



Luc Vancheri

Le cinéma ou le dernier des arts

Presses universitaires de Rennes

Introduction

Le Cinéma, l'Art et la Civilisation

DOI : 10.4000/books.pur.87766
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. *Introduction : Le Cinéma, l'Art et la Civilisation* In : *Le cinéma ou le dernier des arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 01 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87766>>. ISBN : 9782753577473. DOI : 10.4000/books.pur.87766.



Introduction

Le Cinéma, l'Art et la Civilisation

« Maintenant, le cinéma – c'est l'électricité. Pour le public, il y a Vitaphone, Movietone, Photophone. Pour les directeurs de salles, il y a deux sociétés fabriquant l'appareillage : Western Electric et Radio Corporation of America. Pour les hommes d'affaires, il y a deux trusts puissants : American Telephone and Telegraph et General Electric. »

Ilya EHRENBORG, *Usines de rêves*,
Gallimard, 1936, p. 74.

Une révolution culturelle et artistique

L'essai que Léon Moussinac fait paraître en 1925, *Naissance du cinéma*, pourrait à lui seul résumer l'effort théorique accompli par toute une époque qui a jugé nécessaire de repenser artistiquement l'industrialisation rapide que venait de connaître l'invention Lumière. Toute une série d'innovations techniques ont ainsi convergé vers la commercialisation d'un appareil d'enregistrement et de projection d'images dont le destin social était soumis à deux forces concurrentes. L'une, économique, allait dessiner un modèle industriel qui a largement influencé la construction et la standardisation d'un dispositif historique. L'autre, artistique, devait transférer au cinéma les valeurs et les normes du monde de l'art. Si au mitan des années 1910 nombreux étaient ceux qui hésitaient encore à engager le cinéma sur la voie de l'art, il n'aura fallu que quelques années pour que ce dernier confirme son avenir artistique. Le cinéma qui « découvre une à une ses propres lois » et « marche lentement vers sa perfection » s'est imposé comme l'« art qui sera l'expression même, hardie, puissante, originale, de l'idéal des temps nouveaux¹ ».

• 1 – MOUSSINAC Léon, « Naissance du cinéma », in *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1967, p. 32.

L'invention du cinéma est celle d'un siècle qui s'est convaincu qu'il accomplissait le destin de la civilisation occidentale. Pour certains, il est l'égal de la tragédie grecque et s'impose comme la forme d'un nouveau théâtre démocratique, pour d'autres il n'est ni plus ni moins que le signe d'un nouvel âge historique qui succède à l'âge des cathédrales et de l'imprimerie. N'est-ce pas « dans le cinéma que les foules modernes exprimeront cette foi sans laquelle aucune époque ne saurait délivrer sa beauté² ». Moussinac détaille les victoires de l'art du xx^e siècle, ses succès sur l'industrie, sur le théâtre et sur les autres arts dont il réalise la synthèse, sur les « intellectuels », enfin, qui ne l'ont rejoint qu'après s'en être détournés. Si le cinéma peut espérer égaler « le théâtre d'Eschyle, de Shakespeare et de Molière³ », c'est parce que sa valeur ne dépend pas directement de la science qu'on y rencontre, mais de sa faculté d'agir moralement sur le public qui attend d'être touché par ce qu'il voit avant d'y poser son esprit. Moussinac rejoint Quatremère de Quincy⁴ et défend comme le fit en son temps l'héritier de la révolution française un art populaire qui réconcilie l'utilité sociale et la formation esthétique. Il sait que le cinéma est inséparablement un art de masse contemporain des médias de masse, un art populaire qui a le peuple pour public et un art démocratique qui a appris à multiplier ses représentations sociales. L'idée d'un art universel jouant le rôle d'un « sermon laïque » est une constante des politiques du cinéma conduites pendant les années vingt, active chez Alfred Döblin comme chez Léon Trotsky qui y voient un moyen de guérir le peuple de l'alcoolisme en l'éloignant des bistrots, aussi bien que chez Colette et Guido Gozzano qui y découvrent les vertus d'une nouvelle république des Lettres. Mais il sait aussi que le cinéma n'existera pas sans son industrie et qu'un film n'est jamais que le résultat négocié de ce double rapport aux masses et au capitalisme. Cette dialectique qui orientera toute son œuvre critique – on la retrouvera chez Walter Benjamin et chez Bertolt Brecht – est une réponse aux premières utopies esthétiques qui conçoivent le cinéma sous les espèces de sa pureté cinégraphique. Moussinac anticipe ce que la première

