1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Carole Boulbès, *Picabia et le cinéma*

Paris, Nouvelles éditions Place, « Le cinéma des poètes », 2020, 119 p.

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8560>

DOI : 10.4000/1895.8560

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 278-280

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Carole Boulbès, *Picabia et le cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8560> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8560>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Carole Boulbès, *Picabia et le cinéma*

Paris, Nouvelles éditions Place, « Le cinéma des poètes », 2020, 119 p.

François Albera

RÉFÉRENCE

Carole Boulbès, *Picabia et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, « Le cinéma des poètes », 2020, 119 p.

- 1 Carole Boulbès, dont la thèse portait sur « Les écrits esthétiques de Francis Picabia entre révolution et réaction (1907-1953) » et qui a publié récemment *Relâche, dernier coup d'éclat des Ballets suédois* (Presses du réel, 2017), livre un *Picabia et le cinéma* dans la collection du « Cinéma des poètes » des nouvelles éditions Place. Connue pour avoir écrit un synopsis de l'intermède cinématographique *Entr'acte* que réalisa René Clair et qui fut projeté au sein d'un spectacle – le ballet *Relâche* – Picabia l'est moins pour les autres facettes de son rapport au cinéma. Ainsi rédigea-t-il en 1928 un scénario, *la Loi d'accommodation chez les borgnes*, et il mit en scène un film « sans pellicule », *Ciné-sketch* (avec Marcel Duchamp, Sonia Perlmutter et Marcel Levesque) représenté une seule fois. En outre il écrivit des articles sur le cinéma dont on connaissait certains publiés dans une première édition de ses *Écrits* (Belfond, 1975) et que Carole Boulbès réunit plus largement dans des *Écrits critiques* en 2005 (Mémoire du livre). Dans sa revue 291 puis 391, Picabia publia plusieurs dessins de machines aux mécanismes très précis – à l'égal d'épures ou de schémas dans des ouvrages techniques – en même temps qu'imaginaires. Plusieurs s'apparentaient à la « machine cinéma », l'un en tout cas explicitement à un appareil photo déployé. Dans cette même revue d'ailleurs, en 1917, sa compagne, Gabrielle Buffet publia un article important intitulé « Cinématographe ». « Le cinéma, écrivait-elle, est devenu un élément de la vie moderne ». Les caractéristiques qu'elle retenait étaient sa capacité à accueillir « les éléments les plus disparates de la vie moderne », son caractère « actif », la « succession de faits à signification directe (coups de poings, baisers, chutes, courses) », succession qui « s'inscrit dans la mémoire sous une forme vibrante », une « marche simultanée de tous les personnages » transcendant les complications de l'intrigue. En 1913, alors qu'il

s'était rendu avec Gabrielle à la fameuse exposition de l'Armory Show à New York (où exposent également Duchamp, Braque et Léger), Picabia passa tous son temps, paraît-il, dans les salles obscures à voir des westerns et des films comiques. En 1917 l'enthousiasme pour ce cinéma perdurait quoique G. Buffet exprimât la crainte que sous l'influence néfaste de l'Europe (de l'Italie surtout), le cinéma américain courût un danger de « décadence et d'impureté ». Cinq ans plus tard dans *Cinéa* (n° 52, 5 mai 1922) Picabia signe à son tour un article qui reprend celui de G. Buffet (nous apprend C. Boulbès sans qu'on sache si le premier était déjà de lui), et le réécrit de manière plus modérée. « Le cinéma est devenu le théâtre essentiel de la vie moderne » « parce qu'il s'adapte aux individus de toutes les classes de la société et aux caractères les plus divers ». Il exprime « l'état d'esprit d'une race dans toutes ses manifestations ». C'est très Delluc. Le film américain est crédité d'avoir contribué pour la plus grande part au développement du cinéma en introduisant la *simultanéité*. Mot clé depuis plusieurs années dans les milieux d'avant-garde (en peinture avec le simultanéisme des Delaunay, celui de Fernand Léger, en poésie avec Blaise Cendrars), comment Picabia l'entend-il au cinéma ? Est-ce le montage alterné qu'il découvre chez Griffith ? Il parle de l'efficacité de l'intrigue et du caractère actif du paysage : « les opérateurs choisiront de préférence pour tourner, les jours où il y a du vent, l'écran nous montre ce paysage de près et de loin, sous toutes ses faces, sous tous ses aspects, la mémoire se trouve ainsi stimulée pour comprendre l'unité de l'œuvre qui saute du grotesque au tendre, du sport à l'amour ». En outre il souligne l'importance de la musique d'accompagnement des films aux États-Unis – qu'il réduit à un orchestre rudimentaire à base de tambours (*sic*) « dont la pression et la dépression augmentent l'impression visuelle ». Mais, comme en 1917, ce cinéma américain est menacé par les influences néfastes du cinéma européen, italien, espagnol, scandinave voire suisse... Quant au cinéma français, « il s'inspire trop du film américain dont il n'arrive cependant jamais à égaler la spontanéité ». La conclusion est provocante qui proclame : « Il y a une chose inutile à cinématographier, ce sont les cadavres. Cela, tout le monde peut le faire chaque jour avec un petit appareil de poche ! ». C'est pourquoi deux ans plus tard il peut déclarer à *Comœdia* que « le cinéma actuel ne [l']intéresse pas : calendriers, cartes postales, Henry Bordeaux, psychologie surannée d'André Gide, souhaits de nouvel an, spéculations sentimentales pour adolescents maladifs ou vierges contrefaites ! Pas intéressant ». Et il revient aux cavalcades du western, aux coups de revolver et aux verres de whisky « vidés à angle droit »... Un mois plus tard il traite *le Cabinet du Docteur Caligari* de « tout à fait imbécile » et refuse de participer à *l'Inhumaine* de L'Herbier. C'est dans ce contexte que se tourne donc *Entr'acte*, film « instantanéiste » à l'image du ballet dans lequel il s'insère. C'est ce film qui occupe l'essentiel du livre de C. Boulbès. Elle en étudie la genèse et la mise en œuvre, cherche à distinguer les parts respectives du cinéaste et du scénariste, sachant que ce dernier a toujours dit l'admiration qu'il avait pour René Clair et pour ce qu'il avait su faire des quelques pages de son scénario. Les relations de Picabia au cinéma après ce coup d'éclat demeurent modestes. Le scénario de *la Loi d'accommodation chez les borgnes* (1928) – qu'on a rapproché de *la Mariée mise à nu par ses célibataires même* de Duchamp – peut faire penser à une parodie de *l'Inhumaine* : une manucure immensément riche est courtisée par sept hommes dont un cul-de-jatte, un milliardaire américain, un curé, un agent de la sûreté, etc. Le cul-de-jatte l'emportera en éliminant (assassinat, condamnation...) ses concurrents. Quant au *Ciné-sketch* il s'inscrit dans la lignée du music-hall en reconstituant des tableaux vivants.

- 2 C'est peut-être dans la peinture de Picabia qu'il vaut mieux alors rechercher des traces de cinéma : avant les tableaux kitsch des années 1940 inspirés par les magazines de cinéma ou les romans-photos, on trouve des surimpressions dans nombre de ses toiles d'avant-guerre, et dans le *Baiser bleu* du Musée de Grenoble les effets cinématiques dédoublent et secouent les deux amoureux, bouche et yeux multipliés de la femme, tandis qu'un paysage s'inscrit à l'arrière du crâne de l'homme.