

III. Aux sources du cinéma expérimental

Le cinéma expérimental est né de la rencontre du cinéma comme procédé avec les démarches artistiques avant-gardistes et leur critique du cinéma comme institution¹.

Plan

Introduction

1. Les futuristes inventent le cinéma polyexpressif

2. Influence du futurisme sur deux films d'avant-garde

- *Le ballet mécanique* (1924), 14 min, de Fernand Léger et Dudley Murphy avec une composition musicale de George Antheil.

- *Entre'acte* (1922), 20 min, de René Clair avec une composition d'Erik Satie.

3. Cinéma d'avant-garde comme synthèse des autres arts

3.1. L'abstraction picturale : Hans Richter et Viking Eggeling

- *Rythmus 21* (1921), 3 min 30 s de Hans Richter et Viking Eggeling.

- *Symphonie diagonale* (1923), 7 min de Viking Eggeling.

3.2. Photographie et arts cinétiques : Man Ray et Marcel Duchamp

- *Le retour à la raison* (1923), Man Ray, 2 min.

- *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, 7 min

3.3. La musique visuelle de Germaine Dulac

- *La Coquille et le Clergyman* (1928), 28 min.

Conclusion

Annexe

1. L'utilisation de ce substantif, qui peut être décliné en adjectif qualificatif dans la forme "cinéma institutionnel", vient de Christian Metz. Voir note de bas de page n°1 du chapitre II "Pour une esthétique de la forme".

Introduction

Nous accorderons ici une place importante au mouvement futuriste, dans sa version italienne dans un premier temps, russe ensuite dans le chapitre qui sera consacré aux symphonies de villes. Le futurisme est au départ un mouvement artistique italien (*Futurismo*) ambitionnant de renouveler la totalité du champ artistique. Le poète Filippo Tomaso Marinetti, auteur du premier manifeste² publié en France en février 1909 dans le journal *Le Figaro*, inscrit son projet esthético-philosophique dans le prolongement des mouvements artistiques modernes s'émancipant des académismes, en lui conférant toutefois une outrance inédite. Le rejet de l'art du passé est aussi radical que l'exaltation du monde moderne, de la ville et des machines, y est excentrique et sans recul critique.

Nous pensons, avec Dominique Noguez, que ce mouvement fût le premier à théoriser une forme d'expression cinématographique très novatrice. Bien que la production filmique des membres du groupe futuriste italien ait complètement disparue, leurs concepts se retrouveront dans tout le cinéma dit « d'Avant-garde » parce qu'ils entraient en résonance avec le mouvement général de la culture en Europe occidentale. Le rejet de l'art du passé, épicerie du programme futuriste proclamé avec force dans le premier manifeste, était parfaitement synchrone avec l'émergence de courants artistiques rompant de manière radicale avec les critères qui définissaient l'art jusque-là : Le cubisme naît en 1907, la littérature bascule définitivement dans la modernité depuis Baudelaire et Mallarmé, Arnold Schoenberg compose entre 1905 et 1908 des Quatuors qui ne s'appuient plus sur les règles tonales.

Nous observerons dans un second temps comment la quête d'une vision synthétique de l'évolution de l'art moderne, a placé le cinéma au carrefour de dynamiques provenant des arts plastiques, de la musique, de la littérature, des arts de la scène et de la photographie.

Voici ce que déclarait le peintre Fernand Léger en 1935 lorsqu'il évoquait l'émergence du cinéma d'avant-garde quinze ans plus tôt :

« L'histoire des films d'avant-garde est très simple. C'est une réaction directe contre les films à scénario et à vedettes.

C'est la *fantaisie et le jeu* à l'encontre de l'ordre commercial des autres.

Ce n'est pas tout. C'est la *revanche des peintres et des poètes*. Dans un art comme celui-là où l'image *doit être tout* et où elle est sacrifiée à une anecdote romanesque, il y avait à *se défendre* et à prouver que les *arts d'imagination*, relégués aux accessoires, pouvaient, tout seuls, par leurs propres moyens, construire des films sans scénario en considérant *l'image mobile* comme *personnage principal*.

2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.texteImage>

[...]

Le gâchis financier qui préside aux grands films commerciaux est scandaleux ; Que Von Stroheim dépense une fortune pour réaliser *Les rapaces*, ce film admirable et si peu connu, tant mieux ; mais 99 % des films tournés ne méritent pas ces énormes dépenses. L'argent est *contre l'art*, les excès de moyens techniques sont *contre l'art*. Le génie créateur a l'habitude de vivre avec la contrainte ; il connaît cela, et les meilleures œuvres sont généralement d'origine pauvre. Toutes les décadences artistiques ont l'enrichissement pour origine.

[...]

On avait déjà, les peintres, *détruit le sujet* ; Comme dans les films d'avant-garde on allait détruire le scénario descriptif. »³

Les enjeux sont parfaitement résumés et font écho à la question centrale de la modernité artistique : l'autonomie de l'art. Transposée dans le champ cinématographique, la question se pose ainsi : comment libérer le nouveau média des finalités qui lui sont prescrites de l'extérieur, comment arracher l'image filmique à son devoir de « traiter un sujet », de « raconter » et de « décrire » ? À partir de là, le cinéma expérimental commença à se définir « contre » l'autre cinéma, ou plutôt contre le cinéma tel qu'il a été institutionnalisé.

Le cinéma d'avant-garde est un phénomène spécifiquement européen ayant, comme tous les autres mouvements artistiques de cette époque, une dimension collective très forte. Il a posé les jalons de ce qui perdure encore sous les appellations les plus diverses : cinéma expérimental, cinéma différent, cinéma underground, cinéma indépendant ou encore cinéma parallèle.

3. Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Denoël, 1965, p. 165.

