



Luc Vancheri

Le cinéma ou le dernier des arts

Presses universitaires de Rennes

Chapitre VI. Le moment Canudo

DOI : 10.4000/books.pur.87790
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 VI. Le moment Canudo* In : *Le cinéma ou le dernier des arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 02 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87790>>. ISBN : 9782753577473. DOI : 10.4000/books.pur.87790.

Le moment Canudo

L'art ou la condition historique du cinéma

Le cinéma ne devient pas un art parce qu'il réussit l'examen de son habilitation esthétique ou parce qu'il est enfin devenu capable de satisfaire aux critères que lui adresse la critique et que lui inspire l'Académie. Non, il n'y parvient qu'au terme d'un conflit artistique aux multiples rameaux, qui s'est soldé par un coup de force théorique dont le succès a eu pour conséquence de bloquer l'histoire du cinéma en solidarissant le nom de cinéma et le modèle esthétique qui a rendu possible son artialisation. À la fin des années 1920, Youri Tynianov, formaliste de l'Opoyaz, s'est convaincu des limites de la théorie française qui cherchait dans le passé de l'art la justification du cinéma. Il a ainsi reproché à Louis Delluc de comparer le cinéma à de la peinture en mouvement et à Abel Gance de faire du cinéma une musique de la lumière : « La chose est particulièrement dangereuse pour un art nouveau. C'est faire preuve d'un passéisme réactionnaire que de nommer un nouveau phénomène en fonction des anciens¹. » Même la photogénie pourtant célébrée comme « l'expression la plus pure du cinéma² » semble échapper aux exigences de Tynianov qui demande qu'elle cède « sa place à celle de *cinégénie*³ ». Il n'est pourtant pas certain que Tynianov ait eu raison sur ce point, même si le nom de cinégénie est infiniment mieux adapté que celui de photogénie. C'est en effet compter sans le travail théorique de Jean Epstein qui a fait valoir la secrète alchimie d'un art nouveau parvenu à donner aux « aspects mobiles et personnels des

• 1 – TYNIANOV Youri, « Les fondements du cinéma » (1927), in F. ALBÉRA (dir.), *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 77.

• 2 – EPSTEIN Jean, « De quelques conditions de la photogénie » (1923), in *Écrits sur le cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 138.

• 3 – *Ibid.*, p. 78.

choses, des êtres et des âmes [...] une valeur morale supérieure par la reproduction cinématographique⁴ ». Epstein n'a par ailleurs jamais refusé de penser les procédés stylistiques et les moyens sémantiques du film que Tynianov se propose d'intégrer dans un système plus général. L'approche formaliste de Tynianov est évidemment responsable de cette critique adressée à la théorie française, à laquelle est reproché son irrésistible retour à un modèle pictural qui fait de Rembrandt et des maîtres hollandais la mesure de la photogénie. Louis Delluc devait en étendre l'usage en lui reconnaissant les valeurs de l'atmosphère qu'il retrouve dans le film de Marcel L'Herbier, *Rose-France*⁵. Si Louis Delluc a défendu une conception élargie qui déborde la photographie de l'interprète pour mieux atteindre le cinéma tout entier, « c'est-à-dire : toute la technique indispensable à un art⁶ », Epstein, lui, l'a poussée jusqu'au point où elle a fini par se confondre avec la géométrie des locomotives, des paquebots et des avions. Quatorze ans après son premier article sur la photogénie, Epstein en faisait l'instrument d'une expansion de notre système de représentation qui se voyait désormais orienté selon quatre dimensions. L'« élasticité de l'espace-temps⁷ » devenait le caractère essentiel d'un cinéma tout entier à venir. Mais au mitan des années 1920, ce qu'on appelle *art* a chez beaucoup de théoriciens français les allures d'un héritage dont on négocie la modernisation. Tynianov n'a pourtant pas échappé aux travers de la théorie française lorsqu'il cherchait le modèle et la preuve de l'art dans la poésie, certain que « l'avenir des études sur le sujet dans le cinéma sera fonction des études sur le style et les particularités de son matériau⁸ ». Le cinéma est « un art spécifique », certes, mais il tire ses caractères de la poésie qui demeure sa référence princeps : « Le caractère bondissant du cinéma, le rôle qu'y joue l'unité du cadre, la transfiguration sémantique qu'y subissent les objets quotidiens (dans le vers : les mots, au cinéma : les choses), apparentent le cinéma à la poésie⁹. » Pour sa défense, Tynianov avancera la révolution de la poésie qu'il place à la pointe des arts. Elle est son fer de lance et entraîne avec elle toute la théorie de l'art. Ce point de désaccord témoigne du mouvement de pensée qui s'est emparé de l'époque, confirmant au passage que l'appareil Lumière, qui n'était qu'une invention sans projet esthétique, trouve dans l'art sa véritable condition historique.

Si les divergences qui ont opposé les avant-gardes peuvent être subsumées sous cette même loi historique, on pourra s'interroger sur la place prise par la réhabi-

• 4 – *Ibid.*, p. 140.

• 5 – DELLUC Louis, *Écrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 37.

• 6 – *Ibid.*, p. 56.

• 7 – EPSTEIN Jean, « Photogénie de l'impondérable » (1935), in *Écrits sur le cinéma*, t. II, Paris, Seghers, 1975, p. 14.

• 8 – TYNIANOV Youri, « Les fondements du cinéma » (1927), *op. cit.*, p. 92.

• 9 – *Ibid.*, p. 88.

litation de l'ancien système des Beaux-Arts mobilisé par Canudo aux dépens des formes les plus originales de la modernité artistique du xx^e siècle. On reste au demeurant surpris des tâtonnements et des débats qui ont marqué la décennie lorsqu'il s'est agi de décider du rang que le cinéma allait occuper dans la suite des arts¹⁰. On est ainsi frappé de constater que Delluc évoque un cinquième art là où quelque dix ans plus tôt, en 1908, Ricciotto Canudo l'avait pourtant suggéré sixième avant de le recompter septième en 1919. En l'espace de quelques années, le cinéma aura donc été compté cinquième, sixième, septième, laissant entendre non seulement le désaccord qui anime les défenseurs du cinéma, mais la relative inconstance d'un système des arts que l'on croyait pourtant fermement établi. Cette épineuse comptabilité esthétique pourrait étonner aujourd'hui, elle est pourtant révélatrice d'une situation dont on retiendra deux aspects essentiels. Premièrement, on découvre chez ceux qui empruntent la voie législatrice des Beaux-Arts qu'ils semblent faire assez peu de cas du modèle hégélien qui a pourtant imposé le système des arts au xix^e siècle. Toutefois, tous lui concèdent une même dette esthétique. Empruntant à la théorie de l'art français du xviii^e siècle, Hegel soutient que « ces cinq arts [Architecture, Sculpture, Peinture, Musique et Poésie] forment le système défini et articulé des arts réels¹¹ ». Au passage, il prend soin d'exclure de son système tous les arts incomplets qui ne répondent pas pleinement des concepts qui définissent les arts en eux-mêmes et dans leurs différences : la danse et l'art des jardins sont ainsi écartés. Le système des arts soumis à l'examen philosophique ne comprend donc que les arts majeurs qui offrent la possibilité d'appréhender la finalité de l'art, que Hegel identifie à la perception sensible du Vrai. On ne peut donc que s'étonner de la différence ordinale qui oppose Delluc (5^e art) et Canudo (7^e art). Faire du cinéma le cinquième art revient ainsi à soustraire un art au système hégélien, le proposer septième c'est en ajouter un autre, la danse, que Hegel ne reconnaissait pas. Tout en se réclamant des Beaux-Arts, ni l'un ni l'autre ne semblent donc s'accorder sur un même modèle artistique. Deuxièmement, on observe que Canudo ne se contente pas d'ajouter un art à la suite des arts, il modifie et achève un système qui lui permet d'imposer le cinéma comme le dernier des arts. S'il est bien, comme il n'aura de cesse de l'affirmer, un art de la synthèse, si c'est en lui que les arts de l'espace et du temps se réunissent, alors il marque bel et bien la fin d'un système qui a trouvé sa limite et sa perfection. Tout ce qui viendra après lui – radio, télévision, bande dessinée, etc. – se situe soit dans les marges d'un système épuisé qui n'a plus d'ambition théorique, soit en dehors d'une idée de l'art qui n'a

• 10 – Sur ce point, voir GHALI Noureddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995.

• 11 – HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, vol. 3, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, p. 20.

plus le système pour principe. On pourra toujours prétendre ajouter aux Beaux-Arts tous les arts que l'on voudra, il n'en est aucun qui puisse sérieusement ajouter quelque chose au modèle poétique de son fondateur, Charles Batteux, ou à l'idéal esthétique de son continuateur allemand, Hegel, et sans doute personne pour y croire vraiment. Il n'y a ni huitième, ni neuvième, ni dixième art, le décompte des arts s'arrête à sept. Toute liste est vaine depuis longtemps, parce que le système des Beaux-Arts appartient définitivement au musée de la pensée esthétique. Quant à l'art contemporain, il a depuis longtemps cessé de s'y référer. Jean-Luc Nancy a très justement fait remarquer qu'« il est devenu impossible de dénombrer les arts supplémentaires, vidéo, performance, body-art, installation, etc. : non parce que les espèces seraient trop nombreuses, mais parce que le décompte n'a pas de sens, si c'est l'art comme tel qui devient essentiellement multiple et même nombreux¹² ». Telle est la situation du régime contemporain de l'art, qui s'apprécie en dehors des prescriptions esthétiques qui lui parviennent depuis le passé de l'art. Il ne doit plus rien à la comptabilité artistique de Hegel et Schopenhauer.

