

IV. Les symphonies de la ville

Plan

Introduction

1. Genèse du thème dans le champ cinématographique d'avant-garde

2. Deux symphonies « de l'Ouest »

- *Rien que des heures* (1926), 45 min, d'Alberto Cavalcanti

- *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), 65 min, de Walther Ruttmann

3. En Russie, les symphonies de villes dans une dynamique « futurise » originale

- *L'homme à la caméra* (1929), 68 min, de Dziga Vertov

4. Deux tendances opposées pour conclure

- *Regen* (1929), 12 min, de Joris Ivens

- *À propos de Nice* (1930), 23 min, de Jean Vigo

Conclusion

Introduction

Le corpus de films qualifiés de « symphonies de villes » pourrait être vu au premier abord comme une pure construction de la part de critiques ou d'historiens du cinéma : sous prétexte que certains d'entre eux se ressemblent beaucoup par leurs structures et leurs motifs, on les aurait réunis dans un sous-genre du cinéma d'avant-garde sans tenir compte des mobiles, motivations et discours sous-jacents pouvant être assez différents de l'un à l'autre, voire même antagoniques. Il y a un moyen pourtant de justifier cette catégorisation en considérant comme parfaitement logique la rencontre entre des principes formels découverts par la cinématographie d'avant-garde et un sujet central de l'imagination moderniste : la ville.

Le thème de la ville moderne apparaissait depuis longtemps chez les artistes, les écrivains, les philosophes, et plus largement dans toute la production culturelle des sociétés industrielles. La ville était le symbole d'une nouvelle ère parce qu'elle concentre l'action et l'énergie, les nouvelles tâches et activités liées à la consommation de masse, la violence des changements sociologiques, l'impitoyable remplacement du désuet par le nouveau, etc. En tant que foyer de ces nouvelles dynamiques, la ville rend nécessaire sa liaison à d'autres foyers similaires grâce aux moyens de transport et de communication modernes (avions, trains, bateaux, téléphone, radio). La ville réunit les centres de pilotage de l'activité économique aussi bien marchande qu'industrielle, organise la vie de foules innombrables. Maxime du Camp décrit Paris comme un vaste organisme dans *Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie* (1869) et certains de ses aspects sociaux, dans un esprit hygiéniste, à travers trois études publiées jusqu'en 1888¹. Des écrivains comme Charles Baudelaire dans *Le spleen de Paris* (1869), Émile Zola dans une dizaine de tomes des *Rougon-Macquart* (1872-1890), ou plus spécifiquement des ouvrages décrivant la ville moderne comme *Les villes tentaculaires* d'Émile Verhaeren (1895), *La cité présente* d'André Spire (1902), *La ville consciente* de Jules Romain (1904), ou encore James Joyce avec *Ulysse* (1918-22), témoignent de l'imprégnation profonde de l'imagination par tous ces aspects nouveaux de la vie *dans* et *par* la ville.

Dans le champ musical, Luigi Russolo avait aussi évoqué le rythme de la ville dans un concert de bruiteurs futuristes à la Casa Rossa de Milan le 11 août 1913. Le concert commençait par un « Réveil de la capitale »².

-
1. Maxime Du Camp, *Les convulsions de Paris* (1878), *La charité privée à Paris* (1885), *Paris bienfaisant, une histoire d'amour* (1888).
 2. Luigi Russolo accompagnera avec son rumorharmonium de nombreuses projections de films au Studio 28, un ciné-club de Montmartre spécialisé dans les films avant-gardistes entre 1928 et 1930. Voir Dominique Noguez, *op ; cit.*, p. 71.

