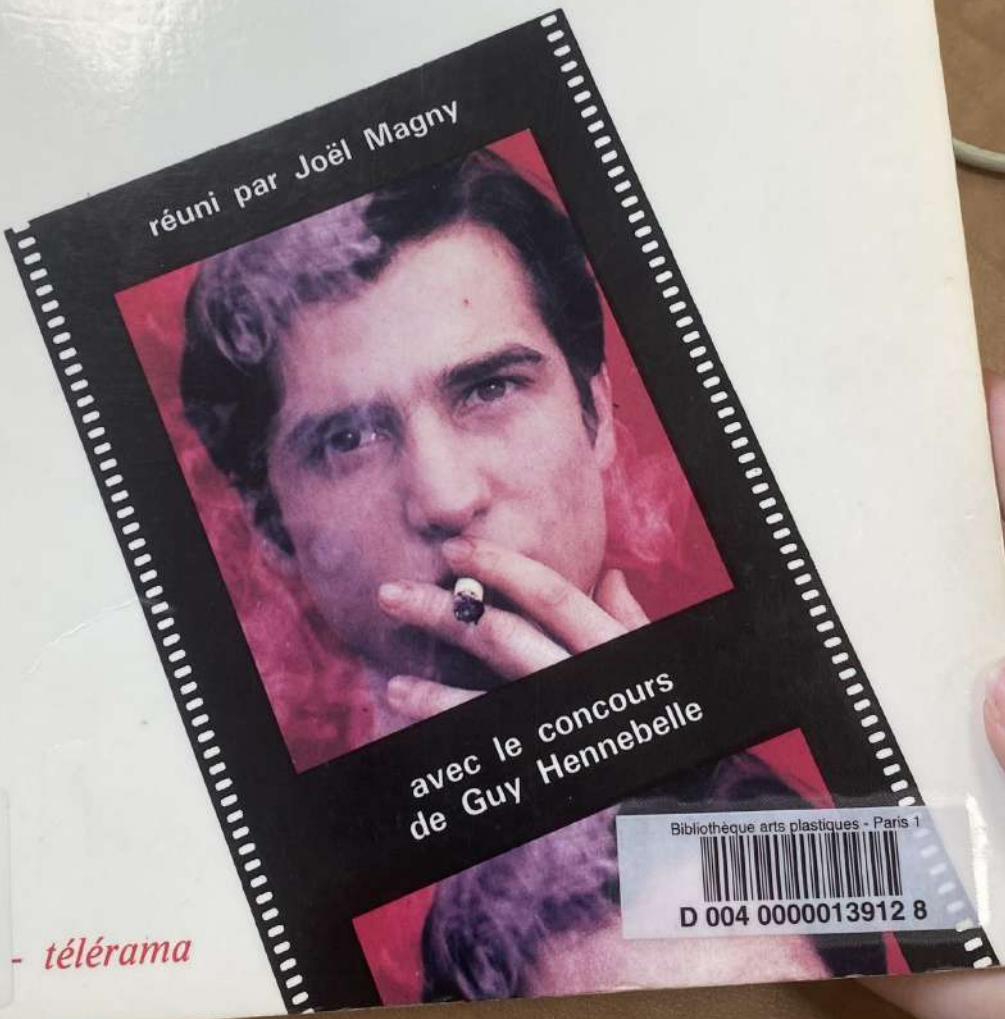
CinémAction
N° 60 120 F - juillet 1991

histoire des théories du cinéma

réuni par Joël Magny



avec le concours de Guy Hennebelle

Bibliothèque arts plastiques - Paris 1
D 004 0000013912 8

corlet - télérama

Jean Epstein : la quatrième dimension

Théoricien, Jean Epstein (1897-1953) l'est plus que Delluc et Canudo et laisse derrière lui de nombreux et volumineux ouvrages[7]. Sa pensée s'inscrit dans une vision mystique, voire ésotérique, du cinéma comme moyen d'accès à un au-delà du monde sensible : « *Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du surréel, comme aurait dit Apollinaire* » (*Le cinématographe vu de l'Etna*). Ou encore : « *Le cinéma est surnaturel par essence* » (*Bonjour cinéma*).