Si on célèbre aujourd'hui l'entrée du cinéma dans le monde de l'art, portant au crédit de Canudo ce succès fulgurant, l'auteur de *L'usine aux images* est pourtant moins le héros d'une cause moderne de l'art que le champion anachronique de sa restauration esthétique. Delluc a beau dire que « le cinéma n'est pas une conquête de Louis XV¹³ », s'opposant ainsi à la mode du cinéma français qui persiste à croire qu'un décor est affaire de macarons et d'astragales, d'embellissements et de fioritures galantes pour mieux vanter les mérites des murs nus et des écrans harmonieux du cinéma américain, le cinéma que défend Canudo est encore habité par l'idéal esthétique de l'ancien régime. Le critique littéraire du *Mercur* de France a pourtant été un fervent militant de l'avant-garde artistique, ajoutant son mouvement, le cérébrisme, à ceux qui naissent au début des années 1910, le simultanéisme de Barzun ou le machinisme de Cravan. Mais comme l'écrit Raymond Bellour, « l'avant-garde française se définit alors essentiellement par la médiation qu'elle exerce entre l'ancien et le nouveau¹⁴ ». L'originalité de sa réflexion cinématographique ne coïncide donc pas exactement avec le projet moderniste d'une révision radicale de l'art, elle consiste plutôt à donner au cinéma la forme active d'une solidarité économique et esthétique qui place une technique de production des images et une pratique sociale sous la contrainte d'une idée de l'art qui doit tout aux siècles précédents. Voilà pourquoi retenir le nom de Canudo parmi tous

• 12 – NANCY Jean-Luc, *L'évidence du film, Abbas Kiarostami*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 23.

• 13 – DELLUC Louis, *Écrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 55.

• 14 – BELLOUR Raymond, « 1913. Pourquoi écrire, poète », in L. BRION-GUERRY (dir.), *L'Année 1913 : les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 602.

les thuriféraires de l'époque ne signifie pas résoudre les débats qui voient s'affronter des avant-gardes militantes et élever la statue d'un commandeur de l'art cinématographique mais, tout autrement, conserver de ces turbulences artistiques le point d'équilibre théorique et la moyenne esthétique qui se sont imposés dans le siècle. On l'a vu, la victoire du septième art, c'est d'abord le triomphe des Beaux-Arts avant d'être subsidiairement celui du cinéma. Ce qui est vrai pour les années 1920 l'est tout autant pour l'époque contemporaine, lorsqu'il s'est avéré nécessaire de nommer ces formes déterritorialisées du cinématographique qui venaient inquiéter l'économie de son dispositif historique. Pour justifier ce nouveau déplacement du signifiant cinéma, les promoteurs du cinéma *expanded* ont ainsi mobilisé une tout autre idée de l'art, propre au champ de l'art contemporain, levant ainsi l'hypothèque qui pesait sur l'unicité du médium et du dispositif cinématographiques, rendant possible toutes les déterritorialisations imaginables du dispositif cinéma. La querelle des dispositifs¹⁵ n'est en définitive intelligible que sur fond d'une autre querelle qui a l'art pour objet. Comme l'écrit Jacques Rancière avec raison, le cinéma comme la « peinture n'est pas seulement le nom d'un art. C'est le nom d'un dispositif d'exposition, d'une forme de visibilité de l'art¹⁶ ». Qu'il y ait ou non du cinéma en dehors du dispositif historique qui a réglé son avenir économique et social dépend de cette cause première qui veut que l'on juge les œuvres de l'art au nom d'une idée de l'art, que celles-ci soient déjà acquises au monde de l'art ou seulement candidates. Il en va du cinéma comme des premiers *ready-made* de Duchamp qui ont été refusés parce que n'existait aucune idée de l'art qui pouvait les rendre intelligibles. La modernité de ses détracteurs n'est pas en cause, elle est tout simplement inadaptée à l'événement artistique auxquels ils sont confrontés. Tant que l'on conserve implicitement le système des Beaux-Arts comme la référence esthétique et institutionnelle du cinéma, tout ce qui s'en éloigne est logiquement jugé non cinématographique et exclu du champ du cinéma. Il suffit en revanche d'imaginer d'autres prescriptions esthétiques, de susciter d'autres modèles théoriques de l'art pour que l'idée même de cinéma s'ouvre à de nouvelles expressions. La position des défenseurs de l'orthodoxie cinématographique n'est pas arbitraire, elle est plus simplement justifiée par un modèle artistique qui a pour seul défaut d'avoir cessé d'identifier la loi historique de l'art. Le cinéma est son éternel contemporain, indifférent au *contemporain* de l'art. Il y a du cinéma, au sens le plus traditionnel du mot, tant que se maintient cette relation à contre-temps entre l'appareil Lumière, l'industrie qui garantit la production des films, le

• 15 – BELLOUR Raymond, *La querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, Paris, P. O. L., 2012.

• 16 – RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 36.

dispositif qui lui donne sa légitimité sociale et une idée de l'art moins moderne qu'on ne veut bien le croire. Toutes choses égales par ailleurs, il suffit pourtant de comparer le film *Visages* de Tsai Ming Liang et l'installation *Forest Without Leaves* d'Abbas Kiarostami pour comprendre qu'ils partagent une même communauté de problèmes esthétiques. *Visages* serait impensable sans les installations de l'art contemporain tout comme l'installation *Forest Without Leaves* ne pouvait être réalisée que par un cinéaste qui a le réel pour obsession. Cette dernière installation est par ailleurs directement reprise par Tsai Ming Liang dans son film. Cette réversibilité des formes et des problèmes esthétiques n'énonce rien encore des devenirs du cinéma en dehors de son dispositif d'exposition, mais elle dit déjà qu'il existe une sensibilité artistique non contrainte à laquelle certains cinéastes vont donner de véritables prolongements en poursuivant leur recherche cinématographique avec des moyens non exclusivement définis par le dispositif cinématographique. Il y a dans le présupposé légitimiste de ceux qui tiennent au seul *cinéma* un impensé qui ne pose pas de réelle difficulté tant que l'on saute le différentiel historique qui sépare le moment Lumière du moment Canudo, tant que l'on se donne une histoire du cinéma unifiée capable d'intégrer leur historicité respective pour mieux les assimiler comme autant d'étapes d'une histoire commune. Que le cinéma se soit maintenu jusqu'à nous dans une forme relativement stable, avec tous les aménagements que l'industrie et les institutions culturelles auront bien voulu concevoir est une chose, que cette forme soit son seul avenir en est une autre. Le cinéma devient un art à la fin des années 1910 parce que des cinéastes, des critiques et des artistes ont réussi à construire une pensée esthétique plurielle capable de tordre le destin industriel du cinéma tout en redessinant le profil de l'art. C'est un événement semblable qui se joue aujourd'hui lorsque des cinéastes, des critiques, des curateurs et des artistes choisissent de détourner le cours de son histoire en multipliant les dispositifs d'exposition. Il n'y a pas un cinéma plus légitime ou plus pur qu'un autre, il y a plus simplement des cinémas qui ne subissent pas la même loi de l'art. Comment refuser aux films d'Adrian Paci, de Mark Lewis et de Janet Biggs le nom de cinéma, alors même que leur seul défaut est à tout prendre d'arracher le cinéma à sa prédestination historique en desserrant les contraintes qui lient le film à son dispositif de projection. Et s'ils le peuvent c'est que l'art n'y exerce plus la même loi esthétique et qu'entre les années 1920 et celles qui ouvrent le XXI^e siècle, les œuvres de l'art ne subissent plus les contraintes artistiques qui ont dessiné le cadre de sa modernité. *Dire que le cinéma est un art, c'est soutenir qu'il est une invention de l'art.* Mais une telle invention n'a été possible qu'à l'issue d'un conflit de définitions de l'art qui s'excluaient mutuellement. Que ce que nous appelons *art* se mette à changer et c'est ce que nous appelons *cinéma* qui se renouvelle dans des formes nécessairement impensables en regard de son dispositif historique.

