

CINÉMA(/CINEMA,58) + MUSIQUE(/MUSIQUE,59)
+ LIVRES(/LIVRES,60) + SCÈNES(/THEATRE,28)
+ ARTS(/ARTS,99964) + IMAGES(/IMAGES,100296)
+ LIFESTYLE(/VOUS,15) + MODE(/MODE,99924)
+ BEAUTÉ(HTTPS://WWW.LIBERATION.FR/BEAUTE,100215)
+ FOOD(/FOOD,100293)

CRITIQUE ABONNÉS

CINÉMA : LA RUÉE VERS L'ART

Par Elisabeth Franck-Dumas (<https://www.liberation.fr/auteur/12314-elisabeth-franck-dumas>)

— 9 décembre 2019 à 17:06

De Sergueï Eisenstein à Matisse en passant par Charlie Chaplin... Quatre expositions à Metz, Nantes, Nice et Rouen dressent des passerelles entre les histoires du cinéma et de l'avant-garde artistique, toutes deux mues par une passion partagée pour la vitesse, le progrès et le mouvement.



«Pare-Brise» de Matisse (1917). Photo Bridgeman Images

Fichtre ! Pas moins de quatre expos autour des liens entre art et cinéma, en ce moment en France. «L'Œil extatique. Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts» au centre Pompidou Metz, «Charlie Chaplin dans l'œil des avant-gardes» au musée d'Arts de Nantes, «Cinématisse» au musée Matisse de Nice et «Arts et cinéma : les liaisons heureuses» au musée des Beaux-Arts de Rouen (1). Si cette éclosion est d'abord le signe des «*liaisons heureuses*» que le ciné entretient avec la billetterie des musées (du moins, faut-il l'espérer pour ces institutions), il y a là une concentration qui demandait à y aller voir de plus près, quitte pour cela à grever le bilan carbone du journal. Ce phénomène muséal n'est peut-être pas neuf, la mode ayant été lancée il y a presque vingt ans par l'expo «Alfred Hitchcock et l'art : coïncidences fatales» en 2001 à Beaubourg. Mais cette nouvelle moisson d'expos ne se cantonnant pas à la monographie «classique», et concentrant plutôt leur propos sur la transversalité art-ciné, c'était l'occasion de se poser un tas de questions, à commencer par : qu'est-ce que l'art a à nous apprendre sur le cinéma ? Et qu'est-ce que le cinéma a à nous dire sur l'art ?

Que ces expos se tiennent au moment où la dématérialisation des modes de diffusion fait craindre un «péril» sur le «cinéma mondial», selon un édito de nos confrères du *Monde*, n'a sans doute rien d'un hasard. Faire entrer le cinéma au musée, c'est œuvrer pour sa sauvegarde et acter sa patrimonialisation, au risque de l'embaumer ; faire un comparatif avec des objets tangibles issus des arts plastiques, c'est lui redonner une matérialité perdue avec la disparition de la machine de projection, machine qui fut la source première de la fascination exercée par le cinéma avant les films eux-mêmes - c'est elle qu'on venait contempler dans les foires et expos universelles, avant que ne s'institutionnalise la diffusion des œuvres dans des salles de théâtre. Ce que ces quatre expos ont en commun, en plus d'acter l'incontestable légitimation du cinéma en tant que beaux-arts, c'est de rappeler ce qui a rapproché les développements du cinéma de ceux des avant-gardes de leur époque, une effervescence et passion communes pour la vitesse, le progrès, le mouvement. Au centre Pompidou Metz et à Rouen, les parcours ont adopté une démarche quasiment aussi ancienne que le cinéma lui-même : le relire par le prisme de l'art. A Nice, la réjouissante «Cinémathèque» s'est plutôt employée à réexaminer l'art grâce à la loupe du cinéma. Et à Nantes, tout convergeait pour revisiter de manière stimulante ce moment où le cinéma serait devenu un art, grâce à Charlie Chaplin.



***Les Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936).** Photo Roy Export SAS

Dans toutes ces visites, ce ne fut pas tant la question de «l'influence» d'un médium sur un autre qui fut intéressante, mais plutôt comment les deux matières furent, au même moment, travaillées par des préoccupations similaires. Dit autrement : ce qui en a rendu certaines passionnantes, c'était non pas le rapprochement littéral et objectif entre deux disciplines, mais plutôt le grand écart poétique, voire subjectif, opéré par le regard des commissaires.

