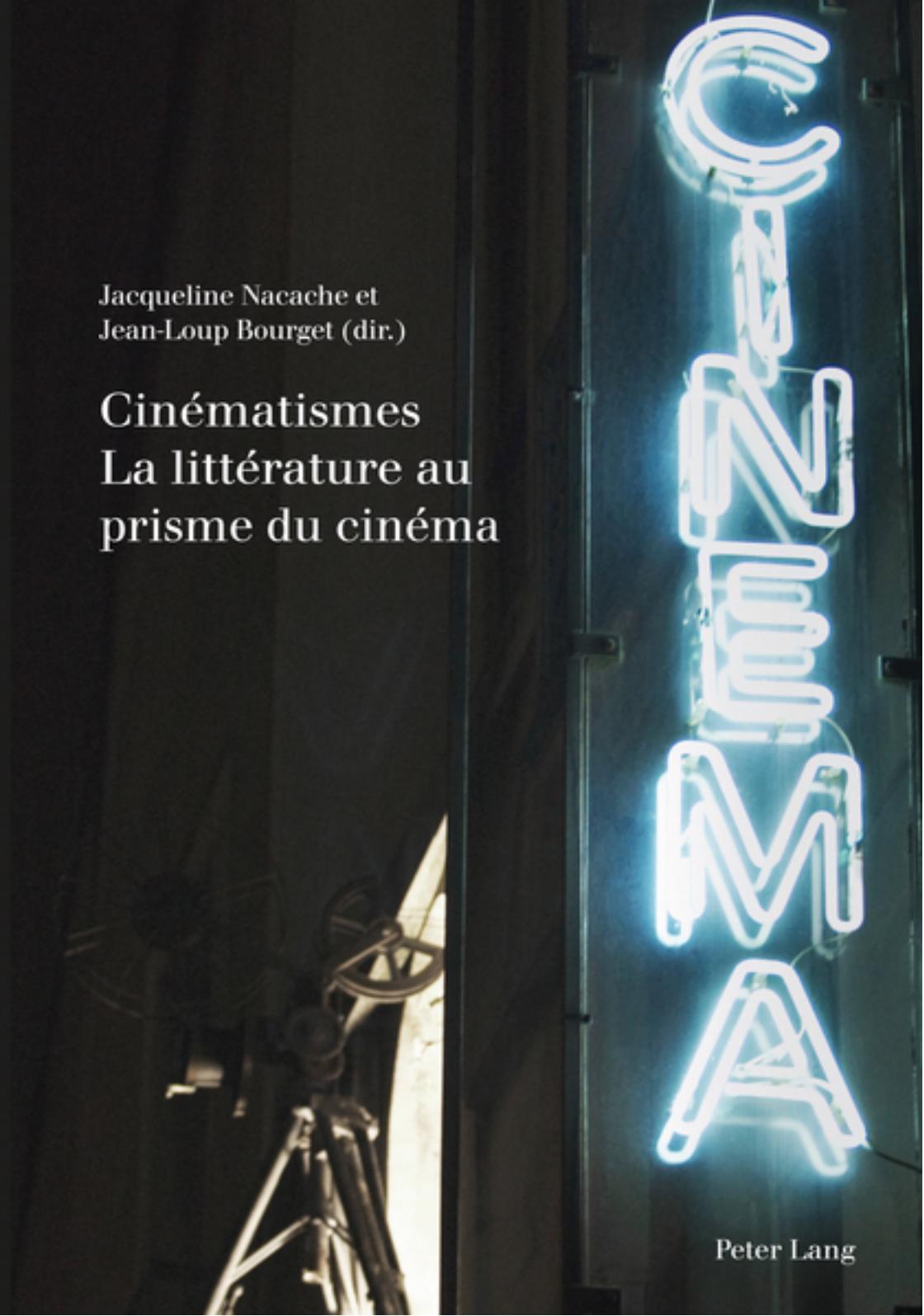


Jacqueline Nacache et
Jean-Loup Bourget (dir.)