• 2 – *Ibid.*

• 3 – *Ibid.*

• 4 – « À tout prendre, il me semble plus avantageux à l'Art que l'artiste soit obligé de travailler pour ce qu'il appelle les ignorants (ou le public), c'est-à-dire pour des juges qui veulent, avant tout, être affectés moralement. Ne pouvant plus alors regarder l'étude et la science comme l'objet unique de son ouvrage, il apprend à les employer ainsi qu'ils doivent l'être, comme des moyens dont la valeur dépend de l'effet qu'ils produisent. Alors il ne borne plus l'emploi de la science et de l'étude à faire montre d'étude et de science; mais elles deviennent pour lui ce qu'elles sont réellement, un des ressorts de cette puissance imitative, dont le triomphe est d'émouvoir le cœur et de satisfaire l'esprit. Les deux principes de l'Art retrouvent ainsi leur équilibre, et rentrent dans l'ordre qui convient à chacun. La destination morale de l'Art a repris l'empire » (QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Imprimerie du Crapelet, 1815, p. 37-38).

génération de cinéastes engagés dans la défense d'une cause artistique finira par reconnaître quelques années plus tard, à l'instar de Germaine Dulac qui, après avoir défendu en 1926 un « cinéma pur », appelait en 1931 à la réconciliation des vérités artistiques et économiques, lassée de voir « *l'art du Cinéma* » se débattre en une lutte tragique, indésirable et nuisible « contre *l'industrie du Cinéma*⁵ ». Quelques années plus tôt, s'inspirant de Thomas Carlyle, Blaise Cendrars avait déjà donné à cette mutation culturelle qui marque le siècle d'un pli historique le nom de *Révolution*. Avant d'être un art le cinéma est une révolution, comme le fut celle qui vit Cadmus, le père de Thèbes, introduire « l'alphabet phénicien en Grèce » et inventer « l'écriture et le livre », deux gestes décisifs qui délivrent l'humanité des formes picturales qui maintenaient l'écriture dans une fonction d'« aide-mémoire » et de « mémorial d'initiation sacrée⁶ ». Cette première révolution s'achève au xv^e siècle avec Jean van Eyck de Bruges qui fait de la peinture à l'huile la nouvelle norme technique de la peinture, tandis que commence avec Jean Gensfleisch, mieux connu sous le nom de Gutenberg, une deuxième révolution qui va accélérer la production et la diffusion des connaissances. On imprime, on échange, on voyage, on émigre, « tout le globe est pris dans un réseau de voies ferrées, de câbles, de lignes terrestres, maritimes, aériennes⁷ » qui résonnent du chant de la TSF. Le monde se découvre des antipodes avant de se refermer sur ses pôles. Fini géographiquement, il demeure infiniment ouvert à sa reconfiguration technologique. Avec Daguerre, enfin, débute une troisième Révolution que prolonge l'invention du cinéma :

« Renouveau ! Renouveau ! Éternelle Révolution. Les derniers aboutissements des sciences précises, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma⁸. »

À la veille de la crise politique et morale qui allait bouleverser la vie intellectuelle française de l'entre-deux-guerres, Cendrars compose un avenir de l'art qui fait du cinéma un événement comparable à ceux qui ont décidé du destin des civilisations précédentes, exprimant leurs aspirations communes dans un même idéal artistique. Non seulement Cendrars se fait anthropologue de la culture,

• 5 – DULAC Germaine, « La critique indépendante », 25 décembre 1931, in *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris Expérimental, 1994, p. 154.

• 6 – CENDRARS Blaise, « L'ABC du cinéma », in *Hollywood, La Mecque du cinéma*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1987, p. 213-214.

• 7 – *Ibid.*, p. 215.

