



HAL
open science

L'art ou la condition historique du cinéma

Luc Vancheri

► **To cite this version:**

Luc Vancheri. L'art ou la condition historique du cinéma. Écrans, 2019, Le cinéma ou la nouvelle expérience de l'art, 8-9, 10.15122/isbn.978-2-406-09246-9 . hal-02962509

HAL Id: hal-02962509

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02962509>

Submitted on 9 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'art ou la condition historique du cinéma

Luc Vancheri

In Revue Ecrans n° 8-9, *Le cinéma ou la nouvelle expérience de l'art*

Sébastien David, David Pettersen, Luc Vancheri (dir.), Editions Classiques Garnier, 2018.

S'il y a bien un goût artistique qui oriente la production cinématographique au début du 20^{ème} siècle, il est tenu par une conception moralisante et patrimoniale de l'art¹, privé d'un véritable projet esthétique et subordonné à un modèle industriel de production des films. On crée des sociétés de films spécialisées (*Le Film d'Art*, la *Société des Auteurs et des Gens de Lettres*, etc.), on puise dans le répertoire de la littérature, on met en scène d'après des tableaux de peinture, on revisite l'Histoire, bref on renouvelle les signes d'une culture de masse née au XIX^e siècle dans le sillon de la presse, de la photographie et des politiques publiques de la Troisième République². Deux tendances se dégagent néanmoins, qui renseignent sur les résistances culturelles et le progressisme artistique qui façonnent l'époque. L'une trouve dans les films d'art les « utiles auxiliaires de notre grande littérature, et aussi de puissants propagandistes de notre magnifique histoire »³, tandis que l'autre aboutit aux publics du Vieux Colombier et des Ursulines, partagés entre « l'extrême gauche de la Sorbonne, celle qui prise dans Gide un calvinisme tiraillé entre Nietzsche et saint Paul » et les habitués du cinéma d'avant-garde qui se recrute dans « cette sorte de parc ethnographique qui s'étend de son seuil au Jockey et à la Rotonde. »⁴ Quelques années à peine après que les frères Lumière ont cessé leur activité

¹ Laurent Le Forestier, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 56 | 2008.

² Le phénomène est décrit dès le début des années 1910 : « Personne aujourd'hui ne nie plus l'importance de la presse sous forme d'affiche, de journal ou de revue ; mais n'est-ce pas sous forme d'affiches, ou de publications illustrées, qu'elle atteint son maximum de persuasion ! Personne non plus ne conteste l'influence sur les mœurs du théâtre ou art dramatique reproduisant plus ou moins exactement la vie et les sentiments humains. Eh bien, le cinéma est la synthèse de l'un et de l'autre ! comme la feuille imprimée, la pellicule cinématographique peut maintenant pénétrer dans la bourgade la plus reculée et y introduire de façon frappante des idées, des sentiments ou des connaissances qui y étaient autrefois inconnus. » – « La Question cinématographique », Lille, 1912 (Lille-Cinéma), in Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1977, p. 52-53.

³ Paul Deschanel, « Discours du 26 mars 1914 prononcé au banquet de la chambre syndicale française de cinématographie et des syndicats s'y rattachant », in Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, op. cit., p. 97.

⁴ Alexandre Arnoux, « Cinéma », 1929, in Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, op. cit., p. 333-334.