1. Les futuristes théorisent un cinéma polyexpressif

Le manifeste intitulé *La cinematografia futurista*⁴, signé par Marinetti, les frères Corradini, l'écrivain et homme de théâtre Remo Chiti, le peintre sculpteur et scénographe Giacomo Balla ainsi que par le critique et dramaturge Emilio Settimelli, n'est publié qu'en septembre 1916. Les cinéastes Bruno Corra et Arnaldo Ginna (dits : « les frères Corradini »), y développent la théorie d'un cinéma futuriste essentiellement fondée sur un principe de convergence de différentes formes d'expressions artistiques, ou **polyexpressivité**.

Le manifeste témoigne de la contradiction entre deux tendances : d'un côté on considère le cinéma comme un spectacle populaire, distrayant et léger – posé comme « prolongement » et « zone du théâtre » -, de l'autre, il est détourné de manière très audacieuse des règles qui l'ont structuré jusque-là, basées sur la discursivité narrative, donc susceptible de n'être compris que par une « élite culturelle ». Le cinéma futuriste est donc très loin de répondre aux attentes du public dont les classes populaires constituent l'essentiel. Celui-ci est avide de romances, d'actions, de stars, bref, de tout ce qui peut susciter des émotions et des passions fortes. Par conséquent, n'ayant que peu de chance de s'imposer auprès d'un tel public, le cinéma futuriste et par extension tout le cinéma d'avant-garde, vont ambitionner d'inventer en même temps un nouveau type de spectacle d'écran et un nouveau public qui lui corresponde⁵.

Outre les arguments qu'ils développent, le style exalté des différents manifestes futuristes fait partie intégrante de cette tactique de rupture irrévérencieuse, aussi bien à l'égard des académismes que des goûts populaires manœuvrés par l'industrie culturelle naissante.⁶

Les futuristes sont ainsi les premiers à parler du cinéma comme d'une « symphonie ». Leurs propositions concernent à la fois le profilmique (ce qui est filmé) que le traitement du matériel filmé (manipulation de la pellicule). Ce second point constitue ce qu'il y a de plus novateur dans leur démarche car il brise le tabou de l'image cinématographique comme duplication transparente du profilmique.

4. Consultable ici dans sa version originale italienne :

https://people.duke.edu/~dainotto/Texts/cinema_futurista.pdf

On trouve une traduction de *Cinematografia futurista* dans *Éloge du cinéma expérimental* de Dominique Noguez. Copie pdf mise à disposition dans l'épi.

5. Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Éditions Paris expérimental, 1999, p. 54.

6. Bonne analyse des spécificités du texte futuriste dans un article de Wladimir Kryszinski « Une automobile, une mitrailleuse et un singe crevé : Marinetti et ses avatars » dans *Études françaises*, vol 16, n° 3&4, 1980. Consultable en ligne ici :

<https://docplayer.fr/61968289-Une-automobile-une-mitrailleuse-une-gifle-et-un-singe-creve-marinetti-et-ses-avatars-slaves.html>

Relevons avec Dominique Noguez quelques caractères fondamentaux de l'idée du film futuriste polyexpressif :

- **Pas de hiérarchisation des objets à filmer.** N'importe quel objet est digne d'intérêt. Tout devient important dans une temporalité plus « musicale » que narrative.

- **Perturbation de la relation signifiant/signifié.** Ce principe est particulièrement explicite dans les segments de films où l'on voit des lettres ou des mots s'animer indépendamment de leur sens ou de leurs usages. Il est appliqué à toute chose. La manière de représenter l'objet vise à transformer celui-ci. Il doit perdre sa valeur de référent pour acquérir celle de « signe plastique ». Le signifiant (l'image filmique) est ainsi éloigné des significations usuellement attachées à ce qu'il est censé représenter (le référent). Les ustensiles de cuisine dans *Le ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger n'apparaissent plus comme des objets que l'on réfère à l'activité de cuisiner, mais comme des formes dotées de contours courbes ou anguleux, combinant droites et cercles, ombres et lumières, effets de matière, etc. Ces objets deviennent des formes plastiques organisées dans une composition visuelle animée. La sémantique du film s'oppose frontalement à l'ordonnement rationnel et cohérent des choses dans la réalité en introduisant discontinuités, désordres, imprédictibilité, etc. Dans les termes d'une théorie de l'information, nous dirions que le message artistique cherche à se constituer comme accumulation d'informations n'obéissant qu'à des lois esthétiques (l'original, l'inconnu et le nouveau), au détriment de la redondance (le connu et le prévisible).

- **Évacuation de toute préoccupation narrative.** On ne raconte pas d'histoire, mais on peut créer en permanence l'équivoque entre le narratif et le non-narratif, le temps réel et le temps accéléré ou ralenti. Ex : la fin d'*Entre 'acte* – 1924 – de René Clair.

- **Montage analogique.** On rapproche des images parce qu'elles ont en commun une même dynamique plastique, indépendamment de ce qu'elles signifient. Par exemple, dans *Manhatta* (1923) de Paul Strand et Charles Shiller, des plans sont associés par le seul fait de présenter des formes diverses de fumées ou d'émanation de vapeur. Cette similarité formelle, certes, renvoie à la notion abstraite de respiration de l'organisme urbain, mais sans induire la moindre discursivité ni la moindre intention d'exposé documentaire du phénomène. Nous pouvons comparer le montage analogique à la recherche d'échos phonétiques dans l'expression poétique littéraire.

