

Les limites de la représentation dans le cinéma d'avant-garde des années vingt

Au milieu des années dix, les arts plastiques connaissent des bouleversements sans précédent : des tendances extrêmes, comme l'abstraction géométrique ou le ready-made, évacuent la figurativité, redéfinissent le travail du créateur et celui du spectateur, et un bouillonnement d'idées traverse l'Europe à coups de manifestes, d'expositions et de scandales mondains, sur fond de première guerre mondiale. Le cinéma lui aussi est touché, mais un peu plus tard, et de manière moins radicale, ou en tout cas moins spectaculairement médiatisée. Lui aussi va se frotter aux extrêmes, mais plus prudemment. On s'interrogera ici sur les *raisons d'être* des limites de l'expérimentation cinématographique européenne des années vingt. Sont-elles attribuables au climat idéologique du milieu de l'art à cette époque, plus largement au contexte socio-juridique qui régit alors l'exercice de l'art, ou bien plutôt au dispositif cinématographique lui-même et à ses contraintes techniques ?

L'étude ne prétend pas être exhaustive, étant donné qu'à l'exception des films signés d'artistes dont la renommée est due à un statut de peintre, ce qui leur valut d'être précieusement sauvés par les institutions muséales, un grand nombre de productions expérimentales ont disparu (celles des Futuristes italiens, par exemple), ou bien demeurent dans l'ombre. Précisons également que les mouvements de l'expressionnisme allemand et de l'impressionnisme français, parfois associés dans certains travaux aux courants d'avant-garde, sont exclus de l'étude : le propos est ici d'aller voir du côté des extrêmes, des limites de la représentation cinématographique.

LE CONTEXTE

Dans les années dix, il s'agit dans le milieu qui nous intéresse d'"être absolument moderne", de prendre un nouveau départ, de dépasser le passé. La manière la plus voyante de tout réinventer, c'est d'abord l'abstraction comme gage de "pureté". "Pour le modernisme", explique Rosalind Krauss, "le plaisir réside dans l'autoréférentialité" (1993 : 140). Les œuvres plastiques vont cesser donc, de fonctionner comme des index renvoyant à des objets du monde, afin de valoir pour elles-mêmes. Malevitch proclame le Suprématisme en 1915 ; il considère son *Carré noir* de 1913 comme le "degré zéro de la forme (...) après

lequel commence une création nouvelle” (Martin & Naggar 1991 : 60). Ses toiles seront vues à Paris au Salon des Indépendants de 1914. Il écrit en 1915 : “Quand la conscience aura perdu l’habitude de voir dans un tableau la représentation de coins de nature, de madones et de vénus impudentes, nous verrons l’œuvre purement picturale (...) S’ils veulent être les peintres purs, les artistes doivent abandonner le sujet et les objets” (1986 : 179 & 195).

L’abstraction, le cinéma n’a pas été conçu expressément pour cela. En revanche, les principales autres préoccupations des artistes modernes de ce temps, qu’elles apparaissent sous forme de déclarations ou directement dans leurs œuvres, trouvent un écho évident dans la constitution même du dispositif cinématographique : le mouvement, la lumière et l’immédiateté”.

Le mouvement, comme l’abstraction, est gage de pureté. En 1914, Robert Delaunay écrit (1957 : 119) : “Dans le domaine de la peinture recherchons la pureté des moyens ou les moyens les plus purs” ; ce sera le *simultanisme*, “mouvement dans les rythmes des couleurs formelles”. Les *Rythmes colorés* de Leopold Survage (1912-13) sont exposés à Paris au Salon des Indépendants dès 1913. Survage projetait d’ailleurs de filmer et de projeter ses suites de figures, mais Gaumont refusa (voir De Haas 1985 : 11). Apollinaire écrira néanmoins un article intitulé “Le rythme coloré” à propos des toiles “séquentielles” de Survage (dans *Paris-Journal* du 15/7/1914). Peinture, sculpture et théâtre sont pris d’une frénésie dynamique. Dans “De la composition scénique”, un texte écrit en 1912 pour l’almanach du mouvement expressionniste *Der Blaue Reiter*, Kandinsky distingue trois choses importantes dans un spectacle : “1. Sonorité musicale et son mouvement. 2. Sonorité corporelle (...) et son mouvement. 3. Sonorité colorée et son mouvement” (t.3, 1970 : 50)¹.

La recherche d’une peinture pure, comme celle un peu plus tard d’un cinéma pur, a le même modèle, la musique. Naîtra un “art de la mobilité”, dit Apollinaire, qui sera “à la peinture ancienne ce que la musique est à la littérature” (cité par Martin & Naggar 1991 : 41). Au Salon des Indépendants de 1913, toujours, Baranoff-Rossiné expose une sculpture

¹ Par la suite, Kandinsky sera amené à théoriser la sensation de mouvement qui naît, même, chez le spectateur de figures fixes - voir par exemple, dans son texte “Point-ligne-plan”, en 1926, les dessins 47 & 48 et la comparaison entre une ligne courbe montante et la même ligne “avec décroissance continue de l’épaisseur, produisant une tension accrue de la montée” (t.2, 1970 : 127). On trouve la même attitude chez Eisenstein, dont Fr. Albéra dit qu’il “ne s’intéresse pas à la *représentation* du mouvement ou à sa *reproduction* (embryonnaire dans la peinture, achevée au cinéma), ni même à la peinture de son *effet* mais au principe même du mouvement” (1980 : 8-9).

mobile intitulée *Symphonie n°2.*, préfigurant l'avalanche de sculptures cinétiques qui déferle à partir de 1920 (Naum Gabo, Duchamp, Moholy-Nagy...)², et malgré ce que pourrait laisser croire son nom, "l'instantanéisme ne croit qu'au mouvement perpétuel" (Picabia dans *391*, en octobre 1924 ; 1978 : 151). Les théories de Bergson contribuent à faire cet air du temps ; ainsi que le montre Lawder (1994 : 34), la formule selon laquelle "la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition" (in *L'évolution créatrice*, publié à Paris en 1911), inspire un certain nombre d'artistes.

