinéma aux exigences esthétiques de l'expressionnisme. Pour cette cinéaste l'expressionnisme est le « style artistique » le plus adapté aux possibilités techniques du film³¹³. Comme Diebold, elle constate que la peinture ne s'accorde pas aux impératifs psychiques de l'expressionnisme qui réclame que l'on figure des flux et non des états, des mouvements et non l'immobilité. La sensation interne doit être restituée dans le mélange dynamique de ses variations. Seul le cinéma est capable d'un tel prodige : « *How differently such inner faces and experiences could be expressed by a moving image, which can effortlessly follow the flow of sensation. Cinematic technology offers us the potential for such an image*³¹⁴. » À ceux qui refusent au cinéma les qualités de l'art au prétexte que ses intertitres signent tout à la fois son inaptitude narrative – les images seules ne peuvent raconter une histoire – et son indignité littéraire – les cartons sont d'une pauvreté affligeante –, Gertrud David répond que l'on ne reproche pas aux eaux-fortes leur manque de couleur. Les titres disparaîtraient très vite, dès que le cinéma aura affiné ses techniques narratives et tout le monde pourra alors reconnaître que la technique cinématographique ne pouvait que se résoudre esthétiquement dans l'expressionnisme. Non seulement le cinéma représente un achèvement possible de l'expressionnisme, mais l'expressionnisme constitue « *the appropriate artistic style for the technology*³¹⁵ ». Gertrud David ne dit pourtant pas que le cinéma tout entier doit se convertir à l'expressionnisme, elle

• 311 – LUBITSCH Ernst, « We Lack Film Poetry », 11 septembre 1920, in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 209.

• 312 – *Ibid.*, p. 419.

• 313 – « *If the artistic-futurist film still faces serious obstacles, it seems to me that film is an ideal expressive tool for another aera of art: expressionism.* » (« Si le film artistique-futuriste est toujours confronté à de sérieux obstacles, il me semble que le film est un outil expressif idéal pour une autre région de l'art : l'expressionnisme », DAVID Gertrud, « The Expressionist Film », in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 420.

• 314 – « Combien de visages et d'expériences intimes pourraient être exprimés par une image en mouvement qui, sans effort, peut suivre le flux de la sensation. La technique cinématographique nous offre la possibilité d'une telle image » (*ibid.*, p. 421).

• 315 – « *For film technology, it seems to me that this purely artistic style is expressionism* » (*ibid.*)

souligne simplement le fait que ce dernier est la solution esthétique au développement du « film artistique³¹⁶ ». En précisant qu'elle n'exclut évidemment pas que la grande majorité de la production cinématographique puisse continuer dans la voie du divertissement qui semble s'être imposée partout, Gertrud David fait une distinction importante qui consiste à soustraire l'art à l'économie, le film artistique à la marchandise et, ainsi, à neutraliser la thèse qui voudrait ne juger du cinéma qu'à partir de son industrie pour mieux lui refuser son accès au monde de l'art. Cette question décisive constitue un moment particulier dans le devenir artistique du cinéma. On la retrouve dans les préoccupations de personnalités aussi éloignées que Delluc et Lénine, au fondement de la politique des auteurs et du cinéma militant aussi bien qu'à l'origine de la floraison des Nouvelles Vagues.

Ce débat sur l'expressionnisme cinématographique a trouvé dans le film de Robert Wiene, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, son emblème critique et son modèle théorique. Pour certains, tous les doutes ont été levés le 26 février 1920. Au lendemain de sa projection on pouvait lire dans la presse allemande cette profession de foi : « La question de savoir si le cinéma peut être de l'art a été résolue hier soir de façon définitive³¹⁷. » On retrouve un commentaire semblable un mois plus tard chez Roland Schacht qui déclare dans l'une des plus anciennes revues théâtrales allemandes, *Freie Deutsche Bühne*, que le film a quitté le royaume de la photographie pour la pure sphère des œuvres d'art³¹⁸. Si ces critiques doivent être lues en tenant compte du fond nationaliste qui oriente le débat esthétique, elles n'en demeurent pas moins le signe d'une même résolution artistique attendue par tous. Le cinéma était un art par procuration qui ne connaissait de l'art que son avenir. Encore fallait-il qu'un film puisse être le récipiendaire de cette confiance artistique. Ce fut *Caligari*. Un article signé des seules initiales J. B, paru le 6 janvier 1919 dans le *Film-Kurier*, une revue de cinéma allemande à peine créée par Alfred Weiner, rend parfaitement compte de l'effet esthétique produit par le film sur son époque. Son auteur, le Dr J. Brandt, y donne le récit d'une visite faite sur le tournage de *Caligari* dans les studios Decla. Il commence par rappeler son scepticisme, avant d'avouer que les efforts déployés par Hermann Warm, Walter Reimann et Walter Röhring pour les décors, ceux de Conrad Veidt et de Werner Krauss pour le jeu d'acteur et, enfin, ceux de Wiene lui-même qui parvient à intégrer chacun dans une vision d'ensemble, ont eu définitivement raison de ses réserves. Personne n'aurait pu imaginer que les plans inclinés, les lignes brisées, les ombres et les contrastes lumineux, que le système plastique si

• 316 – *Ibid.*

• 317 – Cité par RICHARD Lionel, *Comprendre l'expressionnisme*, op. cit., p. 190.

• 318 – SCHACHT Roland, « Caligari », *Freie Deutsche Bühne* 29 (14 mars 1920), in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 424.

particulier de la peinture expressionniste pût se laisser transposer dans un espace à trois dimensions³¹⁹. Qu'il se soit agi de décors peints ne gêne pas l'auteur de l'article qui fait la part entre ce que ces décors doivent à la peinture et ce qu'ils deviennent lorsqu'ils sont intégrés à la mise en scène et soumis à la lumière et au montage. L'auteur est enthousiaste et très impatient de voir le film, certain que se joue l'avenir artistique du cinéma : « *It is a new path, an upward progression for the image, a pioneering voyage into uncharted waters, and, as such, a true feat*³²⁰. » Le film lui donnera raison, comme *De l'aube à minuit*, sorti la même année, deux films qui resserrent la mise en scène sur une sympathie formelle qui ajuste le geste figuratif aux détails plastiques, les tensions et les décharges actorales aux décors et aux fonds de l'image. Cette vision du film donnée de l'intérieur est importante pour deux raisons au moins. La première nous dit que son auteur est parvenu à s'extraire des contingences du décor, la seconde que sa compréhension des enjeux scénographiques dépend directement du découpage, des changements de points de vue et des mouvements d'appareils. Quelques années plus tard, en 1924, Viktor Chklovski fera de *Caligari* un modèle de mise en scène cinématographique en prenant soin d'insister sur « la nécessité non pas de photographier, mais de travailler en utilisant les possibilités de l'appareil. *Le Cabinet du Docteur Caligari* ou *Le Docteur Mabuse* peuvent, avec une certaine dose d'optimisme, être considérés comme les premiers pas dans cette voie³²¹ ». Ce que voit *in situ* le D^r Brandt ce sont les décors, c'est-à-dire essentiellement des choses peintes, et pourtant il devine la forme expressionniste qui n'appartient qu'au film : « *Even the most alienating motifs never appear wildly invented or constructed, but rather give the impression of a warm-blood creation extracted from the most internal sensation*³²². » Cet article dit bien à sa manière que le débat qui s'engage concerne autant la vérité esthétique de l'expressionnisme que la réalité artistique du cinéma. On juge donc du film en regard de ce qu'il permet de dire et de défendre de la dimension artistique du cinéma tout en maintenant le lien qui permet d'attacher le cinéma au mouvement expressionniste. La réception du film, on l'a dit, fut pourtant loin d'être unanime. On lui reproche de copier les autres arts et de se perdre dans les formes de l'art appliqué comme le soutient Ernst Angel qui, deux mois après la sortie du film, se lance dans une critique assez sévère dans le numéro 4 de la revue

• 319 – J. B., « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », *Film-Kurier* 2, n° 4 (6 janvier 1920), in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 422.

• 320 – *Ibid.*, p. 424.

• 321 – CHKLOVSKI Viktor, « Les lois du cinéma », 1924, in *Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, p. 40.

• 322 – *Ibid.*, p. 424.

*Die Neue Schaubühne*³²³. Cocteau ne dira pas autre chose à l'occasion de sa sortie en France deux ans plus tard : « Caligari est le premier pas vers une faute plus grave [que le théâtre filmé] qui consiste à photographier platement des décors excentriques, au lieu d'obtenir des surprises par l'appareil de prise de vues³²⁴. » De son côté Picabia considère le film comme « tout à fait imbécile³²⁵ ». Le réalisateur d'*Orphée* n'en sera pas moins sensible quelques années plus tard au fait que le film sut résumer « à merveille l'époque singulière qui étale actuellement sa mort dans les vitrines des grands magasins et sur les affiches des grandes capitales. Mais il contenait en outre, un regard, un esprit, un souffle, une *Stimmung* qui débordent cet aspect de mode et annoncent l'époque étonnante qui s'ouvre. Epoque dure, sanglante, austère marquée de pestes et d'étoiles, de cauchemars et de vengeance ». Il y a du Siegfried Kracauer dans cette analyse qui concède au cinéma le pouvoir de traduire une situation sociale, d'en exprimer les tensions et les souffrances psychologiques : « Tout à fait logiquement, le film s'étend sur l'atmosphère d'horreur ambiante. Comme le monde nazi, celui de *Caligari* déborde de sinistres présages, d'actes de terreur et de flambées de panique³²⁶. » Pour Kracauer qui relit *Caligari* à partir de la psychanalyse freudienne et de la sociologie de Georg Simmel, le cinéma est un art de la surface, une symptomatologie psycho-sociale³²⁷. Mais dans les années 1920, le débat est encore celui qui oppose le cinéma au théâtre, le naturalisme à l'expressionnisme, divisant ceux qui comme Kasimir Edschmidt militent pour un cinéma anti-lumiériste et ceux qui comme Ernst Angel soutiennent que le « *film misunderstands itself when he tries to work with the tools of the stage*³²⁸ ». Les décors, le tournage en studio, le jeu des acteurs, tout rappelle le théâtre. Il est vrai que les décorateurs (Warm, Reimann, Leni, etc.)³²⁹, les acteurs (Deutch, Veidt, Krauss, etc.), les metteurs en scène (Martin, Jensen) viennent du théâtre. Pourtant ce que cherche le cinéma en recourant au style expressionniste recouvre la réduction plus ou moins complète

• 323 – « This "expressionism" smells of applied art » (ANGEL ERNST, « Ein expressionistischer Film », *Die neue Schaubühne* 2, n° 4, (avril 1920), in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 425.

• 324 – Cité par CLAIR René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 40.

• 325 – PICABIA Francis, *Instantanéisme*, Comœdia, 21 novembre 1924, in *Écrits*, Paris, Belfond, 1978, p. 159.

• 326 – KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009, p. 79.

• 327 – Sur ce point voir l'étude menée par Léonardo Quaresima. QUARESIMA Leonardo, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, en ligne, 57 | 2009, mis en ligne le 1^{er} avril 2012, consulté le 20 février 2015.

• 328 – ANGEL ERNST, « Ein expressionistischer Film », op. cit., p. 425.

• 329 – Voir sur ce point « L'abécédaire des décorateurs », in M. DE FLEURY et L. MANNONI (dir.), *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeur d'une collection*, Paris, Éditions de La Martinière/Cinémathèque française, 2006.

du réel à une forme. Le décor n'est pas le signe du théâtre, mais celui d'une abstraction qui condense un sentiment. Cette équation esthétique qui sera théorisée par Wilhelm Worringer dans sa thèse de doctorat, *Abstraktion et Einfühlung* (1907), puis reprise par les théoriciens de l'expressionnisme, commence, on le sait, avec Robert Vischer qui avait observé l'effet des « formes représentatives dénuées de vie propre [...] auxquelles, nous les spectateurs, attribuons cependant un contenu plein de sentiment en vertu d'un acte involontaire de transfert de notre propre émotion³³⁰ ». Non seulement l'expressionnisme est le style le plus éloigné du réalisme cinématographique, mais il désigne une constante d'univers rendue indépendante des lois physiques du monde, désormais livré au destin d'une âme en crise. Robert Wiene est revenu sur son film dès 1922 dans un article adressé au Berliner Börsen-Courier. Il y faisait preuve d'une solide culture artistique et de fermes convictions esthétiques. Wiene commence par rappeler que quiconque souhaite comprendre la situation de l'expressionnisme allemand au tournant des années 1910 doit se souvenir qu'il a été précédé par un conflit artistique qui a opposé pendant une trentaine d'années les partisans de l'historicisme de Meininger³³¹ et le naturalisme d'Otto Brahm. Bien qu'ils fussent les pires ennemis, ils partageaient une même origine. Tous deux sont issus du réalisme, et ils ne se distinguent que par le souci du « beau » chez l'un et du « laid » chez l'autre. Or l'expressionnisme naît de ce double refus : « *Today, this name encompasses a variety of things. Yet all directions of expressionism have in common this negation; they all run contrary to realist art*³³². » Les propos de Wiene reflètent ceux de son époque. S'il s'interroge lui aussi sur le destin esthétique du cinéma – doit-il s'abstenir de tout sujet réaliste sous peine de revenir au naturalisme? Doit-il se limiter aux sujets qui ont l'irréalisme pour argument? –, son analyse fait néanmoins une place à la question de l'art que l'expressionnisme ne pouvait pas manquer d'adresser au cinéma : « *Asking what role expressionism has to play in film is tantamount to asking what film has to do with art*³³³. » Il y a un

• 330 – VISCHER Robert, *Über das optische Formgefühl, ein Beitrag zur Ästhetik*, Stuttgart : Julius Oscar Galler, 1873, trad. française Maurice Elie, *Aux origines de l'Empathie*, Nice, Éditions Ovidia, 2009, p. 57.

• 331 – Sur ce point et la différence entre le premier historicisme de Meininger et celui de Brecht, voir PLASSARD Didier et PROST Brigitte, « La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 39, 2006, p. 75-96, [http://id.erudit.org/iderudit/041635ar].

• 332 – « Aujourd'hui, ce nom comprend une variété de choses. Pourtant toutes les directions de l'expressionnisme ont en commun cette négation; elles sont contraires au réalisme artistique » (WIENE Robert, « Expressionismus im Film », *Berliner Börsen-Courier* [30 juillet 1922], in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 437.

• 333 – « Demander quel rôle l'expressionnisme doit jouer au cinéma revient à demander ce que le cinéma a à voir avec l'art » (*ibid.*, p. 436).

implicite de la plus haute importance dans cette remarque. Ce que le film expressionniste impose, c'est une faculté esthétique qui rivalise d'inventivité et d'intensité plastiques avec la peinture et le théâtre auxquels il emprunte formes, gestes, acteurs et, parfois, mise en scène. Comme l'a bien compris le visiteur du studio de tournage de *Caligari*, le Dr Brandt, il ne s'agit pas de décors peints, mais d'une image filmique dont les effets plastiques ont la puissance de la gravure. Éprouver l'atmosphère du film et l'intériorité des personnages à partir des seuls éléments formels, tel sera le leitmotiv de l'esthétique expressionniste. La chose sera bien analysée par Rudolf Kurtz qui souligne que « l'architecture expressionniste s'arroge le droit de travailler avec des lignes, des réductions, des exagérations, pour, dans la composition, faire ressortir ce sentiment inquiétant, torturant, qu'est la prison³³⁴ », puis par Lotte Eisner qui note à son tour que « c'est dans la vision d'un cachot où les traits noirs des angles et arêtes se contractent vers le haut que l'extrême abstraction et la totale déformation du décor de *Caligari* atteignent leur apogée³³⁵ ». Le cinéma détourne-t-il du théâtre ses sujets, ses acteurs et ses jeux de lumière? Oui, mais il ne le fait qu'en choisissant d'en faire les moyens d'une sortie des conventions psychologiques et des repères naturalistes. Que vise le geste de l'acteur expressionniste, sinon l'hypothèse d'un drame intérieur qui rend compte de la vie d'une conscience qui déchire son personnage. On l'a souvent écrit depuis Eds Schmid, le personnage expressionniste est terrassé par des visions, tandis que l'acteur expressionniste est une force de dérèglement qui cherche l'explosion pathétique. Quant à la lumière, elle vient aussi du théâtre et, plus précisément, comme l'ont souligné Kurtz, Kracauer et Lotte Eisner, de Max Reinhardt dont la carrière a pourtant suivi une voie tangente à l'expressionnisme allemand. Kurtz rappelle ainsi que « la fonction de la lumière en tant que moyen de façonner l'espace n'est pas seulement reconnue en peinture. Max Reinhardt, dans ses mises en scène, l'avait déjà exploitée en connaissance de cause. Sa mise en scène du *Mendiant* de Sorge était construite à partir de l'effet de lumière sur l'ordonnance de l'espace, les éléments du décor ayant été éliminés³³⁶ ». De son côté Kracauer remarque avec Kurtz que la lumière a joué un rôle essentiel dans les films expressionnistes parce qu'elle a permis de leur donner une âme. Avant d'ajouter que « l'inverse est aussi exactement vrai : dans ces films, l'âme était une source virtuelle de lumière³³⁷ ». Lotte Eisner, elle, insista sur les effets de la lumière qui ont influencé une mise en scène cherchant une « façon nouvelle de

• 334 – KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*, op. cit., p. 97.

• 335 – EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, Paris, Éditions André Bonne, 1952, p. 23.

• 336 – KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*, op. cit., p. 102.

• 337 – KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, 1947, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009, p. 81.

grouper les personnages, de les saisir dans toute leur plasticité³³⁸ », esquisant un lien entre les pratiques théâtrales et les tendances cinématographiques. La question n'est pourtant pas de savoir si de tels emprunts sont véritablement expressionnistes, ni même de décider si le emploi expressionniste donne lieu à une forme singulière d'expressionnisme au cinéma, le *caligarisme*, mais, plutôt, de comprendre que ce débat est d'abord traversé et travaillé par une évaluation stylistique qui constitue *de facto* une introduction esthétique du cinéma dans le champ de l'art. On est par ailleurs frappé que les arguments mobilisés aujourd'hui soient à peu de chose près les mêmes que ceux qui parcourent la littérature théorique des années 1920. Or introduire le style dans le débat théorique et critique, on l'a vu, c'est faire deux choses à la fois. C'est, premièrement, faire du style la condition nécessaire de l'art, à charge pour le cinéma d'y satisfaire. *Caligari*, parce qu'il s'affiche stylistiquement plus qu'aucun autre film, rend légitime la demande d'art du cinéma. Deuxièmement, le style permet de surmonter le « défaut » de son réalisme ontologique que certains lui reprochent. Le cinéma était-il jusque-là trop proche de la nature pour pouvoir être de l'art? Qu'à cela ne tienne, *Caligari* l'en éloigne. Or depuis l'avènement de la peinture moderne s'écarter de la nature, c'est se rapprocher de l'art. Nous sommes désormais loin des théories de l'imitation qui pouvaient avoir cours au xvii^e et au xviii^e siècle. Les préceptes de Boileau – « Jamais de la nature il ne faut s'écarter³³⁹ » – et de Batteux – « La nature seule est l'objet de tous les arts³⁴⁰ » sont depuis longtemps abandonnés, dussent-ils maintenir un rapport à la nature et à l'imitation corrigé par la fonction de l'art. Comme le dira pour le xx^e siècle Jean Metzinger, alors que le cubisme fait son entrée au *Salon des Indépendants* du printemps 1911, « il est inutile de peindre là où il est possible de décrire³⁴¹ ». Apollinaire ne dira pas autre chose quelques mois plus tard dans le numéro 1 des *Soirées de Paris* : « Les peintres s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus³⁴². » Telle sera la ligne de défense des partisans du film qui font de l'expressionnisme la condition du cinéma et du style celle de l'art. Un an avant l'essai de Rudolph Kurtz, Walter Reimann qui travaillait sur les décors de *Caligari*, insistait moins sur son appartenance à l'expressionnisme que sur ce qui fut atteint avec ce

• 338 – EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, *op. cit.*, p. 30.

• 339 – DESPRÉAUX Boileau, *Art Poétique*, Chant III, in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Librairie Stéréotype, 1821, p. 350.

• 340 – BATTEUX Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, in *Principes de la littérature*, Paris, Éd. Desaint et Saillant, 1777, p. 12.

• 341 – METZINGER Jean, « Note sur la peinture », in C. HARRISON et P. WOOD, *Art en Théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 212.