- **Hétérogénéité du texte filmique.** Succession de situations brèves et hétéroclites : animation, interventions sur le support, documentaire, sketches, acteurs mis en scène, effets spéciaux, etc. L'énoncé filmique articule différents registres visuels, censés produire chez le spectateur une activité cognitive marquée par les ruptures, discontinuités, effets de surprise, etc. Cette relation spectacle-spectateur doit refléter l'expérience de la ville moderne où le citadin est soumis à d'incessants stimuli visuels et sonores, entraîné par la vitesse et l'entrecroisement de flux divers (véhicules, foules, etc.), pris dans la densification inédite des messages grâce aux nouveaux moyens de communication (radio, télégraphe, téléphone). Si le monde fait sens parce que nous sommes aptes à en relier les manifestations, donc les signes, dans une totalité cohérente, le film futuriste produit un grand désordre entre les signes afin de faire écho aux bouleversements anthropologiques résultant de l'urbanisation, de l'industrialisation, de la prolétarisation et de tous les phénomènes sociaux, culturels et politiques qui en résultent.

- **Recherche d'une hyperactivité rythmique.** Pour atteindre ce but on recourt au sur-découpage du temps, à la surimpression et à la division des plans en plusieurs écrans, ou démultiplication du représenté dans la profondeur (effet de stratification résultant de la superposition de plusieurs couches d'images). Ce sont les spécificités techniques du cinéma, et notamment le montage, qui permettent ces formes particulières d'énoncés visuels. Le cinéaste expérimental s'engage donc souvent dans des manipulations techniques, bien au-delà de ce qui est prescrit dans les règles d'utilisation "normales" de ses outils.

Le premier, et seul, film futuriste, *Vita futurista* a été présenté le 28 janvier 1917 à Florence au Teatro Niccolini. Ce film, perdu, n'est connu que par des témoignages⁷. Il associait sketches, animation d'objets, pellicule peinte, images documentaires, etc.

2. L'influence du futurisme sur deux films d'avant-garde

L'idée du film futuriste s'est davantage concrétisée en Europe de l'Ouest dans des œuvres dont les auteurs n'appartenaient pas au cercle futuriste italien, ou ne se déclaraient pas « futuristes ». Les deux films dont nous allons parler maintenant ne doivent donc pas être considérés comme des films futuristes au sens strict, mais des réalisations cinématographiques dans lesquelles on retrouve les principaux critères de la polyexpressivité futuriste.

7. Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 58.

- *Le ballet mécanique* (1924), 14 min, de Fernand Léger et Dudley Murphy avec une composition de George Antheil⁸. Revendiqué par Léger tout à la fois futuriste, dadaïste, surréaliste et cubiste, le film réalise la combinaison futuriste de la polyexpressivité.

Le film articule des plans documentaires, des interventions sur la pellicule (pochoirs), des motifs abstraits, des lettres et des chiffres animés comme de purs motifs plastiques, des renversements et inversions du sens de l'image, du dessin animé, des cartons-titres, des effets optiques réalisés grâce aux objectifs préparés spécifiquement par Dudley Murphy. Le matériel filmique est donc parfaitement hétérogène, voire hétéroclite, assemblé suivant différents principes : analogie formelle, montage métrique, bouclage répétitif, etc. L'hyperactivité résultant de la cadence rapide à laquelle se succèdent les motifs est caractéristique du projet futuriste de traduction du nouveau rythme de la vie et de la ville modernes. Dans l'esprit de ses auteurs, les premiers plans dans lesquels on voit Katherine Murphy (épouse de Dudley) se balancer sur une balançoire, fixaient la cadence du film⁹.

L'orchestration d'Antheil mêlant un orchestre original (15 percussionnistes, 4 pianos mécaniques) et des bruits (moteur d'avion, sirène), illustre à elle seule l'influence de la pensée futuriste en matière de musique, prônant le recours aux bruits comme matériel musical. Luigi Russolo, peintre et compositeur futuriste, avait publié en mars 1913 un traité intitulé *L'art des bruits*¹⁰. La composition d'Antheil préfigure la musique électroacoustique en tant que musique « mixte » (mélange d'instruments traditionnels, de machines et d'électricité). En 1924, nous sommes encore dans la période muette et le fait de ne pas pouvoir fixer la bande image et la musique sur un même support pour figer définitivement leur synchronisme, obligea le compositeur à concevoir dans sa partition des moments de silence permettant aux musiciens de se recalculer en cas d'avance ou de retard sur l'image. Une contrainte pratique fut donc contournée par la pensée créative¹¹. Néanmoins, ceci ne pouvait être valable que dans le cas où un orchestre jouait pendant la projection, ce qui était rare. Du coup, l'impossibilité de synchroniser parfaitement le film avec la musique préalablement enregistrée sur un disque de phonographe, découragea Léger et la plupart des projections partout dans le monde se firent muettes.

Film visible ici : <https://www.dailymotion.com/video/x5hh09q>

8. De toutes les versions publiées, celle du dvd intitulé *Dada cinéma* édité par Re-voir est la meilleure.

9. Pour une analyse complète du film, voir Standish D. Lawder, *Le cinéma cubiste*, Éditions Paris expérimental, 1994.

10. Luigi Russolo, *L'art des bruits*, Éditions Allia, Paris 2014

11. Pour l'analyse du rapport entre cinéma expérimental et musiques, on peut se reporter à l'ouvrage de Philippe Langlois, *Les cloches d'Atlantis*, Éditions MF, 2012, pp. 38-42.

- *Entre'acte* (1922), 20 min, de René Clair¹². Ce film est plus nettement inscrit et revendiqué dans le courant surréaliste. Il met d'ailleurs en scène dans des situations très fantaisistes de très nombreux membres des groupes cubiste, dada, surréaliste, et des personnalités artistiques gravitant autour d'eux. Ainsi, on peut voir dans le film Marcel Achard, Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, Jean Börlin, Inge Frïss, Erik Satie, Darius Milhaud ou Georges Auric. Le film contient de nombreux segments mis en scène avec personnages, parfois nombreux, et s'apparente davantage à l'écriture automatique dans l'organisation de ses différents moments. Dans la partie finale, le montage discursif raconte la course folle d'un convoi funèbre dans un style cinématographique très proche du cinéma burlesque des années 1910. On sait d'ailleurs l'influence qu'eut Chaplin sur les artistes français des avant-gardes (Philippe Soupault écrira une biographie de Charlot en 1931¹³). On retrouve dans cette œuvre la plupart des critères de la polyexpressivité futuriste.