• 8 – *Ibid.*

mais il impose une vision de l'art qui lui assigne un rôle de transcription sociale grâce à laquelle se réalisent une expérience du monde et une histoire de l'esprit. Sa révolution culturelle trouvera chez Béla Balázs son meilleur interprète, lui qui se persuade que le cinéma modifie en profondeur l'ordre des savoirs, des représentations et de la sensibilité humaine, imposant au monde la forme symbolique des temps modernes. On pourrait multiplier les exemples, la défense du cinéma s'impose à tous ses partisans comme un fait de civilisation qui fera dire à Yvan Goll qu'il est « un art de la multitude, nouveau et actif [...] comme l'était le grand art de tous les siècles : le bâtisseur de cathédrales du Moyen Âge et l'artiste du temple des Asiatiques⁹ ». Les avant-gardes brûlent d'un même lyrisme prophétique qui cherche dans le cinéma la forme du nouvel art qui pourra donner le récit et l'image du siècle¹⁰. C'est sans doute beaucoup confier au cinéma, mais il y a dans ce gage excessif un même sentiment partagé par l'époque qui cherche les signes de sa mythologie. Ce n'est pas seulement le cinéma qu'il s'agit d'inventer en lui offrant un destin artistique, c'est le siècle qui s'annonce qu'il s'agit de prévoir en prophétisant son esthétique. Cendrars écrit son éloge révolutionnaire du cinéma alors qu'éclate la révolution russe qui va contrarier sa vocation artistique. Lénine et Trotsky mettent le cinéma au service d'une cause et d'une finalité qui lui sont supérieures, on quitte le temps des métaphores pour la réalité de l'*agitprop*. Il s'agit d'activer sans plus attendre « les leviers du Parti et de l'État révolutionnaire » afin de faire du cinéma « un moyen d'éducation collective¹¹ » capable de résoudre le retard culturel dans lequel se trouve le pays. Le futurisme se plie non sans résistance aux exigences du *Proletkult*, Maïakovski prête le concours de sa poésie aux fenêtres *Rosta*, Leonid Trauberg et Grigori Kozintsev racontent les aventures d'Octobrine, tandis qu'Eisenstein et Vertov célèbrent la révolution d'Octobre (*Octobre*, 1927 ; *La Onzième année*, 1928). Cendrars s'adressait aux foules qui vont au cinéma comme on échange un monde contre un autre miraculeusement augmenté par les pouvoirs de l'art, Trotsky, lui, soumet le cinéma à la discipline de l'action politique qui doit permettre de quitter le vieux monde pour le nouveau. Cette pression politique ne sera pas sans conséquences sur l'évolution artistique du cinéma. Les futuristes russes seront ainsi vivement critiqués par Trotsky qui leur a

• 9 – GOLL Yvan, « Le drame cinématographique », 1920, in D. BENDA et J. MOURE, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008, p. 388.

• 10 – Cette idée qui veut que « les arts, comme la philosophie, sont les meilleurs témoins de chaque siècle » fut discutée au XIX^e siècle et défendue par Jacob Burckhardt dans ses *Considérations sur l'histoire universelle*. Elles firent l'objet de cours donnés à Bâle pendant l'hiver 1870-1871 avant d'être publiées au début du XX^e siècle peu de temps après sa mort. BURCKHARDT Jacob, *Considérations sur l'histoire universelle*, 1905, Paris, Payot, 1971, p. 88.

• 11 – TROTSKY Léon, « Alcool, Église et Cinéma », 1923, in L. TROTSKY, *Littérature et révolution*, trad. Pierre Franck et Claude Ligny, Paris, Julliard, 1964, p. 285.

reproché un « nihilisme de bohème » sans véritable « point de vue révolutionnaire prolétarien¹² », les jugeant incapables de comprendre les « événements politiques et sociaux » de leur époque et donc, *a fortiori*, de produire l'art prolétarien qui doit « éclairer la marche des paysans vers le socialisme¹³ ». Cette tension qui oppose les exigences sociales de la révolution aux vertus régénératrices de l'art est au cœur de l'œuvre de Moussinac qui s'est rapidement convaincu que le cinéma souffrait du capitalisme. Certain qu'il existe un peuple à l'autre bout de l'Europe qui « enfante un nouveau monde, un autre monde¹⁴ », celui qui deviendra l'ami d'Eisenstein milite pour que le cinéma soit le porte-voix des foules qui deviennent des peuples lorsqu'elles parviennent à se rassembler autour de leurs « élans », de leurs « désirs », de leurs « joies » et de leurs « souffrances¹⁵ ». Le débat esthétique a désormais son envers politique qui fait du cinéma l'enjeu de toute politique de l'art. De l'homme de lettres à l'homme politique, c'est un même mot, *révolution*, qui est venu décrire le destin hors norme d'un appareil de projection d'images pourtant jugé sans avenir aux premiers jours de son invention. En faisant du cinéma le symbole culturel d'une révolution historique, tous pressentent que si le cinéma n'est pas encore un art, il contient cette faculté de mettre en forme l'expérience humaine qui le rattache aux grandes fonctions symboliques de l'humanité. N'était-ce pas là retrouver les premières intuitions d'Ernst Cassirer sur les formes symboliques, comprenant qu'avec l'art tout « un monde de signes et d'images qui se sont créés d'eux-mêmes s'avance au-devant de ce que nous appelons la réalité objective des choses et s'affirme contre elle dans sa plénitude autonome et sa force originelle¹⁶ ».