Il reprend à Delluc la notion de photogénie, dont il va approfondir la définition : « *J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique.* » Cet aspect, il le définit dans une formule frappante : « *La photogénie est le logarithme de la mobilité* ». Le cinéma est en effet le seul art qui tienne compte de *la quatrième dimension* du monde, *le temps* : « *L'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps.* »

C'est ainsi qu'Epstein s'intéresse à tous les procédés qui travaillent la durée et le temps : ralenti, accéléré, inversion de la chronologie, etc. C'est-à-dire à tout ce qui permet d'explorer des aspects de la réalité invisibles à l'œil nu, et que le cinéma est seul à découvrir. La capacité de reproduction du cinéma n'a d'intérêt, dans cette perspective, que par ce qu'elle ajoute à la chose reproduite, ou du moins donne à percevoir d'autre. D'où le

grand-chose pera pas. Le plus humble du drame sous-entendu » (Bonjour cinéma).

Les ambitions d'Epstein et de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler « la première avant-garde » sont donc d'élargir le champ figuratif du cinéma, de lui permettre d'atteindre aux subtilités psychologiques ou poétiques jusque-là réservées à la littérature ou à la musique. Et surtout de saisir la réalité dans son mouvement, question qui travaille tous les arts en ce début de siècle. La peinture impressionniste a déjà manifesté la dissolution de la forme dans la lumière et la couleur (le mouvement des molécules et des ondes). L'univers n'est plus conçu comme stable, dont les formes peuvent être cernées par l'image fixe. L'objet de la perception devient inséparable du sujet percevant, du point de vue. S'il prend une telle place dans la théorie d'Epstein (comme il envahit la peinture cubiste), ce n'est pas par culte de la nature morte déshumanisée, mais comme support de la pensée et de l'affectivité humaines : par la dramaturgie et le montage, il entre dans le mouvement subjectif du film : « *Un gros plan de revolver, ce n'est plus un revolver, c'est le personnage revolver, c'est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide.* » Plus tard, il ira jusqu'au bout de sa réflexion sur la perception, la forme et le mouvement en écrivant : « *Dans une telle perspective, il n'y a plus de forme sans mouvement ; il n'existe plus d'objets, mais des événements.* » *(Esprit de cinéma*, 1953.)

Le cinéma des peintres

Pourtant, par son souci de fidélité au réel, Epstein part de la forme, qu'il décompose en lui adjoignant le mouvement. C'est, à la limite, l'œil et l'esprit du spectateur qui reconstruisent la forme

symphonie diagonale, *la forme est inséparable du mouvement. Comme nous le voyons toujours mieux, la matière n'est pas seulement un médium pour des forces ; et les forces ne sont pas dépourvues de matière ; mais force et matière sont inséparables. L'unité de tous les phénomènes devient ici alors évidente jusqu'au plus haut degré.* »

Germaine Dulac et le cinéma pur

L'idée de « cinéma pur », de « symphonie visuelle » est née, Germaine Dulac, d'abord proche de la première avant-garde, de Delluc et d'Epstein, va se faire la propagandiste acharnée à partir de 1924[12]. « *Si le mouvement considéré comme cause de quelque effet se nomme action,* écrit-elle en 1925[13], *il devient par cela même la base, l'intérêt, le but de l'art cinématographique (...). Tous les arts sont mouvement puisqu'il y a développement, mais l'art des images est, je crois, le plus proche de la musique par le rythme qui leur est commun (...). Un thème, l'orchestration par les images, une phrase qui chante dominant les autres ou se mêlant à elles.* »