1- Relire le cinéma par l'art

S'il y a bien un cinéaste à faire entrer au musée comme dans un moulin, c'est Sergueï Eisenstein (1898-1948). Le cliché veut que chaque film soit un musée à lui tout seul, mais il s'applique particulièrement bien aux créations du Russe, lui-même hypercollectionneur (de quantité de lithos de Daumier, d'estampes japonaises, de gravures de Piranèse et de Jacques Callot...), imparable filmeur d'objets, critique à ses heures et, surtout, convaincu de l'importance d'asseoir le cinéma au sein d'une plus

longue histoire des arts. «*Je me réjouis toujours de m'avouer à moi-même encore et encore une fois que notre cinématographie n'est pas un enfant trouvé, ignorant de ses origines, sans traditions ni attaches, sans passé, ni riches réserves culturelles des époques révolues*», écrivait-il dans *Dickens, Griffith et nous* en 1944. Ni Griffith ni notre cinéma ne commencent la chronologie de leur existence par eux-mêmes, mais possèdent un immense passé culturel. Que faire de tout ce passé ? L'expo messine suggère quelques pistes. On y voit notamment un extrait devenu célèbre du film *Octobre* (1928) : la séquence dite «*des Dieux*», où un montage rapide de plans de sculptures et effigies de divinités, filmées dans un musée de Leningrad, vient, pour citer les mots de la co-commissaire Ada Ackerman dans le catalogue, «*prendre la relève du dispositif du musée*» et transformer la collection «*en un montage de cinéma*». Et quel montage ! L'utilisation de ces artefacts, les gros plans qui leur donnent une texture et une existence propres, les rapprochements hétéroclites à grande vitesse (Christ, Bouddha, tête d'animal, fétiche...) : tout concourt à dévoiler l'absurdité des croyances, et ramener les dieux au statut de vulgaires babioles. L'intérêt n'est donc pas la simple citation d'œuvres d'art dans le film, mais plutôt ce qu'une technique purement de cinéma peut en faire dès lors qu'il s'en empare : «*un musée filmique... paradoxal*», où il s'agit de faire «*comparaître les objets pour mieux les vouer à disparaître*». Malgré ces considérations passionnantes, le parcours n'a hélas pas trop tenté, dans sa forme ou sa scénographie, d'opérer le même genre de montage explosif qui, en faisant s'entrechoquer extraits de films et objets avec une grande liberté, aurait créé le même genre de collision signifiante. Chronologique, exhaustif, il suit un déroulé assez littéral, exposant studieusement des influences possibles ou avérées dans chaque salle dédiée au film concerné. Par exemple : la litho de Daumier *le Gamin de Paris aux Tuileries* (1848), où l'on voit un gavroche, le soir de l'abdication de Louis-Philippe, s'asseoir sur le trône, est mise en relation avec sa jumelle dans *Octobre* lors de la prise du Palais d'hiver. Le rapprochement ne manque pas d'intérêt, il élabore un trope visuel et dessine une histoire des arts et des idées, mais à la longue ce genre de translation littérale finit par lasser.

On retrouve peu ou prou la même démarche de citation un brin fétichiste dans l'expo rouennaise, didactique et pas exempte non plus de curiosités, où admirer «*en vrai*» le robot androïde de *Metropolis* (reconstitué en 1970 quand même), et rire devant *Rigadin peintre cubiste*, court métrage de Georges Monca, dont le personnage principal se balade vêtu d'une veste aux épaules carrées et développe une obsession pour les angles droits. Nous sommes là dans la pure citation, amusante mais qui, finalement, ne dit pas grand-chose ni d'un médium ni de l'autre. Comment, une fois passé de l'art au ciné, opérer un retour fécond vers l'art ? C'est l'enseignement de «Cinématisse».