cinématographique¹ pour revenir à la photographie – le procédé Autochrome est breveté le 17 décembre 1903 – le cinéma fait l'objet d'un premier investissement critique², puis théorique³ qui assigne symboliquement et institutionnellement le cinéma au monde de l'art et bouleverse son imaginaire culturel avant d'influencer son économie. Le rattachement du cinéma au système des Beaux-Arts, alors qu'il est parallèlement mobilisé par des avant-gardes qui ont choisi d'en faire le moyen d'une révolution de l'art, n'est pas un phénomène contenu dans sa seule dimension esthétique – les conséquences qu'il imprime au monde de l'art –, il compte aussi et surtout une reconfiguration des coordonnées économiques et sociales qui orientent son évolution historique. Le signalement esthétique des œuvres n'est en définitive que la part la plus superficielle d'une situation aux profondes ramifications qui affectent autant l'organisation industrielle des Studios hollywoodiens que la transformation de la culture de masse. Reformulons le problème qui nous occupe : l'entrée du cinéma dans le monde de l'art n'a pas simplement modifié le profil social d'une pratique industrielle, elle a fait de l'art sa toute nouvelle condition historique. Si c'est Ricciotto Canudo qui nous permet de dater l'événement de son artialisation, c'est Blaise Cendrars qui nous donne l'occasion d'en lire le renversement historique. En écrivant que le cinéma est cet « art qui a donné naissance à l'une des premières industries du monde moderne »⁴ sans se soucier de la juste succession des séquences historiques – c'est la réalité inverse qui est vraie –, Cendrars consigne le refoulé de ses origines industrielles et impose le blason de sa mythologie. De même, lorsque l'on croit retrouver dans les films Lumière les tout premiers signes de l'art, on peut bien essayer d'en atténuer la portée historique en distinguant l'invention d'une technique de sa reprise artistique au tournant des années 10, on n'en reconduit pas moins le mythe d'un art délivré des servitudes de sa construction sociale. Cette fiction résistante n'a pas plus de réalité que

¹ Alors qu'en 1902 Georges Méliès prépare le tournage du *Voyage dans la Lune* – commencé en mai à Montreuil le film d'une longueur de 260 mètres sera achevé au mois d'août – la Société Lumière arrête les projections cinématographiques qu'elle organisait au *Progrès* depuis mars 1897. Année charnière qui fera dire à Georges Sadoul en 1962 que « Si l'on devait un jour célébrer le centenaire, non du cinématographe mais de l'art du film, il faudrait alors choisir non le 28 décembre 1995, mais le mois de juin ou juillet 2002. De même que, depuis 1882, les recherches et les appareils de Marey, Demeny, Edison, Anschütz, Armat, Jenkins, Le Roy et dix autres préparèrent le subit triomphe du Cinématographe Lumière, de même tous les essais sans éclat de Méliès (et de plusieurs autres) depuis 1896-1897 amenèrent la victoire imprévue du *Voyage dans la Lune*, qui imposa universellement la pratique de la mise en scène. Il est symbolique que ce film ait permis en octobre 1902 aux frères Tally de fonder le premier cinéma non forain, "à quatre murs", ayant jamais existé à Los Angeles, et qu'il ait imposé l'art du film à cinq ou six lieues d'une bourgade nommée Hollywood. » – Cité par Pierre Lherminier, *Annales du cinéma français. Les voies du silence. 1895-1929*, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 209. – Si Sadoul a raison de distinguer l'invention technique de l'invention artistique, il n'y a d'art cinématographique qu'à penser l'art et le cinéma en termes de discours et d'institutions. Les pratiques cinématographiques et les films sont à eux seuls insuffisants pour constituer une raison artistique du cinéma.

² En 1903 Georges-Michel Poissac fait paraître la première revue française de cinéma *Le Fascinateur*. Aux États-Unis *Variety* est fondée par Sime Silverman en 1905, tandis qu'Eduard Lintz lance en Allemagne *Der Kinematograph* en 1907.

³ Les premiers essais théoriques consacrés au cinéma voient le jour dès le début des années 1910. Voir par exemple, Laurent Guido, *L'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007.

⁴ Blaise Cendrars, *Hollywood, La Mecque du cinéma*, 1936, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1987, p. 115.