• 342 – APOLLINAIRE Guillaume, « Du Sujet dans la peinture moderne », in *Les Soirées de Paris*, n° 1, février 1912, p. 2.

film, une parfaite traduction visuelle d'un monde intérieur donnée dans une unité de style qui fut en même temps l'accomplissement de la « *personal touch of its makers*³⁴³ ». *Caligari* « *was a starting point, an attempt to find a new direction for the cinema*³⁴⁴ ». En d'autres termes, Reimann avait moins le sentiment de servir la cause expressionniste que celle du cinéma, persuadé que la réussite expressionniste du film ne pouvait que confirmer l'orientation artistique du cinéma :

« *In my opinion, the actual value of Caligari and the reason it is always recognized as one of the most significant creations of film production lie not so much in its expressionist conceptualization (as far as I know, such attempts had already been made before this film), even if expressionism did make the film a sensation in terms of style; rather, it owes more to the fact that this was the first time a systematic and purely filmic conceptual will was in control, which forged everything – thoughts, images, and movement; the language of dead form, the language of living form, and the language of light – into a single dramatic whole*³⁴⁵. »

Erwin Panofsky, quant à lui, n'a sans doute pas tort de rappeler que le cinéma ne sera un art que s'il parvient à styliser la réalité par les seuls moyens de son médium, et qu'il était en définitive bien vain, dût-il reconnaître que l'expérience fut passionnante, « de soumettre le monde à une pré-stylisation, comme dans les décors expressionnistes du *Cabinet du Docteur Caligari*³⁴⁶ ». Mais c'est oublier le récit du D^r Brandt et son intuition d'une forme filmique qui allait pouvoir s'émanciper de ses décors pour mieux en sublimer la force plastique. On ne saurait par ailleurs ignorer que le cinéma n'a jamais cessé de produire des mondes qui dépendent de leurs décors. D'*Intolérance* à *2001 l'Odyssée de l'espace*, rien n'existerait sans la rhétorique visuelle de leurs décors. Sans doute faudrait-il distinguer les cas où les décors renvoient à l'imaginaire de mondes précis et ceux qui ressortissent au monde de l'art qui les justifie. En outre, on l'a vu, si le style expressionniste

• 343 – REIMANN Walter, « Ein Nachwort zum Caligari-Film », *Die Filmtechnik* 9 (25 septembre 1925), in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 440.

• 344 – *Ibid.*, p. 439.

• 345 – « À mon avis, la valeur actuelle de *Caligari* et la raison pour laquelle il est toujours reconnu comme l'une des créations les plus importantes de la production cinématographique ne tient pas tant à sa conceptualisation expressionniste (à ma connaissance, de telles tentatives ont déjà été faites avant ce film), même si le style expressionniste a contribué à faire sensation, mais plutôt au fait que c'était la première fois qu'une volonté conceptuelle systématique et purement cinématographique était contrôlée. En un même ensemble dramatique, le film parvenait à assembler les pensées, les images, les mouvements, le langage de la forme morte, de la forme vivante et de la lumière » (*ibid.*)

• 346 – PANOFSKY Erwin, « Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, p. 141.

peut se lire directement sur des décors justement confiés à des artistes, il appartient à la mise en scène de Wiene et à sa direction d'acteur d'avoir su en respecter et en prolonger la dimension expressionniste. Il ne suffit pas de filmer des acteurs devant des toiles peintes pour faire un film expressionniste, il faut encore que de leur rapport naisse l'image qui en délivrera le monde. À défaut de statuer définitivement sur la nature expressionniste de *Caligari*, force est de constater que le film est parvenu à faire du cinéma un candidat légitime au champ de l'art. Cette première légitimité, fût-elle encore fragile, ouvre de droit à un possible artistique auquel sauront répondre les institutions qui ont été très tôt engagées dans ce travail d'artialisation du cinéma. La crise de la réception critique qu'a connue l'expressionnisme³⁴⁷ est sans doute le meilleur symptôme de cette première polarisation esthétique du cinéma à partir de son objectivation rhétorique et théorique, le style. La lecture que fit Robert Müller³⁴⁸ du cinéma expressionniste éclaire cette situation singulière. Comme Diebold, il a soutenu que la question n'était pas tant de savoir si les films pouvaient se porter à la hauteur de leurs ambitions expressionnistes parce qu'il importait plutôt de se demander si ce n'était pas le cinéma lui-même qui était d'essence expressionniste : « *film itself is quintessentially expressionist. Because it is a psychologically complicated machine, it makes possible the direct translation of inner possibilities into external mechanics. It is a flickering cross-cut through time*³⁴⁹ ». Gertrud David ne s'y est pas trompée, elle qui rapprochait l'expressionnisme défini de manière très générale comme « *the outward projection of the artist's inner life*³⁵⁰ » du cinéma compris comme un dispositif de projection.

La question stylistique n'a pas été sans conséquence sur la constitution d'un corpus expressionniste. On se souvient qu'Yvan Goll ne reconnaissait que trois films véritablement expressionnistes : *Caligari*, *De l'Aube à minuit* et *La Maison lunaire*. René Clair en revanche n'admettait que « *Caligari*, *Les 3 Lumières* et *La Terre qui flambe*, tandis que Louis Delluc ne comptait que *Caligari*, *Les 3 Lumières* et *Le Rail*. L'inventaire n'est pas clos, qui connaît ses repentirs et ses nouvelles exclusions. On comprend donc que la question du style ait été décisive et

• 347 – Sur ce point, on pourra lire la thèse de LAVASTROU Marc, *La réception du cinéma allemand par la presse française entre 1921 et 1933*, soutenue à l'université Toulouse 2 Le Mirail en 2012.

• 348 – MÜLLER Robert (1887-1924) est un écrivain autrichien qui s'est impliqué dans le débat expressionniste en collaborant à plusieurs revues (*Saturn*, 1911-1920 ; *Der Friede*, 1918-1919).

• 349 – « Le cinéma lui-même est typiquement expressionniste. Parce que c'est une machine psychologiquement compliquée, elle permet la traduction directe des possibilités intérieures dans l'extériorité de la machine. Il s'agit d'une coupe transversale scintillante dans le temps » (MÜLLER Robert, « Die Zukunft des Films », *Prager Press*, n° 198 [14 octobre 1921], in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 437). *Ibid.*, p. 435.

• 350 – DAVID Gertrud, « The Expressionist Film », in A. KAES, N. BAER et M. COWAN, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*, op. cit., p. 420.

que l'évaluation stylistique de l'expressionnisme commencée par Kurtz, poursuivie par Eisner, se soit prolongée jusque dans les essais les plus récents d'Éric Dufour et de Frank Kessler. Qui ne connaît le répertoire plastique de l'expressionnisme qui compte les lignes brisées, les formes aiguës, les plans inclinés, les compositions obliques, les contrastes accentués de lumière, etc. Le monde expressionniste est toujours plus ou moins décrit comme un univers inorganique privé de sa sympathie naturelle, un univers voué à l'abstraction qui conduira Lotte Eisner, puis plus récemment Eric Dufour à revenir à Wilhelm Worringer et, avec lui, à l'idée d'une *Weltanschauung* capable de décrire une psychologie collective, une mystique géographique susceptible de distinguer l'homme du Nord de celui d'Orient et d'opposer l'âme allemande à l'esprit romain. Lotte Eisner prévient dès le début de son essai qu'on ne cherchera pas la nature du phénomène expressionniste en se tournant vers « le domaine plastique ou graphique », mais en suivant « la trace de ce mouvement dans les déclarations littéraires de l'époque³⁵¹ » et en interrogeant « l'idéologie systématique de leur *Weltanschauung* ». Si Kasimir Edschmid lui permet de décrire le mouvement intérieur de la création artistique, le lien qui unit la vie humaine à la vie de l'univers, c'est avec Wilhelm Worringer qu'elle pense l'abstraction expressive « qui prêche le trouble mystique de l'expressionnisme³⁵² ». Pourtant, bien que ce dernier soit souvent crédité de l'invention du mot expressionnisme (1911), son essai *Abstraktion und Einfühlung* n'en contient pas la théorie. Il va pourtant largement inspirer les analyses du cinéma expressionniste comme en témoigne l'essai de Kurtz qui, malgré le rôle prêté à son économie stylistique, soutient que « l'expressionnisme ne voulut aussi jamais être autre chose qu'une question de vision du monde. La forme des œuvres d'art n'est pas due au bon vouloir de quelques individus, mais à une nécessité historique³⁵³ ». Quant à Dufour, Worringer lui permet de pondérer le critère stylistique :

« Le critère n'est certainement pas celui de la référence à un autre art, théâtre et peinture expressionnistes. Il n'est certainement pas, non plus, le critère lâche de la distorsion et de la stylisation. Mais il est en revanche celui de l'abstraction entendue comme expression de ce fond obscur dont tout provient et qui menace la clarté des formes organiques de la nature et du monde³⁵⁴. »

Ce que Dufour relit dans le cinéma expressionniste, Worringer le lisait dans la mystique du Nord : « C'est seulement dans ce mouvement intensifié des forces, dont l'intensité expressive dépasse même tout mouvement organique que l'homme

• 351 – EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, op. cit., p. 16.

• 352 – *Ibid.*

• 353 – KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*, op. cit., p. 40.

• 354 – DUFOUR Éric, *Le mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 2014.

du Nord peut satisfaire son besoin d'expression intensifié jusqu'au pathétique par la disharmonie intérieure³⁵⁵. » Non seulement le cinéma expressionniste ressortit bien à un style, mais comme style il procède aussi d'un esprit, d'une vision, d'une époque dont il est la traduction plastique. Se dégage une idée bien connue d'une certaine tradition historiographique qui reconnaît « que tout style est propre à une période de culture et que, dans une culture donnée ou dans une époque de culture, il n'existe qu'un style, ou qu'un éventail limité de styles³⁵⁶ ». Il ne s'agit pas de discuter la thèse de Meyer Schapiro, mais de constater que le cinéma expressionniste relève stratégiquement d'une demande d'art qui s'appuie sur l'accord majeur de l'époque, de la culture et du style. Le cinéma avait tout à gagner en imposant un film saturé de style. Parce qu'il est « un système de formes qui possèdent une qualité et une expression significative³⁵⁷ », il nous renseigne sur les conceptions que se fait un artiste du monde et de l'art. Il nous communique les valeurs qui s'y fixent, celles qui s'échangent avec la société dans laquelle il se déploie. Pour l'historien de la culture, « pour le philosophe de l'histoire, le style est une manifestation de la culture comme totalité; c'est le signe visible de son unité³⁵⁸ ». Or telle a été la fonction culturelle de l'expressionnisme cinématographique qui est venu identifier le cinéma de son époque tout en se donnant les gages esthétiques de l'œuvre d'art. Le style a ainsi pu se présenter comme la garantie de l'œuvre qui y trouve son unité, du cinéma qui y puise sa justification, de l'art, enfin, qui concède la possibilité d'un nouveau médium. Il importe donc peu, du point de vue d'une politique du cinéma, de savoir si ce dernier est à la hauteur du style expressionniste qu'il tente de prolonger et si l'expressionnisme y gagne quelque chose, si, en somme, le cinéma est le signe de sa décadence ou bien celui de sa résurrection. Il importe en revanche de comprendre que les quelques films qui en ont porté l'idéal, ou la rente, sont parvenus à produire un véritable court-circuit esthétique du processus de légitimation artistique dans lequel le cinéma était engagé, d'une part en identifiant la question du style à la question de l'art, et, d'autre part, en renversant le lien qui va de l'expressionnisme au cinéma, c'est-à-dire en rendant le cinéma capable d'accomplir l'expressionnisme. Voilà qui permet d'éclairer la fortune esthétique de l'expressionnisme, qui a joué le rôle d'une véritable mythologie du cinéma allemand, imposant *Caligari* comme son blason artistique et introduisant le cinéma allemand dans le panthéon du cinéma mondial. Les choses

• 355 – WORRINGER Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1986, p. 128.

• 356 – SCHAPIRO Meyer, « La notion de style », in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 37.

• 357 – *Ibid.*, p. 36.

• 358 – *Ibid.*

ne s'arrêtent pourtant pas avec l'histoire du cinéma allemand. On a pu en effet constater que l'expressionnisme n'avait jamais cessé de faire l'objet de remplois partiels et d'interprétations plus ou moins généreuses, que ses migrations esthétiques avaient inspiré parmi les plus beaux films de Ford, Welles, Reed, Coppola ou Burton et que l'expressionnisme ne disparaissait pas avec l'époque qui l'avait inventé. On soulignera également que sa survivance doit beaucoup à l'imaginaire esthétique qui maintient vivant le lien qui va de l'art au cinéma. Si chaque pays à son *Caligari* – les États-Unis ont *Naissance d'une nation*, l'Italie *Cabiria*, la France *L'Inhumaine* et l'Union soviétique *Potemkine*³⁵⁹ – c'est le film de Robert Wiene qui, rétrospectivement, symbolise le mieux l'affirmation des puissances artistiques du cinéma en faisant de l'expressionnisme un *ready-made* esthétique qui introduit le cinéma dans le champ de l'art. On retrouve le paradoxe de Canudo qui s'appliquait à justifier le cinéma par le lien généalogique qui l'attachait aux Beaux-Arts tout en demandant au cinéma d'en achever le système. Ici, c'est le cinéma expressionniste qui parvient à faire d'un style artistique la garantie de son appartenance au monde des arts, tout en permettant à l'expressionnisme de faire l'expérience d'un médium qui en achève le projet.

Le cinéma Dada : Tzara, Richter, Duchamp

En faisant paraître le *Manifeste Dada 1918* dans le numéro 3 de la revue *Dada*, Tristan Tzara dessine la philosophie d'un mouvement né deux ans plus tôt sur les planches du Cabaret Voltaire. Il faudra pourtant attendre l'*Anthologie Dada* des numéros 4 et 5 qui paraît en 1919 pour que le cinéma soit évoqué. Encore ne fait-il l'objet que d'un poème, *Cinéma calendrier du cœur abstrait*, et de quelques allusions poétiques : « picotements dans la gorge de petites lettres en flamme/ quelques gouttes de lumière échec dans le miroir suffisent/et le meilleur cinéma est le miroir du diaphragme/télégramme d'arrivée de chaque degré de froid sec/ télégraphie-moi la densité de l'amour/pour remplir la chanson du rebec d'encre de chine³⁶⁰ ». À ce poème il est encore d'ajouter la *Note 14 sur la poésie*, qui défend l'idée d'une « émotion devant la formation qu'on ne voit pas et qu'on n'explique pas – la poésie³⁶¹ » –, avant de militer pour une rhétorique de l'image poétique qui

• 359 – Je laisse à chacun le soin de redistribuer ces quelques palmes selon ses préférences ou sa théorie.

• 360 – TZARA Tristan, « Calendrier », DADA 4/5, in *DADA Réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1916 à 1922 par Tristan Tzara*, présenté par Michel Sanouillet, t. I, Centre du xx^e siècle, Nice, 1976, p. 100.

• 361 – TZARA Tristan, « Notes 14 sur la poésie », DADA 4/5, in *DADA Réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1916 à 1922 par Tristan Tzara*, op. cit., p. 77.

impose que les éléments soient « pris dans des sphères différentes et éloignées³⁶² ». Deux ans plus tard, Pierre Reverdy faisait paraître dans la revue *Nord-Sud*, *L'Image*, texte dans lequel il défendait une conception de l'image poétique qui allait durablement influencer le cinéma :

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. [...] L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison. Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve. On ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités disproportionnées. On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités³⁶³. »

Contrairement à Marinetti qui, dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), devait imaginer des passages de la poésie vers le cinéma, Reverdy n'accorde à la formation d'une image poétique que la stricte rigueur de ses moyens qui n'admettent aucun partage, échange ou collaboration entre des esthétiques différentes : « Il n'y a que la pureté des moyens qui ordonne la pureté des œuvres. La pureté de l'esthétique en découle³⁶⁴. » Tzara en reconduit le principe lorsqu'il invite à ne pas chercher « d'analogies entre les formes sous lesquelles s'extériorisent l'art : à chacune sa liberté, ses frontières³⁶⁵ ». L'art est ainsi pensé en forme « d'étoile » d'où s'élancent des branches qui se développent et forment autant de mondes. Tzara n'a, à cette époque, pas encore de théorie unifiée de l'art : l'aventure du *Cabaret Voltaire* s'est achevée en juillet 1916, Huelsenbeck est rentré en Allemagne en février 1917 et, hormis la parution de *l'Anthologie Dada* à laquelle collaborent Aragon, Breton, Picabia et Soupault en mai 1919, l'essentiel de ses pensées sur l'art dépend encore de sa venue à Paris en janvier 1920. Si Tzara est l'une des forces les plus actives du dadaïsme, le cinéma Dada doit néanmoins être recherché ailleurs, dans les apports tardifs de ceux qui, à l'égal de Man Ray, Hans Richter, Marcel Duchamp, René Clair, ont créé des œuvres cinématographiques à un moment où Dada connaissait ses dernières heures. Quelques films furent ainsi présentés à l'occasion de deux

• 362 – *Ibid.*

• 363 – RÉVERDY Pierre, « L'Image », in *Nord-Sud*, revue littéraire, n° 13, mars 1918, in *Blue Mountain Project, Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research*, Princeton University.

• 364 – *Ibid.*

• 365 – TZARA Tristan, « Notes 14 sur la poésie », *op. cit.*, p. 77.

soirées parisiennes qui divisent encore l'historiographie du mouvement Dada, la *Soirée du cœur à barbe* (6 juillet 1923) et celle du ballet *Relâche* (4 décembre 1924). Doivent-elles être comptées parmi les plus brillantes manifestations dadaïstes tout en étant les dernières ou doivent-elles être appréciées comme des séquelles dadaïstes³⁶⁶ qui n'ont déjà plus rien de l'esprit dada. Certains ont reproché à la première soirée de n'être qu'un spectacle « conçu pour être joué, vu et entendu dans des conditions habituelles, c'est-à-dire dans un silence relatif et avec l'assentiment des spectateurs³⁶⁷ ». Ce qui revient à lui refuser toute forme dada. D'autres ont soutenu que la seconde soirée n'était au mieux qu'« une suite dadaïste³⁶⁸ » donnée à un moment où Tzara³⁶⁹ lui-même semblait avoir renoncé à relancer Dada. Pour ne rien arranger, en 1924 paraît le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton qui met un terme à sa relation tumultueuse avec Tzara, devenue intenable depuis le procès de Maurice Barrès³⁷⁰ (1921). Bref, situer le cinéma dada dans un mouvement qui semble résister à son unité historique n'est pas une chose facile, même si l'on s'accorde habituellement pour reconnaître à ces films le label dada³⁷¹. Une chose est certaine, on compte peu de films dadaïstes et ils sont tous réalisés ou présentés loin des débuts zurichois du mouvement. *Le retour à la raison* de Man Ray date de juillet 1923, *Emak Bakia* a été réalisé en 1926, tandis que *L'Étoile de mer* et *Le Mystère du Château de Dé*, datés respectivement de 1928 et 1929, sont en définitive plus surréalistes que dadaïstes. *L'Étoile de mer* est tiré d'un poème de Robert Desnos – dans son *Autoportrait* Man Ray reconnaîtra avoir visualisé son poème en « film surréaliste », ce qui n'a pas empêché les surréalistes³⁷² de se montrer réservés à son égard –, tandis que *Le Mystère du Château de Dé* est projeté au Studio des Ursulines le 1^{er} octobre 1929 avec *Un Chien andalou* de Buñuel et

• 366 – SANUILLET Michel, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 333.

• 367 – *Ibid.*, p. 334-335.

• 368 – *Ibid.*, p. 342.

• 369 – « Une séance convoquée par quelqu'un d'entre-nous, un mois avant la soirée du Cœur à Barbe, au cours de laquelle, procès-verbal à l'appui (!), et, certes, non pas sur mon instigation, il fut décidé de la reprise de l'activité dada. Le lendemain, une très lamentable manifestation au Salon des Indépendants me fit prendre la décision, cette fois définitive, de ne plus me prêter à des tentatives de replâtrage » (TZARA Tristan, *Les Cahiers d'art*, vol. 12, n° 1-3, 1937, p. 102, cité par SANUILLET Michel, *ibid.*, p. 333).

• 370 – La « Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès par Dada » s'est tenue à Paris, 8 rue Danton, le vendredi 13 main 1921 à 20h30 « précises » comme l'indique le tract rédigé par Aragon, André Breton et Soupault.