Le cinéma n'en a pourtant pas fini avec l'idée de révolution qui constitue la jauge de son impact culturel et social. Les essais de Louis Delluc et de Jean Epstein sur la photogénie portent la trace d'une autre révolution, phénoménologique celle-là, dont ils ont donné la traduction théorique. Plus ancienne, elle coïncide avec les premières heures du cinéma. Lorsque Maxime Gorki relate ses toutes premières expériences de spectateur à la foire de Nijni-Novgorod et qu'il se

• 12 – TROTSKY Léon, *Littérature et révolution*, Julliard, 1964, p. 116. Notons que conscient qu'il devenait urgent de distinguer le « futurisme impérialiste » de Marinetti du « futurisme presque prolétarien » de Maïakovski, Nicolas Gorlov fut l'un des rares bolchéviques historiques à défendre contre Trotsky et Lénine l'idéal révolutionnaire du futurisme russe qu'il voyait directement connecté à la crise politique et sociale que traversait la jeune Union des Républiques Socialistes Soviétiques (Gorlov Nicolas, « Futurisme et révolution [la poésie des futuristes] », 1924, in CONIO G., *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.

• 13 – TROTSKY Léon, *Littérature et révolution*, *op. cit.*, p. 193

• 14 – MOUSSINAC Léon, « Cinéma expression sociale », 1927, in *L'âge ingrat du cinéma*, *op. cit.*, p. 158.

• 15 – *Ibid.*

• 16 – CASSIRER ERNST, « Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit », in *Trois essais sur le symbolique*, *Œuvres VI*, Paris, Le Cerf, 1997, p. 13.

dit effrayé par l'uniformité grise des visages et des arbres, par la cendre qui couvre l'image, par ce ballet d'ombres et de fantômes qui s'agitent sur l'écran, il n'exprime pas seulement sa stupeur, son inquiétude et, *in fine*, sa déception, il restitue le sens d'une désorientation phénoménologique qui a été vécue par des millions de spectateurs. Quoique douée de mouvement, l'image n'en demeure pas moins teintée d'une grisaille qui en diminue l'expression. Car c'est bien ainsi qu'ont été vus ces premiers films Lumière. Comme Gorki, Jules Claretie ne verra jamais plus que « le spectre des vivants » qui s'élancent dans « les fusains animés¹⁷ » des premières images. Comme lui, il est d'abord impressionné par les ombres d'une vie grise qui affecte le soleil, les arbres et les hommes. Son récit peut bien trahir quelque exagération poétique, voire une réticence théâtrale devant le spectacle cinématographique, il n'en restitue pas moins une expérience visuelle qui ne dit que ce qu'elle voit et s'en tient aux limites de ce qui apparaît. Certain que le monde saura s'habituer à cette invention, comme il saura voir ce qui ne cesse de le surprendre, Claretie conclut :

« Et ce merveilleux cinématographe, qui nous rend les spectres des vivants, nous donnera-t-il, en nous permettant d'en conserver le fantôme, et les gestes, et le son de voix même, la douceur et les caresses des chers êtres disparus? Ce sont là d'autres questions. Je note simplement le spectacle entrevu et stupéfiant. Nos petits-neveux en verront bien d'autres! Et qu'ils s'étonneront de nos étonnements¹⁸! »