Du système des Beaux-Arts à la synthèse cinématographique

Au nom de l'art est le mot d'ordre des avant-gardes artistiques qui investissent le cinéma. Au cours de l'année 1922, alors que la modernité du cinéma est en voie de s'imposer au-delà du cercle des artistes et des intellectuels qui ont pris sa défense, Canudo découvre à Paris *Les trois Lumières* de Fritz Lang, *La Roue* d'Abel Gance et les *Douze synthèses futuristes* présentées par Marinetti au Laboratoire Art et Action d'Édouard Autant et Louise Lara, soit quelques-unes des grandes tendances esthétiques du cinéma qui militent pour l'art. Son modernisme ne fait aucun doute. C'est pourtant le même Canudo qui, en 1921, trouvait l'impulsion de sa théorie de l'art dans la relève du « chœur hexa-rythmique » qui a formé le « rêve esthétique des siècles¹⁷ ». Dernier né de la suite des arts, le cinéma modifie la donnée originelle d'une anthropologie esthétique dominée par les six rythmes premiers. Canudo n'a rien perdu du lyrisme de son premier texte. Relisons le *Trionfo del Cinematografo* de Canudo qui paraît dans *Il Nuovo giornale* de Florence :

« Nous pouvons analyser dans tous les pays, du plus ancien Orient comme du plus récemment découvert par nos héros géographes, les mêmes genres d'art : de la Musique, avec son complément, la Poésie, à l'Architecture, avec ses deux compléments, la Peinture et la Sculpture. Cinq expressions de l'art, pas une de plus, où l'âme esthétique du monde s'est toujours manifestée et se manifeste¹⁸. »

Sa modernité demeure fidèle à l'héritage des siècles, le cinéma y puise sa cause intemporelle et sa raison universelle. Engagé aux côtés des avant-gardes, Canudo demeure pourtant fidèle à une mythologie de l'art qui dresse la fresque historique des origines grâce à laquelle « le Théâtre cinématographique d'aujourd'hui évoquera, pour les historiens du futur, la vision des premiers et très rudimentaires théâtres de bois où l'on égorgait le bouc et l'on dansait l'*ode du bouc* et la *tragœdia* primordiale¹⁹ ». On a vu plus moderne que cet éloge, mais Canudo cherche à asseoir sa théorie sur les fonts baptismaux d'une anthropologie esthétique. Non seulement le cinéma sait retrouver le sens des premières tragédies grecques, confirmant ainsi ses attaches avec les grandes lois de la poétique, mais il parvient à raviver l'engouement « des foules [qui] accourent aux Théâtres cinématogra-

• 17 – CANUDO Ricciotto, « L'Art pour le Septième Art », 1921, in *L'usine aux images*, op. cit., p. 68.

• 18 – CANUDO Ricciotto, « Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo » (1908), in *L'usine aux images*, op. cit., p. 24.

• 19 – CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe », 1908, in *L'usine aux images*, op. cit., p. 30.

phiques qui font partout fureur, et y apportent leur désir de fêtes nouvelles²⁰ ». Le cinéma est un nouveau théâtre athénien qui, bien avant de composer le récit politique de la cité, rouvre la possibilité d'une communion civique. Il s'agit donc moins de donner les preuves d'un nouveau *paragone* que d'imposer le mythe qui doit réunir « de façon nouvelle le Théâtre et le Musée, la joie du spectacle et la joie de la contemplation esthétique, la représentation mobile et la représentation immobile de la vie²¹ ». Cette tension entre modernité et tradition est constitutive du projet de Canudo. Sa cohérence ne doit donc pas dissimuler ses contradictions. Sa rencontre avec les avant-gardes est certaine comme en témoigne le succès de ses revues littéraires. Sa vision moderniste est celle de son temps, synchrone avec les recherches qui inventent l'art du xx^e siècle, mais elle demeure encore tributaire d'un idéal de l'art qui possède les résonances de l'antique, qui conserve les survivances d'une théorie de l'art pourtant contestée de toute part. Tel est le paradoxe de l'invention artistique du cinéma : là où les dadaïstes font œuvre d'un désœuvrement de l'art et refusent que le cinéma rejoigne l'antichambre du musée des Beaux-Arts, tandis que les futuristes italiens essaient de l'arracher à l'art du passé dont ils souhaitent la disparition²², l'auteur du manifeste du 7^e art pense la nouveauté du cinéma à partir d'une idée de l'art vieillie dans les académies. Son esthétique est mélangée, trouble et impure, tout à la fois sensible aux cinématismes du xx^e siècle et fidèle à la tradition des Beaux-Arts²³. Canudo rencontre Apollinaire, Cendrars, Gleizes, Delaunay, Léger, Chagall, Satie, défend le Sacre du printemps, mais il dialogue avec Batteux, Diderot, Mendelssohn et Schopenhauer. Comme les futuristes il fait l'éloge de la vitesse et des rythmes nouveaux, comme eux, il réclame que « le Drame peint avec de la lumière devenant Art Rythmique, entraîne notre sensibilité dans son tourbillon²⁴ », comme nombre d'artistes de son époque enfin, il cherche « à atteindre une polyexpressivité²⁵ » essentielle, et cependant tout le ramène à la promesse d'une réconciliation des arts de l'espace et du temps. Chaque fois qu'il se montre attentif au passage des mouvements rythmiques dans les arts plastiques, chaque fois qu'il imagine la transformation

• 20 – *Ibid.*, p. 30.

• 21 – *Ibid.*, p. 24.

• 22 – MARINETTI Filippo Tommaso, CORRA BRUNO, BALLA GIACOMA, SETTIMELLI EMILIO, GINNA Arnaldo et CHITI Remo, « La cinématographie futuriste » (11 septembre 1916), in G. LISTA, *Le cinéma futuriste*, Paris, Paris Expérimental, 2008, p. 101.

• 23 – KRISTELLER Paul Oskar, *Le système moderne des arts, étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

• 24 – CANUDO Ricciotto, « L'Esthétique du Septième Art (II). Le drame visuel », in *Lusine aux images*, *op. cit.*, p. 67.

• 25 – MARINETTI Filippo Tommaso, CORRA BRUNO, BALLA GIACOMA, SETTIMELLI EMILIO, GINNA Arnaldo et CHITI Remo, *La cinématographie futuriste*, *op. cit.*

des « arts rythmiques en tableaux » et du cinéma en « sculptures de lumière²⁶ », c'est vers les Beaux-Arts qu'il se tourne, déterminé à faire du passé de l'art la mesure artistique de son présent. Canudo n'est cependant pas prisonnier de son modèle. Il n'hésitera pas à le trahir et à le réécrire afin qu'il serve au mieux son projet esthétique. Il ne s'est pas contenté d'ajouter un art à des Beaux-Arts que l'on croyait dépassés, il a réussi à imposer l'idée que c'était ces derniers qui attendaient le cinéma. Le septième art n'est donc pas seulement le dernier né des arts, celui qui s'ajoute aux six autres mais, de manière autrement plus décisive, celui qui donne au système la loi de son achèvement. Tant qu'ils ne furent pas réunis par le cinéma, les six arts dont se réclame Canudo pouvaient sembler condamnés à vivre leur relative imperfection sans jamais réussir à unifier toutes les parties de l'art. Ni les arts de l'espace ni les arts du temps ne parvenaient, seuls, à dire la vérité de l'art. À chacun manquait la part nécessaire et complémentaire d'un principe commun. Voilà ce qu'ajoute Canudo au système des Beaux-Arts, un art qui vient sceller la loi commune de l'art et qui porte un système à sa perfection. Voudrait-on célébrer la victoire du cinéma qui entre au panthéon des arts qu'il nous faudrait immanquablement compter avec celle des Beaux-Arts.

Canudo n'a pas ménagé ses efforts, il a multiplié les initiatives, écrit des articles, donné des conférences, créé un ciné-club, le *Club des Amis du Septième Art*, fondé une revue, *La Gazette des Sept Arts*. Il parviendra même, grâce au soutien de Frantz Jourdain, à inscrire le cinéma au programme du Salon d'Automne de l'année 1921. En appelant de ses vœux le « drame visuel » qui tient compte des puissances plastiques de l'image, Canudo lutte contre les recettes sentimentales qui font encore « pleurer Margot ». En invitant « les talents créateurs, les écrivains et les poètes ainsi que les peintres et les musiciens des générations nouvelles²⁷ » à rejoindre le cinéma, il prend parti contre les marchands du temple qui corrompent la beauté nouvelle et milite même contre « l'organisation industrielle d'un art qui, par mille aspects, n'en est déjà plus un ». On le voit rien ne manque à son ambition d'encourager la reconnaissance artistique du cinéma, « Féerie moderne », « véritable art de la modernité et de notre siècle », dont il cherche à dégager la forme esthétique qui, seule, pourra imposer le cinéma contre le théâtre filmé, le mauvais feuilleton littéraire et la photographie. Ses intuitions sont, à ce titre, bien souvent fulgurantes et son acuité critique est étonnamment prophétique. Ce qu'il manque du côté de l'art, il le gagne du côté du film, dont il cherche à extraire la vérité cinématographique. En 1922, alors que Marcel L'Herbier

• 26 – CANUDO Riccio, « L'Art pour le Septième Art », in *Lusine aux images, op. cit.*, p. 68.