• 371 – En 2005, le centre Georges Pompidou organise une grande exposition Dada et édite pour l'occasion en collaboration Re-Voir Video un Dvd contenant huit films de Richter, Eggeling, Clair et Picabia, Léger et Man Ray.

• 372 – BANDIER Norbert, « Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années vingt », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991, *Les avant-gardes*, p. 48-60.

Dali. Quant au film de Hans Richter, *Rythmus*, présenté à la *Soirée du Cœur à Barbe* avec *Le retour à la raison* et *Manhatta* (Charles Sheeler et Paul Strand, *Fumées sur New York*, 1921), son dadaïsme est en réalité très éloigné de celui qui caractérise *Filmstudie* (1926) ou *Vormittagsspuk* (1927). Le film de Richter, pourtant annoncé sur le programme de la Soirée fait encore débat aujourd'hui. Michel Sanouillet³⁷³ qui a œuvré à la réimpression de la revue *Dada* et à celle fondée par Picabia, *391*, retient *Rythme 21* tout comme Marc Dachy³⁷⁴ qui avance *Rythmus 21*, en accord avec Dietrich Scheunemann qui affirme qu'il s'agissait de *Film ist Rhythmus*, sous-titré ultérieurement *Rythmus 21*³⁷⁵. Philippe-Alain Michaud, de son côté, propose *Rythmus 23*, ce que la mention « film inédit » qui accompagne sur l'affiche pourrait corroborer, tandis que R. Bruce Elder³⁷⁶, repassant par le titre allemand, soutient que *Film ist Rhythmus* n'était jamais qu'une partie de *Rhythmus 23* et non la totalité du film comme semblait le penser Marion von Hofacker. Quant à Jean Weisgerber qui, à la fin des années 1980, a coordonné à Bruxelles la monumentale histoire des avant-gardes littéraires du xx^e siècle, il écarte étrangement le film de Richter :

« En 1923, à la fameuse soirée du *Cœur à Barbe*, deux films avaient été projetés : *Fumées de New York* de Ch. Sheeler et P. Strand et surtout *Le retour à la raison* de Man Ray, qui fut le plus grand photographe dadaïste et dont l'album *Champs délicieux* transfigure les objets venus de la banalité du quotidien, auréolant leur platitude³⁷⁷. »

La seule certitude est en définitive que Richter réalise *Rythmus 21* et *23* à une époque où il est lié à Dada, après avoir quitté le cubisme et l'expressionnisme de ses débuts. Il est à Zurich dès septembre 1916 où il rencontre le groupe Dada, avant de participer en janvier 1917 à l'exposition organisée par T. Tzara et H. Ball à la galerie Dada où il présente ses portraits *visionnaires* qui lui inspireront l'année suivante ses *Dada Kofpe*. Cette indécision historique permet néanmoins d'introduire une question qui n'est pas propre au cinéma dada, tant son corpus est difficilement définissable. On peut bien sûr définir un film dada à partir du moment où il a été réalisé par un artiste appartenant au mouvement. Mais on voit aussitôt se lever une objection. Que devient un tel film si celui-ci est réalisé en dehors des limites historiques habituellement reconnues au mouvement ? Lorsque

• 373 – SANUILLET Michel, *Dada à Paris*, op. cit., p. 336.

• 374 – DACHY Marc, *Dada, La révolte de l'art*, Paris, Gallimard, 2005, p. 92

• 375 – SCHEUNEMANN Dietrich, *Expressionnist Films: New Perspectives*, Camden House, New York, 2003, p. 21.

• 376 – ELDER R. Bruce, *Harmony and Dissident: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 2008, p. 195.

• 377 – WEISGERBER Jean, *Les Avant-Gardes littéraires au xx^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1986, p. 981.

Richter déclare dadaïstes ses deux films *Filmstudie* et *Vormittagsspuk*, le mouvement dada n'a plus de véritable existence. On peut aussi déclarer dada un film qui a été projeté à l'occasion d'une soirée dada. *Manhatta* de Strand et Sheeler devient ainsi un film dadaïste alors que ni l'un ni l'autre ne sont à proprement parler des artistes dada. Comme le souligne Mark Rawlinson, « *unlike contemporaries Morton Schamberg and Charles Demuth, on whom Dada was a great influence, Sheeler's engagement with Dadaist principles is harder to substantiate because, of the three American Artists, Sheeler's work displays only slight influences*³⁷⁸ ». Quant à Paul Strand, sa proximité avec Alfred Stieglitz et le rôle de son film auprès des avant-gardes européennes (*Berlin Symphonie d'une ville allemande*, *Marseille Vieux-Port*, *L'homme à la caméra*, etc.) expliquent certes son modernisme, mais ne disent rien de son dadaïsme. Enfin, tout film reconnu par un artiste dada peut devenir *de facto* un film dada, comme y invite Picabia qui avoue sa passion pour le cinéma populaire américain :

« Calendriers, cartes postales, Henri Bordeaux, psychologie surannée d'André Gide, souhaits de nouvel an, spéculations sentimentales pour adolescents maladifs ou vierges contrefaites ! Pas intéressant. Ce que j'aime c'est la course dans le désert, les savanes, les chevaux en nage. Le cow-boy qui entre par les fenêtres du bar-saloon, l'éclatement des vitres, le verre de whisky vidé à angle droit dans un gosier rude et les deux brownings braqués sur le traître : tout cela rythmé comme un galop accompagné de claquements de fouets, de jurons et de coups de revolver³⁷⁹. »

Picabia se déclarait ainsi en faveur d'un cinéma débarrassé de ses prétentions artistiques tout en encourageant le cinéma des avant-gardes, jurant que le cinéma devait refuser absolument toute compromission avec les formes anciennes de l'art qui semblaient orienter son destin industriel. Les surréalistes en conserveront le goût, refusant les films d'art pour leur préférer l'érotisme de Musidora partagé par Breton et Aragon qui écriront une pièce en hommage au personnage de Louis Feuillade, *Le Trésor des jésuites*, publiée dans la revue *Variétés* en juin 1929. Patrick de Haas a bien décrit ce passage de témoin entre Dada et le surréalisme : « Musidora était déjà appréciée du temps des Dadas, au point que ceux-ci la

• 378 – « Contrairement aux contemporains Morton Schamberg et Charles Demuth, sur lesquels Dada a été d'une grande influence, le respect des principes Dadaïstes par Sheeler est plus difficile à soutenir parce que, des trois artistes américains, le travail de Sheeler ne présente que de légères influences » (RAWLINSON Mark, *Charles Sheeler: Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction*, New York, I.B. Tauris, 2008, p. 78).

• 379 – PICABIA Francis, *Interview sur Entr'acte* par André L. Daven, « Comoedia », Paris, 31 octobre 1924, p. 4, in F. PICABIA, *Écrits*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes, Paris, Belfond, 1978.

présentaient comme une de leurs complices, puisque le programme du 27 mars 1920 pour la manifestation *Dada de la Maison de l'œuvre* annonçait les “Dernières créations Dada” par Musidora. Et dès 1914, la revue *Les Soirées de Paris* déclare la “dictature de Fantômas”³⁸⁰. » Il y a dans cette décision d'autorité d'arracher un film à ses normes de production un geste artistique typiquement dada qui modifie les coordonnées esthétiques toutes récentes du cinéma. Le cinéma n'existe qu'à se tenir à l'écart de l'art communément admis, tandis que Dada milite pour qu'il n'en soit pas, pour qu'il ne devienne surtout pas le septième art auquel rêve Canudo, pour qu'enfin il conserve sa nature crue et violente, seule capable de résister à sa conversion artistique et de rejoindre l'insolence esthétique de l'anti-art. Le cinéma des sérials, les films de Feuillade et de Louis Gasnier, la farce burlesque du slapstick, la violence des westerns et des films de gangsters partagent une même économie anormale où s'effondrent les valeurs du monde ancien, où s'expriment des forces pulsionnelles, des contradictions vitales, où se rejoignent le noble et l'ignoble, la beauté et le crime. Mais la philosophie dada n'est « nihiliste » que parce qu'elle entend opposer à tous les conservatismes un vitalisme nécessaire qui porte un élan de création. C'est ce qu'affirme le dernier mot du manifeste de 1918 : « Vie ».

Le cinéma dada est hétérogène, mais cette grande hétérogénéité filmique n'en contient pas moins deux grandes tendances qui fonctionnent comme deux polarités à partir desquelles les films dada peuvent être lus, l'une volontiers dynarrative, l'autre davantage formelle. Si la tendance dynarrative ne se développe pas sans recourir au travail des formes, la tendance formelle, elle, demeure souvent pure de toute intention narrative, entretenant une certaine confusion entre des projets esthétiques apparemment semblables. Germaine Dulac pouvait ainsi écrire en 1928 qu'elle appartenait « idéalement, sinon effectivement, à une école que Vikking Eggeling, Ruttmann, Hans Richter, Man Ray ont déjà illustrée³⁸¹ ». Si l'abstraction et la recherche plastique constituent des motifs susceptibles de réunir ces cinéastes, leur appartenance artistique et la nature des projets poursuivis rendent plus difficile leur subsomption sous une école unique que le terme de « cinéma visuel » revendiqué par Dulac pourrait caractériser. En tout état de cause, la proposition de Dulac repose sur la prise en compte d'un retard du « cinéma anecdotique » sur les recherches formelles qui, seules, justifient qu'il y ait de l'art : « Dans l'élaboration d'un film, on prône d'abord l'histoire et l'on place en second plan l'image, c'est-à-dire que l'on préfère le théâtre au cinéma. Quand le rapport sera inversé, le cinéma commencera dès lors à vivre selon sa propre significa-

• 380 – HAAS Patrick de, « CONTRE L'ART... AU NOM DE L'ART (Dadaïstes, surréalistes, constructivistes devant le cinéma) », in *Predella*, n° 31, *Storia dell'arte e film studies. Chassé-croisé*.

• 381 – DULAC Germaine, « Films visuels et anti-visuels », *Le Rouge et le Noir*, juillet 1928, in *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 117.

tion³⁸². » Avec *Entr'acte* (1924) l'approche de René Clair et Francis Picabia est tout autre. Préférant la joyeuse destruction des ressorts dramatiques et narratifs qui règlent l'écriture de la fiction cinématographique sans renoncer aux effets de ralenti qui modifient la nature du mouvement³⁸³, ils engagent le cinéma dans une voie qui échappe à l'opposition entre narrativité et plasticité, entre histoire et abstraction, là où *Anemic Cinema* (1926), au contraire, demeure tout entier soumis à une logique formelle qui doit moins à la sensibilité visuelle appelée par Dulac, qu'aux recherches que Duchamp a engagées sur l'optique et la physiologie visuelle dès 1920 en collaboration avec Man Ray (*Rotative plaque de verre*). Lorsque Duchamp déclare ne s'être intéressé au cinéma que pour son côté amusant, préférant tourner un film plutôt que fabriquer une nouvelle machine qui tourne, il n'est en définitive pas loin de Hans Richter avouant à Philippe Sers que le cinéma ne l'intéressera pas avant 1925 et que tous les films réalisés jusque-là « n'étaient que des méthodes plastiques, encore du domaine de la peinture, des extensions de la toile³⁸⁴ ». Les deux artistes viennent au cinéma à un moment où leur recherche sur le mouvement et les effets d'optique trouvent dans ce nouveau médium des possibilités inaccessibles à la peinture. Mais là où Richter poursuivra un travail de cinéaste jusqu'à la fin de sa vie, passant de *Die Neue Wohnung* (*La Nouvelle Habitation*, 1930), un film de commande pour la WoBa qui s'est tenue à Bâle en 1930, à *Dadascope II* (1968) réalisant entre-temps son film le plus ambitieux, *Dreams That Money Can Buy* (1944-1947), Duchamp, lui, maintiendra un rapport défensif vis-à-vis du cinéma : « Aux gens qui me disent : vous avez fait du cinéma, je réponds : non, je n'ai pas fait de cinéma, c'était une façon commode – je m'en rends compte surtout maintenant – d'arriver à ce que je voulais. » Pourtant *Anemic Cinema* est loin d'être indifférent au médium cinématographique. Il y a même lieu de tenir ce film duchampien pour une œuvre théorique qui identifie le cinéma sur sa fonction hypnotique. On trouvera dans *Rose Hobart* de Joseph Cornell (1936) et dans *Dreams That Money Can Buy* de Richter, des éléments qui me semblent pouvoir en confirmer l'idée. Lorsque Duchamp commence

• 382 – *Ibid.*, p. 120.

• 383 – « Je signalerai l'extraordinaire puissance de révélation rythmique qu'on peut tirer des mouvements ralentis, ceux de ces chevaux au galop qui semblent de bronze rampant, de ces chiens courants dont les contractions musculaires rappellent les ondulations des reptiles, de ces oiseaux qui semblent danser dans l'espace avec les voiles de leurs ailes trainantes, dressées, repliées, déployées comme des drapeaux, de ces boxeurs qui paraissent nager, de ces danseurs, de ces patineurs qui tournent, statues en action, autour d'une harmonie sans cesse atteinte et sans cesse rompue dans la continuité logique de l'équilibre poursuivi » (FAURE Elie, « La cinéplastique », *Fonction du cinéma*, Paris, Éditions Gonthier, 1953, p. 26-27).

• 384 – SERS Philippe, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image, Entretiens avec Hans Richter*, Nîmes, J. Chambon, 1997, p. 145.

Anemic Cinema, prolongeant ses travaux sur les effets d'optiques de ses rotatives, il vient de terminer son *Grand Verre* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923), œuvre complexe organisée comme un dispositif érotique condensant tradition iconographique et documentation anthropologique. Cette fascination érotique se retrouvera dans sa dernière œuvre, *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, exposée comme on sait de manière posthume. Or c'est ce même thème qui est à l'origine de *Rose Hobart*, véritable « concentré amoureux de Cornell pour une actrice, cristallisation poétique et cinématographique provoquée notamment par la disparition de l'histoire contenue initialement dans *East of Borneo*³⁸⁵ ». Du film de George Melford réalisé en 1931 pour Universal Picture, Cornell n'a conservé que les plans resserrant l'intrigue autour de l'actrice, supprimant les dialogues et la musique, ralentissant légèrement le défilement de l'image pour approcher la vitesse du cinéma muet, créant une version livrée à la fascination érotique de son spectateur. Nous sommes sur ce point au plus près de la formule duchampienne bien connue : c'est le regardeur qui fait le tableau. À défaut de tableau, Cornell a remonté le film de Melford et, ainsi, proposé son interprétation hypnotique. Or lorsque *Rose Hobart* fut projeté pour la première fois à la *Galerie Julien Levy* en décembre 1936, le film fut accompagné d'*Anemic cinéma*, de *L'Étoile de mer* de Man Ray (1928) ainsi que de quelques films tirés de sa collection *Goofy Newsreel*. Film de collectionneur autant que de cinéphile, le cinéma est investi d'un pouvoir de fascination immédiatement connecté à l'érotique de sa figuration, par ailleurs largement exploitée par les surréalistes. *Anemic Cinema* et *Rose Hobart* fonctionnent ainsi comme les deux pendants d'un même ensemble théorique, l'un exposant la force hypnotique du cinéma à partir du modèle optique de la spirale, l'autre remontant l'objet de son désir en choisissant de s'abandonner au corps d'une actrice. Les deux éléments seront repris par Alfred Hitchcock dans *Vertigo* qui lie fermement cinéma et désir, spirale et hypnose, corps féminin et fascination. Quelque dix ans après le film de Cornell, Hans Richter utilisera les *Rotoreliefs* de Duchamp dans le quatrième épisode de *Dreams That Money Can Buy*, accompagnés tout spécialement d'une jeune femme descendant un escalier, évocation cinématographique du *Nu descendant un escalier n° 2*, lui-même d'inspiration cinématographique comme l'a souvent souligné Marcel Duchamp :

« Cette version définitive du *Nu descendant un escalier*, peinte en janvier 1912 fut la convergence dans mon esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance, et la séparation des positions statiques dans

• 385 – LE SAUZE Chantal, « Le temps suspendu ou l'univers cinématographique de Joseph Cornell », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, en ligne, 41 | 2003, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 27 octobre 2016 [http://1895.revues.org/261 ; DOI : 10.4000/1895.261].

les chronophotographies de Marey en France, d'Eakins et Muybridge en Amérique. Peint, comme il l'est, en sévères couleurs bois, le nu anatomique n'existe pas, ou du moins, ne peut pas être vu, car je renonçai complètement à l'apparence naturaliste d'un nu, ne conservant que ces quelque vingt différentes positions statiques dans l'acte successif de la descente³⁸⁶. »

Le film de Richter ressortit autant à un musée des avant-gardes qui semble restituer aux œuvres leur puissance d'anticipation – on y retrouve Léger, Man Ray, Duchamp, Ernst et Calder –, qu'à un document qui permet de juger de l'évolution de son travail cinématographique. Commencé avec un film, *Rythmus 21*, qui venait bouleverser le très ancien rapport forme/fond en confondant les qualités plastiques des figures avec les propriétés physiques de l'écran au point que toute considération d'espace selon les axes de la géométrie euclidienne devenait impossible, *Dreams That Money Can Buy* luttait encore pour ce que Richter nommait « *an independant art form* » s'opposant aux « *traditional forms of story-telling to which the maximum number of people are conditioned*³⁸⁷ ». Écrit en 1951 alors qu'il termine *Thirty Years of Experimental Films* – le film sera projeté en décembre 1951 –, *The Film as an Original Art Form* est intéressant à plus d'un titre. D'une part, il dessine les tendances esthétiques essentielles du cinéma qui, à suivre Richter, doivent tout au documentaire et au cinéma expérimental : « *“Good” or “bad” have no meaning as long as it is not clear upon what esthetic fundamentals the film is supposed to be built*³⁸⁸. » Le film de fiction, l'*entertainment film*, lui, ne serait jamais qu'une « *reproduction of several art forms mixed with original cinematographic elements*³⁸⁹ » évoluant entre ces deux tendances. Et, d'autre part, il dresse une rapide histoire du cinéma d'avant-garde tout en soulignant que si le cinéma a pu connaître un tel développement artistique, c'est en grande partie parce que des artistes s'en sont emparés. En d'autres termes, le cinéma n'est devenu ce qu'il est que parce que des artistes venus des arts plastiques ont réussi à le penser artistiquement. Sans cette impulsion première le cinéma aurait sans doute été abandonné à l'industrie du spectacle. Mais dans le même temps Richter reconnaît que « *Cubism, expressionism, dadaism, abstract art, surrealism found not only their expression in films but a new fulfilment on a new level*³⁹⁰ ». Il ne suffit donc pas de dire que ces mouvements artistiques ont développé de nouvelles expressions qui dépendent du médium cinématographique, qu'ils ont en somme conquis de nouveaux territoires, il faut encore et surtout affir-

• 386 – DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 222.

• 387 – RICHTER Hans, « The Film as an Original Art Form », in *College Art Journal*, vol. 10, n° 2, Winter 1951, p. 157.

• 388 – *Ibid.*, p. 158.