Cinématismes
La littérature au
prisme du cinéma



CINEMA

Peter Lang

JACQUELINE NACACHE

Introduction

Le cinéma imaginaire

Dès la naissance du cinématographe, et tout au long du xx^e siècle, les notions, termes et concepts forgés autour du nouveau médium ont été utilisés en dehors de leur champ propre, et ont permis d'observer des objets qui lui étaient soit contemporains, soit antérieurs. Le cinéma, en somme, a très tôt fourni un filtre au travers duquel regarder le monde, selon des lois, des rythmes, des perspectives que l'on ignorait ou croyait ignorer avant lui. Les changements d'échelle et de perception créés par la machine cinématographique font exploser les limites. Nous étions, selon Walter Benjamin, comme emprisonnés dans notre univers, «sans espoir de libération», et le cinéma a fait «sauter cet univers carcéral»: «Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit; grâce au ralenti c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions».¹ Le film, sa vitesse, les chocs du montage, semblent capter idéalement le rythme et le spectacle de la vie moderne, de la grande ville, du train, de l'automobile; symétriquement, toutes sortes de procédés littéraires et artistiques, classiques ou récents, se voient éclairés d'une soudaine lumière par l'analogie cinématographique. Celle-ci est pratiquée si rapidement, parfois avec tant de fièvre, qu'elle paraît combler une attente: de toute évidence, on manquait de quelque chose comme l'enregistrement, la projection et le défilement des images animées pour considérer des domaines que l'on pensait jusque-là bien connus (la littérature, la peinture, l'architecture) ou en qualifier de plus neufs, auxquels le cinéma procure modèles et métaphores, comme ce que Bergson nomme dans *L'Évolution créatrice* le «mécanisme cinématographique de la pensée».

1 «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)». In Benjamin W. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2000, coll. «Folio Essais», vol. III, p. 305.

Ce phénomène – comment le cinéma réalise une attente, comment il permet de comprendre autre chose que lui-même – est au centre de l’hypothèse du cinématisme telle qu’elle fut développée par S. M. Eisenstein. François Albera rappelle, dans son introduction à *Cinématisme. Peinture et cinéma*, la formule du cinéaste-théoricien qui résume son point de vue de la façon la plus aiguë :

Il semble que tous les arts aient à travers les siècles tendu vers le cinéma. Inversement, le cinéma aide à comprendre leurs méthodes.²

et encore :

La méthode du cinéma est comme une magnifique vitre par laquelle la méthode de chacun des arts est visible.³

À travers ces deux citations apparaissent d’emblée la séduction du cinématisme et ses limites. L’idée est puissante, visionnaire, mais fondée sur une lecture téléologique et anachronique de l’histoire de l’art. Eisenstein, en effet, dirige avant tout son regard vers les œuvres du passé : dès les premières pages du texte intitulé «Le cinéma et la littérature», il exclut de sa démonstration Dos Passos, dont l’écriture est trop explicitement influencée par le cinéma, et cite en contre-exemple une note sur la «manière de figurer une bataille» qui semble l’œuvre d’un «scénariste professionnel», alors qu’elle est signée Léonard de Vinci.⁴

C’est cette projection dans un passé relu à la lumière du présent qui constitue la principale difficulté du cinématisme, les thèses d’Eisenstein ayant pu être mises au service de projets que non seulement elles ne prévoyaient pas, mais qui semblent parfois abuser d’elles. Elles ont alimenté notamment l’idée de pré-cinéma,⁵ hypothèse selon laquelle des manifes-

2 Cité par F. Albera, préface à Eisenstein, S. M. *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Introduction, notes et commentaires par François Albera. Dijon: Les Presses du réel, 2009, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 Eisenstein, S. M. *Le Mouvement de l’art*, texte établi par François Albera et Naoum Kleiman, préface de B. Amengual. Paris: Editions du Cerf, coll. «7^e Art», pp. 21-23.

5 En écrivant «pré-cinéma», nous contrevenons délibérément à l’usage orthographique qui veut que le préfixe pré- ne soit pas suivi d’un trait d’union. Nous entendons ainsi respecter l’orthographe pratiquée par la plupart des auteurs à l’époque des grandes