Après le mouvement, la lumière. Dans les années vingt, les jeux de transparence, d'irisation et de reflets préoccupent un grand nombre d'artistes : *Moholy-Nagy*, Duchamp, Tatlin, Archipenko...³ Léon Bakst, le décorateur de Diaghilev - qui a fait redémarrer le ballet à Paris dès 1909 - utilise des déformations visuelles en 1917 pour *Femmes de bonne humeur*, spectacle chorégraphique dont une scène apparaît comme vue à travers une boule de verre (Christout 1991 : 474). Naum Gabo publie dans *Bauhaus*, en 1928, le projet de monter un *light-show* géant devant la Porte de Brandebourg (voir De Haas 1985 : 226). Dans son projet de pièce de 1911, *Violet* (t.3, 1970 : 83-111), Kandinsky prévoit lui aussi quantité de "rayons lumineux" colorés qui viennent balayer la scène et y déclencher des réactions.

Mouvement et lumière sont des vecteurs efficaces au service de ce qu'on pourrait appeler le *rêve d'immédiateté* que caressent les créateurs qui ambitionnent de court-circuiter la réflexion - soit, à l'instar de Tzara, en faisant la chasse au sens construit par l'œuvre⁴, soit en cherchant à provoquer des sensations "brutes". Le *purisme* voit ainsi le jour en 1918 avec Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, futur Le Corbusier. Leur programme est publié dans *Création* n°2, en novembre 1921, sous le titre "Intégrer" (reproduit dans Ducros 1985 : 127-129)⁵. On peut y lire "Pour réaliser un art vraiment transmissible, il est

² Voir les chapitres 4 ("Le mouvement à l'heure de l'abstraction géométrique et du surréalisme") et 7 "Mouvements lumineux") chez Popper 1967.

³ Voir Nakov 1991, ainsi que *La transparence dans l'art du XXème siècle*. Emblématiquement, *Moholy-Nagy* publia en 1923 dans la revue américaine *Broom* un article intitulé "Light : a medium of plastic expression".

⁴ "Dada ne signifie rien", in "Manifeste dada" paru en 1918 dans *Dada* n°3, repris dans Harrison & Wood 1997 : 284-289.

⁵ Dans son cours au Bauhaus, Kandinsky résume le programme du purisme de la façon suivante : "Le tableau est une machine pour communiquer des sentiments. La science nous offre une sorte de langage physiologique qui nous permet de déclencher chez le spectateur des sensations physiques sans équivoque" (t.3, 1970 : 195 ; Kandinsky attribue la citation à Ozenfant & Jeanneret, mais elle ne figure pas telle quelle dans leurs manifestes publiés).

nécessaire de disposer d'éléments solidement basés sur des sensations physiques, ces sensations physiques étant les seules qui soient indiscutablement et unanimement ressenties (...). Le purisme n'est pas un art d'allusion (...), il veut constituer des faits à réaction impérative"⁶.

Au vu de ce qui vient d'être énoncé, le cinéma a tout pour plaire aux tenants de l'avant-garde : il est capable d'*animer* des figures *abstraites* qui "*touchent*" directement le spectateur. Mais le déclic ne se produit qu'à grand-peine. Premiers de tous, dans leur "Manifeste technique de la peinture futuriste" (14/4/1910) les Futuristes italiens font l'apologie du cinéma, mais, selon De Haas (1985 : 21) se serviront plutôt de lui comme un générateur de photogrammes abstraits ou bien pour garder des traces de leurs performances⁷. Il influencera surtout leur littérature, dit Mario Verdene, à travers les

⁶ Kandinsky rêve également à un certain automatisme de la sensation produite par l'œuvre - un béhaviorisme artistique, pourrait-on dire - dans "Point-ligne-plan", en 1926 : "Il est particulièrement intéressant et significatif que l'acuelle représentation musicalo-graphique - l'écriture musicale - n'est autre chose que diverses combinaisons de points et de lignes (...). Cette concision des moyens de transcription et leur simplicité (...) tentent les autres arts, et il est compréhensible que la peinture ou la danse soient à la recherche de leur propre « écriture »" (t.2, 1970 : 136-137). Dans le même ordre d'idées, Duchamp (1975 : 107) inscrit comme projet pour l'année 1913, "Construire un et plusieurs instruments de musique de précision qui donnent *mécaniquement* le passage *continu* d'un ton à un autre pour pouvoir noter sans les entendre des formes sonores modelées" (c'est Duchamp qui souligne ; on notera que cet appareil, jamais construit, synthétise à l'exception de la "pureté" - inimaginable chez Duchamp - les concepts énumérés ci-avant : lumière, mouvement, musique...). *Recherches sonores*, une œuvre plus tardive d'Oskar Fischinger en papier découpé (1929), donne une idée de ce qu'aurait pu produire la machine de Duchamp, très proche en fait du procédé de son optique analogique de type Tri-Ergon (reproduite p. 161 du collectif *L'art et le septième art*).