Pour la composition musicale, Erik Satie s'est appuyé sur la répétition de courts motifs orchestraux, technique également employée par Antheil pour *Le ballet mécanique*. Le rejet du romantisme est clairement exprimé par l'intérêt pour les modes répétitifs du monde machinique et l'introduction de sonorités et de timbres nouveaux : machine à écrire, coups de feu, sirène, etc.

Ce n'est pas l'effet de cadence qui domine le couplage audiovisuel mais plutôt un effet d'évolution par cycles préparant lentement l'accélération finale jusqu'au *climax*. On observera dans cette accélération finale que bande image et partition musicale semblent vouloir s'imposer l'une à l'autre leur propre logique formelle, créant une sorte de discordance rythmique.

Film visible ici : <https://www.dailymotion.com/video/xbbjrc>

3. Le cinéma d'avant-garde comme synthèse des autres arts

Un courant issu spécifiquement des arts plastiques, que l'on pourrait qualifier de « quête du temps et du cinématique », confrontait depuis longtemps déjà les moyens de la peinture à ceux de la photographie et du film. Le jeu d'influences entre ces deux mondes d'images existait depuis le milieu du XIX^e siècle¹⁴. Il apparut aux yeux de nombreux artistes d'avant-

12. Dvd Re-voir *Dada cinéma*.

13. L'idée de Philippe Soupault consistait à considérer Charlot comme un être réel et à raconter sa vie à partir de ce qu'en montraient les films de Chaplin. Jouant sur l'ambivalence de la figure actorielle (entremêlant Chaplin et Charlot), l'écrivain surréaliste renversait avec cette « biographie » le rapport fiction/réalité. Philippe Soupault, *Charlot*, Librairie Plon, Paris 1931.

14. On peut se reporter au catalogue de l'exposition consacrée à ce thème qui s'est tenue à Marseille en 1989 intitulée *Peinture Cinéma Peinture*, Hazan, 1989.

garde que le cinéma pouvait constituer un prolongement naturel de la recherche d'une représentation épurée et synthétique du mouvement et, plus largement, de la dynamique de formes plastiques dégagées de tout ancrage figuratif. Ils considéraient d'autre part que le cinéma, en tant que nouvelle forme d'expression artistique, ne devait pas rester de manière exclusive entre les mains de ceux qui l'employaient pour raconter des histoires dans le but de séduire les masses. Autrement dit, le film, en tant qu'énoncé visuel, ne devait signifier rien d'autre que l'énergie déployée par son organisation formelle dynamique propre. Ainsi, l'image tend à ne plus être la représentation de quelque chose qui lui serait préalable et qui pourrait faire sens par soi-même : Les images kaléidoscopiques des moules à tarte filmés par Dudley Murphy dans *Ballet mécanique* n'ont plus rien à voir avec ce que le moule à tarte pourrait signifier en tant qu'objet typique de la vie domestique. Exactement comme en musique ou le signifiant musical ne renvoie pas à un référent concret, la bande image du film ne devait plus renvoyer aux objets, à la logique et la géométrie du monde réel comme référents.

Nous étudierons alternativement trois types d'œuvres significatives des croisements avec d'autres arts : la peinture abstraite, la photographie et les arts cinétiques, la musique.

3.1. L'abstraction picturale : Hans Richter et Viking Eggeling

Nul autre avant ces deux cinéastes n'aura poussé aussi loin à l'époque la logique de « l'objet plastique dynamique » chère à Fernand Léger.

Hans Richter (1888 – 1976), vint au cinéma après avoir entamé une carrière de peintre. Très tôt lié aux avant-gardes artistiques, influencé par le cubisme et le futurisme, sa production plastique tend vers l'abstraction. Il cherche à établir des combinaisons très épurées sur la base de contrastes, d'oppositions et de conflits tels que noir/blanc, vide/plein, croissance/décroissance, etc. Après avoir rencontré Viking Eggeling à Zurich en 1917 dans le cercle dadaïste, sa quête d'une forme d'expression artistique cinématique va se préciser.

Viking Eggeling, peintre lui aussi, a une démarche beaucoup plus intellectuelle qu'intuitive. Il s'est rapproché lors de son séjour à Paris entre 1911 et 1917 du cercle dadaïste, tout en poursuivant comme objectif artistique la mise au point d'un langage qu'il appelle « contrepoint linéaire ». Il développe un répertoire de motifs plastiques fondés sur les réseaux de lignes déductifs, opposés, entremêlés, etc. Standish D. Lawder, dans l'ouvrage qu'il consacre aux cinémas d'avant-garde, reconnaît dans ce type d'approche une « logique structurale »¹⁵.

15. Standish D. Lawder, *op. cit.*, p.47.

Assez rapidement, la coopération des deux artistes dans un atelier de Berlin les conduit à la question du cinétique¹⁶ : comment rendre vivants ces rapports de formes abstraites déclinés suivant des archétypes géométriques simples dans une axiologie spatiale et temporelle réduite à ses données élémentaires ? De là, se trouve engagée la dimension du cinématique¹⁷ puisqu'il s'agit d'étudier les mouvements de motifs géométriques simples selon les vecteurs du temps, de la vitesse, de l'accélération, du ralentissement, de la croissance et de la décroissance.

Il est intéressant d'observer qu'à cette époque, pour des peintres souhaitant recourir au cinéma, les obstacles majeurs sont d'ordre technique et financier : produire un film coûte très cher (à cette époque, seul le format 35 mm est disponible) et la technique du cinéma (prise de vue, éclairage, utilisation d'un banc-titre développement, tirage des copies, etc.) est très éloignée des techniques du peintre travaillant dans son atelier¹⁸. Hans Richter nota d'ailleurs dans son journal : « Il m'apparut avec une évidence brutale que nous avions pensé en tant que peintres, et non en cinéastes. »¹⁹

Dotés d'une bourse privée et de l'appui de personnalités influentes, comme Albert Einstein et Théo Van Doesburg²⁰, Richter et Eggeling vont néanmoins pouvoir travailler dans un studio d'animation de l'UFA et profiter de l'assistance technique de techniciens compétents.