• 27 – Catalogue du Salon d'Automne, 1921, XIV^e exposition, du 1^{er} novembre au 20 décembre, in *Lusine aux images, op. cit.*, p. 89.

a achevé deux ans plus tôt *Le Carnaval des vérités* et que sortait sur les écrans parisiens *La Vérité* d'Henry Roussel, Canudo entend « chercher la définition de cette vérité cinématographique, complexe et neuve, que la plupart des écrivains ignorent totalement²⁸ ». Ainsi demande-t-il que l'on cesse de faire paraître à l'écran des acteurs photographiés, là où le cinéaste devrait concevoir l'acteur comme une « entité lumineuse ». Le cinéma est un art de l'immatériel et du subconscient dont il découvre le pouvoir plastique dans les films de Victor Sjöström (*La Charrette fantôme*, 1920) et de Robert Wiene (*Le Cabinet du Docteur Caligari*, 1920). Communiquer avec les morts, regarder le monde par les yeux d'un fou sont quelques-unes des facultés cinématographiques qu'encourage Canudo qui espère dépasser l'industrie, le commerce et l'empirisme photographiques. Mais dès qu'il cherche à fonder « une vérité cinématographique », c'est du côté de la correspondance des arts qu'il se tourne, abandonnant sa lucidité analytique pour escompter une « vérité littéraire, [une] vérité picturale, [une] vérité nuptiale même, qui est la plus indéfinie²⁹ ».

Pour saisir l'originalité et la contradiction essentielle de son esthétique, il faut se tourner vers ses premiers essais italiens. Lorsqu'en 1908 il compte pour la première fois les arts qui précèdent le cinéma et qu'il arrête son calcul sur le chiffre cinq pour donner au cinéma la sixième place de son système, il ne fait pas une erreur de calcul, il n'oublie pas un art mineur, discutable, qui lui aurait échappé, il ne se montre pas moins libéral qu'il ne le sera en 1919 lorsqu'il y ajoutera la danse, il n'a tout simplement pas encore compris ce qui manque à sa proposition : le nécessaire équilibre des arts de l'espace et du temps qui donnera à sa synthèse la force d'une loi mathématique. Fidèle à Hegel, dût-il ne jamais le citer, il poursuit le modèle artistique qui repose sur cinq arts essentiels dont la danse est encore exclue. Canudo n'entend pas seulement allonger la suite des arts, il cherche encore et surtout à parachever le système des Beaux-Arts en le dotant de sa cause formelle. Si le cinéma n'est pas un art de plus, c'est parce qu'il est celui qui vient clore une histoire commencée quelque vingt-cinq siècles plus tôt. Les choses ne se sont pas faites sans mal et Canudo a dû s'y reprendre à deux fois avant d'écrire la version qui a fini par l'emporter. Le vibrant défenseur du cinéma sait qu'il se trouve au début d'une ère nouvelle et qu'il lui est donné ce privilège inouï d'assister « à la naissance d'une sixième impression, quoique tout homme raisonnable croira pouvoir sourire d'une telle affirmation faite à une heure crépusculaire comme la

• 28 – CANUDO Ricciotto, « De la vérité cinématographique (h) », *L'Amour de l'art*, III, 9 septembre 1922, in *Lusine aux images*, op. cit., p. 127.

• 29 – CANUDO Ricciotto, « Le septième art et son esthétique. De la vérité cinématographique (h) », in *Lusine aux images*, op. cit., p. 130.

nôtre³⁰ ». Trois ans plus tard, Canudo est beaucoup plus sûr de lui et du cinéma. Il n'a plus les réserves de ses débuts, lorsqu'il écrivait que le cinéma « n'est pas encore de l'art, car lui manquent les éléments du choix typique, de l'interprétation plastique et non de la copie d'un sujet, qui feront toujours que la photographie ne sera jamais un art³¹ ». Si le cinéma demeure encore rivé aux espoirs du théâtre – « Le Théâtre Cinématographique est le premier théâtre nouveau³² » –, en 1911 il sait néanmoins qu'un art plastique en mouvement vient d'être créé. Tout est prêt, le cinéma peut advenir au monde de l'art et y occuper cette position majeure que tous attendaient. Canudo devra donc patienter jusqu'en 1919 avant de comprendre que l'égalité ordinale entre les arts de l'espace et les arts du temps est la condition de son esthétique. Il ne lui reste plus qu'à promouvoir la loi numérique qui autorise la synthèse et à introduire un nouvel art du temps aux côtés de la musique et de la poésie pour équilibrer les trois arts de l'espace. Ce sera la danse. C'est en cela que Canudo est l'héritier des théories de l'art du XVIII^e siècle, fût-ce pour mieux les dépasser. Cette reconnaissance tardive doit bien sûr beaucoup à la découverte de Charlie Chaplin et à l'éloquence de sa pantomime. C'est avec elle que la danse trouve sa justification. Véritable personnage cinématographique, Chaplin invente un rythme et un « vocabulaire de gestes³³ » qui possèdent désormais la force de l'expression chorégraphique. La révélation de Canudo est celle de toute une époque qui découvre « ce langage plastique exigé par le nouvel instrument de l'expression humaine³⁴ ». En 1920, alors qu'il publie son premier essai d'esthétique du cinéma, inspiré, tâtonnant, inachevé, Louis Delluc ne doute pas que le cinéma soit déjà un art. Griffith et Ince « contiennent tout le cinéma et tout ce qu'on peut en prévoir pour une longue époque³⁵ », Sessue Hayakama est « le plus grand acteur tragique du monde contemporain³⁶ », tandis qu'Abel Gance sait qu'il doit rivaliser avec « le grand Dürer ». Si, en 1919, il s'irrite encore que l'on fit du cinéma un « cinquième art³⁷ », refusant l'idée même d'une suite des arts, il

• 30 – *Ibid.*, p. 24.

• 31 – *Ibid.*, p. 27.

• 32 – *Ibid.*, p. 30.

• 33 – CANUDO Ricciotto, « Le cinéma. Du langage cinématographique et de l'autre », in *L'usine aux images, op. cit.*, p. 255.

• 34 – *Ibid.*

• 35 – DELLUC Louis, « Photogénie » (1920), in *Écrits cinématographiques. Le Cinéma et les Cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 76.

• 36 – *Ibid.*, p. 56.

• 37 – DELLUC Louis, « La naissance du cinéma ou la naissance de l'amour du cinéma », in L'HERBIER M., *Intelligence du cinématographe* (1946), Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977, p. 116.

s'enthousiasme un an plus tard des merveilles de cet art classé cinquième³⁸. Qu'attend donc celui qui, tout en écrivant son deuxième essai sur le cinéma, réalise la même année *Fumée noire* et *Le Silence*? Certain comme Moussinac que le cinéma aura lui aussi ses Eschyle, Sophocle, Memling et autres Metsys, ce qui fait du théâtre et de la peinture les deux grands référents de son esthétique, Delluc « demande seulement à certains metteurs en scène de remplacer leurs procédés primaires par des procédés de primitifs³⁹ ». Le choix des mots témoigne d'une perspective historique qui place le cinéma sous le signe de l'histoire de l'art. *Primaire* est en dehors de l'art, *primitif* déjà une catégorie esthétique. S'il est un art, le cinéma connaîtra comme le Gothique français ou la Renaissance italienne ses périodes qui s'étirent du primitif au tardif en passant par un moment de maturité. Cette conception de l'histoire de l'art qui juge de la suite des styles d'après leur naissance et leur inévitable moment de décadence, très active dans l'historiographie du XIX^e siècle, donne à Louis Delluc l'occasion d'orienter le présent du cinéma à la lumière du passé de l'art, à l'exemple de la peinture italienne et flamande qui, au XIV^e siècle, a su jeter les bases de la Renaissance et de la peinture moderne⁴⁰. De primaire à primitif il n'y a donc jamais que l'intervalle de l'art. Et c'est bien ainsi que Chaplin, auquel il consacre son troisième essai en 1921, est décrit : il est le primitif que le cinéma attendait. Cette assurance, Delluc la tient d'un film qu'il a vu à Bruges, *Le roman comique de Charlot et Lolotte (Tillie's Punctured Romance)*, une adaptation de la pièce de théâtre *Tillie's Nightmare* de A. Baldwin Sloane et Edgar Smith, réalisé en 1914 pour la Keystone et produit par Max Sennet. Il en est convaincu, Chaplin est inséparablement un modèle et un peintre qui réinvente pour le cinéma la naissance d'un art. En parvenant à faire entrer le modernisme américain dans une aventure plastique qui le fait « circuler légèrement dans un de ces décors minutieux de petites maisons, de petits arbres, de petites gens où les primitifs se plaisaient à situer *L'Adoration des Mages*, *Le Dénombrement à Bethléem* ou *Les Voyages de sainte Ursule*⁴¹ », Chaplin réussit à dépasser les conventions scéniques de l'espace théâtral et à imposer l'*Ars nova*⁴² du siècle. Avec le créateur de Charlot, le cinéma a désormais son Maître de Flémalle. Cette reconnaissance qui voit en Chaplin la figure de l'« art nouveau » est partagée

• 38 – DELLUC Louis, « Photogénie » (1920), in *Écrits cinématographiques. Le Cinéma et les Cinéastes*, op. cit., p. 73.

• 39 – *Ibid.*, p. 60.

• 40 – Voir sur ce point PANOFSKY Erwin (1971), *Les Primitifs flamands*, traduit de l'anglais par D. Le Bourg, Paris, Hazan, 1992.

• 41 – DELLUC Louis, « Photogénie », in *Écrits cinématographiques. Le Cinéma et les Cinéastes*, op. cit., p. 60.