Le nouvel « état d'esprit » et la nouvelle sensibilité esthétique qu'impose la ville moderne ne peuvent pas être mieux résumés que par cette phrase de Fernand Léger :

« L'intensité de la rue brise les nerfs et rend fou »³

1. Genèse du thème dans le champ cinématographique d'avant-garde

Le film de Paul Strand et Charles Sheeller *Manhatta* (1923), présenté à Paris au théâtre Michel le 6 juillet 1923 lors de la soirée dada du « Cœur à barbe », fait figure de précurseur dans le traitement cinématographique d'avant-garde de la ville. Il s'agissait en effet, en s'appuyant sur la poésie de Walt Whitman (le poème *Mannahatta* écrit entre 1881 et 1882 et publié dans le recueil *Feuilles d'herbe*) dont quelques vers apparaissent en surimpression, de dresser un portrait de New-York. Ni documentaire, ni description, ni déformation des choses telles qu'elles apparaissent par quelque moyen optique ou plastique, le film articule des « vues » de New-York en fonction de l'aspect graphique de l'architecture, d'effets d'atmosphères, de textures, de liens analogiques (les fumées et jets de vapeur). Ce qu'il y a de statique dans la ville, l'architecture, devient vivant en étant traité photographiquement de la même manière que les choses mouvantes et vivantes (navires, véhicules divers, foules). La ville moderne est ainsi perçue comme un gigantesque organisme animé de flux incessants réglés par le rythme des jours, consommant et consommant des flux d'énergie.

En 1926, Dimitri Kirsanoff réalise *Ménilmontant*, un mélodrame décrivant la déchéance de deux jeunes-filles vivant dans un quartier déshérité de Paris. Ce film, parce qu'il mobilise des éléments de langage cinématographique caractéristiques du film d'avant-garde (surimpressions, traitements graphiques des surfaces et des matières, effets de vitesse et de filé avec caméra embarquée, montage très rapide, stylisation, longs plans contemplatifs, etc.) peut également être considéré comme une source des symphonies de ville, et plus précisément du courant qui s'attachera à l'aspect social.

Assez rapidement, le thème de la ville donnera naissance à un corpus de films réalisés au cours de la seconde moitié des années 1920, à l'intérieur duquel se détachent trois œuvres majeures : *Rien que des heures* (1926) d'Alberto Cavalcanti, *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walther Ruttmann et *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov. Mais

3. Dans « Le spectacle », article en trois parties publié en 1924 dans les n° 7, 8 et 9 du *Bulletin de l'effort moderne*, revue dirigée par Léonce Rosenberg, repris ensuite dans *Fonctions de la peinture*, Denoël, 1965, p. 142

nous pouvons également citer *Moscou* (1927) de Mikhail Kaufman et Ilya Kopaline, *Études sur Paris* (1928) d'André Sauvage, *Regen* (1929) de Joris Ivens, *Sao Paulo a Metropolitan Symphonie* (1929) de Rodolfo Lustig et Adalberto Kemeny, *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo et Boris Kaufman. ou encore *Douro, faina fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira.

Dans tous ces films, dont il est vrai certains tendent davantage vers le documentaire, on retrouvera un certain nombre de constantes :

- **Montage analogique** : Les plans sont rapprochés en fonction d'analogies visuelles ou sémantiques et non selon un principe discursif posant un développement temporel lié à la description d'un phénomène.
- **Contenus signifiés à travers motifs et thèmes** : Type du citoyen riche, évocation du temps par des gros plans d'horloges, ronde des journaux, opposition de l'opulence et de la misère, évocation de la saturation du champ visuel par des gros plans d'yeux ou d'objets renvoyant à la vision, agitation humaine opposée à l'indolence de la nature, etc.
- **Inscription de l'activité urbaine dans un cycle réglé par l'alternance du jour et de la nuit**. Le rythme "vivant" de la ville est de cette manière assimilé à un rythme biologique inscrit dans une "horlogerie cosmique". Néanmoins, contrairement au monde naturel, la ville présente une machinerie complexe, des rouages, des engrenages, des flux et reflux réglés par des temporalités précises. Toutes les énergies y sont réglées de façon mécanique.
- **Similitudes formelles** : cadrages, angles, compositions, rendus des surfaces et des matières avec le noir et blanc.