• 389 – *Ibid.*

• 390 – *Ibid.*, p. 160.

mer que le cinéma a été l'occasion de leur dépassement esthétique et de leur renouvellement radical. Le cinéma n'a pas seulement découvert des puissances plastiques insoupçonnées au contact de l'art moderne, il a aussi permis que l'art moderne se découvre des expressions qui lui seraient restées inaccessibles. C'est ce qu'entrevoit Léopold Survage qui signe encore sous son nom moscovite en 1914, *Stürzwage*, alors qu'il présente son projet de *Rythme coloré* dans la dernière livraison des *Soirées de Paris* d'Apollinaire (juillet et août 1914). Lorsqu'il donne les principes de son « art dynamique », conçu comme une « forme visuelle colorée » développée selon une analogie avec le rythme musical auquel il emprunte ses structures plastiques et physiologiques, c'est au cinéma qu'il pense³⁹¹. Survage ne dit pas que le cinéma doit devenir un art du rythme coloré, il dit plus simplement que le rythme coloré est un art autonome qui trouve dans le cinéma le médium qui lui permet de réaliser la synthèse la plus efficace de la forme et du rythme. C'est en peintre qu'il pense le cinéma, ce dernier n'étant au mieux qu'un procédé mécanique capable d'un développement artistique dans une direction que Survage souhaite cosmique, la forme visuelle recherchée par le rythme devenant « l'expression et le résultat d'une manifestation de forme-énergie³⁹² ». Confronté à la réalité d'une telle réalisation, ce dernier a déjà compris que le travail artistique en cinéma supposait de s'appuyer sur des collaborateurs auxquels pouvait être déléguée l'exécution. Décidé à ne donner que les indications nécessaires, libéré de la contrainte fastidieuse du dessin lorsqu'il s'agit de peindre quelque deux mille images pour un film de trois minutes, Survage modifie jusqu'au rôle de l'artiste dans le processus créateur. Deux ans plus tôt Picasso s'était ouvert auprès de Daniel-Henri Kahnweiler d'un projet de film peint sur pellicule : « En peignant des images différentes sur quelque chose de transparent et en les passant dans un projecteur de cinéma, s'ouvrirait à la peinture tout un nouveau champ, avec des possibilités incommensurables³⁹³. » Ni Picasso, ni Survage n'imaginent encore que le cinéma puisse constituer un nouveau médium artistique. Pas plus que Richter et Duchamp qui, au début des années 1920, ignorent encore le rôle que le cinéma jouera dans l'art du xx^e siècle. Ni l'un ni l'autre n'envisagent de se faire cinéaste, tout au plus admettent-ils le renfort d'une perspective mécanique qui vient modifier les techniques de la peinture. Leur modernité est compatible avec la technique cinématographique qui demeure encore dans les limbes de l'art. En l'espace d'une dizaine d'années le cinéma a ainsi été tour à tour l'instrument d'une

• 391 – SURVAGE Léopold, « Le rythme coloré », *Les Soirées de Paris*, n° 26 & 27, juillet et août 1914, in *Les Soirées de Paris. Revue littéraire et artistique dirigée par Guillaume Apollinaire*, Fac-similé présenté par Isabel Violante, Edite, 2012, p. 578.

• 392 – *Ibid.*, p. 580.

• 393 – KAHNWEILER Daniel-Henry, *Der Weg zum Kubismus*, Munich, Delphin, 1920, p. 54, cité par LAWDER Standish D., *Le cinéma cubiste*, Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 35.

conception élargie de la peinture, l'occasion d'un dépassement des formes artistiques connues et le moyen d'un désœuvrement de l'art. Chacune de ses possibilités n'est pas incompatible avec l'esthétique cinématographique de Canudo, mais chacune d'entre elles modifie le rapport que le cinéma entretient avec la scène sociale de l'art.

Politiques du cinéma : Léon Moussinac

Le cinéma existe. Peu, voire mal, mais il existe. C'est par ces mots que Léon Moussinac commence sa carrière de critique de cinéma au *Mercur* de France en 1920. Dès son deuxième article il constate avec amertume que le cinéma vit surtout d'indifférence, ce qui le prive des raisons de l'art que Canudo lui a tout récemment attribuées : « L'esthétique du cinéma n'a pas fixé ses formules³⁹⁴. » Le cinéma intéresse encore trop peu les intellectuels qui s'en détournent, le jugent avec mépris. Ils sont en effet peu nombreux ceux qui, à l'instar de Louis Delluc, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier et Jean Epstein, ont choisi de repenser le devenir de l'art à partir du cinéma. Car tel est bien l'enjeu de ce nouveau militantisme esthétique qui n'a pas pour seul objectif la promotion d'une filiation artistique que beaucoup lui refusent mais, plus sûrement comme l'écrit Moussinac, la reconnaissance de son rôle dans l'avènement des arts nouveaux dont il est le premier venu, parce qu'« il naît à la fin d'un temps auquel il ne correspond point, [...] pour annoncer les élans secrets d'un temps qui va naître avec lui³⁹⁵ ». Il y a là les bases d'un jugement sur l'art et sur le cinéma qui fait dépendre le premier du second et qui suppose, bien avant que Brecht ou Benjamin n'en relancent l'idée, que le cinéma doit nécessairement bouleverser l'idée que l'on se fait de l'art. Cette résolution esthétique n'est cependant pas la seule, elle s'accompagne d'une pensée sociale de l'art qui demande que soient prises en compte la technique et les conditions économiques qui, au cinéma plus qu'ailleurs, déterminent sa vie et son évolution artistiques. Moussinac y affirme d'une part que « le cinématographe exprime socialement, d'une façon qui correspond aux besoins nouveaux du monde moderne en proie aux découvertes de la science, une étape nouvelle dans la marche des sociétés humaines³⁹⁶ » et, d'autre part, qu'il est devenu évident que « logiquement, tout dans le mouvement actuel des phénomènes sociaux, de l'économique

• 394 – MOUSSINAC Léon, « À propos d'un film [l'Expedition de Shackleton], *Mercur* de France, 15 juillet 1920 », in V. VIGNAUX et F. ALBÉRA (dir.), *Léon Moussinac. Critique et des théoriciens des arts. Anthologie critique*, Paris, AFRHC, 2014, p. 30.

• 395 – MOUSSINAC Léon, « Cinéma : expression sociale », in V. VIGNAUX et F. ALBÉRA (dir.), *Léon Moussinac. Critique et des théoriciens des arts. Anthologie critique, op. cit.*, p. 164.

• 396 – MOUSSINAC Léon, « Évidence, l'Humanité, 14 mai 1926 », *op. cit.*, p. 170.

à la politique, prépare et commande ces événements et cet avènement³⁹⁷ ». Il n'est donc plus question pour Moussinac de souligner, comme le font les avant-gardes, que le cinéma est l'art des temps nouveaux parce que sa modernité technique est le parfait équivalent des techniques modernes qui dessinent le profil social du xx^e siècle, il lui faut encore rappeler ce que le cinéma doit aux déterminismes socio-économiques de l'époque. En d'autres termes, penser le cinéma oblige de penser simultanément sa valeur de symbole – ce qu'il signifie du monde moderne dont il est le blason social – et sa valeur de symptôme – ce qu'il trahit d'une évolution socio-historique. Telle est l'originalité de ses écrits qui oscillent entre des préoccupations esthétiques, une attention portée au système économique qui conditionne la fabrication des films et des exigences politiques soutenues par ses convictions communistes qui orientent la destination sociale du cinéma et de l'art.

Ainsi son travail critique évolue-t-il selon trois lignes convergentes. L'une part des films et évalue leurs apports esthétiques, distingue les réussites des échecs, cherche les variables d'une critériologie artistique, encourage le cinéma français à rattraper son retard sur le cinéma américain, invite les cinéastes à échapper à la tyrannie du théâtre. Cette ligne de fond constitue une première défense de l'auteur, qui demande que ne soit pas séparé le scénario de sa réalisation, mais qui n'a pas encore pris pour autant la forme inconditionnelle que Truffaut prêtera à la politique des auteurs. Moussinac se donne d'abord pour but de démêler les cinéastes véritables qui font avancer le cinéma dans la voie de son art des cinégraphistes qui s'abandonnent à la tyrannie économique des producteurs de films. S'il défend Griffith, Ince, Delluc, Clair, Poirier, Feyder, Wiene, Sjöström et tous ceux qu'il reconnaît avec un goût suffisamment sûr pour que l'histoire lui ait donné raison, il n'hésite pas à se montrer intransigeant et parfois injuste envers certains. Il reproche ainsi à *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier d'être une « féerie incomplète qui ne participe pas assez de la vérité angoissante, aiguë, du moderne », et se montre impitoyable envers André Obey qui est d'abord loué en 1925 pour son *Savreux vainqueur*, puis violemment désavoué lorsque sort sur les écrans sa *Bataille de la Marne* jugée « ignoble et lâche » en 1932 dans les colonnes de *L'humanité*. Au fil de ses articles – Moussinac a collaboré à une vingtaine de revues et journaux – se dessine la forme d'une esthétique qui, fidèle à l'esprit de l'époque, cherche les lois poétiques du cinéma : « Le cinéma a ses conventions, mais ces conventions lui sont propres et exclusives³⁹⁸. » Moussinac écrit avec son temps, qui sait que le cinéma n'existera que lorsque les exigences de l'art se seront imposées à tous, aux cinéastes qui doivent quitter les facilités d'un théâtre mal

• 397 – MOUSSINAC Léon, « Cinéma : expression sociale », *op. cit.*, p. 163.

• 398 – MOUSSINAC Léon, « Des caractères du décor, L'humanité, 2 juillet 1926 », *op. cit.*, p. 174.

compris, aux producteurs qui doivent admettre d'autres logiques que capitalistes, au public qui doit être éduqué. Se dessine ainsi une autre ligne plus théoricienne qui jette les bases d'une sociologie de l'art et du cinéma qui emprunte à la sociologie marxiste de Georges Plekhanov aussi bien qu'à l'esthétique sociologique de Charles Lalo, l'un et l'autre faisant paraître respectivement en 1912 et en 1921 un essai portant le même titre, *L'art et la vie sociale*. On en retrouve la trace dans le titre que Moussinac donne au petit essai qui paraît en 1927 dans le volume *L'Art cinématographique*, publié chez Alcan aux côtés de ceux de Marcel L'Herbier, André Levinson et Albert Valentin, *Cinéma : Expression Sociale*. Quelques années plus tard, dans *L'Humanité* du 14 janvier 1932, il expose *Les thèses de Plekhanov* et lance un *Appel aux artistes* qu'il invite à lutter contre la théorie de l'art pour l'art³⁹⁹, à accompagner le « mouvement révolutionnaire » du siècle et à « participer à la lutte des classes⁴⁰⁰ ». La thèse qui court dans l'œuvre de Plekhanov⁴⁰¹ puise dans la théorie marxiste qui conçoit l'art comme un miroir de la vie sociale et soutient qu'il n'existe pas de production artistique qui ne soit d'abord le résultat de rapports sociaux. Elle inspirera Moussinac et facilitera la troisième voie de sa pensée sur le cinéma, la voie militante que résume la série d'articles qu'il signe dans *L'Humanité* entre 1922 (*Art et propagande*) et 1932 (*Un nouvel esprit*), ponctuée par son adhésion au parti communiste (1924), ses déplacements en URSS (1927 ; 1933-1935), sa correspondance avec Eisenstein et son engagement auprès du Théâtre d'Action International.

Pour Moussinac, la période de ce cinéma qui ouvre le siècle est aux primitifs et à leurs efforts qui demeurent encore prisonniers d'une technique tout à la fois prodigieuse et imparfaite, révolutionnaire et perfectible. Si la technique est la condition de l'art nouveau, qu'il identifie au premier des arts cinématographiques à venir, qu'il oppose aux arts anciens rassemblés sous le terme générique d'arts statiques, elle fait rapidement l'objet d'un débat que les siècles précédents ont bien connu. L'exaltation le dispute au regret de voir disparaître les arts statiques : « Le prestige des plastiques fixes diminue. » Moussinac n'échappe pas au vertige hugolien du « ceci tuera cela » et à la noire prophétie de l'archidiacre de Notre-Dame de Paris qui voit le livre remplacer l'architecture. Celle qui fut la seule écriture universellement partagée par l'humanité depuis ses premiers commencements devait céder la place devant l'imprimerie de Gutenberg qui recueillait son nouveau visage. Cette grande révolution technique qui modifia les coordonnées symboliques de l'humanité constitua par ailleurs les prémisses d'une extraordinaire révolution

• 399 – Pour le XIX^e, voir CASSAGNE Albert, *La théorie de l'art pour l'art, en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906), Seyssel, Champ Vallon, 1997.

• 400 – MOUSSINAC Léon, « *Les thèses de Plekhanov – Appel aux artistes* », *op. cit.*, p. 212.

• 401 – PLEKHANOV Georges, *L'art et la vie sociale*, Paris, Éditions sociales, 1949.

politique dont Victor Hugo a résumé le mouvement de fond : « Toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie⁴⁰². » L'imprimerie n'était donc pas seulement cette invention qui menaçait le pouvoir du sacerdoce et qui libérait chacun de l'autorité de la chaire, elle signifiait aussi un premier pas dans l'émancipation politique des peuples. Comme le plomb de l'imprimerie a remplacé la pierre de l'architecture, le film de celluloïd dépassera le livre et remplacera la peinture et le théâtre. Un siècle plus tard l'industrie du livre se porte bien, la sombre prophétie attendra. Mais cette idée qui court dans les écrits sur le cinéma des années 1910 et 1920 Moussinac en dessine l'histoire, conservant de Victor Hugo la poussée moderne des techniques et de la pensée humaine, suggérant que le cinéma est l'imprimerie du xx^e siècle et les frères Lumière leur Gutenberg. Le livre avait traduit la pensée de manière si fine que l'architecture encombrée par la masse de ses édifices ne pouvait que refluer. C'est parce qu'il s'est rendu disponible « en tous les points de l'air et de l'espace », qu'il est devenu le seul art véritablement collectif et social, le seul grand œuvre de l'humanité. Cette situation, le cinéma la renouvelle, accentuant son rayonnement et accélérant sa diffusion. Le théorème hugolien a conservé sa force explicative qui délivre les arts anciens de leur faculté régulatrice. La vapeur, l'électricité, le mouvement sont les nouvelles lois du monde moderne qui périssent les arts statiques. On retrouve là l'analyse de Claude Frollo, témoin de la fin d'un monde, personnage aux prises avec l'avènement d'une révolution qui bouleverse l'ordre des arts tout en leur reconnaissant un rôle essentiel dans la consigne de la geste humaine :

« Les civilisations précédentes ont exprimé leurs aspirations communes, ont fixé leur idéal dans un art : si les Grecs ont communiqué dans la tragédie, notre Moyen Âge a élevé la cathédrale. C'est dans le cinéma que les foules modernes exprimeront ce mysticisme sans quoi aucune époque ne saurait délivrer sa beauté⁴⁰³. »

Quelques années plus tôt, en 1917, Marcel L'Herbier avait déjà discuté une telle thèse qui rapprochait le cinéma de l'imprimerie en soumettant leur entrée dans le monde à partir de l'éclipse que tous promettaient, pour lui opposer une originalité qui la délie de ces prophéties. Le cinéma n'est pas seulement un art supplémentaire – il est toujours aux yeux de Moussinac le cinquième que voyait Delluc –, il est plus sûrement encore l'art de « toutes les foules se démocratisant, se vulgarisant, se nivelant à peu près à la masse », l'art qui « sans mesures, sans contraintes, sans contrôle » est « à l'image d'un état mondial sans culture, et éparpillé dans l'irres-

• 402 – HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Bruxelles, Adolphe Wahlen et C^e, 1837, p. 85.

• 403 – MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983, p. 8.

ponsabilité⁴⁰⁴ ». Détachant l'art de l'industrie, comme Hugo séparait le livre de l'imprimerie pour mieux les réunir en leur laissant le soin de porter la diffusion de la pensée humaine, Moussinac sait pourtant que l'un ne survivra pas sans l'autre : « Ici, comme dans les arts appliqués notamment, la valeur commerciale de l'œuvre dépendant pour les 7/10 de sa valeur artistique. C'est ce que les marchands, pour la plupart, se refusent à comprendre⁴⁰⁵. » Toutefois, affirmer l'art du cinéma demeure insuffisant tant que l'on ne voit pas que le cinéma doit se défaire « des vieilles règles du théâtre », tant que l'on ne comprend pas qu'il est distinct de tous les autres. S'il procède d'eux, il leur ajoute la synthèse qui permet de les dépasser tout en achevant le principe des arts. Nous sommes en 1925 et Moussinac maintient le fil de la pensée de Canudo qui a trouvé son équilibre esthétique dès 1919. Les deux hommes se connaissent et se fréquentent au Club des Amis du Septième Art où Moussinac présente le *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier, sorti en 1922. Ils se retrouvent sur le projet de Canudo qui souhaite introduire le cinéma au Salon d'Automne, Moussinac acceptant d'y présenter quelques-uns des programmes qui composent les séances. L'art est encore prisonnier d'une industrie qui mésestime son rôle, d'une économie qui refuse au cinéma une fonction sociale émancipatrice et de lois esthétiques inadaptées à sa modernité. Plus encore, le cinéma est victime des intellectuels qui peinent à en comprendre la nouveauté. On retrouve là une même ligne de fuite qui ouvre sur une Amérique moins obsédée par son jeune héritage littéraire que la vieille Europe toujours fermement attachée à ses classiques. Moussinac n'échappe pas aux poncifs de la critique française : « En cela, ils furent admirablement servis par leur absence de culture. Leur civilisation, jeune et neuve, ne s'embarrasse pas d'une tradition artistique considérable⁴⁰⁶. » Jugement injuste vis-à-vis d'une nation qui n'a pas abandonné les attaches artistiques qui la lient à l'Europe, comme en témoignent les essais de Vachel Lindsay et de Victor Oscar Freeburg. Marc Fumaroli a rappelé ce que l'architecture américaine, avant l'âge des gratte-ciel et le modernisme organique de Frank Lloyd Wright, devait au néo-classicisme européen : « la jeune nation révolutionnaire s'est montrée résolument conservatrice » n'hésitant pas à reconstruire à Washington une « Rome idéale que ni Boullée, ni Ledoux, ni Percier et Fontaine, ni Napoléon, n'ont pu faire de Paris⁴⁰⁷ ». Ce qui fut vrai pour l'architecture, ne le fut pas moins pour la peinture qui a vu

• 404 – L'HERBIER Marcel, « Hermès et le silence », in *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977, p. 206.

• 405 – MOUSSINAC Léon, « Le cinéma au Salon d'Automne », in V. VIGNAUX et F. ALBÉRA (dir.), *Léon Moussinac. Critique et des théoriciens des arts. Anthologie critique, op. cit.*, p. 90.

• 406 – MOUSSINAC Léon, « Naissance du cinéma », *op. cit.*, p. 14.

• 407 – FUMAROLI Marc, *Paris-New York et retour. Voyages dans les arts et les images*, Paris, Flammarion, 2011, p. 248.

naître une génération de « nouveaux Médicis de l'Âge doré, émules de la noblesse anglaise du XVIII^e siècle, fascinés par le passé aristocratique de l'Europe et par ses héritiers auxquels ils mariaient volontiers leurs filles⁴⁰⁸ ». C'est ainsi que l'Amérique de la côte Est constitue de riches collections de peintures venues « enrichir la mémoire de la jeune et libre nation des dépouilles du vieux monde tyrannique, où elles prendraient un sens neuf⁴⁰⁹ ». L'Amérique accueille le progrès, mais ne renonce pas aux traditions européennes. Abel Gance ne sera pas plus nuancé que Moussinac dans les notes qu'il consigne à New York, écrites entre le tournage de *J'accuse* et celui de *La Roue*. Les Américains sont les premiers modernes du siècle, mais ils ignorent tout du génie de la civilisation : « Pourquoi les Américains sont-ils si pressés ? Parce qu'ils s'imaginent par une activité externe rattraper des siècles d'ignorance. Essayez par hasard de leur parler d'Aristote, de Richelieu, de Frédéric le Grand, de Dante ou de Nietzsche⁴¹⁰. » Sans doute concède-t-il une différence entre le génie de quelques-uns et l'ignorance de tous, lorsqu'il suggère qu'Emerson ou Whitman sont encore de parfaits inconnus pour tout un peuple. Mais c'est un préjugé bien tenace qui veut que l'art soit l'héritage commun d'une Europe unie par-delà ses divisions de classe et de nation, tandis que le cinéma américain qui trouve dans le slapstick et le western ses formes les plus inventives est la conséquence d'une innocence artistique. Cette situation supposée fut leur plus grand atout, elle est aujourd'hui la principale résistance à leur développement conclut Moussinac. Les Américains, jadis premiers de l'art nouveau (*Intolérance*, *Une aventure à New York*) sont aujourd'hui dépassés par les Suédois (M. Stiller, *Le trésor d'Arne*; V. Sjöström, *Les Proscrits*) et plus encore par les Allemands (R. Wiene, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, 1920; F. Lang, *Les Trois Lumières*, 1921; Arthur von Gerlach, *Vanina oder Die Galgenhochzeit* 1922; Lupu Pick, *La nuit de la saint Sylvestre*, 1924). Ce sont de tels films, avec les Français qu'il soutient – *Fête espagnole* de Dulac, *Mater Dolorosa* d'Abel Gance ou *L'homme du Large* de L'Herbier –, qui constituent à ses yeux le fonds indispensable pour quiconque souhaiterait s'intéresser au cinéma. Pourtant, c'est avec *Le Lys brisé* de Griffith, que l'idée d'un cinéma « primitif » impose le signe des commencements véritables de l'art : « Il en fut toujours ainsi aux grandes époques de formation d'un art. Et qu'admirons-nous dans les peintures naïves de Duccio et Cimabue, sinon, déjà, en puissance, tout l'art de Giotto, et dans Giotto, tout l'art de Raphaël⁴¹¹. » Les tâton-

• 408 – *Ibid.*, p. 271.