⁷ Ils écrivent pourtant (*Poesia* d'avril 1910, Milan, repris dans Harrison & Wood 1997 : 183-186) : "Tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse". Dans "La cinematografia futurista", le fameux manifeste collectif du 11/9/1916, co-signé par Marinetti, Corra... etc. (et que De Haas ou son traducteur appellent à tort le "Manifeste technique de la cinématographie futuriste", alors que le terme de "technique" n'apparaît que pour la peinture et la littérature), il n'y a pas trace d'un quelconque programme pratique (reproduit dans Verdene 1980 : 231-234). Idem dans "La musique chromatique" de Bruno Corra, paru en 1912 (reproduit au même endroit, pp. 242-251). Un autre manifeste, tardif, a été publié dans *Comædia* en 1933, et a, lui, donné lieu à une réalisation, puisqu'il accompagnait la projection salle Wagram à Paris du film *Vitesse*, de Cordero, Martina & Oriani. Quant aux six courts-métrages mythiques d'Arnaldo Ginna et Bruno Corra (liste : *ibid.* p. 294), ils ont disparu, et ceci très tôt : amené à contester le statut d'œuvres innovantes à des films comme *Entr'acte*, *La roue*, *Le retour à la raison* et autre *Ballet mécanique*, Marinetti en personne, dans "La cinematografia astratta è un'invenzione italiana", ne cite pour revendiquer la paternité de l'abstraction cinématographique que le manifeste de 1916, non des œuvres réelles (paru dans *L'Impero* du 1/12/1926, Rome, reproduit chez Verdene 1990 : 252-253). Dans un autre manifeste,

concepts de montage (1990 : 39-41) et de fondu-enchaîné (ibid. p. 125), ainsi que leur “théâtre cinétique” (ibid. pp. 42-46), mais globalement la chronophotographie les influencera davantage.

Dans ses cours au Bauhaus, Kandinsky, lui, ne mentionne qu’une fois le cinéma ; nous sommes pourtant en 1925, et le cinéma n’apparaît pas dans la liste des “compartiments” de l’art du vingtième siècle (t.3, 1970 : 164-165), mais seulement sous forme de notation : “Au début d’une grande tension. Cinéma : film russe = masses, technique” (ibid. p. 170). Le cinéma expérimental lui est manifestement inconnu ou indifférent. De la même manière, le “Manifeste réaliste” de Naum Gabo & Antoine Pevsner, placardé dans une exposition d’août 1920, dit bien “Nous affirmons dans l’art plastique un nouvel élément : les RYTHMES CINÉTIQUES comme formes essentielles de nos perceptions en temps réel” (repris dans Harrison & Wood 1997 : 338-341), mais il n’est pas question de cinéma. Et Duchamp (1975 : 107), inscrit bien comme projet pour l’année 1913, “Faire un tableau ou sculpture comme on enroule une bobine de film-cinéma”, mais il ne passe pas à l’acte (son film *Anemic cinema* ne date que de 1925).

Malgré tout, quelques dizaines de films voient le jour.

LA REPOSE DU CINEMA

Moholy-Nagy, dans un texte que la revue *Korunk* publie en 1930, “Problèmes du film moderne”, considère que le cinéma ne peut plus lui non plus revenir à “la vieille peinture de chevalet” depuis que Malévitch a fait table rase en matière d’arts plastiques avec son suprématisme ; il lui faut développer de nouvelles idées techniques, comme la prise de vues sans caméra, la projection simultanée de films, les écrans ni plats ni carrés, les lentilles déformantes... (1991 : 415-420). Qu’en est-il exactement ?

Le cinéma s’empare de l’abstraction géométrique. La figure de la grille, que l’on trouve chez Malevitch, les courants De Stijl et cubisme, et que Rosalind Krauss considère comme une “forme omniprésente de l’art de notre siècle” (1993 : 94), un “degré zéro” conférant aux artistes le sentiment d’un nouveau départ (ibid. p. 137), se retrouve chez

en 1913, Marinetti avait laissé affleurer un autre son de cloche : il voyait le cinéma comme une attraction de music-hall génératrice de “merveilleux”... (“Manifesto del teatro di varietà”, reproduit chez Verdene 1990 : 219-224).

Eggeling et Richter. Ces deux peintres se rencontrent à Zurich en 1918, mais le premier travaille sur les rouleaux depuis 1915 ; son unique film, *Symphonie diagonale*, n'existe plus, aujourd'hui, que sous la forme d'un probable faux commandité par Richter après-guerre (De Haas 1985 : 69), mais l'esprit du temps, sans doute, y demeure, comme dans le *Rythme 21* de Richter. Ces films, auxquels on peut ajouter ceux, plus tardifs, d'Oskar Fischinger (*Etudes*), illustrent parfaitement des concepts comme celui que l'on a vu plus haut chez Kandinsky de la "tension accrue de la montée". Le cinéma y est utilisé pour représenter directement ces "forces" à l'œuvre, sous forme de translations ou de transformations (qui rappellent certains dessins animés d'Emile Cohl et préfigurent la récente vogue du morphisme).

N'étant pas distrait par le processus de reconnaissance des objets du monde, le spectateur est parfois soumis à des illusions optiques. Ainsi les films d'Eggeling et de Richter provoquent-ils parfois une hésitation sur laquelle la psychologie de la Gestalt a beaucoup travaillé : où est le fond ? où est la figure ? D'un spectateur à l'autre, les disques d'*Anemic cinema* sont eux tantôt vus en creux, tantôt en relief (De Haas 1985 : 30). Et dans le *Ballet mécanique*, ainsi que le montre le découpage (De Haas 1985), on trouve des associations de deux ou trois photogrammes qui provoquent des effets comme ceux du thaumatrope (l'oiseau et la cage ; ici, un cercle et un triangle, par exemple).

Une certaine sorte d'innocence du regard, de pureté perdue, est retrouvée par ce biais. Mais la plupart des créateurs rechignent à tirer "contre-nature" du côté de l'abstraction radicale ce médium de l'empreinte analogique qu'est alors le cinéma. Ils entendent bien innover en se servant d'images-traces présentant des figures reconnaissables. Evidemment, il faut dépasser la simple reproduction du réel : Picabia en novembre 1924, interviewé par *La danse*, déclare ainsi qu'"*Entr'acte* est un film qui traduit nos rêves et les événements non matérialisés qui se passent dans notre cerveau ; pourquoi raconter ce que tout le monde voit, ou peut voir chaque jour ?" (1978 : 167). Même un assemblage surréaliste d'objets, s'il vient tout simplement laisser une trace traditionnelle sur la pellicule, se montre décevant : Jean Mitry (1974 : 151) dit par exemple que le principal défaut d'*Un chien andalou* est que "les images y sont littéraires avant que d'être cinématographiques"⁸.