l'invention de la peinture par le potier Butades de Sicyone rapportée par Pline l'ancien, mais elle demeure le récit d'une société qui a toujours cherché à diminuer sa dépendance à « l'entertainment, dans lequel la contingence des loisirs et la contrainte du politique ont fusionné. »¹ Il y a dans le constat désenchanté de Francesco Masci l'écho de la critique lancée contre le cinéma dès 1944 par Adorno et Horkheimer qui dénonçaient la standardisation et l'homogénéisation des œuvres de la culture ramenées au statut de marchandises : « La dépendance dans laquelle se trouve la plus puissante société radiophonique à l'égard de l'industrie électrique, ou celle du film à l'égard des banques, est caractéristique de toute la sphère dont les différents secteurs sont à leur tour économiquement dépendants les uns des autres. [...] L'unité radicale de l'industrie culturelle annonce de toute évidence celle qui s'amorce dans la politique. »² L'art aurait donc cessé d'être une sphère autonome pour n'être plus qu'une activité économique comme les autres, plaçant la culture dans le giron des industries culturelles qui soumettent la création artistique à l'inflation technologique et au rendement capitaliste. Reste que si la forme socialisée de la production cinématographique a d'abord largement déterminé la structure de son esthétique, l'inverse qui voit l'idéal de l'art s'imposer comme le référent esthétique d'une économie et d'une pratique sociale est un événement dont il reste à étayer l'histoire. A cet égard la lettre encyclique du Pape Pie XI, *Vigilanti Cura*, adressée en 1936 à l'épiscopat américain est particulièrement édifiante. Saluant la création de la *Legion of Decency* en 1933 et constatant que « des efforts sérieux ont été réalisés pour que les scènes cinématographiques s'inspirent des règles les plus nobles qui régissent les beaux-arts », Pie XI entend encourager la défense de l'art cinématographique menacé de « corruption et de dépravation ». Là où l'encyclique *Divini Illius Magistri* donnée à Rome le 31 décembre 1929 traite encore du cinéma comme d'un spectacle, six ans plus tard ce dernier est définitivement reconnu comme un art. Toute la pédagogie morale réclamée par l'Eglise catholique romaine³ repose alors sur une triple conception du cinéma comme industrie, divertissement et comme art. Le plaisir éprouvé aux films ne doit pas éloigner de Dieu – « Car ils sont chargés par mandat divin d'enseigner aux âmes qui leur sont confiées les règles de conduite qui s'imposent, même à l'occasion de leurs plaisirs » –, tandis que le

¹ Francesco Masci, *Entertainment !*, Paris, Allia, 2011, p. 28.

² Theodor Wiesengrund Adorno & Max Horkheimer, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, trad. Eliane Kaufholz, Paris, Allia, 2015, p. 12-13.

³ « Il est nécessaire, en effet, et urgent de veiller à ce que, même sur ce point, les progrès de l'art, de la science et même de la technique et de l'industrie humaine, véritables dons de Dieu, soient ordonnés à la gloire de Dieu et au salut des âmes, et à ce qu'ils servent pratiquement à l'extension du règne de Dieu sur terre, afin que tous, comme nous fait prier la Sainte Eglise, nous en profitions de façon à ne pas perdre les biens éternels : sic transeamus per bona temporalia ut non amittamus aeterna. » Pie XI, « *Vigilanti Cura*, Lettre encyclique aux vénérables frères les archevêques et évêques des États-Unis et autres ordinaires des lieux en paix et communion avec le siège apostolique, Des spectacles cinématographiques », 1936, in *Actes de s. s. Pie encycliques, motu proprio, breufs, allocutions, actes des dicastères, etc.*, Tome xiv, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1936, p. 74-75.

cinéma, nouvellement accueilli dans le monde de l'art, doit poursuivre la mission apostolique que l'Eglise a souhaité confier aux arts : « tout art un peu noble ne doit-il pas s'attacher avant tout à entraîner, pour sa part l'humanité à plus d'honneur et de vertu ? ». Ce changement considérable dans l'ordre des représentations culturelles a fait l'objet de travaux récents¹, mais il reste à se demander si la nouvelle stratégie de l'Eglise catholique romaine qui cherche à contenir la libéralité artistique du cinéma n'a pas indirectement contribué à la justifier². Accepter que le cinéma soit un art revient nécessairement à lui accorder ce que l'art permet. Au XX^e siècle l'art veut tout et, bientôt, il pourra tout. Qu'une institution aussi conservatrice – nous sommes encore loin de l'ouverture sociale de Vatican II – se soit résolue à reconnaître au cinéma une dimension artistique doit attirer notre attention sur un phénomène nouveau : en cherchant à rattraper leur retard culturel les institutions sociales qui gouvernent la vie morale de la société ont paradoxalement commencé à intérioriser les normes artistiques qui façonnent la nouvelle *aisthesis* du XX^e siècle. L'allocution du pape Pie XII aux représentants du monde cinématographique qui fit suite aux audiences du 21 juin et du 28 octobre 1955 devait confirmer cette nouvelle sollicitude de l'Eglise à l'égard du cinéma. Lorsqu'il oppose « la norme directive » du film idéal³ à l'idéal artistique du film, on peut bien sûr retenir l'inquiétude d'une Eglise confrontée à une « décadence spirituelle et culturelle » que pourrait précipiter « la liberté indisciplinée des films », mais on doit aussi comprendre que la politique du cinéma que mène le Saint Siège est désormais obligée par les normes esthétiques de l'art. Plus l'Eglise entend faire du cinéma le moyen de son apostolat, consciente qu'il est un fait social majeur dont elle espère fléchir l'évolution, plus elle se voit contrainte de quitter le média de masse⁴