- *Rythmus 21* (1921), 3 min 30 s²¹. Dans ce film, il apparaît évident que Richter conçoit l'écran de cinéma comme un substitut à la toile du peintre : « [...] surface rectangulaire délimitée sur laquelle s'inscrit une organisation cinétique de pures formes plastiques »²². Le champ défini par la surface de projection perd son hors-champ. Il n'y a plus d'illusion d'espace tridimensionnel. L'écran devient tableau animé, c'est à dire plat, et mis en mouvement par les formes mêmes qui en structurent la composition évolutive sans que jamais ne soit suggérée la moindre extension spatiale. Les effets de rétrécissement et de grossissement suggèrent pourtant l'idée d'un espace sans limites, un champ cosmique parfaitement vide et neutre, sans polarité ni orientation à l'intérieur duquel évoluent des formes qui, elles, sont

16. La notion d' « art cinétique » apparaît pour la première fois en 1920 dans le texte programmatique du constructivisme russe : le *Manifeste réaliste* de Naum Gabo et Anton Pevsner. Elle se généralisera dans les années 1960 en s'appliquant rétroactivement à une très grande variété de travaux et d'approches dont le trait commun est de se préoccuper du mouvement. Voir Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Puf 1990.

17. Étude de tous les mouvements possibles en physique. Voir <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinématique>

18. Fernand Léger écrit dans le chapitre « Autour du Ballet mécanique » de *Fonctions de la peinture* que son film lui a coûté en 1924 la somme d'environ 5000 anciens francs, soit 4500 euros en 2013. *Op. cit.*, p. 167.

19. Citation reprise dans Patrick de Hass, *Cinéma absolu*, Mettray éditions, 2018, p. 135.

20. Le fondateur de la revue *De Stijl*, très impliqué dans le mouvement constructiviste et les cercles d'architectes et plasticiens promouvant l'architecture moderne (notamment au sein du Bauhaus) consacrera un article aux travaux de Richter et Eggeling. *De Stijl* IV, n°5, juin 1921.

21. Dvd Re-voir, *Dada cinéma*.

22. Standish D. Lawder, *op. cit.*, p. 54

bidimensionnelles. Standish D. Lawder parle d'ailleurs d'un « illusionnisme spatial complexe ». Ce résultat était tout à fait délibéré de la part de Richter qui cherchait l'effet de contrepoint du noir et du blanc et le renversement permanent des rapport spatiaux interdisant toute logique quant à la détermination de ce qui serait « en avant » et de ce qui serait « en arrière ».

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x2osrk8>

Richter réalisa ensuite *Rythme 23* (1923), *Rythme 25* (1925) et *Filmstudie* (1926). Dans ce dernier film, il combine des motifs abstraits avec des images d'objets concrets et parfois même des prises de vues ayant un caractère plus anecdotique. La technique cinématographique devient assez sophistiquée et primera dorénavant l'approche plus plasticienne.

Filmstudie ici : <https://www.dailymotion.com/video/x5a0ls>

- *Symphonie diagonale* (1923), 7 min,²³. C'est le seul film de Viking Eggeling dans lequel on retrouve de nombreux motifs développés dans sa pratique picturale : réseaux de lignes, structures géométriques, combinaisons/oppositions de courbes et de droites, effets d'action-répulsion, logique déductive, contrepoints, etc. L'œil du spectateur est invité à suivre un ensemble de mouvements de croissance et de décroissance suivant une cadence mécanique renforçant l'impression qu'il s'agit d'une organisation méthodique et logique.

Le critique d'art et galleriste Adolf Behne écrit un article élogieux sur le film dans *Sozialistische Monatshefte* du 15 décembre 1921, considérant que le film, muet, se suffisait en lui-même et pouvait se passer de musique.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x2mfjbc>

3.2. Photographie et arts cinétiques : Man Ray et Marcel Duchamp

Né aux États-Unis, de son vrai nom Emmanuel Rudzitsky, il devint peintre commercial vers 1910 après des études secondaires et une formation en dessin. Il commença en 1912 à signer ses œuvres avec le nom qu'il conservera ultérieurement : Man Ray. Très rapidement, il photographia ses œuvres mêlant différents supports et matériaux, comme en témoigne un autoportrait daté de 1916²⁴. L'influence des mouvements d'avant-garde y est très nette,

23. Dvd Re-voir, *Dada cinéma*.

24. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=61252>

renforcée encore par l'amitié qui le lie à Marcel Duchamp. S'engager dans le mouvement Dada constituera le motif principal de son départ vers l'Europe en 1921 où il rejoignit immédiatement le groupe. Le transfert des problématiques de la peinture moderne au cinéma passe chez Man Ray par la photographie. Ce qui caractérise tout son travail, c'est la disponibilité et la curiosité intense pour toutes les configurations visuelles nouvelles bousculant les cadres traditionnels. L'intérêt pour les dispositifs cinématiques s'exprime donc assez tôt chez lui et le cinéma devient naturellement un « matériau » sur lequel il va travailler. En adoptant les principes Dada, Man Ray renonce et condamne la « patte artistique » et toutes les procédures traditionnelles du « faire » du plasticien. De même, en tant que photographe, il cherche avec la rayographie²⁵ à supprimer l'appareil photo, le sens du cadrage, la recherche de la beauté, le sujet, etc. L'objet plastique doit résulter d'un dispositif automatique pensé par l'artiste pour évacuer autant que possible toute expression de sa subjectivité, autrement dit son « interprétation artistique » du sujet.