2. Deux symphonies « de l'Ouest »

- *Rien que des heures* (1926), 45 min, d'Alberto Cavalcanti⁴. Ce cinéaste d'origine brésilienne, lié au milieu du cinéma d'avant-garde français dans les années 1920, mélange des images documentaires avec des images mises en scène pour construire un « portrait social » de la ville de Paris. Le film, ne répondant à aucune règle de genre, est plein de trouvailles visuelles, comme ce plan dans lequel on voit une trentaine d'yeux gigantesques. Un tel effet ne pouvait s'obtenir qu'au prix d'un laborieux travail de prise de vue basé sur la multi-exposition du

4. *Experimental cinema* n°3.

négatif. Le film apparaît comme un assemblage libre, organisé avant-tout suivant des préoccupations plastiques, fonctionnant comme une partition musicale avec leitmotiv (la vieille femme), thèmes (les machines, la fête, la consommation de victuailles et les déchets produits, etc.), contrepoints (oppositions de styles architecturaux, opposition riches-pauvres, nuit-jour, etc.). La ville est décrite comme un ensemble vivant et le temps d'une journée comme un cycle de vie.

- *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), 65 min, de Walther Ruttmann⁵. Film le plus emblématique du genre, ayant connu un succès mondial et porté son auteur à un haut niveau de notoriété. La qualité de la photographie de Carl Freund, qui marquera de son empreinte de nombreux films allemands de la période, notamment les films expressionnistes, est sans doute son aspect le plus remarquable, soutenu par la partition musicale symphonique d'Edmund Meisel. Le film vise à la polyexpressivité, sans toutefois déroger à un système relativement simple : des images documentaires décrivant tous les aspects de la vie urbaine sont assemblées suivant un plan chronologique : de l'aube à la nuit. Le film n'est cependant pas un documentaire, car sa vocation n'est pas de nous instruire avec des images-témoignage, mais d'établir entre le spectateur et le film une relation émotionnelle par laquelle on doit percevoir la ville comme totalité organique agitée par ses propres pulsations internes. Hommes, objets, lieux, architectures, lumières, textures, animaux, machines, chaque élément est également considéré comme une cellule appartenant à un même ensemble, un « Grand Tout ». Chacun entre ainsi dans une composition filmique « musicale ».

3. En Russie, les symphonies de villes dans une dynamique « futurise » originale

C'est en Russie que se constitue l'autre grand foyer créatif se plaçant sous l'étendard futuriste. Les principaux animateurs du mouvement sont les peintres David et Vladimir Bourliouk, Natalia Gontcharova, les poètes Vladimir Maïakovski, Victor Khlebnikov, Alexander Kroutchenykh, l'écrivain Alexander Blok, le musicien Alexandre Mossolov et le cinéaste Dziga Vertov. Un premier manifeste intitulé *Gifle au goût public*, signé par Bourliouk, Maïakovski, Khlebnikov et Kroutchenykh est publié en 1912.

Le futurisme russe se distingue fondamentalement du futurisme italien sur deux points :

5. Dvd Edition Filmmuseum, *Walter Ruttmann, Die Sinfonie der Grossstadt*, 2009.

- Le futurisme russe rejette la composante « nationaliste » du futurisme italien pour ne retenir que la nécessité d'un bouleversement fondamental de tout l'ordre culturel et social ancien.
- Le futurisme russe se développe dans un contexte politique et social révolutionnaire auquel il prend une part active. La fondation par Maïakovski de la revue *Lef* (*Front de gauche*) publiée entre 1923 et 1925 en témoigne.

Le futurisme russe produira un plus grand nombre d'œuvres et s'inscrira dans une dynamique créative et politique plus radicale, novatrice et ouverte qu'en Italie. Comme en Italie néanmoins, les artistes futuristes russes recherchent la polyexpressivité à travers le croisement et la convergence de plusieurs disciplines artistiques et interviennent eux-mêmes dans plusieurs champs.

L'activité cinématographique de Vertov (de son vrai nom David Abelevitch Kaufman) débute dans le cadre de la production d'actualités pour le nouveau pouvoir bolchevik. Ces programmes, appelés *Kinodelia*, servent de point de départ à une utilisation beaucoup plus personnelle des images d'actualités ou d'archives. En 1919, Vertov crée le groupe « kinoks » dont la vocation est de réaliser des journaux hebdomadaires filmés appelés *Kino-Pravda* (cinéma-vérité) et *Kino-Glaz* (ciné-œil). C'est notamment dans ce cadre qu'il déploie une grande inventivité dans l'utilisation des cartons, où la taille et la typographie des lettres transforment un message textuel en une image-texte percutante. L'influence des idées futuristes sur l'animation plastique des lettres au cinéma est ici évidente, même si pour Vertov le texte a pour finalité une communication politique, objectif que rejetaient les futuristes italiens.