Ce qui étonne doit autant à des contenus d'image qui inaugurent la documentation d'un siècle finissant qu'à la résistance plastique que l'image oppose encore à son référent. Entre l'image et le monde il y a donc le gris des fantômes et des spectres. Tel est le vocabulaire de Maxime Gorki et Jules Claretie qui ne trouvent pas d'autres mots pour saisir ce qui passe sur l'écran. Malgré ce qu'elles empruntent à l'iconographie pittoresque du XIX^e siècle aussi bien qu'à la grammaire photographique qui a permis à une époque de se familiariser avec le principe de la reproduction mécanisée, les vues Lumière surprennent. Leurs fantômes sont encore ceux des daguerréotypes, doubles à peine modernisés des « fantômes de bourgeois en grande tenue¹⁹ » dont parlait Victor Fournel dans ses essais de description des rues parisiennes. Les fantômes et le gris de l'image ne deviendront des projets plastiques que plus tard, c'est-à-dire lorsqu'auront été pleinement distingués les choses et les signes, le réel et l'image, les formes de l'art et celles de la vie. Jacques Aumont le soulignait dans son petit essai sur *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932) lorsqu'il

• 17 – CLARETIE Jules, *La vie à Paris, 1916*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1917, p. 60.

• 18 – *Ibid.*

• 19 – FOURNEL VICTOR, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu éditeur, 1867, p. 415.

remarquait que le gris est la couleur des fantômes, du rêve et de l'image de cinéma en général. Mais pour qu'il en fût ainsi, ce gris a d'abord dû se constituer comme projet et comme forme, il a donc dû faire l'objet d'une conquête esthétique qui allait détendre la solidarité de l'image et du référent. Mais ce n'est pas tout, au malaise éprouvé devant cette « vie de fantômes ou d'hommes condamnés à un silence éternel²⁰ », s'ajoute la terreur dont sont pris les premiers spectateurs qui subissent le train qui semble quitter l'écran pour « se précipiter dans l'obscurité où vous êtes assis ». Transformant chacun d'entre eux « en un sac de peau déchiquetée, plein de chair meurtrie et d'os broyés », le train finit par « anéantir, réduire en morceaux et en poussière cette salle, cet établissement empli de vin, de femmes, de musique et de vice²¹ ». Le récit fantastique de Gorki cherche sans doute un effet littéraire – on sait au demeurant que cette peur est rapidement devenue un argument publicitaire qui en a certainement exagéré la réalité –, il n'en consigne pas moins le témoignage d'un bouleversement de la perception qui transforme toute chose en « ombres de mouvement » et tout mouvement en traumatisme. Ces récits des origines permettent de comprendre que l'image cinématographique a été d'emblée soumise à une première contradiction phénoménologique. Tantôt on ne retient qu'une opacité primordiale, un filtre qui signe une résistance visuelle devant un spectacle encore indéchiffrable : le spectateur ne voit que l'image, il n'en retient que la forme surlignée qui la rapproche des grisailles de la peinture. Tantôt on ne perçoit qu'une réalité débarrassée de ses adhérences techniques, on oublie l'image, on se laisse fasciner par le spectacle de la vie : le spectateur se tient désormais devant un monde donné sans médiation ni protection. En quelques années à peine, le cinéma allait néanmoins cesser d'être un spectacle plus ou moins terrifiant pour accueillir la promesse de mondes imaginaires dans lesquels tout un siècle devait souhaiter vivre. Abandonnant sa condition de fantôme et de spectre, l'image devenait la nouvelle monnaie de l'imaginaire. Comme l'a bien compris Jean-Louis Schefer, le cinéma ne nous a sans doute jamais intéressé que parce qu'il parvenait à nous faire entrer dans un monde d'affects dont nous sommes l'ultime vérité²². Sans la certitude de tels affects, nous n'irions probablement jamais au cinéma. Dit autrement, le cinéma n'a commencé à réellement exister que lorsque la terreur des premiers jours

• 20 – GORKI Maxime, « Vos nerfs se tendent », 1896, in D. BENDA et J. MOURE (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 55.

• 21 – GORKI Maxime, « Au royaume des ombres », 1896, in D. BENDA et J. MOURE (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 49-50.