- *Le retour à la raison* (1923), 2 min 45 s²⁶. Il s'agit de la première œuvre cinématographique de Man Ray présentée comme telle au public. L'histoire de ce film de 2 min 45 a été un peu mythifiée par des historiens qui en ont fait l'élément déclencheur du scandale de la soirée dadaïste du « Cœur à barbe » du 6 juillet 1923 au cours de laquelle dadaïstes et surréalistes en sont venus aux mains²⁷. En réalité, le film n'y est pour rien et faisait partie d'un court programme cinématographique avec *Rythmus 21* (1921) de Hans Richter et *Manhatta* (1921) de Paul Strand et Charles Sheeler. Le compositeur Georges Antheil devait lui même exécuter l'accompagnement musical de ce programme.

Le film de Man Ray se compose de courts segments combinant des plans réalisés avec la technique de la rayographie, des plans tournés dans Paris cherchant à traduire des effets plastiques dynamiques et enfin des plans tournés en intérieur mettant en scène des objets préparés et un modèle nu. Les plans exécutés en rayographie sont tout à fait intéressants tant ils démontrent la grande capacité de Man Ray à explorer, tester et s'aventurer dans des procédés relevant de la cuisine et du bricolage²⁸. Man Ray raconte²⁹ avoir saupoudré sur des

25. Technique consistant à exposer des objets disposés sur un support sensible à la lumière (papier photo ou pellicule vierge) afin d'obtenir leur « empreinte » photographique. Cette technique ne nécessite pas l'emploi d'un appareil photo, ou d'une caméra.

26. Dvd *Dada cinéma*.

27. Voir la description détaillée de cette soirée organisée par Tristan Tzara dans l'article de Nathalie Ernoult du catalogue de l'exposition *Dada*, Centre Georges Pompidou, 2005, p. 268.

28. Patrick de Haas applique à Man Ray ce que Georges Didi-Huberman disait des techniques de Duchamp. Dans Patrick de Haas, « J'ai résolu de ne pas m'occuper de cinéma » de l'ouvrage *Man Ray, directeur du mauvais movies*, Centre Georges Pompidou, 1994, p.18.

29. Dans *Autoportrait*, Robert Laffont, Paris, 1963, p. 232.

segments de films vierge préalablement étalés sur un plan de travail dans une chambre noire, du sel et du poivre, des punaises, des agrafes et des brins de laine, avant d'exposer le tout à la lumière une fraction de seconde ; puis comment il a ensuite développé les rubans de film chez lui dans des cuves. Man Ray filma avec de la pellicule 35 mm négative, ce qui induit la nécessité de faire exécuter les tirages positifs de ses plans dans un laboratoire professionnel. Dans ces conditions, le mythe du film fait entièrement dans son atelier, produit du jour au lendemain, ne tient pas.

Avec Patrick de Haas³⁰, nous noterons que ce film important démontre :

- Le caractère facultatif de l'utilisation d'une caméra pour faire des images cinématographiques.
- L'enregistrement photographique d'un objet par contact, réduisant ainsi la médiation optique.
- La dissymétrie entre le processus de fixation (par contact) et le processus de reproduction (optique).
- Le possible débordement du cadre spécifique du support film : le photogramme. En effet, le « saupoudrage » du support film vierge ne tient aucun compte de la surface « utile » visualisée lors de la projection.
- La mise en évidence du rapport d'agrandissement entre de petits objets anodins et une image de grande taille dotée de grandes qualités esthétiques.

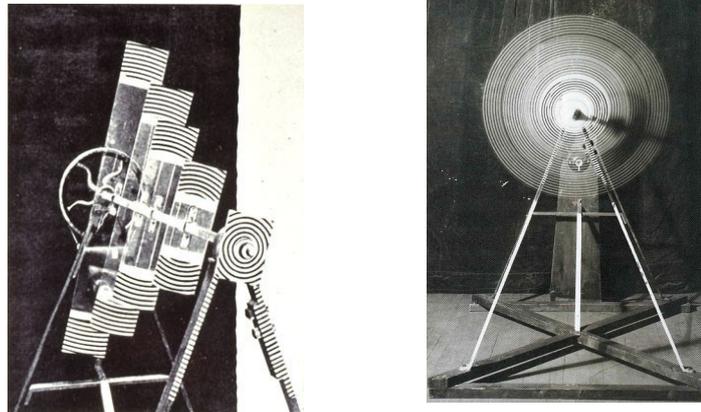
Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x2o7nz>

Avec ses films suivants, *Emak Bakia* (1926), *L'étoile de mer* (1928) et *Les mystères du château de dé* (1929), Man Ray s'éloigne progressivement de l'expérimentation sur le support pour développer un cinéma davantage appuyé sur la mise en scène et la construction d'énoncés filmiques inspirés par l'écriture automatique surréaliste.

Marcel Duchamp n'est l'auteur que d'un seul film connu : *Anémic cinéma*, tourné en 1926. Bien qu'il ait été très proche des artistes et des cinéastes d'avant-garde (il apparaît dans le tournage d'*Entre'acte* de René Clair), il n'a pas manifesté le même enthousiasme qu'eux à l'égard du cinéma en tant que machinerie. À tous ceux qui prétendirent trouver dans ce nouvel outil la solution, et en même temps la possibilité de dépassement des enjeux soulevés par les arts traditionnels, il sembla opposer une idée exactement inverse : incorporer le cinéma dans la palette des outils dont dispose l'artiste dans son atelier. *Anémic cinéma*, d'une durée de 7 minutes, est constitué de plans fixes alternant les vues de disques en rotation frontale sur

30. *Ibid*, p. 18.

lesquels sont peints des entrelacs de spirales, et des disques en rotation sur lesquels sont inscrites des phrases en spirale. Il est important de noter que ces objets pouvaient exister comme œuvres abouties indépendamment du film (*Disques à spirales* – 1923 ; *Rotative* – 1920).