• 409 – *Ibid.*

• 410 – GANCE Abel, *Prisme. Carnets d'un cinéaste*, Est Samuel Tastet éditeur, 2010, p. 219.

• 411 – MOUSSINAC Léon, « Cinématographie [*Le Lys brisé*], Mercure de France, 1^{er} février 1921 », in V. VIGNAUX et F. ALBÉRA, *Léon Moussinac. Critique et des théoriciens des arts. Anthologie critique, op. cit.*, p. 40.

nements du cinéma sont ainsi assimilés aux préludes artistiques qui préparent les chefs-d'œuvre et la courbe historique de la peinture est là pour démontrer qu'on ne saurait lui refuser ce que l'on a toujours accordé aux précurseurs de la Renaissance. Faire du cinéma un art, c'est supposer une évolution commune à tous les arts, un progrès qui justifie des commencements nécessairement imparfaits, mais qui laisse espérer « la venue des grands maîtres⁴¹² ». Paradoxalement, l'idée que Moussinac se fait de l'histoire de l'art emprunte à des modèles que l'on pouvait croire dépassés. S'il est en définitive plus proche de Vasari qui étalonne la peinture italienne selon les critères du progrès technique et de l'expressivité des formes, décrivant l'émancipation du style par l'abandon de la mauvaise manière grecque et « la maîtrise des moyens destinés à l'évocation dramatique⁴¹³ », que de Winckelmann jugeant de l'art à partir du canon classique hérité de l'arc grec qui informe le style de la Renaissance et le soustrait aux corruptions de l'époque, celui qui va défendre le cinéma au nom d'une sociologie de l'art d'inspiration marxiste n'en est pas moins encore sensible à l'idée d'un progrès de l'art qui doit nécessairement converger vers la maturité de ses chefs-d'œuvre. Son primitivisme cinématographique conserve les traces de cette irrésistible téléologie progressiste. Le cinéma est primitif comme l'étaient les premiers maîtres du Trecento, naïfs stylistiquement et insuffisamment expressifs. Malgré ce retard et les défauts qui encombrant le film de Griffith, ce qui importe avec *Le Lys brisé*, c'est que ce dernier ait enfin « atteint au style » et, avec lui, à l'art. C'est précisément ce qu'il retient du film sorti deux mois plus tôt en France, le 17 décembre 1920, soit un an après sa sortie américaine. L'originalité technique est une « étape nouvelle dans cette progression de l'art cinématographique vers sa perfection absolue⁴¹⁴ ». La critique peut bien être partagée entre éloges et reproches, entre l'admiration qu'il porte aux décors, à la composition ou à la stylisation des personnages qui font que « le fait divers se hausse jusqu'à la tragédie » et sa déception devant l'absence de lyrisme, le mauvais goût parfois et la faiblesse du scénario, elle demeure tenue par une même logique esthétique qui veut que le cinéma soit l'art de son temps, le seul qui puisse en dire la nouveauté et en annoncer son futur. *Le Lys brisé* n'est pas seulement le film qui est venu élargir l'horizon de l'art, il est plus fondamentalement celui qui annonce « l'art de la prochaine renaissance universelle », celui qui fera surgir « la vérité des temps nouveaux⁴¹⁵ ». On retrouve des préoccupations historiographiques naissantes,

• 412 – *Ibid.*, p. 41.

• 413 – GOMBRICH Ernst, « Les idées de progrès et leur répercussion dans l'art », in *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, p. 234.

• 414 – MOUSSINAC Léon, « Cinématographie [Le Lys brisé], Mercure de France, 1^{er} février 1921 », *op. cit.*, p. 39.

• 415 – *Ibid.*, p. 44.

amorçées dès la fin du XIX^e siècle, qui commencent à rapprocher la question des styles de la question sociale, qui mêlent l'art à la société, qui cherchent dans ses structures sociales, économiques, politiques, religieuses, l'essentiel de ses raisons. Il y a du Hyppolite Taine dans cette manière de faire de l'art le lieu d'une condensation sociale, dans cette façon de lier les progrès de la science, des techniques et de la « machine politique [qui] s'améliore dans le même sens⁴¹⁶ » aux évolutions de l'art qui se renouvelle à leur contact. Moussinac pourrait souscrire sans peine à ces quelques lignes de l'auteur de la *Philosophie de l'art* qui donne au social un rôle déterminant dans l'écriture de l'histoire de l'art :

« Chaque situation produit un état d'esprit et, par suite, un groupe d'œuvres d'art qui lui correspond. C'est pourquoi chaque situation nouvelle doit produire un nouvel état d'esprit et, par suite, un groupe d'œuvres nouvelles. C'est pourquoi enfin le milieu qui aujourd'hui est en voie de formation doit produire les siennes comme les milieux qui l'ont précédé. Ce n'est point là une simple supposition fondée sur l'entraînement du désir et de l'espérance, c'est la suite d'une règle appuyée sur l'autorité de l'expérience et sur le témoignage de l'histoire ; dès qu'une loi est établie, elle vaut pour demain comme pour hier, et les liaisons des choses accompagnent les choses dans l'avenir comme dans le passé. Il ne faut donc pas dire qu'aujourd'hui l'art est épuisé⁴¹⁷. »

Non seulement Taine corrige Hegel qui, dans l'introduction de son *Esthétique*, soutenait que l'art était désormais quant à sa destination suprême une chose du passé, mais il lie les lignes historiques de l'art et de la société qui ne sauraient être pensées séparément. Certes l'approche de Taine est encore sociologiquement élémentaire et éloignée de la complexité qu'y introduit Plekhanov⁴¹⁸, mais nous en retrouvons l'esprit chez Moussinac qui rapproche le fait cinématographique du fait social :

« L'homme a créé la machine à son image pour captiver les forces qui, autrement lui eussent échappé. Rapidité et complexité sont les caractères de la vie moderne. Il nous faut créer des instruments qui prolongent nos sens, nos facultés de comprendre et de sentir, qui nous rendent enfin maîtres de l'Espace et du Temps dont les valeurs ont singulièrement varié depuis un siècle. Il nous faut l'accélééré pour prévoir, le ralenti pour comprendre. Nous ne pouvons rien contre cela. Autant essayer de nier la vie. Mais si nous ne pouvons rien *contre*, nous pouvons tout *pour*⁴¹⁹. »

• 416 – TAINÉ Hyppolite, *Philosophie de l'art*, 1865, Paris, Hachette, 1909, p. 106.

• 417 – *Ibid.*, p. 105.

• 418 – FRÉVILLE Jean, « Plekhanov et les problèmes de l'art », in G. PLEKHANOV, *L'art et la vie sociale*, *op. cit.*, p. 65.

• 419 – MOUSSINAC Léon, « Cinéma : expression sociale », *op. cit.*, p. 158.

Si c'est bien chez le comte de Laborde⁴²⁰ que Moussinac découvre les prémisses de son approche sociologique de l'art avant de plonger dans le bain marxiste de l'époque, c'est assurément la philosophie de Taine qui en esquisse les premières raisons théoriques. Certes, elles sont d'abord le fruit d'une spéculation qui devra attendre la sociologie du xx^e siècle pour se préciser et se corriger, mais le trait saillant est d'ores et déjà dégagé. Georg Lukács en a donné une première synthèse dans sa *Théorie du roman*, qui fait du style de vie d'une époque la résultante des conditions économiques qui déterminent son profil social et des pratiques artistiques qui les révèlent et les signifient. Non seulement « le cinéma répond dans son essence et ses réalités profondes aux grandes formes d'expression collectives⁴²¹ », mais il réunit et développe à leur plus haute puissance les caractères du monde moderne. Ne lui manque que les moyens que son industrie réclame et que seul lui apportera « le système de production de l'économie socialiste⁴²² ». Moussinac n'exclut pas que ce changement dans l'échelle de la production cinématographique ne vienne d'une Révolution nécessaire, dont il mesure les effets dans la toute récente Union soviétique. C'est ce qu'il relate en 1928 dans le Journal *L'Humanité* courant sur les mois de novembre et décembre et dans les numéros 51 et 52 de la revue *Cinémagazine*, où il donne un Compte rendu enthousiaste de son voyage en URSS : « Tout est vivant, la cinématographie comme le reste : une vie ardente, passionnée, jeune et puissamment créatrice⁴²³. »

Pourtant, en 1925, le cinéma est encore en retard sur ce qu'attend le siècle. Dans *Naissance du cinéma*⁴²⁴ Moussinac le juge comme le font les critiques et les premiers théoriciens de l'époque, en soumettant le nouvel art cinématographique à la critériologie de l'histoire de l'art. Les tâtonnements du cinéma sont ceux de la sculpture qui quitte les masses calcaires pour la finesse du marbre, avant que le bronze n'ouvre de nouveaux horizons. Ce sont les mêmes tâtonnements qui ont décidé des commencements de la peinture. En passant des Egyptiens aux Grecs, on a multiplié par quatre le nombre des couleurs. Moussinac déroule en deux courtes pages une histoire technique des arts. Celle de la peinture s'achève avec Chevreul et le pointillisme de Seurat et Signac. L'histoire de l'architecture se renouvelle avec le fer qui

• 420 – Moussinac cite longuement ce Compte rendu de l'Exposition universelle de 1851 : « il résultera, j'en suis certain, [...] du contact des intelligences supérieures et des expériences longuement accumulées dans chaque pays par son activité nationale, une force nouvelle pour les arts, les lettres et les sciences ».

• 421 – *Ibid.*, p. 160.

• 422 – *Ibid.*, p. 161.

• 423 – MOUSSINAC Léon, « Notes d'un Voyage en URSS », in V. VIGNAUX et F. ALBÉRA (dir.), *Léon Moussinac. Critique et des théoriciens des arts. Anthologie critique, op. cit.*, p. 129.

• 424 – MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma, op. cit.*

façonne « l'arc des hangars d'Orly⁴²⁵ », tandis que celle de la musique est restituée à partir des mathématiques. Penser le cinéma, c'est le penser à partir d'une histoire qui trace son avenir et dont il a tout à apprendre. Cette approche qui consiste à projeter le passé des arts pour s'assurer de son destin dessine une constante de la critique française qui cherche tout à la fois à distinguer le cinéma – ici comme ailleurs la photogénie est le credo théorique des Ciné-clubs – et à l'introduire dans la tradition des arts, tantôt selon le principe de leur synthèse, tantôt sur celui de leur genèse. L'autre aspect de cette politique du cinéma, que l'on rencontre aussi bien dans les pages de *La Gazette des Sept Arts* que dans la revue *Cinéa*, repose sur une efficience de la technique qui n'épuise pas l'art, qui lui donne au contraire les caractères permettant de distinguer les arts entre eux. Moussinac en défend l'idée dans le numéro 3 de *La Gazette des Sept Arts* qui paraît le 10 février 1923 :

« C'est pour ainsi dire en marbre et en bronze que le sculpteur doit penser. Le langage rend parfaitement compte de ces phénomènes. Car, que veut-on dire quand on parle d'un marbre, d'un bronze, d'une cire, d'un ivoire? S'agit-il simplement de morceaux exécutés indifféremment à l'aide de ces substances? Non : on veut dire bien davantage. Cela signifie que le marbre et que le bronze, par exemple, avec les propriétés spécifiques qui les distinguent, se sont identifiés à ces ouvrages, et qu'ils les ont marqués d'un caractère générique tel que, même lorsqu'ils sont reproduits par le moulage et par le dessin, il est impossible d'en méconnaître la nature⁴²⁶. »

Certain que le propos est suffisamment connu pour devoir le citer, Moussinac emprunte à Eugène Guillaume, qui publiait quelque quarante ans plus tôt un compte rendu du Salon de 1881 dans la *Revue des Deux Mondes*. Sculpteur, critique et directeur de l'École des beaux-arts de Paris, Guillaume défend l'idée d'une irréductibilité de la matière qui, seule, peut restituer à l'idée qui la modèle ou la sculpte ce que la forme doit à leur lutte : « L'accord de l'idée avec la matière est un des points les plus importants de la théorie de la sculpture⁴²⁷. » Ce que le marbre autorise et justifie, le bronze l'interdit et demande d'autres formes plus adaptées à ses techniques. Ainsi l'*Eros* (1881) de Jules Félix Coutan⁴²⁸ est-il critiqué au nom d'une matière inadaptée à son sujet : « Les qualités de cette statue réclameraient une autre

• 425 – *Ibid.*, p. 28.

• 426 – MOUSSINAC Léon, « Technique commande », 1923, repris in *Naissance du cinéma*, 1925, *op. cit.*, p. 37-38.

• 427 – GUILLAUME Eugène, « Le Salon de 1881 », in *Revue des Deux Mondes*, II^e année, 3^e période, t. XLV, Paris, Bureau de la *Revue des Deux Mondes* 1881, p. 670.

• 428 – On rencontre deux graphies, avec ou sans t. Guillaume l'écrit avec t, tout comme le musée du Luxembourg qui en fit l'exposition à partir de 1886, alors que le musée d'Orsay qui le reçoit en 1886, écrit le nom sans t. C'est cette dernière graphie qui est aujourd'hui en usage.

matière que le marbre. » Trois ans avant que Moussinac ne signe son article, Alain en donnait un exposé théorique dans son *Système des Beaux-Arts* (1920) : « Une idée ne se tient pas seule; il faut l'affirmer. Les exceptions abondent. On pourrait vouloir copier en marbre un beau portrait, et même y réussir. Qui ne voit pourtant que le portrait y perdrait quelque chose de ce qui lui est propre, et qui n'est point non plus la passion certes, mais plutôt ce genre de bonheur qui tient au souvenir, aux passions des autres tout au moins, et au plaisir proprement dit peut-être⁴²⁹? »

Le marbre n'est donc pas la matière passive du sculpteur qui impose plus sûrement ses outils, ses gestes, oriente l'idée qui jamais ne préexiste – seul l'artisan dans le système d'Alain se soumet à cette finalité indifférente à la rencontre de l'artiste et de la matière –, parce qu'elle n'advient qu'une fois l'œuvre achevée dans l'incarnation de la matière. Position néo-kantienne d'Alain qui reprend les fondements du génie qui invente les règles de l'art qu'il ne connaît pas lui-même, mais qu'il peut reconnaître une fois l'œuvre achevée. « La technique, conclut Moussinac dans sa brève digression sur les mérites des arts, a enfin une influence sur l'art en raison du sujet traité, de l'outil employé et des procédés de fabrication mis à disposition du cinégraphiste par la science⁴³⁰. » On est ici à l'opposé des résistances qui se lèveront quelques années plus tard lorsque le cinéma fera ses essais parlants. Le cinéma s'invente et se renouvelle à partir des techniques qu'il ne cesse d'incorporer à sa pratique : il appartient à la vie moderne et reçoit de la science les progrès de son art. Moussinac s'interroge, rejoint Valéry et anticipe les réflexions de Benjamin, comprenant avec Alain que la technique cinématographique devait modifier « l'ordre général de l'évolution des arts⁴³¹ ». Là où la sculpture a épuisé ses matières et ses outils donnés en nombre limité, le cinéma ne cesse d'élargir le spectre de ses techniques, puisant dans les découvertes de la chimie et de la physique. Par ailleurs, alors qu'Hyppolite Taine ne pouvait imaginer la multitude des phénomènes qui constituent l'architecture du savoir moderne, Moussinac cite ses *Essais de critique et d'histoire* (1866) dans lesquels il défend la possibilité de décrire les lois d'une époque qui déterminent ses expressions. Rien ne sépare une charmille de Versailles, un essai philosophique de Malebranche, un traité de Boileau ou une loi de Colbert, écrit Taine dans sa préface, ils sont la trace d'un même principe qui s'est appliqué à toute chose partageant les mêmes latitudes, vivant des mêmes déterminismes. Mieux, « les faits communiquent entre eux par les définitions des groupes où ils sont compris, comme les eaux d'un bassin par les sommets du versant d'où elles découlent⁴³² ». C'est ce que retient Moussinac dans son premier texte écrit pour

• 429 – ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 131.

• 430 – *Ibid.*, p. 38.

• 431 – *Ibid.*, p. 39.

• 432 – TAINÉ Hyppolite, *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866, p. ix.

le journal *L'Humanité* en 1922, dans lequel il défend « les rapports étroits qui existent entre la révolution sociale et la révolution artistique », jugeant que « les idées artistiques sont solidaires des idées sociales⁴³³ ». Le positivisme⁴³⁴ de Taine s'est chargé de matérialisme et des principes de l'histoire sociale de l'art. En 1928, son essai sur le cinéma soviétique donne la synthèse d'un programme d'étude matérialiste : si « l'art exprime son époque, transpose les formes et les idées, les projette et les exalte [...] le cinématographe doit, avec une force accrue, réaliser d'abord les temps révolutionnaires⁴³⁵ ». Ses propos, qui sont ceux d'un militant communiste, épousent ceux d'Eisenstein qu'il rencontre lors de son premier voyage en URSS en 1927, et qu'il retrouvera peu de temps après au Congrès de la Sarraz en septembre 1929. Leur correspondance échangée entre juin 1928 et janvier 1933, analysée par Valérie Pozner, met en lumière les influences réciproques. Tandis que Moussinac « fournit en livres qui vont de Richet à Pixérécourt, en passant par des ouvrages sur l'argot ou la philosophie du langage, et l'édition en dix volumes de Daumier⁴³⁶ », Eisenstein l'informe sur la réalité du cinéma soviétique et corrige son idéalisme : « Je ne veux aucunement vous désillusionner : il faut toujours avoir un côté auquel on puisse détourner les yeux et reprendre foi, mais gare aux lunettes roses ! Chez nous, ce n'est pas non plus le dimanche perpétuel⁴³⁷ ! » Ada Akerman, de son côté, a largement démontré la place qu'occupe Daumier dans l'œuvre du cinéaste russe, insistant sur le rôle qu'ont joué ses caricatures dans le projet d'adapter le *Capital* de Marx qu'il souhaite engager dès le mois d'octobre 1927. Dédié à la Seconde Internationale et à Joyce pour la dimension formelle, le film doit constituer un tournant dans sa manière d'envisager les rapports de l'art et de la politique. De ses *Notes sur le Capital*, on retiendra une première mention de Daumier, datée du 23 novembre 1927, alors qu'il imagine un théâtre de marionnettes. La seconde apparaît dans la note du 8 avril 1928 alors qu'il pense le typage en fonction de la caricature. Il y fera encore allusion dans une lettre adressée de Moscou à Moussinac le 16 décembre 1928 : « La proclamation de ce que je vais filmer le *Capital* de Marx

• 433 – MOUSSINAC Léon, « Art et propagande, L'humanité, 10 septembre 1922 », in V. VIGNAUX et F. ALBÉRA (dir.), *Léon Moussinac. Critique et des théoriciens des arts. Anthologie critique*, op. cit., p. 168.

• 434 – Voir la mise au point de NORDMANN Jean-Thomas, *Taine et le positivisme*, in *Romantisme*, 1978, n° 21-22. *Les positivismes*, p. 21-33, [http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1978_num_8_21_5203].

• 435 – MOUSSINAC Léon, « Le cinéma soviétique », 1928, in *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1967, p. 174.

• 436 – POZNER Valérie, « Moussinac et l'Union soviétique (1927-1934). Flux et reflux d'un engagement », in V. VIGNAUX (dir.), *Léon Moussinac, Un intellectuel communiste*, Paris, AFRHC, 2014, p. 281.