tations anticipées du 7^e art sont identifiables dans des formes antérieures à l'invention des techniques cinématographiques. Cette notion, bien qu'elle ait eu ses défenseurs dans les années 1950 et ses continuateurs depuis, n'a jamais été très bien vue dans les milieux de la recherche en cinéma. De nos jours encore, comme le montre un article sur le peintre pompier Jean-Léon Gérôme paru dans la revue d'histoire du cinéma *1895*, les réticences ne se sont pas éteintes. Dans leur compte rendu de la grande exposition Gérôme organisée au musée d'Orsay fin 2010, Laurent Guido et Valentine Robert récusent l'idée d'une quelconque préfiguration du cinéma dans les tableaux de Gérôme, *a fortiori* de leur précinématographi-cité. Ce caractère, comprend-on, est mis en valeur par l'exposition dans une perspective visiblement «grand public» et s'appuie sur une vision essentialiste du cinéma, au détriment d'une approche contextuelle qui eût été plus profitable: si la rencontre entre Gérôme et le cinéma eut bien lieu, précisent les auteurs, elle s'explique non en termes de préfiguration, mais par la façon dont le peintre s'inscrit dans les moyens propres à la culture visuelle de son époque. Cette insistance à nier le précinématographique est parfaitement lucide, puisque les auteurs notent eux-mêmes qu'elle a été «bannie des études académiques [...] au profit de formules moins téléologiques (par exemple, «archéologie du cinéma»)». ⁶ Elle ne s'en exerce pas avec moins avec vigueur, ce qui montre à quel point ces questions sont encore sensibles, séparant notamment l'historien rigoureux de l'esthète qui, littéralement, voit du cinéma partout.

Le cinéma comme concept structurant et modèle de pensée

Pourquoi, dans ces conditions, prendre le risque de remettre à l'honneur le cinématisme et les approches critiques qui s'en inspirent? Parce que là se joue, échappant à la seule définition technique, artistique ou indus-

réflexions sur le pré-cinéma, notamment Paul Légise (*Une œuvre de pré-cinéma: l'Enéide*. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1958).

6 Guido, L. et Robert, V. «Jean-Léon Gérôme: un peintre d'histoire présumé «cinéaste». *1895*, n°63, 2011.

trielle, une appréhension du cinéma comme notion et concept à laquelle la recherche en études cinématographiques ne s'est pas assez intéressée jusqu'ici. Entendons-nous: cette voie n'est pas entièrement neuve, et a été ouverte à date récente par des travaux qui étudient le dispositif cinématographique non seulement dans sa dimension pratique et technique, mais, comme l'écrit Maria Tortajada:

[...] comme objet intellectuel, comme objet à penser et à imaginer, peut-être parfois comme modèle, tel qu'il intervient, en somme, dans les discours contemporains de l'invention du cinématographe [...]. Ces discours sont multiples: scientifiques, philosophiques, artistiques, littéraires, juridiques, politiques, etc. Ils opèrent une appropriation de l'objet «cinéma» auquel ils se réfèrent plus ou moins explicitement et en produisent des formes diverses, des variantes, dont l'actualisation historique discursive reste parfaitement concrète et présente aux contemporains. À travers eux, le dispositif cinématographique, sous ses multiples formes, est objet de réflexion et de débats, objet d'échange en somme, et peut devenir, dans certains cas, un concept structurant, un modèle de pensée.⁷

En plein accord avec cette acception du dispositif, nous nous en séparons cependant sur un point, car nous ne nous limiterons pas ici au contexte de l'invention technique: si le tournant du xx^e siècle retient souvent l'attention des contributeurs de ce volume, ce que F. Albera et M. Tortajada appellent ailleurs une «épistémè 1900»⁸ n'est pas le cadre unique de notre réflexion. C'est plus largement que nous voulons considérer le cinéma, non seulement comme modèle et construction discursive émergeant à la fin du xix^e siècle, mais comme instrument de mesure, d'analyse ou de comparaison; comme paradigme interprétatif au filtre duquel relire les productions de l'art, de la culture, de l'esprit humain; comme objet imaginaire modelé au fil du xx^e siècle par ses défenseurs passionnés. C'est dans cette mesure que nous est précieuse la référence au cinématisme d'Eisenstein, considérable entreprise de réinterprétation de l'art. Notre objet, cependant, sera non pas le seul cinématisme eisensteinien, mais *les* cinématismes, compris comme l'ensemble des nouveaux moyens d'analyse et d'interprétation fournis par le cinéma.

7 Tortajada, M. «Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et pré-cinéma à l'œuvre chez Alfred Jarry». *1895*, n° 40, 2003.

8 Albera, F. et Tortajada, M. (dir.). *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.