Deux illustrations montrant la pièce appelée *Rotative plaque de verre* (1920) , à gauche à l'arrêt, à droite en mouvement.



Photographie montrant une pièce intitulée *Rotative disque à spirale* (1923)

Le mouvement dans le film résulte donc du simple enregistrement du mouvement de rotation à vitesse constante de motifs hypnotiques. On a vu dans cette œuvre une forme d'ironie manifestée doublement à l'égard des codes du cinéma muet dans lequel les cartons-titres entrecoupaient les séquences, et à l'égard du culte du mouvement, de l'agitation et de la

vitesse qu'exaltaient tant de films d'avant-garde. D'une certaine manière, en déconstruisant le média pour le mettre à nu en tant que machinerie hypnotique, Duchamp anticipait de quelques décennies sur le film structurel.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x7bhi2>

3.3. La musique visuelle de Germaine Dulac

Germaine Dulac n'est pas à proprement parler une plasticienne de formation mais son parcours de cinéaste et de théoricienne représente assez bien un aspect essentiel du cinéma expérimental. Elle fut l'une des premières à appliquer au film des concepts et une terminologie issus du champ musical. Germaine Dulac parle « musicalement » de la composition de l'énoncé filmique et surtout de la relation film/spectateur qu'elle aspire à faire fonctionner exactement comme fonctionne la relation musique/auditeur.

L'identification de l'expérience visuelle de la bande image cinématographique à une expérience d'écoute est poussée par elle à un point tel qu'elle assimile le plan à une note. Il n'est nullement question pour elle de rechercher une « correspondance » entre image et musique, mais bien au contraire d'évacuer la musique de la salle de cinéma afin de ne conserver pour le spectateur que les stimuli visuels. L'intérêt de l'imagerie cinématographique réside dans l'exploitation des propriétés esthétiques du signifiant visuel que peut augmenter la science photographique. Germaine Dulac dénonce l'influence du théâtre et du roman sur le cinéma mais n'exclue pas la figuration, le sujet ou la fonction de représentation de l'image filmique, pour autant qu'elles servent ce que les cinéastes et critiques à l'époque appelaient « photogénie », ou transcendance du référent par la force suggestive du traitement de la lumière, des textures, des matières, des rapports ombres-lumières, etc. Dans les articles qu'elle écrivit pour des revues comme *Cinéa* ou *Cinémagazine*³¹, ses concepts récurrents sont : « sonorités visuelles », « musique de l'œil » ou encore « cinéma intégral »³². Le cinéma doit se recentrer sur sa seule substance : mouvements, lumières, organisations plastiques, cadences, rythmes.

L'image est d'abord vibration avant d'être représentation. Le cinéaste doit travailler les propriétés vibratoires de l'image en la modelant par la maîtrise de l'éclairage, du rendu photochimique des émulsions, des propriétés optiques des instruments de prise de vue, etc.

31. La revue *Cinéa* est fondée par Louis Delluc en 1921 et fusionnera avec *Ciné pour tous* en 1923. *Cinémagazine* est une revue hebdomadaire publiée entre 1921 et 1935.

32. Voir Noureddine Gahli, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris expérimental, 1995, p. 150.

- *La Coquille et le Clergyman* (1928), 28 min³³. Il s'agit du film le plus connu de Germaine Dulac, réalisé à partir d'un scénario d'Antonin Artaud, alors membre du groupe surréaliste. Bien que l'inspiration surréaliste soit évidente dans l'organisation de l'énoncé filmique, « travaillant » ses motifs exactement comme le rêve travaille son contenu latent (condensation, déplacements, figurations, substitutions, etc.), l'application des principes décrits plus haut apporte au film ses indéniables qualités cinématographiques. Avec l'aide des chefs opérateurs Paul Guichard et Paul Parguel, la cinéaste est parvenue à créer une poésie visuelle très raffinée en jouant sur des effets de miroitement lumineux, d'irisations, de rendus photographiques soyeux des matières et des textures, de ralentis et d'accélération, de répétitions, etc. La première scène du film est emblématique de cette quête de poésie visuelle dotant la bande image d'une cadence évoquant très directement une pulsation rythmique et suggérant des timbres sonores cristallins lorsqu'on voit les verres se briser dans un scintillement de lumière³⁴.

Film ici : <https://www.dailymotion.com/video/x64rnjc>

Attention : *La coquille et le clergyman* est un film muet. Toute illustration sonore ne peut être que postérieure et contrevient à la conception initiale du film.

Conclusion

Le futurisme, en développant une esthétique globale à laquelle chaque forme d'expression artistique devait participer, a créé des conditions très favorables aux rapprochements, croisements ou métissages de différentes disciplines, genres et pratiques. Son projet reste cependant celui d'une esthétisation par tous les moyens de la vie présente et future en coupant chaque série culturelle de ses déterminismes historiques et esthétiques. Ainsi, chaque forme d'art n'aurait plus à être évaluée suivant les critères en vigueur dans sa tradition spécifique, ni à entretenir une forme de « dialogue » avec ses stades antérieurs. C'est pourquoi le futurisme a vu du futurisme dans toutes les avants-gardes et mouvements modernes, rendant parfois aux yeux de certains intellectuels écrivains, poètes ou critiques les prétentions globalisantes de Marinetti pour le moins agaçantes.

Les films évoqués ici démontrent bien qu'au-delà des rivalités de chapelles et des manifestes tonitruants, ils ont su, chacun à leur manière, isoler dans le cinéma des propriétés spécifiques en prolongeant à travers lui des questionnements nés dans d'autres disciplines artistiques. En affirmant que le mouvement est le paradigme dominant de tous les arts, Germaine Dulac

33. Dvd *Germaine Dulac*, Light-cone – Paris expérimental, 2009.

34. Alain et Odette Virmaux ont proposé une analyse très complète de ce film dans leur ouvrage *Artaud – Dulac : la coquille et le clergyman, essai d'élucidation d'une querelle mythique*, Paris expérimental, 1999.

proposait de voir dans le film - parce que le mouvement est en même temps son principe et son essence – sa manifestation visuelle la plus pure³⁵.