- *Moscou* (1927), 54 min, de Mikhaïl Kaufman et Ilya Kopaline. Mikhaïl Kaufman est l'un des deux frères de Dziga Vertov, par ailleurs chef opérateur. Il a réalisé avec le groupe des kinoks de nombreux *Kino-Glaz*, dont celui-ci sur la ville de Moscou. On y retrouve des thèmes déjà présents dans *Berlin, symphonie d'une grande ville*, et peut-être même de *Rien que des heures*, comme l'inventaire des activités de travail et de loisir, les plans d'horloges, les moyens de transport modernes comme les trains, les tramway et les automobiles, les effets spéciaux comme les ralentis, accélérés et lectures en arrière (plongeon des nageurs dans la Moskva), la mise en scène d'animaux (l'ours dans le restaurant), etc. Les cinéastes s'attachent aux machines, aux gestes de travail cadencés et répétitifs, aux effets d'allure des différents véhicules sur lesquels la caméra peut être embarquée (tram, voiture, manège, avion, etc.). Le

montage relève assez souvent d'une structure de type analogique en promouvant des articulations visuelles formelles et rythmiques plutôt que la discursivité thématique.

Le film dresse une sorte d'inventaire de la structure politique et sociale de la capitale de l'URSS, en présentant les différents espaces caractéristiques identifiés par des cartons (lieux de travail, lieux de loisirs, gares, monuments, immeubles administratifs, etc.) mais surtout les différents types de populations qui s'y côtoient et s'y croisent : fonctionnaires, responsables politiques, employé.e.s et ouvrier.ère.s, paysan.ne.s venu.e.s des campagnes, populations originaires des provinces de Sibérie, etc. Si l'on ne retrouve pas l'opposition de classes comme chez Cavalcanti – le pouvoir bolchevik aspirait à la suppression de la société de classes – on évoque la condition des plus modestes et notamment celle des enfants des rues qui hantaient la ville, contrastant fortement avec le luxe et le confort dans lequel vivent certains hauts fonctionnaires (les « appartchiks »). La préoccupation sociale et la dénonciation de la répartition injuste des privilèges, si elles apparaissent ici en discrets filigranes, sera absente dans *L'homme à la caméra*. Le troisième membre de la fratrie Kaufman, Boris, également chef opérateur, la réintroduira avec Jean Vigo dans *À propos de Nice* en 1930.

On notera dans *Moscou* cette séquence assez étonnante d'un orphelinat où des groupes d'enfants, à peine âgés de deux ou trois ans, font preuve d'une étonnante maturité lorsqu'ils mangent ou prennent leurs douche. Contrairement au film de Ruttmann sur Berlin, on trouve ici de très nombreux portraits, humanisant le regard porté sur le « système ville ». D'un point de vue formel, l'influence de la conception constructiviste de l'image, caractérisant par exemple le travail du plasticien et photographe Alexandre Rodtchenko, est très nette : vues plongeantes sur des espaces urbains sillonnés de flux de véhicules ou de citoyens, exploitation des diagonales pour structurer le cadre, photographie de monuments caractéristiques du constructivisme comme la tour Choukhov que l'on voit à la fin. Par de nombreux aspects, ce film constitue l'amorce d'un travail cinématographique particulier sur la ville qui aboutira deux ans plus tard à *L'homme à la caméra*. L'art de la prise de vue, l'idée de pousser jusqu'à ses extrêmes limites le principe d'ubiquité du point de vue de la caméra, la démonstration que celle-ci est susceptible de se placer n'importe où, jusqu'à mettre en danger physique celui qui l'actionne par des positions acrobatiques périlleuses, est un trait apparaissant déjà dans *Moscou*.