• 22 – « S'il s'agit du spectacle de l'homme visible – mais celui-ci n'est pas une organisation de jouissance particulière, c'est un être simplement plus inconnu –, il faudrait donc seulement y comprendre que les affects sont un monde, c'est-à-dire des possibilités d'action ailleurs et, aussitôt, un destin inéluctable » (SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p. 18).

fut enfin désirée pour elle-même. Jean Epstein en a compris très tôt la portée. Dès 1921, il découvre que « des acteurs qui croyaient vivre, se manifestent ici plus que morts, moins que nuls, négatifs, et d'autres ou des objets inertes soudain sentent, méditent, se transforment, menacent et vivent une vie d'insecte accélérée, vingt métamorphoses à la fois²³ ». Il décèle en somme dans ce monde agrandi d'affects inconnus le pouvoir d'une technique qui quitte l'assurance de sa documentation naturaliste pour sa physionomie surnaturelle, que d'aucuns appellent un art.

Telle est la situation au début des années vingt. Des foyers artistiques émergent un peu partout, qui réclament non seulement que le cinéma soit un art et qu'il accomplisse le destin révolutionnaire de l'art, mais qu'il se mêle de politique et prête son concours aux révolutions du siècle. On ignore encore ce qu'est le cinéma, mais on ne se prive pas d'annoncer ce qu'il sera, on façonne son messianisme, on le dote d'un pouvoir de résolution universelle. Le cinéma n'est rien, mais on le veut pionnier en tout, certain que l'art sera son plus sûr eschaton. Les écrits sur le cinéma ont le ton d'une apocalypse esthétique. La lucidité le dispute à l'exaltation, l'analyse au lyrisme. Tous ont des visions, tous cherchent obstinément à décrypter la valeur d'un événement dont l'importance se lit nécessairement à l'échelle de l'histoire humaine. Tous les pays sont concernés, les États-Unis, l'Angleterre, l'Italie, la France, l'Allemagne, la très jeune Union des républiques socialistes soviétiques, tous cherchent le moyen de fléchir son destin en l'accordant aux rêves qu'ils se donnent. Balázs veut écrire une philosophie de l'art cinématographique, Lindsay compose son évangile, tandis que Canudo chante son dithyrambe le soir du 17 février 1921 au café Grillon. La dépense théorique dont le cinéma fait l'objet au début des années 1910 impressionne. Pour nombre d'intellectuels, d'artistes et de critiques, le cinéma est la grande affaire de l'art du xx^e siècle. Rien de grand ne se fera sans lui. Reposons donc la question. Qu'est-ce qui permet de réunir malgré l'écart des positions théoriques la cinéplastique d'Élie Faure (1920), la théorie des sept arts de Ricciotto Canudo (1921) et la lyrosophie de Jean Epstein (1922), sinon une même résolution artistique et une même utopie esthétique qui encouragent la reconnaissance du cinéma en pariant sur un recommencement de l'art? Le ralliement d'une génération à l'art nouveau ne doit pourtant pas tromper, cette unanimité est d'abord le fruit d'ajustements et de retournements aux motivations fort différentes. Aux côtés de ceux qui adhèrent sans hésitation au cinéma, on trouve tous ceux qui quittent progressivement leur attitude de défiance. Ainsi Luigi Pirandello²⁴ commença-t-il par refuser le cinéma avant de se déclarer subjugué par *Le Père Serge* de Yakov Protazanov (1917),

• 23 – EPSTEIN Jean, « Ciné Mystique », in *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris, Seghers, 1974, p. 102.

• 24 – ANDREAZZA Fabio, « La conversion de Pirandello au cinéma », in *Cinéma et Intellectuels. La production de la légitimité artistique, Actes de la recherche en sciences sociales* 2006/1 (n° 161-162), p. 32-41.