⁸ Dans le manifeste qui accompagne la sortie de *L'âge d'or* (reproduit dans Virmaux 1988 : 178-188), Aragon, Char, Eluard, Breton *et ali.* parlent pourtant de la *pureté* du film... (p. 184).

Mais il n'est pas si facile de pervertir le processus de lecture en termes d'image-trace. Rappporter les images à ce que l'on connaît du monde est un réflexe encombrant, même chez le public habituel de l'avant-garde : à la première du *Mystère du château de dé*, Man Ray se souvient que "tout le monde s'amusa beaucoup. On essaya d'identifier les personnages"... (1986 : 240).

Pour mettre à mal cet effet platement documentarisant de l'image-trace, les cinéastes essaient plusieurs solutions. Le montage rapide en est une, fondé sur le modèle musical. C'est un temps la spécialité du duo Gance-Dulac. Germaine Dulac, dans *Ciné-Magazine* du 19/12/1924, parle de *La roue* en termes musicaux : "Mouvements d'yeux, de roues, de paysages, noires, croches, blanches, doubles croches, combinaisons d'orchestration visuelle : le cinéma". On connaît par ailleurs la formule de Gance lui-même, le cinéma comme "musique de la lumière".

Autre parade, l'utilisation du hasard⁹ au sein même du processus d'obtention des traces. Dans le *Retour à la raison*, Man Ray dispose des poignées d'épingles le long de la pellicule, sans tenir compte des séparations en photogrammes. "Je saupoudrai quelques bandes de sel et de poivre, comme un cuisinier prépare son rôti. Sur les autres bandes, je jetai, au hasard, des épingles et des punaises (...). Ce que cela donnerait sur l'écran ? Je n'en avais aucune idée" (1986 : 222). Moholy-Nagy ne négligeait pas non plus le côté ludique et imprévisibles des déformations optiques qu'il affectionnait (cf. le titre-même de l'article "Le film jeu de lumière", paru en 1931 dans *Korunk* ; 1991 : 427). Tout cela, parfois, est ouvertement de l'ordre du gag : Mitry (1974 : 98) décèle dans *Entracte* l'influence du burlesque américain, "l'union parfaite du surréalisme et des courses poursuites chères à Mack Sennett".

Pour échapper au piège du sens après avoir échappé à ceux de la trace, il ne reste donc plus, une fois encore, que l'immédiateté "pure". Dans le discours qu'il fait avant la première projection d'*Emak Bakia*, au Vieux-Colombier, Man Ray (1986 : 232) prévient ainsi que son film "relève de l'optique pure. Il n'est destiné à séduire que les yeux". Dans *Thèmes et variations*, Dulac, qui prône le "cinéma intégral", met en parallèle les mouvements d'une danseuse et ceux d'une machine (figure chère aux Futuristes), pour le seul plaisir visuel de l'analogie.

⁹ "La volonté, mort de l'art", écrit Henri Michaux en préambule à son texte de 1946 "En pensant au phénomène de la peinture" (*Œuvres complètes*, Gallimard-Pléiade 1998 : 857).

Mais le plus efficace en matière d'immédiateté - ainsi que le prouve aujourd'hui le triomphe du cinéma immersif des parcs d'attraction - est encore de provoquer des sensations vertigineuses chez le spectateur. Interviewé à propos de *Relâche*¹⁰, Picabia déclare : "ce que j'ai fait s'adresse et s'adressera de plus en plus au plaisir véritablement physique" (cité par De Haas 1985 : 118). Ailleurs, dans *Comœdia* du 21/11/1924 : "Le cinéma devrait, lui aussi, nous donner le vertige, être une sorte de paradis artificiel, promoteur de sensations intenses dépassant le *looping the loop* de l'avion et le plaisir de l'opium" (1978 : 159). René Clair dit de même à propos d'*Entracte*, conçu justement pour être projeté pendant l'entracte de *Relâche*, "(le film) entraînait le spectateur sans lui laisser le temps de réfléchir et s'imposait à lui presque physiquement" (cité par De Haas 1985 : 139). Picabia abonde évidemment dans ce sens, interrogé par le *Journal des hivernants* de janvier 1927 : "Ce petit film ne veut rien dire, car il n'y a rien à comprendre dans la vie" (1978 : 181). Mitry va dans ce sens - c'est un film qui "se défend de démontrer quoi que ce soit", une "sensation pure qui vous empoigne et vous coupe le souffle" (1974 : 98).

Plus extrémiste encore, Henri Chomette combine image immersive et a-figurale dans *Jeux des reflets et de la vitesse*. Placée devant la rame du métro, la caméra enregistre en accéléré, au long des tunnels, les traînées des lumières de sécurité accrochées aux parois - l'effet annonce parfaitement celui de l'avant-dernière séquence de *2001...* Hypnotique sans être immersif, le fourmillement des épingles du *Retour à la raison* annonce, lui, la mode expérimentale du *flickering*,

Le cinéma, donc, répond bien au contexte qui l'entoure durant ces années. Il est un peu en retard sur les arts plastiques, certes, mais des films existent, on vient de le voir. Or ces œuvres vont rester des expériences relativement obscures et isolées. Trois séries de raisons peuvent être envisagées pour expliquer l'avortement de cette expansion : la confidentialité (problèmes de médiatisation), la place de la censure, enfin l'essence même du dispositif cinématographique.

PROBLEMES DE MEDIATISATION

¹⁰ Ballet instantanéiste en noir et blanc mis en musique par Satie pour les Ballets Suédois de Rolf De Maré dans l'esprit d'une recherche d'"un art spontané et anti-intellectuel" (Christout 1991 : 478) ; la première eut lieu le 4/12/1924.