- *L'homme à la caméra* (1929), 68 min, de Dziga Vertov⁶. C'est certainement le film le plus futuriste de toutes les symphonies de villes, même si sa richesse et sa complexité ne permettent cependant pas de le réduire à ce seul statut. Il est en effet bien plus que cela : manifeste, programme, emblème, film politique, film propagande, expérimental. Il entremêle différents types d'images et d'effets, met en abîme le travail même du cinéaste réalisant son film et de tous ceux qui, à différents postes techniques, en assurent la réalisation technique (tournage), la post-production (montage), et la présentation (projection). L'extrême autonomie de son auteur, l'improvisation, la liberté, l'opportunisme dans la capture des événements, l'engagement du corps dans des prouesses acrobatiques ou des situations périlleuses, l'invention de trucs et de dispositifs inédits, sont les traits qui resteront longtemps distinctifs du cinéma expérimental. Les images ont été tournées à Moscou et à Odessa (Ukraine)⁷.

4. Deux tendances opposées pour conclure

Les deux films que nous allons évoquer maintenant peuvent également être rangés dans la catégorie des symphonies de villes. Bien que poursuivant des objectifs très différents, il s'agit, là encore, de portraits de villes évoquant des mouvements cycliques, des rapports d'opposition ou des contrastes. On retrouve dans chacun des effets de montage analogiques, la valorisation par les cadrages du caractère graphique de l'architecture, des rendus de matières, de textures, de lumières et d'atmosphères.

- *Regen* (1929), 12 min, de Joris Ivens. Le film correspond à la première période de la prolifique production du cinéaste documentariste néerlandais, période caractérisée par l'influence des cinéastes soviétiques, notamment celle de Dziga Vertov. Ici, il s'agit d'un portrait poétique de la ville d'Amsterdam sur laquelle une averse va s'abattre. Le miroitement des formes sur les trottoirs humides, les foules de parapluies, le ruissellement de la pluie sur différentes surfaces constituent les centres d'intérêt du cinéaste. On retrouve l'idée de cycle dans le fait que la vie et l'aspect de la cité, modifiés momentanément par l'averse, vont retrouver leurs cours normaux. Il n'y a pas d'arrière plan social, critique ou politique. Rues, immeubles, tramways, voitures et passants, forment un corps unique mêlé par ses flux ininterrompus. Le film s'inscrit dans la lignée de *Manhatta* et de *Berlin, symphonie d'une grande ville* : la qualité photographique et l'art du cadrage agissent comme facteurs de

6. Dvd Bach film, 2010.

7. Pour l'analyse du film, on pourra se reporter à *Analyse d'une œuvre : "L'homme à la caméra", Dziga Vertov, 1929* / sous la direction de Jean-Jacques Marimbert, J. Vrin, 2009.

transformation dans le but de valoriser les propriétés plastiques de l'icônicité au détriment de l'intérêt que nous pourrions porter à son référent. D'ailleurs, dans les cartons-titres du film, le nom de la ville d'Amsterdam n'est jamais mentionné, comme si la localisation de l'événement filmé était indifférente.

- *À propos de Nice* (1930), 23 min, de Jean Vigo. Cette œuvre majeure du cinéma d'avant-garde illustre une tendance exactement inverse à celle de *Regen*, bien que les moyens utilisés soient strictement identiques. L'intention du cinéaste est clairement ici de dresser un portrait social critique de la ville de la côte d'Azur. Tourné avec le cameraman Boris Kaufman, frère de Dziga Vertov et de Mikhail Kaufman, le cinéaste oppose termes à termes le double visage de Nice : d'un côté les bourgeois en villégiature, oisifs ou s'adonnant aux saines activités du sport : régates, tennis, etc., soucieux de l'apparence, profitant des bienfaits du soleil, de la mer et d'hôtels luxueux aux façades blanches immaculées ornées de sculptures art-déco ; de l'autre, la population des quartiers laborieux, les enfants en guenilles jouant à des jeux sans jouets, les blanchisseuses courbées sur les lavoirs au fond de rues étroites et insalubres. Là, les façades des immeubles sont rugueuses, grises, ou noyées dans l'ombre profonde. Les corps et l'architecture se font écho par la manière dont ils sont cadrés et photographiés : la lumière est vivifiante et chaude, l'ombre et l'humidité malades.

L'œuvre de Vigo s'inscrit dans la continuité de *Rien que des heures* réalisé quatre ans plus tôt : l'icône est au service d'une représentation allégorique de rapports sociaux.