• 42 – Comme le fait remarquer Panofsky, l'expression « ars nova », apparue dès 1320, est à entendre au sens de « nouvelle pratique » et fut d'abord appliquée à la musique avant d'être prêtée à la peinture.

par l'époque. Chklovski, Meyerhold, Maïakovski, Léger, Cendrars, Eluard, Aragon, Goll, Tzara, Michaux, Soupault, tous lui consacrent essais, poèmes et articles. C'est Meyerhold qui découvre chez Chaplin une forme de remploi inédite de l'épigramme, tandis que Maïakovski répond à *Die Chapliniade* de Yvan Goll (1920) par un *Ciné-Contagion* écrit deux ans plus tard en hommage à celui qui porte la révolte universelle des opprimés de la terre et que Léger illustre le livre de Goll avant d'en réutiliser la figure au générique du *Ballet mécanique* (1924). Quant à Chklovski, il voit en Chaplin le retour du masque utilisé dans la *Commedia dell'arte*, bien qu'il soit l'un des rares à dénoncer dès *Charlot au cinéma*⁴³ un épuisement de sa poétique : « Dans l'histoire de l'évolution des formes, la mise à nu du procédé, de même que la parodie d'un phénomène, annoncent le plus souvent la fin d'un cycle déterminé⁴⁴. » Même si l'on reste surpris par l'analyse de Chklovski, surtout en regard de la date retenue, ce dernier a identifié dans le jeu de Chaplin une « essence purement cinématographique » inscrite dans l'ordre d'une histoire des formes dont on sait qu'elle est encore au début du xx^e siècle la jauge de toute histoire de l'art. Derrière l'unanimité, le cas Chaplin est révélateur des stratégies artistiques que chacun engage. Là où Delluc voit en lui l'expression modernisée d'une tradition artistique qui devient le critérium du nouveau, la *Fabrique de l'acteur excentrique* n'hésite pas à relire sa pantomime au prisme de ses propres recherches théâtrales. Chaplin fera même l'objet d'une adaptation théâtrale dans une pièce de Gogol, *Mariage*, montée par Kozintsev et Trauberg en 1922 à Petrograd. « Le dernier héritier génial de ces comédiens de l'art, de cette *commedia dell'arte* dont tout l'esprit se dépensait à entretenir la bonne humeur du public⁴⁵ », le héros cinématographique au « charme primitif⁴⁶ » a ainsi concentré les recherches d'une époque qui s'est engagée à préciser les caractéristiques du cinéma et qui a trouvé dans le cinétisme, la photogénie et la plastique visuelle du film ce que Balázs appelait « la substance du cinéma⁴⁷ ». L'énergie, le mouvement, le geste réunis sur un seul corps ont ainsi rendu possible l'invention d'un langage cinématique qui pouvait rivaliser avec la danse. Mais c'est surtout comme pièce théorique d'un système esthétique qui doit donner aux arts du temps la matière figurative

• 43 – Andrei Nakov, traducteur de Chklovski, donne ce titre, mais il n'a pas d'équivalent dans la filmographie française de Chaplin, laquelle comprend un *Charlot fait du cinéma* (*A film Johnnie*, 1914) et un *Charlot fait du Ciné* (*Behind the Screen*, 1916). On notera un autre film tourné dans les milieux du cinéma, *Charlot débute* (*His New Job*, 1915).

• 44 – CHKLOVSKI Viktor, *Résurrection du mot et littérature et cinématographe*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 142.

• 45 – CANUDO Ricciotto, « Films comiques? », in *Lusine aux images*, *op. cit.*, p. 214.

• 46 – CANUDO Ricciotto, « Les films athlétiques, acrobatiques et simiesques », *op. cit.*, p. 249.

• 47 – BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Circé, 2010, p. 27.

qui lui manque qu'elle s'est imposée. Peinture et Sculpture ont déployé les possibilités plastiques du corps dans l'espace, la Danse y ajoute désormais les valeurs du mouvement et du temps qui donnent à la synthèse la vraisemblance d'une relève qui a l'homme pour finalité. Lui qui n'était rien encore dans l'ordre des arts est ainsi parvenu à garantir la vérité des Beaux-Arts. Telle fut l'intelligence de Canudo qui est parvenu à rendre l'invention de l'art cinématographique inséparable d'une réinvention des Beaux-Arts, né il y a un peu plus de deux siècles d'une réforme de l'ancienne division des arts libéraux et des arts mécaniques⁴⁸.

Les modèles : Schopenhauer et Wagner

Le cinéma est un nouveau théâtre, fait de sciences et de calculs précis, une mécanique lumineuse qui s'est attaché les services de la chimie et qui s'adresse aux hommes modernes. Mais la décision de Canudo qui pose les bases d'un sixième art doit l'essentiel de son inspiration aux réflexions de Schopenhauer sur l'art. Dès son premier texte, il soutient l'idée d'une « nouvelle expression de l'art », semblable à « une Peinture et une Sculpture se développant dans le temps, comme la Musique et la Poésie qui prennent vie, rythment l'air pendant le temps de leur exécution⁴⁹ ». Et lorsqu'en 1919 le cinéma est enfin l'égal « d'un Septième Art⁵⁰ », c'est le même principe schopenhauerien des arts groupés « selon leur manifestation dans le temps et dans l'espace⁵¹ » qui est sollicité. Canudo a sans doute en tête le chapitre xxxix du troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer, dans lequel le philosophe défend une division des arts selon le double modèle de l'architecture et de la musique :

« Le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace, c'est-à-dire une division en parties égales et correspondantes, qui, plus grandes d'abord, se résolvent ensuite en parties plus petites et secondaires. Dans la série des arts que j'ai établie, l'architecture et la musique forment les deux extrêmes. Aussi sont-elles les plus hétérogènes, véritables antipodes l'une de l'autre dans leur essence intime, leur puissance, l'étendue de leur sphère et leur signification ; leur opposition s'étend même jusqu'à la forme de leur manifestation. L'architecture n'existe que dans l'espace, sans aucun rapport avec le temps ; la musique n'existe que dans le temps, sans le moindre rapport

• 48 – De l'Antiquité au Moyen Âge on comptait sept arts libéraux composés d'un trivium – grammaire, rhétorique, logique – et d'un quadrivium – arithmétique, géométrie, astronomie, musique – et sept arts mécaniques – lanificum, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica.

• 49 – CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe », in *Lusine aux images*, op. cit., p. 25.

• 50 – CANUDO Ricciotto, « La leçon du cinéma », in *Lusine aux images*, op. cit., p. 41.

• 51 – *Ibid.*

avec l'espace. Leur seule analogie consiste en ce que le rythme est dans la musique, comme la symétrie en architecture, le principe d'ordre et de cohésion ; nouvelle confirmation de l'adage que les extrêmes se touchent⁵². »

Architecture et Musique se retrouvent en effet au sommet du schéma que dresse Canudo pour présenter sa synthèse esthétique. Chacun de ces sommets se décompose comme on sait en deux arts respectifs qui complètent l'ensemble. De l'architecture, Canudo tire la Peinture et la Sculpture, tandis que la Poésie et la Danse s'élancent depuis la Musique. Si Jean-Yves Château a raison de souligner que la véritable théorie de l'art de Schopenhauer est d'abord une théorie de l'Idée qui prête à l'art le « but d'aider à la connaissance des Idées du monde (au sens platonicien, le seul que je reconnaisse au mot Idée)⁵³ », si ces Idées « sont essentiellement un objet d'intuition, et par là inépuisables dans leurs déterminations plus intimes⁵⁴ » et si, enfin, « pour les communiquer, il faut prendre alors la voie intuitive, qui est celle de l'art⁵⁵ », il n'en demeure pas moins que sa théorie se résout selon le clair partage de l'espace et du temps et que chacun des arts y est clairement rapporté. Château a par ailleurs remarqué que Canudo aurait pu faire remonter ce principe de distinction poétique à Lessing qui en a fermement dessiné la théorie. Il suffit de rouvrir son essai sur les limites respectives de la poésie et de la peinture pour y reconnaître les éléments qui servent la pensée de Canudo :

« Voici mon raisonnement, écrit Lessing au chapitre xvi de son *Laocoon* : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs⁵⁶. »

On remarquera néanmoins que l'identification des arts selon la distinction de l'espace et du temps n'ouvre pas sur une synthèse mais, au contraire, sur une claire séparation des arts isolés en leur essence. Tout semble donc converger vers une même économie de signes doués du pouvoir de caractériser des corps et des actions,

• 52 – SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 2098.

• 53 – *Ibid.*, p. 2009.