2- Relire l'art par le cinéma

La jolie expo niçoise est en quelque sorte l'exact contraire du parcours messin. A commencer par son présupposé : il y avait, sur le papier, quelque chose d'un peu contraint à traîner Matisse au cinéma, qui faisait redouter une déclinaison forcée, sur le modèle de tant d'expos consacrées à son contemporain encore plus célèbre (Picasso par-ci, Picasso par-là). Quelle erreur ! Cela montre qu'on connaît mal Matisse, car sa cinéphilie éclatera aux yeux de quiconque se penche sur sa correspondance ou ses écrits, comme le fait l'expo. Le parcours documente le passage du peintre sur le tournage du *Tabou* de Murnau à Tahiti (riche en enseignements), ses emprunts d'odalisques à *la Sultane de l'amour* de Charles Burguet, ses commentaires avisés sur le montage de la *Règle du jeu* de Renoir («*les différents épisodes se rattachant un peu durement, sans liaison*»). Mais si l'expo fonctionne, c'est surtout qu'elle ose imaginer où cette cinéphilie a mené le peintre dans ses recherches formelles, donnant une intimité et une vivacité au dialogue entre les disciplines. Matisse, en tout cas, se souciait de cet échange, qui déclarait au *New York Herald Tribune* en 1933 : «*Je ne vais pas au cinéma tous les jours... Ce serait trop. J'y vais parfois pour étudier ce que le cinéma peut apporter à l'art de la peinture et vice et versa.*»



***Glace à trois faces* de Jean Epstein (1927).** Photo DR

Le cœur de l'expo, c'est une série de salles documentant une époque fascinée par la vitesse et le mouvement, préoccupation à laquelle le cinéma pouvait pleinement s'associer, car c'est là que se fondaient sa différence et son attrait par rapport aux autres formes de représentation. Le film de Jean Epstein *la Glace à trois faces* (1927), dont un court extrait est visible ici, est à ce titre caractéristique : tourné depuis le cockpit d'un bolide lancé à grande vitesse, monté en saccades réfléchissant différents points de vue, il donne une grisante impression de vitesse. Non loin est accroché le peu connu *Pare-Brise* de Matisse (1917), qui est une vue de la route depuis l'intérieur d'une voiture. Si elle ne donne pas la même hypnotique impression de déplacement, elle montre que le peintre s'intéressait à l'idée d'un regard qui se déplace - comme un défi que le cinéma lui aurait lancé. Ses *Notes d'un peintre* abordent d'ailleurs la question de la «représentation littérale du mouvement», qui l'intéressa autant que son corollaire, la possibilité de figurer le temps. Toute son œuvre peut être revisitée à l'aune de cette ambition. Par exemple *la Moulade* (1905), une vue de la mer à Collioure : elle devient une

étude sur la manière fauve de représenter la durée, grâce à un agencement dynamique de blocs de couleurs pures. C'est à l'aune de ce désir de figuration de temps et de mouvement que prennent sens des rapprochements effectués dans le parcours, qui sinon resteraient purement formels : par exemple l'intérêt conjugué et contemporain des frères Lumière et du peintre pour une vue de rochers en bord de mer, qui n'est rien d'autre qu'une tentative de saisir le mouvement pur. Ou cette décision d'exposer, en 1945 à la galerie Maeght, ses peintures entourées de photos documentant leurs états intermédiaires de composition, ce qui revenait à exposer du temps.

De même cet intérêt pour ce que les commissaires nomment «*le mouvant de la vie*» : il est présent chez nombre de cinéastes scientifiques ou d'avant-garde (éclosion de fleurs, fumée...), dont les courts films visibles ici ressemblent d'autant plus à des tableaux vivants qu'ils sont en plan fixe - la caméra ne bouge pas, le seul mouvement est celui de la vie. L'on retrouve de semblables images chez Matisse : par exemple le beau vitrail du *Fleuve de vie*, dit aussi *les Abeilles* (1948-1952), décomposition très graphique du vol de l'insecte. «*On pense au cinéma*, dira Matisse de son *Dessins. Thèmes et variations. Car la suite du même moment fait croire à celui qui regarde que c'est le modèle qui bouge d'une feuille à l'autre - et pourtant ce n'est pas ça, c'est l'esprit du spectateur qui est entraîné ainsi.*» Un spectateur actif, qui recompose de manière inconsciente les images, comme au cinéma. Cette parenté vivace n'illumine pas seulement l'œuvre du peintre. C'est l'essence même du cinéma - cette attention au mouvant de la vie, ce désir de le fixer, et en mouvement - qui s'en trouve exhaussée.