En préconisant ce cinéma fondamental, Germaine Dulac ne vise pas à instaurer un art d'élite intellectuel, mais au contraire à revenir à l'émotion pure, à l'opposé d'un cinéma théâtral qui touche par des moyens extérieurs, à un cinéma qui s'adresse plus directement à la sensation et à la sensibilité qu'aux sentiments : « *Jeux de lumière, jeux de formes, jeux de perspectives. Une émotion intense due à une simple vision d'une chose ressentie sensiblement (...). J'ai voulu montrer que le mouvement et ses combinaisons pouvaient créer l'émotion sans arrangements de faits et de péripéties, et j'ai voulu vous crier : gardez le cinéma à lui-*

er la vie réelle

ne logique progressiste chez Brik qui se
n ardent défenseur des théories de
Vertov : le cinéma n'étant qu'un per-
nement de la photographie, sa voca-
it être non la fiction et l'évasion mais
ion des choses et des faits. « *La ques-
plus urgente est celle des perfection-
s à apporter à la caméra afin qu'elle
photographier le plus grand nombre
d'objets. La question du progrès
e du cinéma est étroitement liée à la
de filmer la vie réelle*[6]. » Et
ez Chklovski : « *Si nous choisissons
nences des graines sélectionnées, si
lui, dans les campagnes, après y
oduit un reproducteur de race, nous
ous les taureaux et les poulains de
édiocre, leur interdisant, suivant
n de Serge Trétiakov, de traduire
'esthétique sexuelle, pourquoi ne
ous pas avoir sur les écrans un
lectionné, tel que devrait être pré-
acteur*[7] *?* »

étonnera pas que, suivant la même
ême foi enthousiaste ou tranquille
grès technique, Eisenstein, Pou-
Alexandrov se soient ralliés
manifeste demeuré célèbre) au
avant même de le connaître,
'expérimenter.

e de fond des avant-gardes révo-
va se projeter le cinéma soviéti-
astes ne les rencontrent pas seu-
ant-gardes, dans l'air du temps.
d'entre eux en procèdent, Kou-
tein, Kozintsev et Trauberg ont
théâtral. Formalistes et cons-
nt très tôt écrit sur le cinéma,
ois exagéré de prétendre que,
le montage, l'esthétique du
ique est née hors de lui.
intuitions et des hypothèses
es formalistes ne constituent
organique cohérente[8]. Nous
i que des théories vérifiées
dans une pratique, des pro-
ques avancés par des cinéas-
tants écrivains et essayistes
it office de médiateurs entre
le cinéma. Ce sont Viktor
, scénariste entre 1926 et
1963 d'une trentaine de films dont deux réa-
lisés par Abraham Room, deux par Koule-
chov, un par Boris Barnet, un par Poudov-
kine ; Iouri Tynianov (1894-1943), qui colla-
bora avec la FEKS pour *Le manteau* (1926)
et *Neiges sanglantes* (1927) ; Serguei Mikhaï-
lovitch Trétiakov (1892-1939), collaborateur
d'Eisenstein au Proletkult, auteur des « car-
tons » du *Potemkine*, scénariste en Géorgie
pour Nikolaï Chenghelaïa, Mikhaïl Kalatozov
et Mikhaïl Tchiaourelli.

Lev Vladimirovitch Koulechov (1899-1970)

Dans son laboratoire de l'Institut techni-
que du cinéma (le futur VGIK), qu'il con-
çoit à la façon des ateliers de la Renaissance,
Koulechov se fit d'abord pédagogue. Il unit
théorie et pratique. Il met au point une doc-
trine et une méthode. En 1917 déjà, il a
publié des textes de réflexion théorique, insis-
tant sur la fonction de la lumière dans la
dramatisation du décor et dans la composi-
tion plastique de l'image. Dès 1918, il a
défini le montage comme le spécifique du
cinéma. Un film se construit à la table de
montage. Le réalisateur en est l'unique
auteur. « *Le moyen d'expression spécifique
du cinéma est la succession rythmique des
plans, ou de courts fragments immobiles, qui
donne l'expression du mouvement, ce qui,
techniquement, se nomme montage. Le mon-
tage au cinéma correspond à l'organisation
des couleurs dans la peinture ou à la succes-
sion harmonique des sons dans la
musique*[9]. » Les plans doivent être simples.
lisibles, expressifs afin de pouvoir être vite
et correctement perçus par le spectateur. Le
rythme est le véritable contenu du film ; c'est
lui qui décide des réactions et des pensées du
public.