• 437 – EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Lettre à Léon Moussinac, août 1928 », in V. POZNER, *Moussinac et l'Union soviétique (1927-1934). Flux et reflux d'un engagement*, op. cit., p. 279.

n'est aucunement un truc de réclame⁴³⁸. » Léon Moussinac le rappellera à l'occasion de la venue d'Eisenstein à Paris en février 1930 dans un Compte rendu pour *L'Humanité* datée du 23 février. Ce projet constituait un véritable défi politique à un moment où le cinéma soviétique subissait les contraintes d'une administration de plus en plus réservée. Eisenstein s'en plaint à Moussinac qui commence à se laisser convaincre de ses erreurs, même si ses écrits n'en laissent encore rien paraître. L'article écrit pour la *Pravda* en 1933, jamais paru mais conservé au fonds Moussinac de la Bibliothèque nationale de France, rend justice à la lucidité intellectuelle de celui qui est demeuré trop attaché politiquement à une certaine idée du communisme pour pouvoir rendre publiques ses critiques. En revanche, elle ne lui a pas permis de comprendre certains des essais cinématographiques menés par les avant-gardes. Si en 1925, dans un article publié au *Mercur de France*, il défend l'idée d'une « plastique cinématique » dont le peintre Léopold Survage a donné avec ses *Rythmes colorés* (1914) l'une des toutes premières expressions « les plus pures dans le domaine imaginaire », s'il soutient encore *Le Ballet mécanique* (1924) de Léger et Murphy, en 1929 et 1931 ce sont deux articles à charge contre les avant-gardes qu'il signe dans *L'Humanité*. Man Ray (*Les Mystères du Château de Dé*, 1929) est ainsi accusé d'avoir réalisé un « divertissement inutile », tandis que Luis Buñuel (*Un Chien andalou*, 1929) est critiqué pour avoir cédé au caprice « d'un divertissement décadent de mauvais goût ». Moussinac leur concède néanmoins le bénéfice d'une recherche plastique qui, malgré quelques errances formelles dont un montage « fait au jugé », n'en demeure pas moins préférable aux productions industrielles du cinéma international. Deux ans plus tard, c'est l'heure du bilan : les recherches des avant-gardes sont à l'arrêt. Jugement sévère et injustifié en regard des films réalisés par Oscar Fischinger, Teinosuke Kinugasa, Neil McGuire, William A. O'Connor, Eugene Deslaw, Ralph Steiner à la même époque. Plus encore de telles recherches formelles auraient eu le tort de croire qu'elles pouvaient se dispenser des conditions économiques qui commandent le cinéma. Le constat de Moussinac est sans appel : « L'Avant-garde est morte⁴³⁹. » L'analyse repose sur l'idée d'une contradiction propre au système industriel des films dont l'économie exclurait les lois de l'art. Fidèle à sa lecture communiste du cinéma, les besoins de la marchandise annulent les exigences de l'œuvre, la consommation de masse s'oppose aux vertus éducatives du film, que seul un « organisme révolutionnaire » pourrait soutenir. Toutes les esthétiques des années 1920 convergent vers cette conclusion qui veut que le cinéma soit encore dans un état fragile, incertain,

• 438 – EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Lettres à Léon Moussinac », in F. ALBÉRA (dir), *Eisenstein dans le texte*, Cinémas, 2001, p. 161.

• 439 – MOUSSINAC Léon, « L'avant-garde *L'Humanité*, 9 août 1931 », *op. cit.*, p. 200.

tirailé entre les logiques économiques d'un capitalisme internationalisé, l'extension illimitée de sa consommation de masse et une exploration esthétique encore rejetée dans les marges de l'art. Si le critique que fut Moussinac a su ajuster ses analyses aux visées politiques du militant de la « cinématographie internationale » qu'il appelait encore de ses vœux en 1932, si le théoricien a su maintenir le fil d'une fidélité politique à l'esthétique du cinéma, le militant, lui, l'a parfois détourné des recherches formelles lorsqu'elles semblaient l'éloigner du réalisme qui a conservé la force directrice de ses origines politiques. Quelques décennies plus tard nous revient l'écho des réserves adressées aux films de Man Ray et Buñuel. Moussinac reproche à Louis Malle son enthousiasme pour *Pickpocket* de Robert Bresson et au film de « tordre le cou au réalisme⁴⁴⁰ ». Nous sommes en 1960 et celui qui fut l'initiateur d'une pensée politique du cinéma, qui programma les premiers films soviétiques pour le *Ciné-Club de France* en 1926⁴⁴¹, qui fonda l'association *Les Amis de Spartacus* en 1928, semble moins manquer la nouveauté d'un cinéma délivré de ses contraintes dramatiques, ce qu'il reconnaît malgré tout, que buter sur l'avènement d'un cinéma dispensé de ses nécessités politiques. L'immoralisme qui lui tient lieu de politique – Moussinac parle de « perversion morale » – n'est à tout prendre que le nom de ce cinéma apparemment peu politisé – au sens idéologique que lui donne Moussinac – qui marque pourtant le tournant de son esthétique. Les années suivantes renverseront les termes de cette équation, sans rien perdre du changement qui a durablement affecté ce qu'il convient d'appeler *politique du cinéma*.

Le renouveau phénoménologique du cinéma : Béla Balázs

L'homme est redevenu visible. Après plusieurs siècles d'une civilisation conceptuelle qui a éclipsé la civilisation visuelle qu'il situe avant l'apparition de l'imprimerie au xv^e siècle, l'homme a retrouvé l'économie de ses images et, avec elles, un accès à ses gestes et à sa physionomie la plus intime. Telle est l'hypothèse soutenue par Béla Balázs dans son premier essai, *Der Sichtbare Mensch*, paru à Vienne en 1924, qui marque son entrée dans la théorie naissante du cinéma. Sa singularité tient à ce qu'elle lie une préoccupation esthétique commune à l'époque – « le cinéma est destiné à devenir un art spécifique » – et une perspective anthro-

• 440 – MOUSSINAC Léon, « “Une Nouvelle Vague” ? », *La Pensée*, juillet-août 1960 », *op. cit.*, p. 457.

• 441 – « Il s'agissait du *Maître de Poste* de Moskvine et Jeliaboujki, précédés de quelques *Actualités Sovkino* et d'un court documentaire sur *l'Électrification en URSS*. On exigeait davantage. En novembre suivant me fut présenté *Le Cuirassé Potemkine* de S. M. Eisenstein » (MOUSSINAC Léon, « La bombe du 13 novembre 1926, *Les Lettres françaises*, 15 septembre 1960 », *op. cit.*, p. 428).

pologique qui conçoit le cinéma comme « une machine qui travaille à réorienter la culture vers la vision et à donner à l'homme un nouveau visage⁴⁴² ». Penser l'art cinématographique commence donc avec la documentation expressive d'une humanité confrontée à la médiatisation de sa propre visibilité. Si le cinéma est un art, il le doit à ses dispositions figuratives qui redéfinissent la rhétorique des arts visuels. Tel est le nœud esthétique de la politique du cinéma conduite par Balázs qui va renouveler l'ancienne tradition physiognomonique à partir des propriétés du médium cinématographique. Deux idées fondamentales guident Balázs, l'une qui veut que les « gestes ne renvoient absolument pas à des idées, mais de façon directe à son être irrationnel⁴⁴³ », l'autre qui conclut que « c'est l'humanité tout entière [qui] est en train de réapprendre le langage souvent oublié des mimiques et des gestes⁴⁴⁴ ». En d'autres termes, Balázs détache l'éloquence muette des gestes de la codification qui prend en charge leur valeur expressive et leur signification. Au cinéma, on peut bien essayer de replier tel geste sur telle signification comme le veulent les théories de la peinture, il y a toujours quelque chose qui échappe à cette rhétorique figurative et qui tient à la singularité physiognomique de l'acteur. Si la thèse balazsienne est immédiatement anthropologique, elle n'en demeure pas moins tenue par deux dimensions qui puisent à des sources différentes. La première repose sur une idée déjà répandue, que l'on rencontre aussi bien chez Blaise Cendrars que chez Léon Moussinac : le cinéma introduit dans la civilisation une mutation culturelle qui n'a d'équivalent que l'invention de l'imprimerie. Mais s'il rappelle lui aussi la prédiction hugolienne qui devait voir l'imprimerie remplacer les cathédrales, c'est avant tout pour suggérer que le cinéma est en mesure de restaurer la visibilité d'une humanité dépossédée de ses images par la souveraineté du concept qui a orienté le destin de la civilisation occidentale. Balázs n'hésite donc pas, dès l'introduction de son essai, à opposer une civilisation visuelle à une civilisation conceptuelle, un « esprit visible » à un « esprit lisible », qu'il appartient au cinéma de restaurer après une longue parenthèse de quelques siècles. Mais le geste et l'image ne se substituent pas au mot comme un signe prendrait la place d'un autre. Et c'est bien ainsi que le cinéma renoue avec des arts plastiques qui pouvaient peindre l'âme humaine « dans sa manifestation la plus primaire⁴⁴⁵ ». La seconde idée rencontre l'hypothèse déjà formulée par Nietzsche d'une humanité qui a perdu ses gestes. Giorgio Agamben en a donné le commentaire dans deux textes parus en 1991, *Notes sur le geste et Kommerell, ou du geste* :

-
- 442 – BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010, p. 17.
 - 443 – *Ibid.*, p. 18.
 - 444 – *Ibid.*, p. 19.
 - 445 – *Ibid.*, p. 18.

« Dans la culture européenne, Nietzsche incarne le point où cette tension entre deux pôles, l'un d'effacement et de perte du geste, l'autre de transfiguration du geste en une fatalité, touche à son comble. Car l'éternel retour ne se laisse penser que comme un geste, dans lequel puissance et acte, naturel et manière, contingence et nécessité deviennent indiscernables (en dernière analyse, donc, uniquement comme théâtre). *Ainsi parlait Zarathoustra* est le ballet d'une humanité qui a perdu ses gestes. Et lorsque l'époque s'en aperçut, alors (trop tard!) commença la tentative précipitée de récupérer *in extremis* les gestes perdus. La danse d'Isadora Duncan et de Diaghilev, le roman proustien, la grande poésie du *Jugendstil* de Pascoli à Rilke – enfin, de la façon la plus exemplaire, le cinéma muet – tracent le cercle magique au sein duquel l'humanité chercha pour la dernière fois à évoquer ce qui achevait de lui échapper à jamais⁴⁴⁶. »

Cette idée, Agamben l'a retrouvée chez Max Kommerell, dans son essai sur Jean Paul (1933) : « l'affranchissement de l'esprit d'avec tout lien est la conséquence d'une bourgeoisie qui a perdu ses gestes⁴⁴⁷ ». L'humanité se serait ainsi progressivement coupée de son expressivité naturelle au profit d'une suite de signes qui cessaient de produire des images de l'être. L'homme devenait indéchiffrable. Mais l'art allait redevenir le lieu d'une reconquête du geste, d'une humanité épousant les mouvements passionnés de son intériorité. Dans cette entreprise esthétique qui voyait la civilisation jouer son destin, le cinéma apparaît à Balázs comme le seul art qui puisse réellement consigner les formes spirituelles de la vie moderne. Deux grandes expressions vont ainsi caractériser le cinéma selon Balázs, le geste et la physionomie, qu'il rattache à deux grandes traditions par ailleurs intimement liées : l'une relève de l'histoire de l'art et épouse l'expressivité gestuelle des figures, l'autre ressortit à la « science physiognomonique⁴⁴⁸ » que le XIX^e siècle a cru pouvoir arracher à ses fonctions divinatoires pour mieux renouer avec ses origines pythagoriciennes et hippocratiques. Balázs fait ainsi ouvertement référence à l'essai de Goethe, *Contributions aux Fragments de Physiognomonie de Lavater*, pour souligner ce que le cinéma muet doit à une théorie des signes qui oriente les décisions figuratives de la mise en scène. Le corps, le visage, le geste, la mimique sont, à tout moment, susceptibles de changements qui modifient l'état affectif et psychologique du personnage. Mais il en élargit le spectre aux objets dont il

• 446 – AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995, p. 64.

• 447 – Cité par AGAMBEN Giorgio, « Kommerell, ou du geste », in *La puissance de la pensée*, Paris, Rivages, 2011, p. 283.

• 448 – DUMONT Martine, « Le succès mondain d'une fausse science [La physiognomonie de Johann Kaspar Lavater] », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 54, septembre 1984, *Le savoir-voir*, p. 2-30.

cherche à déterminer la condition physionomique lorsqu'ils contribuent à l'atmosphère des scènes. Le cinéma se dégage ainsi du théâtre sur cette égalisation phénoménologique des êtres et des choses, des personnages et du décor : « Dans la mutité qu'elles partagent avec les hommes, [les choses] leur deviennent presque équivalentes et gagnent en vie et en signification⁴⁴⁹. » Prenant l'exemple du film de Karl Grune, *Schlagende Wetter*, sorti en Allemagne en 1923, Balázs décrit de manière très inspirée la manière dont le site industriel se laisse progressivement recouvrir d'une atmosphère inquiétante le dotant d'une « physionomie démoniaque⁴⁵⁰ » qui menace chacun des mineurs. Si le cinéma est un art, il ne le doit qu'à cette faculté de transformer le plus industriel des lieux en « un paysage chargé d'âme⁴⁵¹ ». L'intérêt d'une telle approche est double. Elle va d'abord permettre une articulation fine entre les niveaux de signification qui se trament dans l'image : c'est le principe de l'attention physionomique qui libère le feuilleté des significations de leur détermination symbolique. Elle va ensuite rendre possible les nécessaires distinctions qui méritent d'être faites entre l'autorité symbolique du geste codifié, la survivance de formules pathétiques, les figures du répertoire expressif et le registre naturel de l'acteur qui voit s'accomplir en lui la dialectique de la « race » et de l'individu, du physionomique et du psychologique, de l'apparence et de l'intériorité. Cette distinction qui sépare le visible de l'invisible, qui fait de la surface et du visage l'espace des manifestations de l'âme est à l'évidence au cœur du programme physiognomonique que Johann Caspar Lavater a composé à partir des théories qui se multiplient entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, inspiré en cela par Jakob Böhme, le Père Martin Delrio, Giambattista della Porta et Charles Le Brun. On retrouve cette opposition principes de la théorie physiognomonique au début de son essai, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes* (1775-1778) : « La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible⁴⁵². » Or pour Balázs le cinéma est un art de la surface, comme il le sera quelques années plus tard pour Siegfried Kracauer sur un plan sociologique, qui dispose l'intérieur à l'extérieur, qui fait de tout ce qui apparaît un multiple de l'invisible. Voir ne se limite donc pas à totaliser les régions du visible, à chercher à épuiser sa description, pas plus que le passé ne se limite au décompte des minutes de l'histoire. L'un et l'autre sont également habités d'un envers dont il s'agit de penser la dispersion. En cela le cinéma diffère du théâtre qui ne peut accéder à la géométrie morale qui se joue

• 449 – BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, op. cit., p. 37.

• 450 – *Ibid.*, p. 88.

• 451 – *Ibid.*, p. 90.

• 452 – LAVATER Johann Caspar, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, Paris, Librairie française ou étrangère, 1841, p. 5.

sur un visage en gros plan, comme il diffère de la peinture qui ignore le battement organique d'un sentiment, ses variations dans la durée qui en brouillent le sens. Son analyse physiognomonique du geste expressif anticipe la conclusion à laquelle arrivera André Chastel lorsqu'il demandait de corriger le relevé iconographique par l'effet physiognomonique, parce qu'il fonctionne « comme une seconde perspective, une perspective psychique, psychophysiologique, si l'on veut⁴⁵³ », qui en fait une forme symbolique tout aussi essentielle que la *perspectiva artificialis*. Il ne s'agit cependant pas pour Balázs de lier le cinéma à une dramatique du geste pour en tirer une essence du cinéma. C'est que cette dramatique est absolument dépendante d'une condition phénoménologique qui assimile les choses à leur nature d'image, les êtres à leur fonction épiphanique et les gestes à leur valeur visuelle. Là où le cinéma compose un « langage gestuel » qui s'émancipe de la parole, qui n'est ni son adjuvant ni son résidu, le théâtre, lui, repose sur un « geste langagier » qui conserve ses liens à la parole et s'adresse à la salle. Le cinéma ne se confond d'ailleurs pas plus avec la pantomime et conserve de la parole la puissance de l'acte, non pas seulement comme l'image d'une profération ou d'un cri privé de sons, mais à la manière d'Asta Nielsen qui, dans *Vanina Oder Die Galgenhochzeit*, cherche la libération de son amant en ramenant la parole au niveau du geste « comme on la verrait s'arracher les cheveux ou se griffer le visage⁴⁵⁴ ». Le geste est ainsi compris comme la substance même du film : tout passe en lui et par lui, parce que « c'est lui qui donne forme au film⁴⁵⁵ ». C'est donc comme art du geste que le cinéma fait son entrée dans le monde des arts. Mais en liant cette nouvelle esthétique à la conscience figurative qui ajuste le geste à la civilisation moderne et l'homme à sa visibilité retrouvée, Balázs engage le cinéma dans une voie parallèle à celle que Warburg, à la même époque, trace pour l'histoire de l'art. N'oublions pas que Warburg ne cherche pas à élucider la fonction communicative du geste, il s'attache tout autrement à comprendre comment « l'expérience culturelle (mythico-religieuse chez les Grecs ou politico-historique chez les Romains) marque de son empreinte l'expression de l'émotion tragique⁴⁵⁶ ». Il ne s'agit donc pas pour l'historien de l'art allemand de soutenir le projet d'une histoire de la rhétorique gestuelle, mais de défendre le principe d'une anthropologie des images comprise à partir du geste et des *pathosformeln*. Quelque soixante-dix ans plus tard Giorgio

• 453 – CHASTEL André, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2008, p. 17.

• 454 – *Ibid.*, p. 43

• 455 – *Ibid.*, p. 29.

• 456 – WARBURG Aby, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, K. Michels et Ch. Schoell-Glass (éd.), Berlin, Akad.-Verl., 2000, cité par KNAPE Joachim, « Les formules du pathos selon Aby M. Warburg », *Littérature*, 1/2008, n° 149, p. 56-72.

Agamben devait en relancer l'intuition en rapprochant les *Etudes cliniques et physiologiques sur la marche* de Gilles de la Tourette, le *Zarathoustra* de Nietzsche, l'*Atlas Mnémosyne* de Warburg et le cinéma. On se souvient de sa conclusion : « dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte⁴⁵⁷ ». Le constat du philosophe rejoint l'hypothèse du théoricien du cinéma. Cette contribution cinématographique inattendue à l'anthropologie des images n'éloigne donc pas le cinéma de l'art. Bien au contraire, elle constitue l'élément de sa modernité en conciliant le travail de figuration plastique et la documentation visuelle des mouvements expressifs qui se trouvent tout à la fois rappelés et rejoués, révélant une « humanité tout entière [...] en train de réapprendre le langage souvent oublié des mimiques et des gestes ». L'homme moderne se découvre un corps, des gestes, des attitudes, des tics et des spasmes qui échappent à la sémiotique et aux codes des premiers arts visuels – peinture et sculpture –, parce que se joue désormais sur l'image le spectacle d'une âme aux prises avec le mouvement de ses incarnations successives, qui doivent tout au milieu dans lequel elles se déploient, à la physionomie singulière de l'acteur, aux confrontations actorales qu'appelle la mise en scène. Le risque, avec le cinéma, c'est que le geste quitte la sphère réservée de l'art, pour s'ouvrir à celle de la culture. Or le passage de l'un à l'autre ne dit rien encore d'un renoncement à l'art. D'une part parce que la théorie physionomique de Balázs emprunte à la tradition théorique de la peinture du XVIII^e et XIX^e siècle, d'autre part parce qu'il suppose que l'art se redéfinit au contact de la culture. Il existe en effet une relation continue entre les recherches de la peinture qui s'efforce de rendre l'expression des passions et celles menées autour de la physionomie. Les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* ont donné lieu à de nombreux débats autour de ces questions, dont on rappellera à titre d'exemple l'introduction de la *Conférence sur l'Expression générale et particulière des passions* de Charles Le Brun : « J'ai parlé de ces mouvements intérieurs, pour mieux faire comprendre ensuite le rapport qu'elles ont avec les extérieurs : je dirai maintenant quelles sont les parties du corps qui servent à exprimer les passions du dehors⁴⁵⁸. » De son côté, Jan Blanc qui consacre un essai à l'art de peindre de Samuel Van Hoogstraten rappelle les mêmes préoccupations théoriques : « Son grand esprit doit être également de la famille des poètes tragiques, et cela non seulement afin qu'ils connaissent toutes les émotions de l'âme humaine mais aussi, le cas échéant, qu'il puisse les exprimer, car il ne faut jamais entreprendre de faire une figure sans y montrer une certaine

• 457 – AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins, Notes sur la politique*, op. cit., p. 63.

• 458 – LE BRUN Charles, « Conférences sur l'Expression générale et particulière des passions », in J. LICHTENSTEIN (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 356.