¹ Melisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma : la construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015 ; Dimitri Vezyroglou, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 20 », in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2004/4 (n°51-4).

² « Bien qu'on ait prédit en certains milieux que la valeur artistique des films de cinéma se trouverait atteinte par les exigences de la « Légion de la Décence », il semble que c'est exactement le contraire qui advienne, car cette Légion a donné une forte impulsion aux efforts faits pour amener de plus en plus le cinéma à une grande noblesse de vues artistiques, en le poussant à la production d'œuvres classiques et à des créations originales d'une valeur peu commune. » Pie XI, « *Vigilanti Cura*, Lettre encyclique aux vénérables frères les archevêques et évêques des États-Unis et autres ordinaires des lieux en paix et communion avec le siège apostolique, Des spectacles cinématographiques », *op.cit.*, p. 71-72.

³ Puisque le spectacle cinématographique, comme on l'a observé, a le pouvoir d'orienter l'esprit du spectateur vers le bien ou vers le mal, Nous n'appellerons un film idéal que si, non seulement il n'offense pas ce que Nous venons de décrire, mais le traite avec respect. Bien plus, cela même ne suffit pas ! Nous devons dire : s'il renforce et élève l'homme dans la conscience de sa dignité ; s'il lui fait connaître et aimer davantage le rang élevé où le Créateur le mit dans sa nature ; s'il lui parle de la possibilité d'accroître en lui les qualités d'énergie et les vertus dont il dispose ; s'il consolide en lui la persuasion qu'il peut vaincre des obstacles et éviter des décisions erronées ; qu'il peut toujours se relever de ses chutes et se remettre sur la bonne route ; enfin qu'il peut progresser du bien au mieux en se servant de sa liberté et de ses facultés. *Allocution de sa sainteté Pie XII aux représentants du monde cinématographique*, Libreria Editrice Vaticana, 1955.

⁴ « Le cinéma est entré dans les mœurs ; il y entrera de plus en plus ; la seule chose qui reste à faire, c'est de s'adapter à cette situation. » Chanoine Brohée, « Le devoir des catholiques », *Dossiers du cinéma*, n° 5, janvier 1928. Six ans plus tard, le 27 avril 1934, le Cardinal Pacelli adresse une lettre au chanoine Brohée, alors président de l'Office Catholique International du Cinématographe, afin d'en soutenir les efforts : « Aussi les catholiques de tous les pays du monde doivent-ils se faire un devoir de conscience de s'occuper de cette question qui devient de plus en plus importante. Le