puis par *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier (1922). Si l'évolution est rapide et la conversion le plus souvent totale, comme ce fut le cas pour Vsevolod Meyerhold et Vladimir Maïakovski, les avant-gardes sont loin d'être unanimes sur ce qu'il convient de penser et de faire du cinéma. Les futurismes italien et russe suivent des voies divergentes, Eisenstein et Vertov s'opposent sur les moyens et les fins du cinéma, tandis que les dadaïstes s'affrontent sur la scène du théâtre Michel. La sensibilité esthétique de l'époque fixe son unité de temps et d'action, mais elle laisse intactes les logiques d'affiliation aux groupes et aux mouvements qui gouvernent la scène artistique. Toute la régulation sociale du signifiant cinéma a été déterminée par cette tension entre un horizon commun et des projets opposés, entre les tenants du vieux système des Beaux-Arts et les militants de la *tabula rasa*. Le cinéma qui n'est rien encore dans l'ordre des arts semble pourtant sur le point d'emporter tout le futur de l'art. À peine avait-on entrevu ce qu'était le cinéma, qu'on a brûlé d'en faire un art, imaginant sans doute que l'art lui donnerait la définition qui lui manquait encore. Mais pour y parvenir on a fini par sacrifier une bonne part des utopies esthétiques que le cinéma avait inspirées. Les avant-gardes auront beau se dépenser théoriquement sans compter, leur effort de liquider tout lien à un passé jugé inutile ne réussira jamais à empêcher le triomphe de la restauration esthétique que certains souhaitaient. Tandis que Moussinac regrette que sitôt sorti des catacombes du Grand Café le cinéma ait succombé aux lois de l'industrie, Canudo, lui, rêve d'un système des Beaux-Arts élargi capable de relancer les principes esthétiques de Schopenhauer et les ambitions artistiques de Wagner. Tel est le paradoxe de cette époque qui milite pour le cinéma, mais se divise sur la meilleure façon de penser son rôle historique.

L'art n'est pas la seule intuition que les avant-gardes partagent : ce florilège révolutionnaire qui accroît chaque bouleversement d'une grandeur symbolique, qui redessine la forme de la psychologie humaine, qui, demain, modifiera l'ordre des savoirs et fléchira le cours politique des sociétés, peut aussi se lire comme le signe d'une ultime révolution, une révolution esthétique qui opère directement sur les constantes physiques et les coordonnées culturelles du monde moderne. Le cinéma ne désigne plus seulement un art, mais une *aisthesis* qui vient traduire la nouvelle cinétique industrielle et urbaine qui fascine les artistes. Le rythme cinématographique²⁵ va rapidement s'imposer comme le foyer théorique de l'époque, qui comprend que c'est vers lui que convergent toutes les réflexions menées sur le mouvement, la vitesse, l'énergie. Son originalité est double et parfaitement réversible. Le rythme est tantôt considéré comme le privilège de l'art qui

• 25 – Sur cette question, voir GUIDO Laurent, *L'âge du rythme*, Payot, Lausanne, 2007 et VANCHERI LUC, « Rythme », in P. CHEVALLIER et A. DE BAECQUE, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, 2016.

justifie le cinéma, tantôt compris à partir du cinéma comme un opérateur de rénovation esthétique de l'art. Si le rythme fonctionne bien comme la clause artistique du cinéma – le cinéma est un art parce qu'il parvient à formuler une esthétique du rythme qui le rapproche de la poésie ou de la musique –, on ne négligera donc pas le mouvement inverse qui voit l'art moderne explorer les virtualités des propriétés esthétiques du rythme cinématographique²⁶. Léon Moussinac en a résumé les enjeux dès le deuxième chapitre de *Naissance du cinéma*. Le rythme affecte aussi bien la composition des images que leur succession qui demande que soient prises en compte la valeur plastique de chacune et la mesure de leurs rapports. Pour construire sa poétique, on se tournera donc du côté de la musique et de la correspondance des arts, on cherchera à décrire des phénomènes et à fixer des lois. On sait qu'Eisenstein y a consacré ses premières théories. Mais le rythme n'est pas seulement une affaire poétique qui nous parle de mètre, d'intervalle et d'harmonie, il répond aussi à ce « besoin de l'esprit » sans lequel l'espace et le temps ne pourraient coïncider. Du ρυθμός platonicien l'art et le cinéma vont conserver l'idée que le rythme est inséparable d'une métaphysique qui gouverne un univers donné « sans concert et sans ordre » (*Timée*, II, 30a). Les œuvres de l'art sont des mondes qui dépendent d'un rythme sans lequel les éléments qui les composent ne seraient jamais liés entre eux. Là où les uns suggèrent une prédisposition physiologique qui laisse la place à tout un spectre de possibilités harmoniques, les autres acceptent l'idée que la forme est donnée « sans fixité ni nécessité naturelle et résult[e] d'un arrangement toujours sujet à changer²⁷ ». Il ne suffit donc pas de remarquer que « c'est du rythme que l'œuvre cinématographique tire l'ordre et la proportion sans quoi elle ne saurait avoir les caractères d'une œuvre d'art²⁸ », encore faut-il rapporter l'esthétique du rythme aux conditions anthropologiques qui rapprochent ou séparent la nature de l'Histoire. Eisenstein a fait de cette croisée théorique l'accord majeur de son esthétique. Ce que disent ces rapides réflexions sur le rythme, c'est que si le cinéma souffre d'une indétermination esthétique, il ne faut pas nécessairement y voir le défaut d'un art imparfait, mais tout autrement son inestimable avantage. C'est en somme parce