L'apparition du son au cinéma va profondément perturber cette conception du film en déplaçant le centre de gravité du cinéma expérimental d'une pensée visuelle vers une pensée audiovisuelle. La quête d'une « synesthésie », vieux rêve d'un art total, va prendre le pas sur l'idée du cinéma comme synthèse visuelle des autres arts.

35. Voir Nouredine Ghali, *Op. cit.*

Annexe

Les premiers films expérimentaux, résultant comme on vient de le voir de programmes esthétiques parfaitement conscients et théorisés, ont permis de projeter sur l'écran autre chose que les reflets fidèles du monde réel ou des fictions fabriquées avec la matière même du monde réel. En dénonçant une supposée contamination du cinéma par le théâtre et la littérature, les cinéastes d'avant-garde ont tenté d'élaborer un statut spécifique à l'image animée en donnant naissance au « cinéma pur ». À un ordre de la représentation dominant, fondé sur l'illusion référentielle, stimulant chez le spectateur le phénomène de « projection-identification »³⁶, les cinéastes d'avant-garde ont opposé un autre ordre de la représentation au cinéma : l'image pour elle-même.

Or, par définition, le cinéma comme prolongement de la photographie, produit des images à très forte teneur indicielle (beaucoup de traits communs entre le filmé et sa représentation, effet d'empreinte de la lumière sur le support, caractère mécanique de l'enregistrement, neutralité relative du dispositif optique, adhérence illusionniste entre le caractère temporel du filmé et le temps filmique)³⁷. Mais en même temps, le cinéma permet beaucoup de manipulations susceptibles de transformer profondément le filmé et également de produire des images n'ayant aucun lien avec un quelconque objet préexistant. On parle alors de plasticité et, dans le cas de films abstraits, de signes plastiques, comme dans *Rythmus 21*.

Le tableau ci-dessous, synthétise la polarisation du cinéma entre deux tendances : l'indicialité et la plasticité.

La notion d'**indicialité** vient de Charles Sanders Peirce³⁸ et désigne une propriété de l'icône : celle d'établir un haut niveau de ressemblance entre une chose et sa représentation.

La notion de **signe plastique** a été parfaitement étudiée par le Groupe μ et qualifie les motifs qui ne renvoient à aucun référent externe (ex : un triangle bleu au milieu de l'écran). Pour les chercheurs du Groupe μ , signes iconiques et signes plastiques appartiennent à deux classes de signes autonomes : un signe plastique ne peut pas être un signe iconique (renvoyant à un référent). Néanmoins, un énoncé visuel peut combiner, voire mélanger, les signes iconiques et les signes plastiques, ou encore transformer un signe iconique en signe plastique.

36. Notion développée par Edgar Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de minuit, 1956

37. Voir Dominique Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, L'Harmattan, 2007

38. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Le Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1978, présentés par Gérard Deladalle.

Le cinéma expérimental est justement un domaine où l'icône et le plastique cohabitent. C'est l'utilisation particulière du médium et de son pouvoir transformant qui va déterminer la qualité des signes perçus par le spectateur (le récepteur) et leurs valeurs sémiotiques.

Le tableau ci-après distingue deux grandes familles d'images dans le cinéma expérimental.

Dans l'image tendant vers l'indicialité, nous supposons que c'est la recherche d'une identité entre le filmé et sa représentation qui prime, donc une forte teneur indicielle. Le signifiant est en quelque sorte transparent pour le spectateur, ayant l'illusion d'accéder directement au référent, en vertu d'un code d'énonciation auquel il s'est familiarisé : ubiquité du point de vue de la caméra, synthèse temporelle par le montage, relation champ/hors-champ, etc. Pour aboutir à cet effet de transparence du signifiant, un certain nombre de ses qualités doivent être majorées, et d'autres minorées.

Dans l'image tendant vers la plasticité, au contraire, on supposera que l'on cherche à affirmer le pouvoir transformant de la représentation cinématographique en mettant en avant, non les propriétés du référent, mais les qualités plastiques du signifiant (l'image). Les sensations et significations que le spectateur tire de son expérience devant l'écran proviendront alors principalement des qualités plastiques du signifiant. La situation limite est celle où l'image est sans référent concret, comme dans le film abstrait. Il s'agit alors d'un énoncé visuel constitué de signes plastiques « purs ».

Schéma de la polarisation de l'iconicité dans le cinéma expérimental

Image tendant vers l'indicialité	
<p><u>Propriétés majorées du message</u> (Ce qui tend à être perçu prioritairement, qui domine la perception et oriente l'interprétation de l'image)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Illusion de réalité/tendance du signifiant audiovisuel à être « transparent » - Caractère figuratif - Valeur documentaire/informative - Propriétés du référent - Prégnance du profilmique - Ressemblance - Objectivité/mimétisme - Relations de sens - Univocité des significations 	<p><u>Propriétés minorées du message</u> (Ce qui tend à être exclu de la perception et de l'interprétation de l'image)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonction connotative du signifiant - Plasticité - Abstraction - Relations de formes - Liberté d'interprétation, plurivocité du sens - Fonction esthétisante
	Image tendant vers la plasticité
<p><u>Propriétés minorées du message</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Qualités du référent - Fonction dénotative - Illusion de réalité - Prégnance du profilmique - Objectivité/documentarité 	<p><u>Propriétés majorées du message</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonction connotative du signifiant - Valeur plastique/décorative - Fonction esthétisante - Relations de formes - Plurivocité des significations