3- Le cinéma devient un art

Si l'on en croit la formidable expo consacrée à Chaplin à Nantes, c'est l'arrivée de Charlot qui a fait du cinéma un art. Ricciotto Canudo, l'inventeur de l'expression «*septième art*», l'a opéré par ce syllogisme : «*Le cinéma est un art, puisque Chaplin est un artiste.*» Et Canudo ne fut pas le seul... Voilà ce que dit Max Jacob de l'homme au chapeau melon : «*L'immortel Charlot, par exemple, qui*

transforme la réalité en miracle et ne le pourrait faire que sur de larges surfaces avec la collaboration de villes entières prouve à lui seul que cet art existe.» Elie Faure n'est pas en reste, qui en 1922 compare carrément Chaplin au Titien : *«Charlot, le premier entre tous les hommes, a su réaliser un drame cinéplastique - et rien que cinéplastique... C'est là me semble-t-il une très grande chose, un très grand événement, analogue à la concentration en eux-mêmes de tous les éléments colorés de l'espace par Titien, de tous les éléments sonores de la durée par Haydn pour en créer leur âme même et la sculpter devant nous.»*

Qu'importe que ces affirmations soient justes ou non : ce qui intrigue, c'est pourquoi Chaplin, son corps, sa gestuelle, son propos, ses films, ont pu alimenter cette idée que le cinéma était enfin un art. Le parcours nantais s'ouvre sur les propos qui couronnent Chaplin artiste, mais ne s'y résume pas. L'expo recense plutôt les multiples manières dont Chaplin a pu faire réfléchir les artistes de son temps, qu'ils soient constructivistes russes, surréalistes français, dadaïstes ou lettristes. Alexander Calder, Marc Chagall, Fernand Léger, Alexandre Rodtchenko, Varvara Stepanova (et Anna Akhmatova, Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault, Vladimir Maïakovski... jusqu'à Hannah Arendt qu'on ne qualifiera pas tout à fait d'artiste mais bref), tous étaient fascinés. La nature de cette fascination était à chaque fois différente, preuve de l'universel attrait de Chaplin, et pouvait rejoindre un souci politique, une obsession pour la machine et l'homme nouveau, une poétique des objets. Elle s'articule ici en une série de salles tournant autour d'une pièce centrale où sont projetés des extraits en très grand format - bonne idée de scénographie, qui fluidifie le parcours et ne rend pas les films anecdotiques (au contraire, il donne envie de les revoir tous). Cette variété donne une idée de la surface de Chaplin à une époque où ses films n'étaient pas forcément visibles partout (notamment en URSS et en Allemagne), et montre aussi combien en retour Chaplin s'intéressait au monde qui l'entourait, ce monde généralement menacé par la machine et la déshumanisation. Les rouages infernaux des *Temps modernes* et les chaussures repas de *la Ruée vers l'or*

dialoguent avec la *Machine comique* de Frantisek Kupka (1927-1928) ou le téléphone homard *Aphrodisiac Telephone* de Salvador Dalí (1938).

A mesure que l'on progresse dans le parcours, naîtra l'idée que si Chaplin a pu endosser le rôle de premier artiste du cinéma, c'est qu'il fut en quelque sorte lui-même une incarnation du médium. Homme nouveau pour les constructivistes russes, porte-voix des opprimés pour Robert Desnos, poète pour les surréalistes, Charlot, et c'est tout son génie, fut précisément une surface de projection, où chacun était libre de voir ce qui lui chantait. L'homme et son art ne faisaient plus qu'un, et qu'un être put aussi pleinement endosser les propriétés du cinéma ouvrit sans doute les yeux sur ses potentialités. «*Il élève la succession filmique des images en loi de la motricité humaine*», estima Walter Benjamin. Ce n'est plus l'homme qui agissait sur le cinéma, c'est le cinéma qui agissait sur lui. C'est donc qu'il devait être un art.

(1) Mentionnons aussi la plus contemporaine «Remake. Quand la vidéo rejoue le ciné» au Frac Normandie Rouen. ◆

Elisabeth Franck-Dumas (<https://www.liberation.fr/auteur/12314-elisabeth-franck-dumas>)