émotion ou, tout du moins, son penchant intérieur⁴⁵⁹. » De Le Brun à Hoogstraten la démarche du peintre est la même, qui cherche le moyen de faire de la peinture le miroir de l'âme. Si cette approche physiognomonique des passions repose sur une entreprise de codification qui permet d'établir une correspondance entre une émotion particulière et un ensemble de traits figuratifs justifiant l'identification et la reconnaissance, le cinéma tel que Balázs le comprend et l'imagine échappe à cette codification dès lors que ce qui procède des dispositions de l'art et des solutions figuratives qui tendent à la typologie est toujours contrarié par l'infinie singularité des figures. L'acteur est l'irréductible lieu de cette dialectique, parce que « le visage humain est fait de ce rapport visible, [de] ce jeu alterné de ses traits [qui] manifeste la lutte entre le type et la personnalité, l'inné et l'acquis, le destin et la volonté du sujet, le ça et le *moi*⁴⁶⁰ ». Informé de théorie freudienne, Balázs applique au cinéma la tension qui oppose les forces latentes de l'inconscient et les formes manifestes de l'expression.

Cette approche anthropologique de la représentation des passions accompagne un tournant historiographique amorcé à la fin du XIX^e siècle qui aborde l'œuvre d'art à partir de ses échanges idéologiques et culturels avec la société, supposant au passage un élargissement du champ des pratiques artistiques en y intégrant des formes jusque-là marginalisées. Toutes choses égales par ailleurs, le cinéma est donc intégré dans le champ des études artistiques comme le fit en son temps, pour d'autres pratiques, « Semper lui-même, lors d'une conférence sur la décoration du corps, [qui] prenait pour exemple l'effet esthétique des bijoux, des tatouages, des coiffures et de l'habillement⁴⁶¹ ». Cette initiative devait être prolongée pour aboutir à l'approche défendue par Alois Riegl qui introduisait le concept de *Kunstswollen* pour repenser l'histoire de l'art à partir d'une lecture phénoménologique des œuvres d'art. Comme le souligne Massimo Carboni, « la force philosophique de la méthodologie historiographique de Riegl réside dans l'approche sobrement descriptive-phénoménologique de la recherche⁴⁶² ». Ce qui l'aura amené à développer une méthode morphogénétique, dont on retrouve l'influence jusque dans l'approche physiognomonique de Balázs. Là où Riegl transpose le principe et l'efficience artistiques du style aux formes et aux objets de la vie mondaine, élargissant le périmètre du style à la société tout entière, Balázs part du cinéma pour décrire l'émergence d'un style qui prend la forme d'un langage gestuel et s'étend à toutes les socié-

• 459 – Cité par BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La Théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 178.

• 460 – BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, op. cit., p. 18.

• 461 – CARBONI Massimo, « Ornement et Kunstswollen », *Images Re-vues*, en ligne, 10 | 2012, mis en ligne le 23 septembre 2012, consulté le 16 juin 2016, [<http://imagesrevues.revues.org/2032>].

• 462 – *Ibid.*

tés par-delà leurs différences géographiques et culturelles. Balázs partage avec son époque un même horizon utopique détaché de l'héritage de Babel et conçoit lui aussi un cinéma évoluant irrésistiblement vers l'apprentissage du *premier langage international*, « celui des mimiques et des gestes⁴⁶³ ». Se laisse lire l'irénisme d'une humanité réconciliée, véritable leitmotiv des utopies politiques du xx^e siècle dont on a lu l'expression chez Dziga Vertov. Cette utopie a ses racines, inscrites dans la philosophie de Diderot qui défend l'idée que « l'expression, ou pantomime, est un véritable langage, le langage originel de l'humanité⁴⁶⁴ ». Développée dans sa *Lettres sur les sourds et les aveugles*, elle sera largement utilisée dans ses textes sur le théâtre et la peinture, certain que l'acteur et le peintre ont tout à apprendre de cette psychophysiologie des émotions. Mais ce tournant utopique possède chez Balázs un aspect plus étonnant qui voit cet internationalisme cinématographique déboucher sur « un psychisme commun à l'homme blanc⁴⁶⁵ », résultat d'un processus de sélection d'un « idéal homogène de beauté » qui doit amener le cinéma à produire « un type homogène de la race blanche⁴⁶⁶ ». L'ambiguïté de ce passage n'a pas donné lieu à beaucoup de commentaires. Notons malgré tout, dans la préface à l'édition anglaise de *L'Homme visible et de L'Esprit du film*, la remarque d'Erica Carter qui a souligné la mise au point que Béla Balázs a introduite dans son essai *La théorie du film* :

« he revises his earlier call for a gesturology limited to the standard white man, and call instead for a scientific physiognomy that would evade the ideological pitfalls of physiognomy in the for mit took under European fascism (where it became a key element in scientific racism⁴⁶⁷ ».

Si l'analyse de Balázs qui fait le constat d'une « norme psychologique propre à la race blanche » capable de s'imposer au cinéma peut être précisée, c'est en lisant la phrase qui va suivre du point de vue de son constat sociologique plutôt qu'à partir d'une défense idéologique : « Il s'agit là du premier germe vivant, encore caché, d'un certain homme blanc normal qui naîtra un jour de la synthèse des races et des peuples les plus divers⁴⁶⁸. » Sous l'influence des sociétés occidentales où se concentrent les moyens de l'industrie du film, s'impose le modèle d'une humanité

• 463 – *Ibid.*, p. 25.

• 464 – PROUST Jacques, *Diderot et la physiognomonie*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n° 13. p. 325 [http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1961_num_13_1_2206].

• 465 – CARTER Erica, « Introduction », in *Béla BALAZS: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2010, p. 15.

• 466 – *Ibid.*, p. 26.

• 467 – « Où il modifie son appel antérieur à une gesturologie limitée à l'homme blanc standard, et demande plutôt une physiognomie scientifique qui puisse échapper aux pièges idéologiques de la physiognomie utilisée dans le cadre du fascisme européen (où il est devenu un élément clé du racisme scientifique) » (*ibid.*).

• 468 – *Ibid.*, p. 25 et 26.

figurée à partir d'une moyenne sociologique qui a la figure de l'homme blanc. Désormais ramené à sa dominante occidentale qui a en normalisé la figuration, le geste conserve encore ses particularités ethnographiques, mais elles sont détachées de leurs significations psychologiques. Si le cinéma est parvenu à composer un internationalisme du geste qui le rend immédiatement compréhensible à Paris, San Francisco ou Smyrne, les conséquences culturelles sont incalculables. Balázs se fait attentif aux résistances susceptibles de s'opposer au mouvement ethnocentrique de synthèse sociale qui s'est emparé du cinéma. Quittant le domaine de l'art pour celui de l'anthropologie, il note « l'intérêt immense » que représentent « les films où jouent des êtres de races étrangères, par exemple des Nègres, des Chinois, des Indiens d'Amérique, des Esquimaux⁴⁶⁹ », dont les expressions échappent au répertoire occidental. Se souvenant d'une expression de douleur sur le visage d'une actrice indienne souriant à son enfant mort, Balázs faisait l'expérience d'une découverte figurative échappant à la codification de la représentation occidentale qui allait le conduire à faire du cinéma le lieu d'une physiognomonie comparative.

Telle qu'il la comprend, la physiognomonie possède des vertus esthétiques voisines de celles que la théorie française reconnaît sous le nom de photogénie. Lorsque le théoricien hongrois parle de « photographier la pensée » en évoquant les pouvoirs du cinéma, son homologue français, Jean Epstein, soutient qu'« un jour le cinématographe, le premier, photographiera l'ange humain⁴⁷⁰ ». La solidité de cette communauté phénoménologique qui les conduit à prêter une attention théorique à la figuration du paysage, à l'atmosphère et au « visage des choses », au gros plan grâce auquel « il est possible de donner une image subjective du monde », n'en est pas moins très relative. Lorsque Balázs en vient à étudier le geste humain au cinéma, il le fait en prenant soin de rappeler le passé auquel il appartient en matière d'expression pour mieux souligner, on l'a vu, ce que la civilisation moderne a fait disparaître. « Vu de dos, écrit Balázs, un torse grec sans tête ni membre nous montre, lui, avec netteté – même nous, nous savons encore voir cela – si le visage perdu pleurait ou riait⁴⁷¹. » Pour autant, il ne s'agit pas pour le cinéma de chercher ses modèles dans les arts visuels anciens. Il ne trouvera pas ses gestes et sa pantomime en étudiant les statues qu'abritent nos musées, il les rencontrera dans « la démarche et les gestes des gens au quotidien, dans la rue, au travail⁴⁷² ». C'est là une remarque d'intérêt qui confirme ce qui éloigne le cinéma de la peinture et

• 469 – *Ibid.*, p. 50.

• 470 – « Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression » (EPSTEIN Jean, « L'âme au ralenti », *Paris Midi*, 11 mai 1928, in *Écrits sur le cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 191).

• 471 – BALÁZS Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, *op. cit.*, p. 18-19.

• 472 – *Ibid.*, p. 23.

de la sculpture. Dans son *Alphabet des masques*, une étude qu'Hubert Damisch a consacrée aux figures schématiques qui accompagnent la *Conférence sur l'expression générale et particulière* de Charles Le Brun, très différentes par ailleurs des têtes expressives mieux connues, on découvre une situation singulière qui vient lier le comportement de la Cour royale, privée d'expression, et la recherche menée par les peintres de l'Académie qui réfléchissent aux moyens de prêter une expression à leurs figures. Lorsque les peintres et les sculpteurs cherchent les modèles de leurs figures, ils ne peuvent pas les trouver dans le milieu qui les a justement fait disparaître. C'est précisément ce que relate le Chevalier de Jaucourt dans son article *Passion (peinture)*⁴⁷³ de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, lorsqu'il remarque qu'à Paris personne ne consent à laisser paraître ses émotions. La nation est à ce point devenue « maniérée et civilisée » qu'il semble désormais impossible de peindre d'après nature, de trouver dans la vie les modèles dont les peintres ont besoin. Les passions n'ont pas disparu, mais leurs manifestations se sont éteintes. Le paradoxe fut souligné quelques décennies plus tôt par Antoine Coytel dans sa conférence *Sur l'esthétique du peintre*, lorsqu'il fit remarquer que les peintres et les sculpteurs trouveront dans les spectacles publics de quoi alimenter le répertoire de leurs expressions. Repoussant l'imitation des grands maîtres – « on ne leur ressemble que par leurs défauts » – Coytel suggère plutôt de prendre exemple sur les peintres et sculpteurs de l'antiquité qui se rendaient au spectacle pour dessiner « les attitudes et les gestes qui représentaient le plus vivement les mouvements de la nature, soit par les acteurs, les danseurs ou les pantomimes⁴⁷⁴ ». Mais Coytel suggère aussi la réciproque qui donne la peinture en modèle aux acteurs et aux danseurs, comme si se confirmait le sentiment de Jaucourt qui voyait son époque perdre l'usage de ses expressions, effacées par les codes de la civilisation. Sans doute Coytel conclut-il qu'il faut « étudier[r] toujours les effets de la nature » et qu'il faut se réchauffer du même feu dont on veut « animer les autres⁴⁷⁵ », ce qui laisse entendre d'autres modèles que les spectacles, et cependant la remarque de Jaucourt conserve toute sa pertinence

• 473 – « Il est bien prouvé que ce n'est point dans une nation maniérée & civilisée, qu'on voit la nature parée de la franchise qui a le droit d'intéresser l'âme, & d'occuper les sens; d'où il suit que l'artiste n'a point de moyens dans nos pays, d'exprimer les *passions* avec la vérité & la variété qui les caractérisent; cependant pour donner aux peintres une idée de quelques-unes des *passions* principales, M. Watelet a cru pouvoir les ranger par nuances, en suivant l'ordre que leur indique le plus ordinairement la nature. M. le Brun avait déjà ébauché ce sujet; mais M. Watelet l'a enrichi de nouvelles réflexions, dont je vais orner cet article » (Jaucourt Louis de, « Passion [peinture] », in DIDEROT et D'ALEMBERT [dir.], *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XII, Neufchâtel, Samuel Faulche, p. 151).

• 474 – COYTEL Antoine, « Sur l'esthétique du peintre », in H. JOUIN, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, A. Quantin Imprimeur-Éditeur, 1883, p. 348.

• 475 – *Ibid.*, p. 364.

dès lors que la nature de Coypel désigne avant tout un modèle idéalisé et, en définitive, encore peu socialisé. Le cinéma, lui, puise directement à la source de la vie sociale et restitue à l'humanité son image restaurée. L'art et la vie communiquent, se répondent et apprennent l'un de l'autre. Le cinéma est un art nouveau affirme Balázs dans l'introduction à *L'Homme visible*, parce qu'il constitue une « nouvelle révélation de l'homme ». Son esthétique doit tout à son anthropologie, qui ne définit pas seulement la documentation d'une histoire de la culture mais, plus précisément, les fondements d'une théorie de l'art, dont on a dit qu'elle commence par une réévaluation de l'idée d'art à l'aune des prérogatives esthétiques du cinéma :

« D'où tenez-vous qu'un film ne soit pas un objet d'art ? Pour pouvoir en juger, il vous faudrait d'abord avoir une idée précise de ce qu'est un bon film, un film d'art. Je crains que vous ne mesuriez la qualité des films selon des normes inadéquates, et ne leur appliquiez les critères d'autres arts auxquels ils sont par nature étrangers⁴⁷⁶. »

Il y a du Michel Foucault dans sa manière de lier la nouveauté d'une proposition artistique et celle d'un art nouveau qui ne doit rien à l'écologie de la perception qui règle ceux qui le précèdent. Lisons plutôt :

« Chaque art représente en effet un rapport spécifique de l'homme avec le monde, une dimension spécifique de l'âme. Tant qu'un artiste reste à l'intérieur de ces dimensions, ses œuvres peuvent bien n'avoir jamais existé, être nouvelles, son art, lui, ne l'est pas. Avec le télescope et le microscope nous pouvons découvrir mille réalités nouvelles, elles relèveront toujours d'un sens visuel élargi. Un nouvel art signifierait, lui, quelque chose comme un organe sensoriel nouveau⁴⁷⁷. »

Dans sa leçon inaugurale donnée au Collège de France le 2 décembre 1970, Michel Foucault s'interrogeait sur l'ordre qui règle la formation des discours, la production de la vérité et la construction des savoirs. Il rappelait que l'« on s'est souvent demandé comment les botanistes ou les biologistes du XIX^e siècle avaient bien pu faire pour ne pas voir que ce que Mendel disait était vrai. Mais c'est que Mendel parlait d'objets, mettait en œuvre des méthodes, se plaçait sur un horizon théorique, qui étaient étrangers à la biologie de son époque⁴⁷⁸ ». Et de conclure qu'« il se peut toujours qu'on dise le vrai dans l'espace d'une extériorité sauvage ; mais on n'est dans le vrai qu'en obéissant aux règles d'une police discursive qu'on doit réactiver en chacun de ses discours⁴⁷⁹ ». Les enjeux sont certes de nature

• 476 – BALÁZS Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, op. cit., p. 11.

• 477 – *Ibid.*, p. 11.

• 478 – FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 36.

• 479 – *Ibid.*, p. 37.

différente, mais Balázs a bien compris que les coordonnées esthétiques du cinéma se situaient sur un point extérieur à l'orbe que dessine la théorie des Beaux-Arts. Juger artistiquement du cinéma, c'est reconnaître ce fait primordial qui impose des conditions phénoménologiques que les autres arts ne connaissent pas. L'extériorité de cet « organe sensoriel nouveau » oblige l'esthétique à revisiter ce qu'elle appelle art, non seulement pour admettre le cinéma qui déroge à ses habitudes, mais pour en reformuler les principes. En quelques lignes Balázs est parvenu à ressaisir l'une des questions les plus originales que l'on ait adressées à l'art et au cinéma, à égaler les recherches du *Ciné-Ceil* de Vertov, à pressentir les *Notes sur l'histoire* d'Eisenstein, à nommer en somme le point de division qui oppose les tenants d'une esthétique conservatoire – le cinéma rejoint la ronde des arts – et les partisans d'une esthétique révolutionnaire qui ne conçoit pas le cinéma sans une révolution de l'art.

Bertolt Brecht : le cinéma à l'épreuve du capitalisme

Parmi les textes que Bertolt Brecht a consacrés au cinéma entre 1922 et 1933, deux d'entre eux sont explicitement dédiés à la situation esthétique du cinéma : *L'art peut se passer du cinéma* et *Le cinéma ne peut pas se passer de l'art*. L'un et l'autre prolongent ses réflexions sur le cinéma par une série d'objections adressées à l'industrie du film, hostile aux exigences d'un art nouvellement conscient de ses tâches politiques. Analysant les contradictions esthétiques qui encombrant la production cinématographique – l'art n'est jamais que l'édulcorant de la marchandise –, Brecht commence par évaluer les effets des formes cinématographiques sur la relève épique du théâtre. Dès le premier texte, Brecht souligne le malentendu qui sépare le producteur de l'écrivain. Le premier juge du kitsch comme d'un gabarit dramatique conforme aux attentes supposées du public, le second s' imagine que l'essence du cinéma c'est le kitsch et, en conséquence, n'écrit pas autre chose. Tous deux se rejoignent, mais en se rejoignant ils sacrifient le cinéma au nom d'une conception également erronée de ses possibilités artistiques et manquent inévitablement la rencontre du cinéma et de l'art. Huit ans plus tard, le procès de *L'Opéra de Quar'sous* devait lui donner l'occasion de prolonger ses premières intuitions sur les rapports impossibles qui lient l'art et l'industrie, la littérature et le cinéma, l'auteur et le producteur. Réalisé par Georg Wilhelm Pabst sur un scénario de Leo Lania, László Vajda et Béla Balázs pour la Nero-Film, l'adaptation cinématographique de la pièce de Brecht a été contestée par ce dernier qui s'est retrouvé écarté de l'écriture définitive du scénario, malgré les clauses du contrat qui lui garantissaient la possibilité d'intervenir sur la continuité dramatique, les dialogues et

« l'arrangement définitif et prêt au tournage du sujet du film⁴⁸⁰ ». Refusant l'idée de ne devoir tenir qu'un rôle secondaire dans l'adaptation de sa propre pièce, Brecht saisit l'occasion de ce différend pour alerter l'opinion sur la situation du cinéma dont tout laissait à penser que son destin artistique, désormais entre les mains de l'industrie cinématographique, était mort-né. Les garanties que lui apportait le contrat n'ont pourtant pas convaincu le tribunal qui fut saisi de sa plainte. Ce dernier donna raison à la société Nero-Films arguant que « l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre rend nécessaires certaines modifications importantes par rapport à l'œuvre originale [...] C'est également pour cette raison qu'après avoir cédé le droit d'adaptation, l'auteur de la pièce de théâtre doit en toute bonne foi consentir à des modifications sensibles de son œuvre⁴⁸¹ ». Brecht, qui refusa jusqu'au bout d'exercer son droit de cogestion de l'adaptation au motif que le scénario était écrit par Lania sans qu'il lui fût possible d'intervenir en amont comme le spécifiait le contrat, fut débouté de sa plainte. Au terme du procès, la société Nero qui venait de gagner en première instance souhaite clore l'affaire et proposa vingt-cinq mille marks à Brecht qui refusa en déclarant que l'argent ne l'intéressait pas. Seul comptait le droit dont il attendait qu'il dise la vérité du capitalisme ou qu'il se prononce en faveur de l'art. Cette position fut saluée par une partie de la presse. Le *Neue Berliner Zeitung* commenta la décision de Brecht en ces termes : « Et il faut être reconnaissant à Bert Brecht d'avoir refusé tout au long de ces débats les vingt-cinq mille marks que lui offrait la partie adverse. Brecht a déclaré qu'il était plus important pour lui de savoir qui était dans son droit dans cette affaire⁴⁸². » De son côté, le *Neue Zeit des Westens*, constatait que tout ce procès tournait autour d'une question essentielle que Brecht voulait voir posée : « L'industrie peut-elle faire ce qu'elle veut des œuvres d'art⁴⁸³? » La presse resta profondément divisée sur ce point. Il y avait ceux qui, comme le *Kinematograph*, souhaitaient que le tribunal se mette « sans équivoque du côté de l'industrie cinématographique⁴⁸⁴ », parce qu'il en va d'un marché et d'une économie qui ont des lois que l'art ignore. D'autres ne voyaient dans ce procès que l'opposition du « nihilisme esthétique » et du « grand capital international⁴⁸⁵ », renvoyant les uns et les autres dos à dos (*Tägliche Rundschau*), tandis que certains, à l'instar du *Berliner Zeitungam Mittag*, rappelaient « la valeur inestimable, à peine encore chiffrable, que l'on attache à la garantie que les contrats soient respectés, même s'ils

• 480 – BRECHT Bertolt, « Sur le cinéma », in *Écrits sur la littérature et l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 150.