Conclusion

Le thème de la ville moderne dans lequel cristallise tout un ensemble de motifs (vitesse, machinisme, disqualification irrémédiable des formes anciennes, violence sociale impitoyable, etc.) ne sera pas toujours exploité avec les mêmes finalités. Chez Ruttmann, la ville-organique semble dicter sa loi à des hommes impuissants, ou du moins incapables d'infléchir leurs destinées. Chez Vertov au contraire, la ville et ses outils sont présentés comme de nouvelles conditions d'existence dont l'homme doit s'emparer afin de surmonter toute forme de conservatisme. La ville est l'indice d'un changement anthropologique. Entre ces deux pôles, d'autres cinéastes, comme Vigo ou Cavalcanti, vont s'attacher à démontrer que toutes ces mutations restent inscrites dans un ordre économique et social faisant payer très cher aux classes laborieuses les grandes œuvres de la modernité.

Enfin, ces films contiennent pour nous aujourd'hui une valeur documentaire qui, paradoxalement, n'était pas une dimension prise en compte par les cinéastes. Les images du Berlin des années 1930 sont troublantes quand on sait que dix-huit ans plus tard, cette cité ne sera plus qu'un champ de ruines.

Liens vers les films :

Remarques : Presque tous ces films ont été réalisés au cours de la période muette. Très peu d'entre eux ont bénéficié d'une partition spécifique. Il est donc préférable de les visionner sans les accompagnements plus ou moins fantaisistes dont ils sont affublés sur Internet ou chez certains éditeurs⁸. Seul *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Ruttmann est accompagné dans la version proposée ci-dessous par la musique originale d'Edmund Meisel.

D'autre part, les liens ci-dessous ne donnent accès qu'à des versions numériques de très mauvaise qualité, souvent piratées d'après des bandes VHS ou des dvd.

On peut retrouver certains de ces films dans des éditions DVD d'assez bonne qualité

Manhatta (Strand et Sheeler)

<https://www.dailymotion.com/video/x179ie2>

Édité par Kino on Video, *Avant-garde, Experimental Cinema of The 1920s and '30s*. N.Y. 2005

Rien que des heures (Alberto Cavalcanti)

<https://www.dailymotion.com/video/x6wgj1v>

Édité par Kino International, *Avant-garde 3, Experimental cinema - 1922-1954*, N.Y. 2009

Berlin, die Sinfonie der Grossstadt (Walter Ruttmann)

https://www.youtube.com/watch?v=rG4_Rfx_Dlc

Édité par Edition - Filmmuseum, Vienne, 2009

Moscou (Kaufman et Kopaline)

<https://www.youtube.com/watch?v=NFZQ2NbPLmc>

L'homme à la caméra (Dziga Vertov)

<https://www.dailymotion.com/video/x3xzjcf>

<https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI> (avec cartons d'introduction en russe)

Film présent dans les catalogues de nombreux éditeurs de dvd et blu-ray.

Études sur Paris (André Sauvage)

8. Arte a, par exemple, édité en 2004 une version de *L'homme à la caméra* de Vertov sur la base d'une copie américaine restaurée de mauvaise qualité, mal numérisée de surcroît, accompagné par une composition soi-disant originale très discutable et une partition électronique contemporaine totalement étrangère à l'esprit du film. Le cinéphile, ou le simple amateur, sont donc dans l'incapacité de faire une expérience de l'œuvre authentique.

https://www.senscritique.com/film/Etudes_sur_Paris/465084 (à voir en muet, impératif!)

Édité par Carlotta Film, 2012

Sao Paulo, Metropolitan Symphony (Lustig et Kemeny)

https://www.senscritique.com/film/Etudes_sur_Paris/465084 (Très mauvaise qualité et à voir en muet)

Regen

<https://www.dailymotion.com/video/x325g2>

<https://vimeo.com/120679815> (peut-être de meilleure qualité)

Édité par Kino on Video, *Avant-Garde, Experimental Cinema of The 1920s and '30s*. N.Y. 2005

À propos de Nice (Jean Vigo)

<https://www.dailymotion.com/video/xy04m0>

Édité par Gaumont, *L'intégrale Jean Vigo*, 2008

Douro, Faina fluvial (Manoel de Oliveira)

<https://vimeo.com/58729763> (à voir en muet)