pour l'art. La vaste entreprise de moralisation du cinéma menée par l'Église tout au long des années 1920 confirme cette nouvelle polarisation du discours catholique. La création en 1927 de l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences* sur le modèle de l'*Académie royale de peinture et de sculpture*, quelles que furent les motivations politiques de Louis B. Mayer, relève d'une même logique d'intériorisation des demandes d'art qui ne va pas sans affecter le marché des biens symboliques¹. Il s'agit moins d'avancer l'argument d'une légitimité culturelle recherchée par les Studios, il a été largement discuté, que de souligner la nouveauté des effets de régulation sociale qui exposent l'industrie cinématographique aux exigences de la création artistique. Si la création d'une *Académie des Arts et Techniques du Cinéma* – 1975 pour la version française – présente l'avantage immédiat d'une habilitation culturelle acquise à bon compte, elle a pour conséquences de formaliser l'obligation de ses nouveaux devoirs artistiques et d'ouvrir incidemment un espace de négociations et de conflits. Le procès de *L'Opéra de Quat' sous* qui a opposé Bertolt Brecht à la société Nero-Film constitue à ce titre un bon observatoire de la lutte qui oppose l'art à l'industrie. Écarté de l'écriture définitive du scénario co-écrit par Leo Lania, Laszlo Vajda et Bela Balázs, tandis que la réalisation était confiée à Georg Wilhelm Pabst, Brecht entendait démontrer que le cinéma abandonné à une exploitation capitaliste avait définitivement écarté les artistes du processus de création des films. Sans son intervention la Nero-Film avait échoué à faire « une œuvre ne fût-ce qu'à moitié de la même trempe que la pièce de théâtre. »² Exemplaire parce que théorisé par l'un de ses principaux acteurs, ce procès a bien sûr mis en lumière les relations conflictuelles qui se sont tissées entre le film et la marchandise, l'art et l'*entertainment*, le cinéma, les industries et les institutions culturelles, mais il a aussi permis de vérifier que l'industrie ne pouvait plus s'exempter des demandes d'art qui lui étaient adressées. Ce procès n'est pas l'exception d'un système, il est bien plutôt le symptôme de sa dépendance à une culture artistique qui a accompagné la requalification législative du droit du cinéma. Il est à cet égard significatif que la première Commission nationale de censure créée à l'initiative du ministre de l'intérieur par arrêté du 16 janvier 1916 ait été remplacée trois ans plus tard par la Commission d'examen des films cinématographiques – décret du 25 juillet 1919 – et placée sous l'autorité du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Le 23 octobre de la même année Canudo faisait

cinéma va devenir le plus grand et efficace moyen d'influence, plus efficace encore que la presse, car c'est un fait constant que certains films ont été vus par plusieurs millions de spectateurs. En conséquence, il est hautement désirable que les catholiques organisés s'occupent toujours du cinéma dans leurs séances d'Action catholique, dans leurs programmes d'études, etc... Il importe pareillement que les journaux catholiques aient tous une rubrique cinématographique pour louer les bons films et blâmer les mauvais. », in *La Revue catholique des idées et des faits*, XIV^e année, N° 7 et 8, 18 mai 1934.

¹ Sur ce point, voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

² Bertolt Brecht, « Sur le cinéma », in *Écrits sur la littérature et l'art 1*, Paris, L'Arche, 1970, p. 158.

paraître le texte qui devait consacrer le cinéma, désormais septième dans la suite des arts¹. Déclaration juridique et proclamation esthétique font valoir une même situation : le cinéma est soumis à un ordre artistique qui commande aussi bien le développement des théories de l'art que l'évolution de l'appareil législatif.

C'est ici qu'il faut reprendre notre compréhension de la littérature théorique et critique des années 10 et 20. Entre le premier texte de Canudo (*Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo*, 1908) qui milite pour que le cinéma soit le sixième art et *Naissance du cinéma* (1925) de Léon Moussinac qui soutient que « l'ordre général de l'évolution des arts »² sera un jour changé, s'est jouée une révolution esthétique en deux temps qui a bouleversé le XX^e siècle. On a ainsi assisté à des politiques du cinéma conduites au nom de l'art qui ont tenté de maintenir l'illusion d'une continuité entre deux mondes, l'avant-garde française ayant cherché à dessiner la raison esthétique de l'art nouveau en retrouvant des points d'attache possibles au système des Beaux-Arts. On reconnaît là l'essentiel de l'entreprise de Ricciotto Canudo qui n'a pas hésité à se réclamer de Schopenhauer et de l'ancienne théorie des arts de l'espace et du temps pour pouvoir justifier le principe d'une synthèse des arts, dût-il au passage réinventer le système qu'il entendait prolonger. Souvenons-nous que pour Hegel comme pour Schopenhauer il n'existe que cinq arts, l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique et la poésie. En introduisant la danse pour équilibrer les arts du temps – la tradition n'en compte que deux – et les arts de l'espace qui existe au nombre de trois, Canudo ne s'est donc pas contenté de trahir Hegel qui la jugeait imparfaite, il a renoncé aux lois esthétiques qui gouvernaient le système des arts. Hegel refusait la danse, comme il refusait l'art des jardins parce qu'il tenait ces « genres intermédiaires » pour l'égal des « espèces hybrides, des amphibes et autres transitions, [qui] ne donnent guère à voir que leur impuissance en lieu et place de l'excellence et de la liberté de la nature ».³ Canudo, lui, impressionné comme tous les artistes de sa génération par Charlie Chaplin, fait de la pantomime burlesque l'expression légitime d'un art du geste qui lui ouvre les portes de la danse. Ainsi parvient-il à justifier la synthèse équilibrée des arts de l'espace et du temps. Le système des Beaux-Arts était un système limité – il manque à chaque art l'espace ou le temps qui pourrait compléter sa nature – et imparfait – il n'existe aucune œuvre qui pourrait contenir toutes les vertus de l'art. Il revenait ainsi au cinéma de corriger et d'achever le système des Beaux-Arts. Cette révision artistique fut pourtant exactement opposée aux politiques de l'art menées au nom du cinéma qui devaient précipiter sa transformation moderniste. Penser la dimension artistique du