• 481 – *Ibid.*, p. 152.

• 482 – *Ibid.*, p. 154.

• 483 – *Ibid.*, p. 155.

• 484 – *Ibid.*, p. 156.

• 485 – *Ibid.*

semblent insolites à première vue⁴⁸⁶ ». Malgré la décision de justice qui lui fut défavorable, Brecht ne souhaita pas faire appel, moins pour des raisons financières que parce que les buts qu'il s'était fixés avaient été atteints. Il entendait seulement faire la démonstration que la justice n'était ni respectée ni indépendante, que le droit n'était écrit que pour servir les intérêts du capitalisme, que l'art n'était que l'alibi de l'industrie et que toute collaboration avec l'industrie cinématographique était impossible. Voilà ce qui importait aux yeux de Brecht, convaincu que la Nero-Films n'était pas « parvenue à faire de ce film, sans [ses] directives, une œuvre ne fût-ce qu'à moitié de la même trempe que la pièce de théâtre⁴⁸⁷ ». Le procès avait eu la valeur de ce qu'il appelait désormais une « expérience sociologique », qui mettait à nu les rouages de la Justice, de la société capitaliste et de ses représentations, certain par ailleurs qu'il eut été impossible d'empêcher la sortie du film. Il ne semblait pas en outre utile de demander que le film soit interdit ou détruit, parce que cela revenait à admettre que l'art était définitivement incompatible avec l'industrie du cinéma, alors qu'il souhaitait toujours faire du cinéma un art et conduire le projet d'une révolution politique de l'art. Tel fut le point de départ de sa réflexion menée sur le droit à utiliser les « nouveaux appareils ». Certain que « cette forme de production remplacera la forme actuelle », il s'agissait de trouver les moyens de maintenir une option esthétique sur l'environnement technique et industriel de la production cinématographique. Brecht introduit ici un élément essentiel aux pensées de l'art des années 1920 : « Les anciennes formes d'expression ne demeurent pas inchangées dès lors que surgissent des formes nouvelles, elles ne subsistent pas parallèlement à celles-ci⁴⁸⁸. » Comme Meyerhold, Maïakovski, Chklovski ou Walter Benjamin, Brecht a compris que l'évolution d'un art ne saurait demeurer indifférente aux révolutions esthétiques et techniques qui affectent les autres arts. Les conséquences sont de deux ordres. Le théâtre doit se réformer – c'est tout le sens de son analyse de *La ruée vers l'or* de Charlie Chaplin⁴⁸⁹ –, tandis que les écrivains doivent se rendre maîtres des nouveaux moyens de création : « la technicisation de la production littéraire est irréversible⁴⁹⁰ ». C'est d'abord contre l'art, contre la littérature et contre le théâtre que le cinéma travaille en ruinant leurs formes et leurs moyens de création. Le récit cinématographique qui procède par montage devient l'exemple même d'un dépassement du modèle dramaturgique

• 486 – *Ibid.*, p. 155.

• 487 – *Ibid.*, p. 158.

• 488 – *Ibid.*, p. 165.

• 489 – « Il y a naturellement un certain charme à constater que dans des arts aussi novices que le cinéma, la joie de certaines expériences personnelles n'a pas encore été supplantée par une dramaturgie qui a toute l'expérience d'une vieille putain » (*ibid.*, p. 146).

• 490 – *Ibid.*, p. 166.

aristotélien. Si le passage d'une forme dramatique à une forme épique constitue toujours la clé de son esthétique théâtrale, les ressources du montage cinématographique doivent aider à la transformation politique du théâtre et encourager le développement d'une forme épique propre au cinéma. La linéarité du récit se trouve défaite, les possibilités de distanciation sont multipliées par le montage qui impose un écart entre la chose ou l'événement représenté et la forme de la représentation, l'effet de défamiliarisation est accru, bref tout concourt à la ruine de l'ancienne fonction cathartique. Or Brecht est persuadé que la nouvelle fonction du théâtre, qui doit refuser de purger le psychisme du spectateur pour mieux le rendre conscient et responsable de la réalité dans laquelle il est plongé, ne trouvera son véritable rendement esthétique qu'à s'accorder les moyens du cinéma. Comme le souligne Patricia-Laure Thivat, « Brecht entend dépasser les expériences scéniques de Piscator comme les travaux journalistiques réalisés par Vertov dans le *Kino-Pravda*⁴⁹¹ », si bien que la perméabilité entre sa recherche théâtrale et ses premières tentatives cinématographiques se fait toujours plus grande. Alors que le théâtre est en voie d'atteindre sa forme épique grâce au cinéma, Brecht comprend que l'épique peut et doit être appliqué au cinéma. De manière bien plus radicale que ses précédents scénarios rédigés entre 1920 et 1922 – *Le Mystère du Jamaïca Bar*, *Trois dans la tour*, *Robinsonade à Assucium* –, le scénario qu'il tire de sa propre pièce constitue un véritable essai de cinéma épique. L'épique ne s'arrête donc pas au programme de rénovation esthétique de la vieille forme dramatique héritée de la théorie d'Aristote, il prend part à une politique de l'art qui veut « que ce qui est juste politiquement prenne un caractère exemplaire pour les hommes⁴⁹² ». Comme le rappelle Felicie Pastorello, « Brecht associe monter, expérimenter, abstraire (*Montieren, Experimentieren, Abstrahieren*) pour définir la fonction du *Lehrstück*. Comme le savant, l'artiste est producteur de connaissances ; comme technicien, il produit des objets *utilisables*, fonctionnels⁴⁹³ ». Le cinéma est donc compris comme une chance pour chacun des arts : à la littérature est donnée l'occasion de repenser les mondes qu'elle compose et au théâtre celle de réinventer la forme de ses représentations en recourant au procédé de l'exposé dialectique. Plus important encore, « il est possible, comme il ne l'a jamais été, d'utiliser ces appareils pour dépasser le

• 491 – THIVAT Patricia-Laure, « Bertolt Brecht : la forme épique au cinéma et au théâtre », in C. AMIARD-CHEVREL (dir.), *Théâtre et cinéma. Années vingt*, t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 214.

• 492 – BRECHT Bertolt, « Sur le formalisme et les formes nouvelles », in *Écrits sur la littérature et l'art*, t. III : *Les Arts et la révolution*, Paris, L'Arche, 1970, p. 153.

• 493 – PASTORELLO Felicie, « La catégorie de montage chez Tretjakov, Arvatov, Brecht », in *Théâtre Années vingt. Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, La Cité/L'Âge d'homme, 1978, p. 121.

vieil art “rayonnant”, non technique, anti-technique et lié à la religion⁴⁹⁴ ». Brecht fait donc clairement le lien entre le devenir artistique du cinéma et la transformation générale du système de l’art proposée comme une nouvelle alliance avec la technique autant que comme une socialisation des moyens de production. Il en va de l’avenir de l’art, qui ne saurait continuer à vivre en dehors des nouvelles conditions créées par la technique. Brecht en tire une conséquence sur la création elle-même qui doit désormais se penser et se faire sous les espèces du collectif : « un film doit être une œuvre collective⁴⁹⁵ ». Il faut entendre cette collectivisation des moyens de création comme une manière de renverser l’organisation hiérarchisée de la production et de renoncer à la tradition bourgeoise de l’individu créateur. Elle compte ainsi deux volets, l’un politique qui vise à ruiner le modèle capitaliste qui s’est emparé de la création, l’autre esthétique qui doit tendre à remplacer la conception de l’art qui identifie l’œuvre au seul individu tout armé d’une intériorité. *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* a été l’occasion de mettre en pratique sa conception du film comme œuvre collective. Il collabore ainsi avec Slatan Dudow, jeune metteur en scène qui a étudié le théâtre à Moscou et fréquente Eisenstein, avec Hanns Eisler qui écrira quelques-unes des musiques de ses pièces de théâtre et, enfin, avec Ernst Ottwalt, écrivain et membre de l’Association des écrivains prolétariens révolutionnaires. Leur collaboration est fondée sur le principe d’un partage des moyens et des finalités de l’œuvre qui intègre les éléments de son esthétique épique : littérisation de la fable, distanciation, typologie figurative, montage découplant les rapports texte-image, séparation de la musique et de l’action. L’esthétique brechtienne se voit confirmée par le cinéma, tandis que le théâtre, confronté à l’apparition de technologies produites en dehors de son champ d’expérience, n’en demeure pas moins capable d’en tirer avantage : l’épique y puise ses procédés. Voilà qui éclaire l’intuition de Brecht confessant que nul art ne saurait se replier dans les limites de son esthétique. Pour autant le pessimisme de Brecht est intact. Le travailleur intellectuel n’a désormais le choix qu’entre travailler avec les nouveaux moyens de production concentrés dans les mains de l’industrie cinématographique et renoncer à travailler : « l’effroyable cercle vicieux de l’exploitation s’est installé également chez nous⁴⁹⁶ ». La prolétarianisation du travail s’étendue au travailleur intellectuel, désormais sommé d’accepter les conditions qui lui sont faites. Pour Brecht l’art est soumis à une fausse division qui voudrait qu’il y ait d’un côté les arts soumis à la technique et de l’autre les arts non technicisés. Radio et cinéma sont ainsi assimilés au domaine des transmissions, tandis que les

• 494 – BRECHT Bertolt, « Sur le cinéma », *op. cit.*, p. 167.

• 495 – *Ibid.*, p. 182.

• 496 – *Ibid.*, p. 168.

arts anciens, libres des interventions techniques, peuvent évoluer en dehors de l'industrie moderne. Cette conception de l'art qui entend préserver les arts anciens des « influences de l'époque » est non seulement erronée insiste Brecht, elle est catastrophique pour l'art qui pourrait bien disparaître. Le risque de l'art qui voit ses œuvres se changer en marchandises n'est jamais que la conséquence de cette conception qui s'imagine extérieure au monde dans lequel elle est pourtant immergée. L'art ne peut être dispensé des métamorphoses qui font plier le monde, il doit se saisir des moyens qui y sont introduits, sous peine de disparaître. Contrairement à ce que pense la doxa esthétique du vieux monde de l'art, l'art ne peut pas se passer du cinéma.

Le texte suivant, *Le cinéma ne peut pas se passer de l'art*, renverse la proposition du texte précédent. Il s'agit désormais de se demander si le cinéma peut se passer de l'art. Le constat que dresse l'auteur de *Kubler Wampe* confirme le consensus qui s'est rapidement formé autour du cinéma. Pour l'industrie comme pour la presse le cinéma est un art. Ou plutôt faut-il admettre que l'on a prêté au cinéma les habits de l'art qui ne font qu'un avec ceux du luxe. Le film est une marchandise qui doit trouver sa place et ses débouchés sur le marché, tandis que la fonction de l'art est de donner aux produits de luxe la forme qui les rendra désirables. L'art est l'obsession de l'époque, à laquelle le cinéma comme industrie n'a pas échappé. Brecht a très tôt pressenti que derrière la lutte qui oppose l'art à l'industrie, il en est une bien plus inquiétante qui oppose deux conceptions de l'art, dont l'une serait l'affaire de l'industrie et l'autre celle des avant-gardes. Deux difficultés naissent de cette situation qui voit l'industrie se servir de l'art pour faire commerce de ses films. La première tient à la question très générale posée par les appareils dont Brecht se demande si leur fonction essentielle est « bien de produire ce phénomène social qui s'appelle l'art⁴⁹⁷ ». La seconde relève de la possibilité qui leur est laissée de faire de l'art, malheureusement ruinée par le recours aux formes passées de l'art. Non seulement on s'est saisi de l'art pour en détourner la fonction sociale, mais on s'est contenté de reproduire les formules anciennes sans jamais se demander si la technique des appareils n'était en définitive pas promise à de tout autres perspectives. Les réflexions de Brecht condensent celles d'une époque qui a dû faire face aux puissances inconnues du cinéma ainsi qu'aux demandes d'art contradictoires qui proviennent de l'industrie et des milieux des avant-gardes. On en retrouvera la trace chez Jean-Luc Godard qui, dans les années 1980, regrettait que l'art et le cinéma aient été confisqués par l'industrie, se coupant de la science, de la philosophie et de la théologie. Rouvrant la question du destin du cinéma dans le siècle et de sa responsabilité devant l'histoire, Godard ira jusqu'à soutenir dans ses

• 497 – *Ibid.*, p. 170.

Histoire(s) du cinéma qu'il partageait quelque chose avec le christianisme : ni un art ni une technique, mais un *mystère*, bien qu'il sût mieux que quiconque qu'il était déjà trop tard. De saint Paul et de l'*Épître aux Corinthiens* (1 Cor, XV, 35-58), il dégagera cette idée que le cinéma portait en lui une théorie de la résurrection des corps qui reviennent en images, mais ce sera pour parvenir à cette conclusion que son pouvoir de rédemption s'est perdu, comme il s'est perdu jadis pour la religion chrétienne. Godard qui s'aventure sur tous les terrains, n'a pas eu peur de passer de l'anthropologie chrétienne à l'Histoire de l'École des annales pour dire les rendez-vous manqués du cinéma :

« Une certaine idée du cinéma qui n'était pas celle de Lumière, mais qui était peut-être un peu celle de Feuillade et qui a continué avec Delluc, Vigo, et dont je ne me sens pas loin, cette idée du cinéma est passée, comme l'école de Fontainebleau est passée, comme la peinture italienne est passée, comme tout à coup, Braudel raconte bien cela, Venise est passée à Amsterdam et Amsterdam est passée à Gênes et ensuite à Londres et puis New York. On peut dire qu'un certain cinéma est maintenant achevé⁴⁹⁸. »

Pour autant, cet achèvement peut toujours se laisser lire de deux manières : soit comme le signe d'une lecture mélancolique qui avoue la défaite du cinéma dans l'histoire – c'est le lien de Godard au pessimisme brechtien –, soit comme celui d'un repli esthétique du cinéma qui doit tout à son autorité culturelle et sociale, comme le soutiendra Jacques Aumont dans une version plus optimiste.

En faisant du cinéma un art, on pensait lui donner une dignité que ses origines scientifiques et foraines semblaient lui refuser. Brecht réclame donc que le cinéma s'imprègne de science, de médecine et de statistique afin que l'on puisse enfin atteindre à la vérité des comportements de l'homme. Si le cinéma peut être engagé pour ses valeurs documentaires – au sens strict de ce qu'il consigne d'une réalité donnée –, on aurait pourtant tort de le confondre avec une quelconque reproduction de la réalité. Brecht va alors livrer ce qui va devenir le véritable leitmotiv de toutes les pensées du montage cinématographique, bien que le texte n'y fasse pas directement allusion :

« Ce qui complique encore la situation c'est que, moins que jamais, la simple reproduction de la réalité ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photo des usines Krupp ou de l'AEG ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel. La réification des relations humaines, par exemple à

• 498 – GODARD Jean-Luc et ISHAGHPOUR Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 87.

l'usine, ne permet plus de les restituer. Il faut donc effectivement construire quelque chose, quelque chose d'artificiel, de posé⁴⁹⁹. »

Une telle construction peut devenir un enjeu artistique, mais en prenant bien soin de la détacher des formes anciennes de l'art qui font de l'expérience intérieure de l'artiste le véritable credo de l'art. Pour Brecht, comme pour tous les artistes qui ont eu comme projet de lier l'art et la politique, la fonction de l'art a changé. Comme le souligne Patricia-Laure Thivat, Brecht s'est « tout entier engagé dans l'élaboration d'une philosophie de l'Histoire, [qui] confie à l'artiste une place essentielle dans la construction d'une société socialiste⁵⁰⁰ ». La tâche de l'art et de l'artiste est désormais de restituer la réalité dans sa complexité dialectique. Le cinéma peut-il se passer de l'art? La réponse à la question dépend donc de la définition que l'on se donne de l'art autant que des fonctions qu'on lui assigne. S'agit-il de réutiliser le fonds romantique de l'art ou d'asservir celui-ci à l'industrie du luxe, alors le cinéma doit être soustrait à ce travestissement esthétique? S'agit-il au contraire de penser la fonction politique de l'art, alors le cinéma ne doit plus être séparé de l'art? La question qu'affronte Brecht est donc celle qui prête à l'art une fonction de résistance au capitalisme. Est-il pensable qu'un film qui circule comme une marchandise puisse s'exempter de sa fonction marchande? Doit-on au contraire imaginer que sa dimension artistique puisse être soustraite à ce commerce? La réponse de Brecht est sans appel. Non seulement il est illusoire de penser que le caractère marchand de l'œuvre cinématographique pourrait être dépassé par l'art, mais le cinéma n'est pas le seul à avoir subi la loi du capitalisme marchand. Il n'est pas d'art qui ne soit aujourd'hui placé en dehors de son rayon d'action, lequel coïncide strictement avec le monde lui-même. Il n'y a rien en dehors de ce monde-là. Le cinéma doit être politique : c'est à cette condition qu'il peut être lié à l'art et que l'art peut être politiquement juste et, ensuite, esthétiquement justifié. C'est pour des raisons politiques qu'il faut exiger un art politique et « non pour des raisons esthétiques. Aucun argument esthétique ne vaut contre la censure politique⁵⁰¹ ». Toute idée de formalisme en art se voit ici exclue, tandis que le pessimisme reste de mise. Ni l'intellectuel, ni le petit-bourgeois, ni les masses ne parviennent à comprendre ce qui se joue derrière cette reconfiguration marchande de l'art. Conséquence, le cinéma soumis aux conditions économiques de son exploitation a rendu possible un type d'œuvre d'art qui repose sur une conception juridique de la création dans laquelle l'auteur

• 499 – *Ibid.*, p. 171.

• 500 – THIVAT Patricia-Laure, « Bertolt Brecht : la forme épique au cinéma et au théâtre », *op. cit.*, p. 208.

• 501 – BRECHT Bertolt, « Sur le cinéma », *op. cit.*, p. 188.

est écarté. Telle fut la conclusion à laquelle Brecht souhaitait que le procès arrivât, démontrant ainsi que rien n'échappe au processus de production de la marchandise, qui en est venu à résorber la part d'art qu'elle incorpore. La liberté, la création et le droit sont devenus des fonctions de la production comme le résume strictement l'auteur de *L'exception et la règle* (1929), pièce dans laquelle le Marchand est dégagé de toute responsabilité après la mort du Coolie. Rien n'échappe au système de production, rien, pas même le système juridique qui façonne la loi en regard des intérêts du capitalisme. À ce pessimisme critique, Brecht oppose malgré tout un optimisme politique qui fait le double pari d'une transformation de l'art au contact de la marchandise. L'un demande que ce qui meurt en elle puisse revivre sous de nouveaux rapports, l'autre prévoit l'effondrement du capitalisme sous l'effet de son développement. Tout le malentendu autour du cinéma tient à l'inadéquation des moyens avec lesquels on tente de le penser. Brecht donne ainsi l'exemple de Thomas Mann jugeant du cinéma comme d'un « spectacle pour l'œil assaisonné de musique⁵⁰² ». L'inconvénient d'une telle définition nous assure Brecht ne vient pas de son caractère méprisant, mais de son pouvoir axiomatique qui renforce une idée du cinéma pourtant obsolète. Il en va de même pour ceux qui jugent de l'incompatibilité de l'art et de la technique au nom d'une conception classique et humaniste de l'art, sans bien se rendre compte que les appareils font désormais partie des expressions humaines. L'« expérience sociologique » qu'il a menée en faisant de son procès un moyen idéal pour dénoncer les contradictions d'une réalité donnée lui aura donc permis de mettre au jour les transformations auxquelles l'art a été exposé, dès lors que le cinéma s'est fixé comme objectif d'en faire usage. Le cinéma, sous la pression de l'industrie du film, devient donc un art en introduisant l'art à sa nouvelle réalité sociale. Ce que découvre Brecht, et qui constitue un tournant essentiel dans la compréhension du phénomène artistique, c'est que « quelle que soit la façon dont est conçue l'œuvre d'art et ce à quoi on l'a destinée, elle est désormais quelque chose qui se vend, et cette vente joue dans le système global des relations humaines un rôle dont l'importance est tout à fait nouvelle⁵⁰³ ». La question n'est plus de savoir s'il faut le regretter, mais de comprendre que l'art ne peut demeurer en dehors du système capitaliste qui le produit et que le cinéma peut devenir le prescripteur de nouvelles fonctions de l'art qui tiennent compte des nouvelles finalités économiques qui pèsent autant sur la production que sur la réception des œuvres.

• 502 – *Ibid.*, p. 218.

• 503 – *Ibid.*, p. 214.