Il faut attendre mai 1925 pour la première “matinée” consacrée entièrement au cinéma expérimental à destination d’un public non spécialisé ; cela se passa à Berlin, à l’UFA Palast, une grande salle du Kurfürstendam, mais la presse fut “perplexe” et les spectateurs “peu nombreux” (Lawder 1994 : 155). Il n’était pas facile de voir des films expérimentaux hors des soirées organisées à destination des *happy few*. Le Club des Amis du 7ème Art ne fut fondé par Ricciotto Canudo qu’en 1921, encore les projections avaient-elles lieu dans l’appartement même de Louis Delluc, sous couvert de dîners-souscriptions mondains (Lawder 1994 : 217, Sadoul 1975 : 54-55). Trois salles parisiennes se spécialisèrent sur le tard : le Vieux-Colombier se transforma en cinéma en novembre 1924 seulement, le Studio des Ursulines ouvrit en janvier 1926 et le Studio 28, temple du surréalisme, en février 1928.

En fait, le grand public n’était guère concerné ; Duchamp, des années plus tard, ne se fait guère d’illusions¹¹ : “C’était très circonscrit à un groupe, à Paris, composé de certaines gens. Evidemment, ça avait pris une ampleur amusante dans les journaux” (entretien avec G. Charbonnier, 1994 : 43). Le 6/7/1923, au Théâtre Michel, rue des Mathurins, la fameuse “Soirée du Cœur à Barbe”, organisée par Tristan Tzara autour de la représentation de sa pièce *Le Cœur à Gaz*, sont projetés trois films d’avant-garde, dont *Le retour à la raison* et *Rythmus 21* (en fait, une version provisoire, sous le titre *Film abstrait*, selon De Haas 1985 : 68). Cette soirée est connue pour avoir dégénéré en pugilat (Eluard porta plainte contre Tzara à cause de ce qui se passa ce soir-là), mais les films n’en sont pas responsables, qui ont plutôt eu tendance à endormir les spectateurs avant le début de la pièce (Sanouillet 1993). Dans ses mémoires (1986 : 223), Man Ray affirme bien que la bagarre est déclenchée par son film, mais pas à cause des images elles-mêmes : la projection, en fait, est sans cesse interrompue parce que la bande casse (ignorant l’existence d’une colle spécifique à la pellicule cinématographique, il avait utilisé une colle quelconque)¹².

¹¹ Ce n’est pas le cas de tout le monde : *Parade*, le spectacle né en 1917 de la collaboration de Picasso, Satie et Cocteau, provoque selon ce dernier un “scandale monstrueux” (Christout 1991 : 475).

¹² D’une manière générale, il est bien difficile de prendre l’exacte mesure de ce type de “scandales”. Par exemple, les plans de spectateurs outragés par le concert de Claire, dans *L’inhumaine*, sont (version de Lawder 1994 : 103) des plans volés par L’Herbier le 4/10/1923 à l’occasion d’un concert de Georges Antheil organisé tout exprès, L’Herbier lui ayant demandé d’y “jouer ses compositions les plus radicales”, ou bien (version de Sadoul 1975 : 101) le portrait d’une

D'autres scandales sont limités à des guerres de chapelles. Lorsque *La coquille et le clergyman* est présenté aux Ursulines, le 9/2/1928, les Surréalistes qualifient délicatement G. Dulac, la réalisatrice, de "vache", l'accusant d'avoir trahi son scénariste Antonin Artaud, et une bagarre s'ensuit. Artaud lui-même a fustigé le "cinéma pur" dans la *NRF* du 1/11/1927 ("On ne peut qu'être insensible à des lignes purement géométriques") et dans le *Monde illustré* du 29/10/1927 ("Le cinéma pur est une erreur") (voir Virmaux 1988 : 34)¹³. Le décalage temporel ne fait qu'ajouter aux difficultés de médiatisation : la dizaine d'années de retard que le cinéma a pris sur la naissance des mouvements dada et surréaliste, disent O. & A. Virmaux, lui valent la "désaffection de la clientèle intellectuelle" (ibid. p. 84).

Quant aux passages "expérimentaux" des longs métrages du circuit officiel, ils restent marginaux. Dans les copies originales de *L'inhumaine* (1924), L'Herbier avait inséré des photogrammes de couleur épars dans la scène de la résurrection ; des spectateurs scandalisés, "les traits convulsés", exigent d'être remboursés (De Haas 1985 : 86), et les copies ultérieures sont modifiées. La même année, sortait *La roue*, d'Abel Gance, avec son fameux montage rapide, que l'Institut Général de Psychologie demanda à Gance de venir présenter à ses membres (Sadoul 1975 : 154) ; Emile Vuillermoz, dans *Ciné-Magazine* du 19/12/1924, résume froidement la situation de l'expérimentation cinématographique, alors que *La roue* va sortir publiquement en version écourtée : "Il faut choisir. (...) A droite c'est le succès populaire (...), à gauche c'est la conquête de l'élite (...). Dans le premier cas, il faut supprimer quelques centaines de mètres où brille une poésie provisoirement inaccessible aux clients des ciné-romans (...). Si l'on désire au contraire émerveiller les artistes, il faudra expulser de la bande l'élément romanesque qui tient trop de place" (reproduit dans Sadoul 1975 : 149).

PROBLEMES DE CENSURE

Sadoul (1975 : 45-50) résume la situation française : la censure cinématographique est instituée par arrêté du Ministère de l'Intérieur le 16/6/1916, sous la forme d'une

"manifestation simulée" par un public d'invités complaisants... Dans le même ordre d'idées, voir les trois versions différentes du scandale de *La coquille et le clergyman* chez Virmaux 1988 : 171-175.