¹ Ricciotto Canudo, « La leçon de cinéma », in *L'Information* n° 286, 23 octobre 1919, repris in *L'usine aux images*, Paris, Seguer/Arte éditions, 1995.

² Léon Moussinac, « Naissance du cinéma », in *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1967, p. 60.

³ Hegel, *Esthétique*, Paris, édition Aubier, tome 2, 1964, p 251.

cinéma demandait donc que l'on renégocie les rapports que ce dernier avait noués avec les autres arts. Ce sont au moins quatre phénomènes majeurs qui pourront être ainsi dégagés de ce moment historique.

Le premier repose sur la réactualisation implicite de l'ancien *paragone* qui commande le rang social des arts. Les futuristes italiens qui ont soumis tous les arts à la discipline du futurisme – Boccioni, Carrà, Russolo, Severini et Balla font paraître le *Manifeste des Peintres futuristes* en 1910, Balilla Pratela son *Manifeste des Musiciens futuristes* l'année suivante, tandis que Marinetti publie son *Manifeste technique de la littérature futuriste* en 1912 et celui du *Théâtre futuriste synthétique* en 1915 – n'hésitent pas, dès le mois de novembre 1916, à soutenir que non seulement « le cinéma est un art en soi », mais qu'il est « l'instrument idéal d'un art nouveau immensément plus vaste et plus agile que tous les arts existants. »¹ Quant à Léon Moussinac qui rejoue la vieille querelle lancée par le *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci (*Codex Vaticanus Urbinas 1270*), il n'hésite pas à avancer que « le cinéma devancera quelque jour la littérature et occupera la première place. »² Pour ces premiers défenseurs du cinéma, il ne s'agit plus seulement d'introduire le cinéma dans la suite des arts, mais de lui accorder la première place. C'est là retrouver la valeur polémique du *paragone* qui ne doit pas tant être compris comme « un objet parmi d'autres de la pensée sur l'art à la Renaissance que comme l'indicateur esthétique privilégié d'une culture fondée sur le conflit. »³ Le second phénomène engage le remploi de la doctrine de l'*Ut pictura poesis* formulée par le poète latin Horace d'après Simonide (*Art poétique, Epître aux Pisons*), avant qu'elle ne soit reprise et renversée à la Renaissance lorsqu'on a cherché à réhabiliter la peinture encore assimilée aux arts mécaniques. Ludovico Dolce et Giovanni Paolo Lomazzo théorisent ce nouveau *topos* de la littérature savante pour le XVI^e, tandis que Charles Du Fresnoy peut écrire dans son *De arte graphica* publié à Paris en 1667 « *Ut pictura poesis erit ; similisque Poesi sit Pictura* »⁴. Il faudra attendre le *Laocoon* de Lessing au XVIII^e pour assister à la liquidation de ce modèle des relations artistiques. On le croyait disparu, il revient avec le cinéma que l'on rapproche des autres arts avec lesquels il partage des valeurs esthétiques que l'on s'efforce de dégager. Lorsque Vachel Lindsay essaie de décrire ce que pourrait être la « peinture-en-mouvement »⁵

¹ Marinetti, Corra, Balla, Settimelli, Ginna et Chiti, « La cinématographie futuriste », in *L'Italia futurista*, n^o9, in Giovanni Lista, *Le futurisme*, Champ Vallon, 2015, p. 993.