• 54 – *Ibid.*

• 55 – *Ibid.*

• 56 – LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, p. 120.

c'est-à-dire des objets ou des formes qui ont tantôt l'espace, tantôt le temps pour milieu. Ces principes premiers sont connus, mais ce qui l'est moins et que l'étude iconologique de W. J. T Mitchell met au jour, ce sont les déterminations politiques qui orientent le texte de Lessing. La doctrine du *Laocoon* est moins naturelle que prescriptive, et elle l'est d'autant plus qu'elle vise les tendances de l'art d'une époque qui ne rechigne pas à transgresser les frontières des arts. Lessing regrette que la poésie se soit adonnée au genre descriptif et déplore que la peinture ait désormais la manie de l'allégorie. Mais l'opposition touche d'autres critères qui distinguent les arts selon les orientations des nations. Elle dessine une carte culturelle de l'Europe où se disputent l'Allemagne, l'Angleterre et la France accusée d'avoir « entremêlé les genres en rendant la poésie conforme aux beautés froides et aux unités de la peinture et de la sculpture classique⁵⁷ ». Enfin Lessing fait un pas supplémentaire qui l'éloigne du seul discours sur l'art et qui politise un peu plus sa doctrine. En opposant le féminin au masculin pour rendre compte de la sensibilité de la peinture et de la poésie, Lessing quitte la rhétorique des arts pour la division des sexes : « Les peintures, comme les femmes, sont faites d'un idéal de silence, elles sont de belles créatures modelées pour le plaisir de l'œil, par opposition avec l'éloquence sublime propre à l'art viril de la poésie⁵⁸. » Cette réévaluation de la doctrine de Lessing permet de découdre les coutures d'un modèle esthétique moins idéal qu'on ne l'a dit, travaillé par une hiérarchie des arts qui juge la poésie supérieure à la peinture et par une polémique esthétique qui n'est pas étrangère à ses origines politiques. Elle permet par ailleurs de réaffirmer qu'il n'y a pas d'art sans une politique de l'art qui n'a pas nécessairement l'art pour objet. Le cinéma de Canudo n'a pas échappé à cette logique, et l'universalisme des débuts a rapidement été corrigé par un nationalisme artistique qui, seul, permettrait d'apprécier qu'« une œuvre d'art ne vit profondément que si elle puise sa sève dans le tréfonds de l'âme d'une race⁵⁹ ».

Si Canudo tient désormais son modèle de coopération des arts, encore lui faut-il y ajouter le principe d'une synthèse⁶⁰ qui pourrait donner au cinéma un rôle unique dans l'histoire de l'art. L'idée n'est pas neuve, elle est partagée par toute une époque qui renoue avec l'héritage du romantisme allemand, mais il appartient à Canudo d'en avoir relancé l'expérience à partir du cinéma. Véritable

• 57 – MITCHELL William John Thomas, *Iconologie. Texte, Image, Idéologie*, 2009, Paris, Les prairies ordinaires, p. 174.

• 58 – *Ibid.*, p. 180.

• 59 – CANUDO Ricciotto, « Films latins? », in *L'usine aux images, op. cit.*, p. 284.

• 60 – « Le Film se présentera à nous avec une telle netteté d'idées et d'émotions plastiques que le Cinéma nous apparaîtra comme la synthèse de tous les arts et de l'aspiration profonde qui les détermine » (CANUDO Ricciotto, « Le septième art et son esthétique. [Les domaines propres au cinéma (f)] », mai 1922, *op. cit.*, p. 122).

préoccupation des avant-gardes comme en témoignent *L'Almanach* du *Blaue Reiter* ou bien encore les réflexions de Bruno Taut sur l'architecture comme art de la synthèse, l'idée se rencontrait déjà parmi les membres du cercle de Iéna cherchant la formule d'une « révolution esthétique » qui dirait l'union de la science et de l'art, de la poésie et de la philosophie, avant de se développer dans le projet wagnérien du *Gesamtkunstwerk*. Préparée par Charles Batteux qui a posé les bases d'un principe commun aux différents arts, un dénominateur esthétique qui permettrait de surmonter leurs différences et qu'il identifie selon la tradition à l'imitation de la nature, on en découvre le filigrane chez Emmanuel Kant qui a perçu dans sa *Critique de la faculté de juger* (§ 52) la possibilité d'une liaison « des Arts dans un seul et même produit⁶¹ ». Mais c'est avec l'idée d'une œuvre d'art totale, œuvre de l'avenir et du futur de l'art, synthèse des arts et union profonde des dimensions fondamentales de la vie, que se relance la pensée de Canudo. Wagner est convoqué une première fois en avril 1921 dans un texte consacré à l'esthétique du cinéma et présenté comme le modèle qui doit inspirer l'artiste qui sera capable d'utiliser une technique cinématographique encore inexplorée. Quelques mois plus tard, Canudo entend rapprocher le cinéma de la musique sur leur faculté d'atteindre à l'universel. Le cinéma est alors comparé à un opéra nouveau qui évoque inmanquablement l'œuvre de l'avenir de Wagner, qui devait réunir les arts « dans leur plus grande perfection ». Il s'agit ainsi de revendiquer le principe d'une unité formelle qui intégrerait les arts dans un langage commun – c'est la synthèse – tout en soutenant l'idée d'une œuvre monumentale capable de faire communauté. Cet élan humaniste se retrouve chez Canudo, mais dépouillé de l'inspiration politique du Wagner révolutionnaire. De Wagner, Canudo conserve la nostalgie – « Et je compris que les uns et les autres étaient les hommes nouveaux, qui n'ont plus de temple, parce qu'ils n'ont plus la foi qui animait chez les hommes les anciens temps, et qu'ils cherchent une forme nouvelle et prophétique de l'esprit templaire, ouvert, dans les temps modernes, avec l'expression duelle du Théâtre et du Musée⁶² » –, tout en imaginant à son tour un art capable de restaurer une communion vitale agissant dans « l'ordre du Symbole⁶³ ». Se maintient l'idée défendue par Wagner, aussi bien dans *L'œuvre d'art de l'avenir* que dans *L'art et la révolution*, d'une nécessaire unité entre les manifestations essentielles de la vie et les expressions artistiques qui permettent que se maintienne « l'être collectif de la nation entière⁶⁴ ». Renonçant à hiérarchiser leurs mérites respectifs, Canudo publie

• 61 – CHATEAU Jean-Yves, *Pourquoi un septième Art?, Cinéma et philosophie*, Paris, PUF, 2008, p. 49.

• 62 – CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe », in *Lusine aux images, op. cit.*, p. 23.

• 63 – *Ibid.*, p. 24.

• 64 – WAGNER Richard, *L'art et la révolution*, Meudon, Éditions Sao Maï, 2013, p. 102.

toujours dans la revue *Comoedia* un nouvel article sur le cinéma et la musique pour mieux dire la nécessité de leur « collaboration à la réalisation des spectacles cinématographiques⁶⁵ ». Wagner est alors donné en exemple du nouveau drame musical conçu « comme de véritables *danses idéales sur l'océan de musique pure des symphonies beethoviennes*⁶⁶ », tandis que le film est décrit comme la synthèse du poème, du tableau, de la symphonie, « dernière expression du Drame musical fort d'une véritable texture symphonique⁶⁷ ». Un an plus tard, en 1922, Canudo réédite son appel à Wagner, seul génie capable de réunir les forces séparées du peintre, du musicien et du poète, seul visionnaire susceptible d'inspirer « le Temple, le Parthénon et la Cathédrale immatériels⁶⁸ » que l'époque moderne attend.

Glenn W. Most a restitué la généalogie de cette idée de synthèse qui a pris forme dans le XIX^e siècle allemand et qui aurait trouvé avec Wagner son expression princeps, le *Gesamtkunstwerk*. Les choses sont en définitive plus nuancées. Friedrich von Schlegel a d'abord déploré qu'il « semble même manquer aux œuvres les plus universelles et parfaites de la poésie et de la philosophie isolées, la dernière synthèse⁶⁹ », avant d'être rejoint par Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling qui soutient à son tour que quelque chose manque et « que la manifestation la plus parfaite de tous les arts, l'alliance de la poésie et de la musique dans le chant, de la poésie et de la peinture dans la danse, elle-même resynthétisée, est la manifestation théâtrale la plus composée, à laquelle ressemblait le drame de l'Antiquité, et dont nous n'avons plus qu'une caricature, l'opéra, qui, dans un style supérieur et plus noble, tant du côté de la poésie que des arts concurrents, pourrait nous ramener à la représentation du drame ancien accompagné de musique et de danse⁷⁰ ». Si le terme de *Gesamtkunstwerk* est en définitive absent chez les deux philosophes, on le rencontre chez Karl Friedrich Eusebius Trahdorff qui imagine une tendance commune à chaque art de tendre vers « l'œuvre d'art totale⁷¹ ». C'est pourtant avec Wagner que le terme va prendre tout son sens, dès lors que le drame athénien signe la rencontre d'une esthétique et d'une politique : « Chez les Grecs, l'œuvre d'art

• 65 – CANUDO Ricciotto, « Deux arts réunis. Cinéma et musique », 4 novembre 1921, in *Lusine aux images*, op. cit., p. 91.

• 66 – *Ibid.*, p. 92.

• 67 – *Ibid.*, p. 94

• 68 – CANUDO Ricciotto, « Le septième art et son esthétique. [Les domaines propres au cinéma (f)] », mai 1922, in *Lusine aux images*, op. cit., p. 122.

• 69 – SCHLEGEL Friedrich von, *Fragments de l'Athenäum*, cité par MOST G. W., « Nietzsche, Wagner et l'œuvre d'art totale », in J. GALARD et J. ZUGAZAGOITIA (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003, p. 18.

• 70 – SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosophie de l'art*, cité par MOST G. W., « Nietzsche, Wagner et l'œuvre d'art totale », op. cit., p. 22.