¹³ Ces querelles d'école ne sont pas terminées ; ainsi O. & A. Virmaux assurent-ils cinquante ans après que la virtuosité technique d'*Entr'acte* est "étrangère à l'esprit Dada" (op. cit. p. 35).

“Commission de Contrôle des Films”, puis prolongée au-delà de la guerre par le décret du 25/7/1919 - alors que la censure théâtrale n’existait plus depuis 1906. *L’homme du large*, film du courant impressionniste, en fit par exemple les frais : L’Herbier dut retirer une scène se déroulant dans un bouge à matelots. Dans ses locaux du Palais-Royal, rue de Valois, la censure passa en 1921 sous le contrôle des Beaux-Arts, on y nomma même Abel Gance - mais sans jamais le convoquer, précise Sadoul, ajoutant que le Ministère de l’Intérieur, officieusement, continuait de tirer les ficelles de la commission.

Malevitch, dans un texte de 1919 intitulé “Des nouveaux systèmes de l’art”, écrit (1986 : 336) : “Le cubisme et le futurisme (...) ont présagé la révolution de 1917”. Les expérimentations cinématographiques sont-elles subversives à ce point ?

Deux films d’avant-garde, *L’étoile de mer* (Man Ray) et *La coquille et le clergyman*, passent pour avoir eu des ennuis avec la censure. Dans le premier, on peut voir Kiki de Montparnasse dans le plus simple appareil, mais à travers un verre enduit de gélatine ; le héros, de surcroît, l’abandonne, préférant à ses bras ceux d’une étoile de mer. Dans son *Autoportrait*, Man Ray se souvient que le comité de censure lui demande d’ôter un anodin morceau de plan dans lequel se sésabilille, mais que “l’apparente incohérence du film les troublait plus que les nus” (1986 : 236). *La coquille et le clergyman* fut interdit en Grande-Bretagne, la censure l’ayant jugé “tellement hermétique qu’il en perd toute signification” (Lawder 1994 : 149).

Un chien andalou montre les mains de Pierre Batcheff posées sur les seins de Simone Mareni, mais il n’y a là rien de bien scandaleux à côté des films réservés au circuit parallèle des maisons de passe. Mitry (1974 : 151) constate qu’“aujourd’hui, ce « baroquisme » surréel fait sourire bien davantage qu’il ne provoque. Une seule image reste bouleversante : celle de l’œil coupé au fil du rasoir”.

L’Age d’or a connu davantage d’ennuis. Le 1/10/1930 il reçoit le visa de censure cinématographique avec la censure d’un intertitre (“Qui n’ont de dieu que la lubricité”), mais se voit retirer ce visa le 12/12 ; au final, il n’aura été vu en première exploitation que du 28/11 au 10/12, au seul Studio 28 (Bouhours 1996 : 91). Que s’est-il passé ? Georges Sadoul en a fait le compte-rendu : le 3/12, “un commando formé par la « Ligue antijuive » et la « Ligue des patriotes » envahissait le Studio 28, interrompant la représentation de *L’Age d’or* aux cris de « mort aux juifs » et « on va voir s’il y a encore des chrétiens en France », lançait un encrier sur l’écran, allumait des bombes fumigènes avant de crever ou de détruire dans le hall des tableaux surréalistes (...). La « grande presse » s’accorda alors

pour demander qu'on interdise ce spectacle scandaleux" (Sadoul cite des extraits de tribunes parues dans *Le Figaro*, *L'ami du peuple*, *L'écho de Paris* et *Les débats*) ; "le préfet de police ne fit pas la sourde oreille"¹⁴.

Il y a bien entendu le cas des projets qui avortent. *La folie du Dr Tube*, qu'Abel Gance réalisa en 1915, ne bénéficia jamais, par exemple, d'une sortie commerciale normale car son producteur, Louis Naplas, le jugea trop expérimental (Lawder 1994 : 82). En 1931, Moholy-Nagy sollicita la Tobis pour un projet de film intitulé *Reflektiertes Bild*, dans lequel il s'agissait de filmer les événements qui surviennent dans une ville au hasard de ses rues, depuis un camion portant des caméras munies d'objectifs déformants, mais les autorités refusèrent à cause du "risque de troubler l'ordre public" (De Haas 1985 : 75).

On ne saurait néanmoins tenir la censure pour responsable du désintérêt des artistes et des spectateurs de ces années-là pour le cinéma d'avant-garde en général.

PROBLEMES SPECIFIQUES AU MEDIUM

Dans l'éventail des explications possibles à ce désintérêt, se mélangent les problèmes communs aux avant-gardes et des problèmes propres au cinéma comme technique.

Est-ce une question économique, d'abord ? On a trop répété que le cinéma était une industrie pour passer cette question sous silence. Mais la pellicule n'est pas plus chère que les tubes de peinture. Le mécénat, ces années-là, ne fonctionne pas si mal : *Un chien andalou* a été financé par la propre mère de Bunuel (Bouhours 1996 : 89), Man Ray fait ce que bon lui semble avec l'argent des Noailles... etc. "L'avant-garde n'a finalement pas rompu avec la société bourgeoise précisément parce qu'elle avait besoin de son argent", écrit Greenberg en 1939 (1997 : 591) ; "il s'est donc progressivement avéré que la fonction véritable et essentielle de l'avant-garde n'était pas tant « l'expérimentation » que la découverte d'une voie permettant de garantir la liberté d'être de la culture au sein même du désordre et de la violence idéologiques" (ibid.).

¹⁴ Mitry (1974 : 154-155), qui cite in extenso le passage, précise que le film recueille néanmoins deux éloges, celui de Léon Moussinac dans *L'humanité*, et celui d'Henry Miller dans un texte intitulé "Divine orgie" : "Bien sûr ", écrit Miller, "cela n'est pas de l'art. Art est un mot de passe. C'est une divine orgie en face de la plus divine orgie connue de l'homme : le sexe". Breton est tout aussi enthousiaste mais la terminologie diverge : ce film, écrit-il, est "la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage" (*L'amour fou* p. 87).