² Léon Moussinac, « Naissance du cinéma », in *L'âge ingrat du cinéma, op. cit.*, p. 61.

³ Marco Collareta, « Nouvelles études sur le paragone entre les arts », Perspective [En ligne], Nouvelle actualité en histoire de l'art, 1 | 2015, Varia, p. 154.

⁴ Là où Horace déclare que « la poésie est comme la peinture, dans l'une et dans l'autre il y a des morceaux qui vous plairont davantage, si vous les voyez de près, d'autres si vous les voyez de loin », Du Fresnoy soutient que « La poésie sera comme la peinture ; et que la peinture soit semblable à la poésie. » – Sur ce point voir Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la peinture XV^e – XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.

⁵ Vachel Lindsay écrit « Painting-in-Motion », in Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, The Macmillan Company, 1915/1922.

qui sert de modèle à une pensée plastique du cinéma, il a la conviction que le portraitiste Gilbert Stuart qui a imposé la figure de George Washington est le modèle idéal pour quiconque voudrait filmer « la réserve aristocratique » des grands hommes de ce siècle. Qu'un cinéaste s'y applique avec sérieux et on dira de « ce film [qu'il] a été peint par un élève de Gilbert Stuart » et qu' « on reconnaît bien là cette période majestueuse. »¹. Mais ce rapport aux autres arts a pris des formes plus surprenantes. Vachel Lindsay lit la *Grammaire élémentaire égyptienne* de Margaret A. Murray et le *Livre des Morts* annoté et traduit par E. A. Wallis Budge comme autant de solutions pré-cinématographiques, avant qu'Eisenstein n'imagine sous le nom de cinématisme sa version théorique et qu'il ne fasse de l'*Acropole* d'Athènes le film le plus ancien de l'histoire du cinéma. Ecrire comme le fait Lindsay que le Papyrus d'Ani « est sans conteste le plus grand film que j'aie jamais vu », ce n'est pas simplement se donner l'illusion que le cinéma est l'aboutissement d'une pensée du mouvement engagée quelques millénaires plus tôt, c'est admettre qu'il est le lieu à partir duquel toute l'histoire des arts peut être recommencée. Un troisième phénomène met les arts au défi de se saisir du cinéma et d'en reconduire le modernisme technique et culturel. Apollinaire n'attend pas et, dès 1907, introduit le cinéma dans ses romans et nouvelles (*Un beau film* sera repris dans *L'Hérésiarque et Compagnie*, 1910), défend l'idée d'un renouveau de l'art et de la poésie à partir du cinéma (*L'esprit nouveau et les poètes*, 1918), avant d'écrire des scénarios de films (*La Bréhatine*, 1917 ; *C'est un oiseau qui vient de France*, 1918). Meyerhold, qui a pourtant commencé par refuser d'admettre le cinéma auquel il reprochait un naturalisme dont il espérait débarrasser le théâtre – « L'extraordinaire succès du cinéma s'explique en premier lieu par l'extrême engouement pour le naturalisme qui caractérise de larges masses à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle »² –, ne mettra que quelques années avant de changer d'avis. Non seulement il adapte à l'écran *Le portrait de Dorian Gray* (1918), mais il modifie sa pratique théâtrale à partir du cinéma au point de développer une conception cinématographique de la mise en scène. Le dernier phénomène, enfin, suppose le mouvement inverse qui voit le cinéma chercher dans les autres arts les solutions de son esthétique. Le cinéma expressionniste est à bien des égards sa meilleure jauge. Lorsque Bernhard Diebold déclare dans le journal *Neue Zürcher Zeitung* que le « cinéma est l'accomplissement de l'expressionnisme »³, Robert Wiene n'a toujours pas tourné *Le Cabinet du Docteur Caligari*. Quatre ans plus tard, à lire la presse allemande au

¹ Vachel Lindsay, *De la Caverne à la pyramide, Ecrits sur le cinéma, 1914-1925*, trad. Marc Chénétier, Paris, Librairie Klincksieck, 2000, p. 143.

² Vsevolod Meyerhold, « Le théâtre de foire », in *Ecrits sur le théâtre, tome 1*, trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'Homme, 2001, p. 187.