• 71 – TRAHNDORFF Karl Friedrich Eusebius, *Asthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, cité par MOST G. W., « Nietzsche, Wagner et l'œuvre d'art totale », op. cit., p. 23.

parfaite, le drame, était la synthèse de tout ce que l'esprit grec présentait d'apte à être figuré : c'était la nation même, en harmonie intime avec son histoire, qui se voyait représentée dans l'œuvre d'art⁷². » En 1849, alors qu'il fuit l'Allemagne et trouve refuge en Suisse pour échapper aux poursuites de la police allemande qui l'accuse d'avoir participé à de violentes manifestations, Wagner commence à comprendre que l'œuvre de l'avenir ne naîtra que d'un terreau révolutionnaire qui permettra à l'art de dire la vérité d'un peuple : « Seule la grande révolution de l'humanité, dont le début ruina jadis la tragédie grecque, peut encore nous donner cette œuvre d'art⁷³. » Son esthétique est fondamentalement politique. Elle vise autant la synthèse d'une expression collective que la conquête de « l'humanité libre⁷⁴ ». Wagner ne souhaite ni devenir grec ni restaurer le modèle athénien, il désire tout autrement l'avènement d'une humanité délivrée de son servage industriel et enfin exposée au rayonnement esthétique de l'art. L'œuvre d'art totale est un projet politique avant d'être une utopie esthétique. L'art n'a aucun privilège sinon celui de se joindre aux forces révolutionnaires qui renversent leur joug pour atteindre l'idée de « l'homme beau et fort : que la Révolution lui donne la Force, l'Art lui donnera la Beauté⁷⁵! » C'est dès son premier article évoquant Wagner que Canudo fait mention du livre *Opéra et Drame*, le deuxième essai écrit pendant l'exil de Zurich, après *L'œuvre d'art de l'avenir*. Cette mention éclaire et situe sa compréhension de l'œuvre wagnérien et permet de rapprocher son idée de synthèse de son modèle allemand. Pour autant l'exaltation politique de Wagner qui cherche à exaucer le rêve d'une humanité réconciliée s'efface chez Canudo qui ne retient que l'enthousiasme d'une révolution esthétique. C'est en définitive moins le renversement historique qui lie Wagner à Bakounine que recherche Canudo, que le retour « vers la vision de ce temple où, de nouveau, le Théâtre et le Musée seront remis par une nouvelle combinaison religieuse du Spectacle et de l'Esthétique⁷⁶ ». Il conserve néanmoins de Wagner, comme le souligne avec justesse Julien Zugazagoitia, cette idée que « loin d'être une représentation, l'œuvre d'art totale est une initiation, une célébration, une révélation, ou encore, comme Wagner le dira à propos de *Parsifal*, ni opéra ni drame, mais *Bühnenweihfestspiel*, ce qu'on peut traduire par "festivité sacrée pour la scène"⁷⁷ ». Prophétisant l'avenir du public moderne,

• 72 – WAGNER Richard, *La musique de l'avenir*, cité par MOST G. W., « Nietzsche, Wagner et l'œuvre d'art totale », *op. cit.*, p. 27.

• 73 – WAGNER Richard, *L'art et la révolution*, *op. cit.*, p. 132.

• 74 – *Ibid.*, p. 133.

• 75 – *Ibid.*, p. 137.

• 76 – CANUDO Riccio, « La naissance d'un sixième art », in *Lusine aux images*, *op. cit.*, p. 39.

• 77 – ZUGAZAGOITIA Julien, « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion », in J. GALARD et J. ZUGAZAGOITIA, *L'œuvre d'art totale*, *op. cit.*, p. 71.

Canudo conclut à son « désir éternel du spectacle de la Représentation de la vie totale⁷⁸ ». Cette dimension, on l'a vu, était déjà présente dans son texte de 1908 où s'exprime « la volonté d'une Fête nouvelle, d'une nouvelle unanimité joyeuse dans un spectacle, d'une fête où les hommes se retrouvent ensemble, où ils puisent, dans une plus ou moins grande proportion, l'oubli de leur propre individualité isolée. Cet oubli sera un jour esthétique, sera un jour religieux⁷⁹ ». On ne compte pas les appels à l'homme nouveau, véritable leitmotiv de toutes les avant-gardes qui ont milité pour un art cinématographique mais, on l'a vu, tout sépare l'anthropologie esthétique de Dziga Vertov de celle de Canudo.

Le cinéma chez ce dernier ne devient un art qu'au prix d'un formidable montage théorique qui suppose que soit reconnu un principe commun (Batteux), une claire identification des Beaux-Arts (D'Alembert, Mendelssohn, Sulzer), une juste distinction des arts de l'espace et du temps (Lessing, Schopenhauer), une œuvre qui fasse profession d'une liaison des arts (Kant) et, enfin, de leur synthèse (Wagner). Canudo réussit donc à construire le diagramme idéal et équilibré d'une image de l'art tendu entre des formes spatiales – architecture, peinture, sculpture – et temporelles – musique, poésie, danse –, que le cinéma complète en restituant l'accord synthétique de ces deux tendances profondes de l'esprit humain. Mais pour y parvenir il aura d'abord dû reconnaître cette distinction princeps pour mieux la dépasser. Le cinéma ne devient donc un art qu'en acceptant de relancer cette possibilité paradoxale de l'art, capable de faire coexister des arts différents tout en surmontant le principe de leurs différences. Comme l'écrit Jean-Yves Château, « si cette division est en rapport avec l'essence de l'Art, dans ce cas-là il faut montrer que l'idée même d'Art de synthèse, d'Art total, est bien possible et qu'elle n'est pas incohérente, car cela constitue un vrai problème ; car, si elle n'était pas possible, c'est la possibilité que le cinéma, qui est nécessairement synthèse, soit un Art, qui serait compromise⁸⁰ ». Non seulement le cinéma devient un art, mais il est celui qui sauve l'art de ses expressions imparfaites, tantôt coupées de ses rythmes spatiaux, tantôt privées de ses rythmes temporels. Telle fut l'intelligence théorique de Canudo qui, en une formule et un schéma griffonné au milieu d'un article, est parvenu à solder la théorie de l'art classique, à racheter l'échec esthétique de Richard Wagner, et, enfin, à imposer le cinéma comme le dernier des arts. Cette victoire du cinéma sur le monde de l'art qui s'y refusait n'en demeure pas moins le drame d'une théorie qui a consigné son invention dans une forme artistique qui appartient au passé. C'est qu'il ne suffisait pas d'inventer le cinéma

• 78 – CANUDO Ricciotto, « La naissance d'un sixième art », in *Lusine aux images*, op. cit., p. 39.

• 79 – CANUDO Ricciotto, « Le triomphe du cinéma », in *Lusine aux images*, op. cit., p. 31.

• 80 – CHÂTEAU Jean-Yves, *Pourquoi un septième art ?*, *Cinéma et philosophie*, op. cit., p. 36.

en lui donnant les attaches esthétiques qui lui manquaient, il fallait encore corriger la théorie des Beaux-Arts afin qu'elle soit en mesure d'accueillir l'art qui pouvait la justifier. « Nous vivons, écrit Canudo en conclusion de son *Manifeste des Sept Arts*, la première heure de la nouvelle Danse des Muses autour de la jeunesse d'Apollon. La ronde des lumières et des sons autour d'un incomparable foyer : notre âme moderne⁸¹. » La modernité de Canudo a ceci d'original qu'elle réfléchit la nouveauté du cinéma à l'ombre des théories passées de l'art et de leur mythologie tout en cherchant leur réconciliation dans l'éloge polyharmonique d'un universalisme artistique. La défense de Canudo n'échappe pas à l'hyperbole de la pensée qui doit satisfaire aux prestiges du passé, à l'enthousiasme du présent et aux promesses de l'avenir. Certain que le cinéma est et « restera l'art des lignes expressives en mouvement⁸² », mais presque oublieux de son propre système, Canudo n'hésite pas à imaginer un huitième art, « un art de la couleur en mouvement⁸³ » à partir des danses idéistes de la futuriste Valentine de Saint-Point, de la peinture de Morgan Russel et, surtout, du théâtre de couleurs d'Achille Ricciardi que ce dernier développe au côté de Prampolini au Teatro Argentina de Rome. Cet ajout aurait pu peser sur la cohérence de son invention s'il avait connu quelque postérité dans ses écrits. Il n'en fut rien. Il a néanmoins posé les bases d'une rénovation de l'art promis à l'expansion quasi illimitée de ses manifestations, première faille et première contradiction esthétique d'un système qu'il n'a pas eu l'occasion de faire évoluer. László Moholy-Nagy en a poursuivi l'intuition, militant dès 1925 pour un art de la lumière dont le cinéma n'est jamais qu'une forme transitoire qui doit rejoindre « les gigantesques parades lumineuses des cuirassés » et « les inscriptions lumineuses dans le ciel, la photoluminescence, la phosphorescence, les ultraviolets, les infrarouges, les rayons X⁸⁴ ». Il meurt en 1923, trois ans à peine après la parution de son article romain, sans avoir eu le temps de prendre connaissance des utopies de celui qui, la même année, entrait comme enseignant au Bauhaus. L'histoire lui a malgré tout donné raison. Non seulement le cinéma est demeuré septième dans la suite des arts, art accompli « synthétisant à la fois la science et l'art, et tous les arts⁸⁵ », mais il est devenu le grand art populaire de son siècle, laissant les expériences de Moholy-Nagy se développer dans le champ