La question du piège formaliste est plus prégnante que celle de l'argent. Moholy-Nagy, dans "Nouvelles expériences cinématographiques", paru dans *Korunk* en 1933 (1991 : 433-436), déplore déjà que les expériences de Clair, Eggeling, Bunuel, Man Ray... etc., "sont devenues, entretemps, la réalité quotidienne de la production, malheureusement plutôt pour la partie technique que pour leur contenu philosophique (...). Même le public a rapidement pris l'habitude de tenir compte seulement de l'aspect technique et formel du langage d'avant-garde". Moholy-Nagy pensait que le cinéma, qui ne pouvait pas montrer le monde tel qu'il était parce que la censure ne l'aurait pas permis¹⁵, était condamné par le contexte social à un formalisme stérile.

La récupération est le lot des avant-gardes en général. Ainsi que l'explique Duchamp en personne : "Même rire, même se moquer, même détruire, devient ennuyeux au bout d'un certain temps, quand c'est devenu une habitude (...). Il est clair que, quand on a détruit quelque chose rapidement, on ne peut pas continuer à le détruire" (entretien avec G. Charbonnier, 1994 : 42). Mais, pour le cinéma, les choses sont plus compliquées que pour la peinture. Avec un décalage plus ou moins grand, les trouvailles de la peinture d'avant-garde sont effectivement récupérées sous forme de visuels par les maquettistes des revues, les publicitaires, les graphistes, les décorateurs de télévision... etc. Mais la frontière entre les deux mondes est bien délimitée, car il existe une Institution artistique qui dit ou non ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève pas, et aussi parce que les matières de l'expression, sauf exceptions très minoritaires, ne sont pas les mêmes : un tableau n'est pas une affiche publicitaire. Au cinéma, tout est plus flou : la pellicule est la même pour tout le monde, l'écran aussi. Le rejet de l'écran classique que prôna en vain Moholy-Nagy, par exemple, triomphe aujourd'hui en art vidéo (*The greeting*, l'œuvre la plus célèbre de Bill Viola est en format vertical) - ce que les gens de cinéma n'ont pas su faire accepter.

La question de l'Institution est bien entendu centrale. Pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, les musées ont rechigné à accueillir le cinéma. Si l'on élargit le champ de l'Institution aux critiques, on trouve la même méfiance : Peterson (1996 : 116-117) avance comme explication, à la suite de Fred Camper, le fait que dans le cinéma d'avant-garde

¹⁵ "L'effet le plus destructeur de la censure est d'entraîner l'autocensure préalable des réalisateurs" (ibid.). L'année suivante, sa "Lettre ouverte à l'industrie du cinéma", que publie *Sight & Sound* dans son n°10, s'ouvre d'ailleurs par une demande d'abolition de la censure (ibid. pp. 441-442).

l'expérience de vision est si anarchique et varie tant d'un spectateur à l'autre que l'analyse de ces films qui font la chasse au rationnel est littéralement impossible...

Les explications technologiques semblent toutefois plus convaincantes. Par exemple, l'abstraction des films de Richter et Eggeling passe mal dans les milieux picturaux des années vingt parce qu'elle y est trop conceptuelle. Les figures géométriques y sont de pures figures géométriques. Tandis que dans une œuvre aussi abstraite que le *Cercle blanc* de Rodtchenko, en 1918, l'irrégularité des contours l'emporte sur l'abstraction géométrique et empêche l'œuvre d'être réduite à l'énonciation de son concept (c'est plus qu'un cercle blanc qui coupe un disque sombre, la touche du peintre est bien visible ; Buren et autres conceptuels sont encore loin). L'absence de couleurs joue également beaucoup, à cette époque, contre le cinéma expérimental. Le "Gasparcolor" qu'Oskar Fischinger et Bela Gaspar mettent au point arrivera trop tard : 1933 (*Composition en bleu* sortira l'année suivante).

Conceptuelle avant l'heure, immatérielle avant l'heure aussi : l'image cinématographique s'insère mal dans le circuit de l'art parce qu'elle n'est pas un objet, et que l'immatériel, dans les années vingt, n'est pas dans l'air du temps ; le cinéma lettriste ou le "théâtre du vide" d'Yves Klein n'arriveront pas avant trente ans. La photographie, elle, s'accroche et s'échange à l'instar de la toile peinte. Faudrait-il alors considérer l'objet-film (la bobine de pellicule) comme étant l'œuvre, et non la suite immatérielle d'images projetées ? Man Ray semble y songer, ainsi que le montre un agrandissement des photogrammes du *Retour à la raison* (De Haas 1985 : 111) : certaines figures, comme des traces d'objet, s'étalent sur cinq ou six photogrammes à la suite, et ne sont donc observables qu'à condition de visionner la pellicule sans la projeter...

Mais la démarche est bien marginale. Le temps d'arriver à l'essor de l'immatériel, et c'est la vidéo qui installera l'image animée dans les galeries et les musées : le cinéma aura manqué son tour. La postérité du cinéma d'avant-garde des années vingt s'inscrira dans d'autres sphères que celles de l'art : le film post-moderne de type immersif et le vidéo-clip musical¹⁶.

¹⁶ Voir Jullier 1997. Douglas Gordon, pour citer le cinéaste expérimental le plus médiatisé du moment, expose certes dans les musées, mais son cinéma s'origine dans une réflexion méta-discursive qui a d'autres modèles que les films dont on a parlé ici. Dans la sphère artistique, c'est du côté de la performance ou du spectacle multi-média que l'on peut trouver, peut-être, une postérité à ces films : par exemple dans les spectacles du collectif grenoblois Métamkine, ou les

Pour citer cet article : “Les limites de la représentation dans le cinéma d’avant-garde des années vingt”, *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, L. Quaresima, A. Raengo & L. Vichi dir., Forum, Udine, 2000.