³ Bernhard Diebold, « Expressionismus und Kino », 1916, in Anton Kaes, Nicholas Baer, Michael Cowan, *The Promise of cinema: German Film Theory, 1907-1933*, University of California Press, 2016, p. 418.

lendemain de la première de sa sortie berlinoise, « la question de savoir si le cinéma peut être de l'art a été résolue de façon définitive. »¹ Si l'époque a été divisée sur la légitimité du cinéma expressionniste, ce dernier est parvenu à introduire un objet théorique dans le débat sur l'art. En choisissant de chercher l'art expressionniste dans les expressions d'un style né quelques années plus tôt, là où Hugo Münsterberg se tournait vers Quatremère de Quincy pour dégager les principes fondamentaux d'une poétique cinématographique, quelques cinéastes et décorateurs allemands réussissaient à établir un lien structurant entre l'image, le film et l'art. Panofsky pourra bien affirmer dans son essai sur le style et la matière du septième art² (1947) que la stylisation de l'image doit être tirée de ses propriétés formelles et non pas obtenue à partir de la pré-stylisation de ses décors, l'essentiel en 1920 est davantage de trouver le moyen de satisfaire au formalisme esthétique qui justifie l'œuvre artistique – le mouvement dada a sans doute été le l'un des tout premiers mouvements artistiques à s'affranchir de cette contrainte – que de défendre, comme le fait l'impressionnisme français, la pureté d'un langage formel.

Ce que nous disent ces trop brèves remarques, c'est que la concordance des temps qui règle l'accord des théories de l'art, de la littérature et du cinéma, est inséparable de leurs discordances historiques. Telles étaient les conclusions de Paul Valéry (*La conquête de l'ubiquité*, 1928) et Walter Benjamin (*L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, 1935) qui se sont persuadés que la technique a cessé d'être extérieure et indifférente au monde de l'art, parce qu'elle est désormais l'agent de son avenir artistique et la variable esthétique d'un changement du régime général de l'art. Valéry l'a pensé pour la musique, Benjamin pour le cinéma tout en reprenant à celui-ci l'idée qui veut que « de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même » et ironie « peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art ».³ Les luttes qui opposent l'art et l'industrie, les partisans d'une avant-garde à une autre, les débats, les manifestes, les déclarations qui envahissent les revues ne sont pas les signes d'une crise qui diviserait le cinéma, ce sont plus profondément les expressions d'un régime de pensée du cinéma qui fait de l'art sa loi de séparation – le début des années 1920 marque ce moment où parler de cinéma revient irrésistiblement à parler de ce qui l'éloigne ou le rapproche de l'art, – et sa loi d'identification – les films, quelle que soit leur valeur esthétique, appartiennent de

¹ Cité par Lionel Richard, *Comprendre l'expressionnisme*, Gollion, Infolio, 2012, p. 190.

² Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1996.

³ Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres, tome II, Pièces sur l'art*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, p. 1283.

droit au domaine de l'art¹. Le profil des relations qui lient l'art et le cinéma a profondément varié, au point qu'il semble aujourd'hui nécessaire de rendre compte des usages de la notion d'art dans le champ du cinéma – l'histoire de celui-ci est largement dépendante de l'histoire de celle-là, pendant théorique des usages et emplois du cinéma dans le champ de l'art. Qu'il s'agisse de ses manifestations explicites – film d'art, documentaire sur l'art, cinéma expérimental, cinéma d'auteur, etc. –, de ses disparitions apparentes dans les formes du cinéma militant ou dans celles de l'*entertainment*, de ses résurgences mélancoliques dans les années 1990 ou bien encore de son revival contemporain, on constate que l'histoire du cinéma est inséparable de ce filigrane esthétique qui traverse toutes ses époques. En restituer les logiques souterraines et les économies partielles, en décrire les seuils et les formes historiques, les effets culturels et les survivances imaginaires, telles sont les grandes perspectives de recherche que se donne ce numéro de la revue *Ecrans*.

¹ La valeur des films fait l'objet d'une constante négociation entre les différentes institutions cinématographiques – revues critiques, cinémathèques, festivals, académies, universités, etc. – qui en ont la charge.