-
- 81 – CANUDO Ricciotto, *Manifeste des Sept Arts* (25 janvier 1923), Paris, Séguiet, 1995, p. 15.
 - 82 – CANUDO Ricciotto, « Défendons le cinématographe », *L'Epoca*, Rome, 1^{er} février 1920, in *Lusine aux images*, op. cit., p. 48.
 - 83 – *Ibid.*
 - 84 – MOHOLY-NAGY László, « Peindre avec la lumière, un nouveau moyen d'expression » (1939), in *Peinture, Photographie, Film*, trad. Catherine Wermester (1993), Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2007, p. 231.
 - 85 – CANUDO Ricciotto, « L'amour de l'art », 11 novembre 1921, in *Lusine aux images*, op. cit., p. 99.

de l'art contemporain et de l'*expanded cinema*. Si les inventions artistiques du cinéma qui se sont affrontées au début du xx^e siècle ont partagé une même idée – le cinéma est le prête-nom d'une révolution artistique –, seule celle de Canudo a réussi à s'imposer comme le rouage essentiel d'une institutionnalisation du cinéma qui avait pourtant tout d'une *restauration* politique de l'ancien régime de l'art. Révolution si l'on veut, mais à des fins conservatrices qu'ignorait Wagner : « Mais c'est précisément la Révolution, et non la Restauration, qui peut nous rendre cette sublime œuvre d'art⁸⁶. »

L'hommage de Jean Epstein à Canudo

Les jugements de Jean Epstein sur Canudo sont rares et s'étendent sur une bonne vingtaine d'années, mais ils permettent d'apprécier assez justement la postérité d'une pensée placée sous le signe « d'un panthéisme moderne⁸⁷ ». Entre les deux articles écrits en forme d'hommage, l'un au lendemain de sa mort en introduction à la conférence qu'il donne devant le groupe Paris-Nancy le 1^{er} décembre 1923, l'autre publié dans la revue *Comoedia* le 2 septembre 1927, c'est avec *L'élément photogénique*, une conférence prononcée au Théâtre Raymond Duncan pour le Club des amis du Septième Art le 11 avril 1924, que Jean Epstein situe le plus précisément l'apport de Canudo dans la première entreprise de théorisation du cinéma en l'associant à Louis Delluc. L'un et l'autre sont ainsi décrits comme les « missionnaires » du cinéma, laissant au premier le soin d'être « le missionnaire de la poésie au cinéma » et au second d'être « le missionnaire de la photogénie⁸⁸ ». Tous les deux ont compris que le cinéma ne pouvait devenir un art qu'en réussissant à extraire de sa technique et de ses voisinages artistiques la forme qui viendrait identifier son style et qui parviendrait à le distinguer de la peinture ou de l'architecture. Le cinéma n'a pas manqué de refaire l'expérience des arts plus anciens qui ont eux aussi recherché les lois qui manifesteraient leur nature. En écrivant à l'article *Expression* de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert que le « mot *expression* s'applique aux actions & aux passions, comme le mot *imitation* s'adapte aux formes & aux couleurs : l'un est l'art de rendre des qualités incorporables, telles que le mouvement & les affections de l'âme : l'autre est l'art d'imiter les formes qui distinguent à nos yeux les corps des uns des autres, & les couleurs que produit l'arrangement des parties qui composent leur surface⁸⁹ », Charles-

• 86 – WAGNER Richard, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 132.

• 87 – EPSTEIN Jean, « Hommage à Canudo », 1927, in *Écrits sur le cinéma*, t. I, op. cit., p. 172.

• 88 – EPSTEIN Jean, « L'élément photogénique », 1924, in *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 145.

• 89 – WATELET Charles-Henri, « Expression », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIII, Genève, Pellet imprimeur, 1778, p. 681.

Henri Watelet prend acte d'une évolution de la peinture qui a admis les couleurs et les formes comme les premiers déterminants de son art. C'est à peu de chose près ce que retiendra Canudo de sa vision de *Caligari* (R. Wiene, 1920) et de *De l'Aube à Minuit* (Karl-Heinz Martin, 1920), lorsque décrivant les déformations plastiques de ces deux films comme autant de solutions à la figuration de la vie intérieure des personnages, à « leur manière de voir selon leur état d'âme⁹⁰ », il sait qu'elles sont le témoignage des lois de la beauté cinématographique qui imposent « les domaines propres du cinéma ». Faire valoir les propriétés esthétiques du cinéma, semblables en leur principe à celles qui se sont imposées à la peinture et à la poésie, telle est l'obligation de son esthétique. Non seulement le cinéma se doit de dire ce qu'il n'est pas – du théâtre photographié, de la peinture en mouvement –, mais il doit pouvoir défendre ses vertus esthétiques et les ajouter au répertoire des propriétés de l'art. On retrouve ici l'inspiration moderniste qui a orienté l'avant-garde française, dont Germaine Dulac a été l'une des figures les plus actives. Là où l'idée de peinture semblait ne devoir s'imposer qu'à conquérir la couleur, tandis que l'architecture devait tout à la notion de volume enfin abstraite de sa fonction, le cinéma trouvait dans la photogénie « l'idée du cinéma-art⁹¹ ». Jean Epstein est fidèle à la veine esthétique de Canudo qui s'est essayé à une définition essentialiste du cinéma, comme il partage avec Germaine Dulac la certitude que la cinéplastique constitue le véritable avenir du cinéma, soit un cinéma de signes visuels et sonores purs qu'il continue d'invoquer et de rassembler dans ses textes les plus tardifs⁹². C'est à ce titre qu'il salue l'initiative de Canudo qui a présenté non pas des films, mais des extraits de films au Salon d'Automne, parce qu'ils sont à même de restituer ce qui fait l'essence du cinéma, « non pas des images présentant le style en général, mais seulement une qualité de style, une certaine qualité de photogénie⁹³ ». Sauver la photogénie des photographes, c'est prêter au cinéma la seule qualité esthétique qui puisse non seulement le distinguer des autres arts, mais encore et surtout le rendre égal à ces derniers. On retrouvera cette idée d'une clôture des arts fermement maintenue par le choix raisonné d'un élément spécifique dans la théorie moderniste de Clement Greenberg :

« The arts lie safe now, each within its legitimate boundaries, and free trade has been replaced by autarchy. Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitation of the medium of the specific art. [...] The arts,

• 90 – CANUDO Riccio, « Le septième art et son esthétique. Les domaines propres du cinéma » (1922), in *Lusine aux images*, op. cit., p. 107.

• 91 – *Ibid.*

• 92 – « Mais, justement, c'est le chemin qui peut conduire à l'extrême pureté cinématographique » (EPSTEIN Jean, « Humanité du cinéma pur », 1947, in *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 428).

• 93 – EPSTEIN Jean, « L'élément photogénique », 1924, in *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 145.

then, have been hunted back to their medium, and there they have been isolated, concentrated and defined. It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself⁹⁴. »

Le récit formaliste de Greenberg qui conduit la réduction des arts à leurs propriétés spécifiques constitue le parfait contrechamp des essais théoriques que le cinéma a connus, et qui, malgré leurs différences, ont maintenu cette exigence ontologique. L'apparente facilité avec laquelle Canudo parvient en quelques textes très courts à faire du cinéma un art ne doit pas tromper. L'invention du septième art a un prix théorique élevé dont ont dû s'acquitter les années 1920. Il ne suffit donc pas de dire que le cinéma devient un art sous la pression des avant-gardes qui militent pour son entrée dans le monde de l'art, encore faut-il préciser les logiques qui ont rendu possible cette commutation culturelle, dégager les conceptions de l'art qui ont été mobilisées et, enfin, évaluer les finalités de cette artialisation programmée du cinéma. C'est précisément parce que le différentiel théorique de l'époque est très élevé que cette étude m'est apparue nécessaire. J'ai ainsi cherché à mettre en évidence les résistances esthétiques qui minaient la modernité de ce nouveau média, prisonnier de l'inertie du vieux système des Beaux-Arts qui continuait d'imposer son héritage aux tenants de la théorie française (Canudo) et américaine (Lindsay, Freeburg, Münsterberg), tout comme j'ai souhaité rappeler le rôle des partis pris sociologiques et politiques qui ont orienté la destination sociale du cinéma et fléchi son interprétation artistique (Moussinac, Balázs, Vertov, Marinetti, Maïakovski, etc.). Le cinéma est le résultat des rivalités esthétiques et des joutes théoriques qui ont opposé les avant-gardes entre elles : elles font toute la richesse d'une époque qui ne saurait se réduire à sa formule.

• 94 – « Les arts sont en sécurité maintenant, chacun dans ses limites légitimes, et le libre-échange a été remplacé par l'autarcie. La pureté de l'art réside dans l'acceptation, l'acceptation volontaire, de la limitation du médium de chaque art spécifique. [...] Puis les arts ont été repoussés dans leur milieu, ils ont été isolés, concentrés et définis. C'est en vertu de son médium que chaque art est unique et strictement lui-même » (GREENBERG Clement, « Towards a Newer Laocoon », 1^{re} édition, New York, *Partisan Review*, VII, n° 4, juillet-août 1940, repris in C. HARRISON et P. WOOD, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 618).