FILMOGRAPHIE

Anemic cinema : Marcel Duchamp avec la collab. de Man Ray et de Marc Allégret 1925.
Ballet mécanique, Le : Dudley Murphy & Fernand Léger 1924.
Chien andalou, Un : Luis Bunuel 1928.
Coquille et le clergyman, La : Germaine Dulac 1927.
Composition en bleu : Oskar Fischinger 1934.
Emak Bakia : Man Ray 1927.
Entr’acte : René Clair 1924.
Etudes 1 à 12 : Oskar Fischinger 1929 à 1932.
Folie du Dr Tube, La : Abel Gance 1915.
Homme du large, L’ : Marcel L’Herbier 1920.
Jeux des reflets et de la vitesse : Henri Chomette 1923 .
Mystère du château de dé, Le : Man Ray 1929.
Retour à la raison, Le : Man Ray 1923.
Rythme 21 (Rhythmus 21) : Hans Richter 1921.
Symphonie diagonale (Diagonal-Symphonie) : Viking Eggeling 1921.
Thèmes et variations : Germaine Dulac 1928.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERA, François : Introduction à *Cinématisme/Peinture & cinéma*, par S. M. EISENSTEIN, Complexe, Bruxelles 1980, pp. 7-13.
BOUHOURS, Jean-Michel : *L’art du mouvement* (catalogue de la collection cinématographique du Musée National d’Art Moderne), Centre Georges Pompidou, Paris 1996.
BRETON, André : *L’amour fou*, Gallimard, Paris 1937.
CHARBONNIER, Georges : *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche, Marseille 1994.

chorégraphies du canadien Edouard Lock, assorties d’écrans non traditionnels qui auraient eu les faveurs de Moholy-Nagy (verticaux pour *Deux*, en 1995, ronds pour *Salt*, en 1999).

CHRISTOUT, Marie-Françoise : “Une nouvelle conception du spectacle lyrique et chorégraphique : l’apport franco-russe”, in *Paris-Moscou 1900-1930*, Ed. du Centre Pompidou/Gallimard, Paris 1991.

De HAAS, Patrick : *Cinéma intégral/De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, Paris 1985.

DELAUNAY, Robert : *Du cubisme à l’art abstrait*, S.E.V.P.E.N., Paris 1957.

DUCHAMP, Marcel : *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris 1975.

DUCROS, Françoise (coord.) : *Amédée Ozenfant*, Musée Antoine Lécuyer, St Quentin 1985.

GREENBERG, Clement : “Avant-garde & kitsch”, in *Art en théorie* : voir Harrison & Wood pp. 589-601 (orig. paru en anglais dans la *Partisan Review*, 1939).

HARRISON Charles & Paul WOOD (éd.) : *Art en théorie*, Hazan, Paris 1997 (orig. paru en anglais, Oxford 1992).

JULLIER, Laurent : “Une filiation dans l’histoire du cinéma ? L’avant-garde des années 20-30”, in *L’écran post-moderne*, L’Harmattan, Paris 1997, pp. 115-130.

KANDINSKY : *Ecrits complets* : tome 2 : *La forme* ; tome 3 : *La synthèse des arts*, Denoel-Gonthier, Paris 1970.

KRAUSS, Rosalind : *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris 1993 (orig. paru en anglais, M.I.T. Press, Cambridge 1985).

LAWDER, Standish D. : *Le cinéma cubiste*, Paris Expérimental, Paris 1994 (orig. publié en anglais sous le titre *Cubist cinema*, NY Univ. Press, New York 1975).

MALEVITCH, Kazimir : *Ecrits*, Gérard Lebovici, Paris 1986.

MAN RAY : *Autoportrait*, rééd. Seghers, Paris 1986 (orig. publié en anglais sous le titre *Self portrait*, New York 1963 ; 1ère éd. en français Laffont, Paris 1964).

MARTIN Jean-Hubert & Carole NAGGAR : “Paris-Moscou, artistes et trajets de l’avant-garde”, in *Paris-Moscou 1900-1930*, Ed. du Centre Pompidou/Gallimard, Paris 1991.

MITRY, Jean : *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, Seghers 1974 (orig. publié en italien, Milan 1971).

MOHOLY-NAGY, Laszlo : *Textes repris dans Laszlo Moholy-Nagy*, Musées de Marseille-R.M.N., Marseille 1991.

NAKOV, Andrei : “Une architecture de lumière qui s’élève au-dessus du strictement formel”, *Laszlo Moholy-Nagy*, Musées de Marseille-R.M.N., Marseille 1991, pp. 45-66.

PETERSON, James : “Is a cognitive approach to the Avant-garde Cinema perverse ?”, in *Post-theory/Reconstructing film studies*, textes réunis par D. Bordwell & N. Carroll, Univ. of Wisconsin Press, Madison 1996, pp. 108-129.

PICABIA, Francis : *Ecrits* volume 2, Belfond, Paris 1978.

POPPER, Frank : *Naissance de l’art cinétique*, Gauthier-Villars, Paris 1967.

SADOUL, Georges : *Histoire générale du cinéma tome 5* : “L’art muet”, Denoël, Paris 1975.

SANOUILLET, Michel : *Dada à Paris*, Flammarion, Paris 1993.

VERDENE, Mario : *Cinema e letteratura del futurismo*, Manfrini, Rovereto (Italie) 1990.

VIRMAUX Alain & Odette : *Les surréalistes et le cinéma/Anthologie*, Seghers, Paris 1976 (rééd. citée : Ramsay, Paris 1988).

Collectif : *L'art et le septième art/Collections de la Cinémathèque française*, Le Fresnoy (ni date ni lieu d'éd. ; imprimé en 1996).

Collectif : *La transparence dans l'art du XXème siècle*, Adam Biro, Paris 1995.