Par nécessité, le collectif s'adonne d'abord
(jusqu'en 1923) à des « *films sans pelli-
cule* » : sketches dramatiques muets découpés
en « *plans* » grâce à un jeu de rideaux, joués
et enchaînés (pour des effets de montage)
avec la rapidité d'une projection de film. Ces
exercices illustrent l'importance de la stylisa-
tion du jeu comme du décor et l'utilité de
répéter minutieusement un film — jeu et



montage — a
en gardera
répétitive ».
ces répétition
Koulechov p
et d'efficaci
Pour lui aus
un ingénieur
simplicité[10],
teurs capitau

7. « *Eisenste*
cit.
8. *On pou*
lement les ra
livre : Que
sanne, 198
9. Iskus
lumière),
10. *Da*
artistiqu
(plans
que po
cinéma
11.
cou,
12.
Lé



Dura Lex l'illustre dans une parfaite gageure : un seul décor, le Yukon reconstitué au bord de la Moscova, cinq acteurs, un temps de tournage réduit, un budget minime, une création rigoureusement planifiée.

Le jeu de l'acteur, « modèle vivant », doit être mécanisé, décomposé, taylorisé. La biomécanique exige la super-marionnette plutôt que l'homme vivant. Les expériences de Koulechov sont célèbres. Elles établissent qu'avec le montage le cinéaste peut créer aussi bien l'expression de l'acteur (c'est l'« effet Koulechov » vérifié avec Mosjoukine), qu'un espace géographique, qu'un corps, qu'une action imaginaires (un personnage réel pourra être impliqué dans des aventures auxquelles il n'aura jamais participé). Le réalisme cinématographique n'est en rien le naturalisme photographique : le film ne reproduit pas, il crée.

Sous l'influence du principe formaliste : les mots n'ont pas de sens fixe, ils n'ont que des emplois, Koulechov fut tenté d'identifier la syntaxe du film à celle du langage, assimilant l'image au mot : « *Avec des plans de fenêtres s'ouvrant largement, des gens qui s'y installent, d'un détachement de cavalerie, d'enfants qui courent, d'eaux qui brisent une digue, des pas cadencé de fantassins, on peut monter aussi bien la fête pour l'inauguration d'une centrale électrique que l'occupation par une armée ennemie d'une ville paisible*[11]. Poudovkine donnera une version extrême de ces possibilités : « *Supposons que nous ayons trois plans : un visage rieur, le même visage atterré, un revolver pointé sur quelqu'un. Nous pouvons montrer d'abord le visage rieur puis le revolver, puis la face atterrée. Ou bien commencer par la face atterrée et montrer ensuite le revolver et le visage rieur. Dans le premier cas nous aurons l'impression que ce visage est celui d'une personne couarde, dans le second qu'il appartient à quelqu'un de courageux*[12]. » Bientôt taxé de « *formalisme techniciste* », Koulechov se verra injustement accusé d'indifférence au sujet et à la « *commande sociale* ». Il lui sera aussi beaucoup reproché son « *américanisme* ». Or dans le policier, le serial, le film d'action, le burlesque, Koulechov voyait un antidote au divisme, à la psychologie décadente du cinéma tsariste, et les sources possibles d'un art authentique populaire.

…n tournage. Koulechov
nomme « la méthode
…tos prises au cours de
…tueront un *story board*.
…le l'esprit de rationalité
…que du productivisme.
…ste est un constructeur,
…nomie, le rendement, la
…onnalisme sont des fac-
construction socialiste.

…*n-joué* » *(1927) in G. Kraiski,* op.

pour ce qui concerne plus spécia-
…ole formaliste et Eisenstein, à mon
…p. 479-496), l'Âge d'Homme, Lau-

…stva *(L'art de la création avec*

…analisation » socialiste de pratique
…a une transcription des scénarios
de celle de musique, « partition »
que serait au fait de la réalisation

du cinéma), Téakino petchat Mos-

…» (Types et non acteurs), Kino,