• 26 – François Albéra a proposé une lecture paradigmatique du cinéma qui intègre et diffuse l'ensemble des éléments de la modernité : « Car le cinéma à son avènement – nous croyons l'avoir montré – non seulement se trouve défini ou déterminé par ce contexte de la « modernité » que la société industrielle porte en ses flancs, mais il exprime cette dernière, la formule et joue le rôle d'un intégrateur social à ses valeurs (rendement, mobilité, fluidité, connexions) » (ALBÉRA François, « Le paradigme cinématographique », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, en ligne, 66 | 2012, mis en ligne le 1^{er} mars 2015, consulté le 20 août 2015 [http://1895.revues.org/4455]).

• 27 – BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 333.

• 28 – MOUSSINAC Léon, « Naissance du cinéma », *op. cit.*, p. 77.

que le cinéma est tout à la fois disponible et incertain que l'art moderne peut y forger les figures les plus significatives de son avenir.

Toutes ces querelles n'ont ni découragé les avant-gardes ni freiné l'inexorable évolution d'un cinéma devenu dépendant d'une fonction artistique orientant, modifiant et solidarissant les différentes institutions qui allaient travailler à la normalisation de ses différentes expressions sociales. Si bien qu'en s'attachant les vertus de l'art, le cinéma n'a pas seulement déjoué son avenir industriel, il a encore et surtout reprogrammé son destin culturel et politique. L'enthousiasme de Canudo y trouve sa cause première. Non content de marier l'art et la science, il se fait le porte-parole des phalanges d'artistes qui remontent le courant qui va de l'industrie à l'art²⁹. Moussinac se concentre sur les obstacles de tous ordres que rencontre le cinéma : l'inertie de l'industrie, les préjugés de la critique, l'impréparation culturelle du public populaire, les résistances de la culture bourgeoise. Penser le cinéma se fera sur deux fronts. Au premier la défense des cinéastes et des œuvres contre le mercantilisme de l'industrie, au second la charge contre les résistances qui retardent l'entrée du cinéma dans le monde des arts. Rien ne décourage Moussinac qui est certain d'une chose : « Le cinéma devancera quelque jour la littérature et occupera la première place³⁰. » Germaine Dulac partage cet horizon esthétique lorsqu'elle demande que le cinéma se débarrasse « de tout ce qui est littéraire », parce que « la vraie pensée cinématographique est loin de celle qui régit tous les autres arts³¹ ». Ils sont désormais nombreux à rêver qu'« en raison de cette complexité extrême de la technique cinématographique, l'ordre général de l'évolution des arts³² » sera un jour changé. Il ne faudra d'ailleurs que quelques années avant que Paul Valéry n'écrive *La conquête de l'ubiquité*³³ et que Walter Benjamin ne fasse paraître *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*³⁴, à peine une génération avant que le rêve esthétique de quelques-uns ne devienne la réalité artistique de tous.

• 29 – CANUDO Ricciotto, « Esthétique du spectacle », 1921, in *Lusine aux images*, Paris, Séguiet/Arte éditions, 1995, p. 52.

• 30 – *Ibid.*, p. 61.

• 31 – DULAC Germaine, « Le véritable esprit du septième art », in *Écrits sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 54.

• 32 – MOUSSINAC Léon, « Naissance du cinéma », *op. cit.*, p. 60.

• 33 – « Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art » (VALÉRY Paul, « La conquête de l'ubiquité », [1928], in *Œuvres*, t. II : *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1283.

• 34 – BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », in *Essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983. J'aurai l'occasion de revenir plus loin sur cette observation pessimiste de Benjamin qui ne s'applique pas à toutes les avant-gardes.