La « Première Vague » : vocations de cinéastes, vocation du cinéma

Alain Carou

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3652>

DOI : 10.4000/perspective.3652

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 526-529

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Alain Carou, « La « Première Vague » : vocations de cinéastes, vocation du cinéma », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3652> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3652>

La « Première Vague » : vocations de cinéastes, vocation du cinéma

Alain Carou

RÉFÉRENCE

Laura Vichi, *Jean Epstein*, Milan, Il Castoro, 2003. 196 p., fig. en n. et b. ISBN : 88-8033-251-1. 12,90 €.

François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005. 192 p. ISBN : 2-200-26860-2 ; 18 €.

Laurent Guido, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007. 544 p. ISBN : 2-601-03352-6 ; 28 €.

Tami Williams, Laurent Véray éd., « Germaine Dulac, au-delà des impressions », hors série de 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)*, 2006. 263 p., 57 fig. en n. et b. ; 17 €.

Bernard Bastide, François de la Bretèque éd., *Jacques de Baroncelli*, Paris, AFRHC/Les Mistons productions, 2007. 271 p., 100 fig. en n. et b. et 12 en coul. ISBN : 978-2-913758-76-6 ; 24 €.

Laurent Véray éd., *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007. 360 p., fig. en n. et b. et en coul., DVD inclus. ISBN : 978-2-913758-73-5 ; 29 €.

- 1 « La Première Vague ». Tel est le titre d'un article que Noël Burch et Jean-André Fieschi consacrèrent en juin 1968, dans les *Cahiers du cinéma*, aux cinéastes « avancés » du début des années 1920 : Marcel L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, principales figures de ce qu'Henri Langlois, se calant sur les catégories en usage dans l'histoire de l'art, avait nommé l'« avant-garde française ». L'historiographie de ce moment du cinéma français était restée assez pauvre, hormis les travaux déjà anciens des Américains David Bordwell et Richard Abel et les recherches sur le seul Gance¹. Elle vient de s'enrichir de plusieurs publications monographiques ou collectives. Leur principal mérite est de replacer dans une même histoire les pratiques et les idées de ces cinéastes, leurs films et leurs écrits (ceux-ci largement réédités

depuis dix à trente ans), alors qu'on a eu tendance par le passé à les considérer séparément, voire à jouer les uns contre les autres.

- 2 S'il y eut un enjeu pour réunir ces individualités créatrices – et un grand motif de leur disqualification par la suite – ce fut bien de faire reconnaître ou, mieux, d'instituer le cinéma comme un art. Comme l'indique François Albera dans *L'avant-garde au cinéma*, le « combat constitutif d'un champ cinématographique » mené à cette époque « est décalé par rapport aux combats des avant-gardes artistiques et littéraires occupées à défaire leurs institutions, à transgresser les frontières entre les arts, à discuter la notion même d'art » (p. 46). L'autonomie complète du cinéma et l'accomplissement de sa vocation propre sont au cœur des préoccupations des « cinégraphistes » (réalisateurs) – mais aussi de la critique cinématographique émergeant au même moment, des ciné-clubs et des premières salles de répertoire, des premières expositions de cinéma, dont ils sont à divers titres parties prenantes. *La passion du cinéma* de Christophe Gauthier (Paris, 1999) avait ouvert des perspectives novatrices sur la période en se détournant des problèmes de la création pour s'intéresser à la structuration d'un champ de pratiques « cinéphiliques », puisant leurs modèles dans les arts institués.
- 3 Plusieurs ouvrages récents privilégient en apparence une approche plus classique par réalisateur. Les études de Tami Williams et de Valérie Vignaux sur Germaine Dulac, de Bernard Bastide sur Jacques de Baroncelli, de Laurent Véray et de François Albera sur Marcel L'Herbier mettent en lumière la diversité des itinéraires personnels avant le cinéma : pour Dulac, celui d'une militante féministe réformatrice à la Cécile Brunschvicg, qui ose prendre des positions publiques, qui éprouve en écrivant dans le journal *La Française* les tactiques d'une transformation « douce » des représentations de la femme bourgeoise ; pour Baroncelli, celui d'un journaliste fils de famille à la recherche d'une situation sociale ; pour L'Herbier, enfin, celui d'un dramaturge symboliste converti au cinéma par la puissance de révélation de la réalité des images de guerre, qu'il découvre pendant son affectation à la Section cinématographique des armées, mais attiré également par le « retour à l'ordre », de mise dans la vie culturelle parisienne à la fin de la guerre. Ces trois-là s'engagent, sans expérience de la mise en scène, dans des entreprises cinématographiques proches de l'autoproduction entre 1915 et 1918, avant d'occuper des positions plus ou moins assurées au sein de l'industrie. Comme Gance qui, à partir de 1916-1917, commence à déplacer du théâtre vers le cinéma son ambition démesurée et son désir de reconnaissance, comme Delluc qui passe à la mise en scène en 1920 après quelques années exclusivement consacrées à la critique des films, ils revendiquent les premiers une « vocation » révélée pour le cinéma, où l'affirmation des droits de la subjectivité et de l'expérimentation n'entre pas encore en conflit déclaré avec un corps de règles professionnelles, lui-même en cours de constitution.
- 4 À la faveur de l'ouverture aux chercheurs des archives extraordinairement riches de Marcel L'Herbier (et accessoirement de l'arrivée à la Cinémathèque suisse de celles de Claude Autant-Lara qui fut son disciple revendiqué), c'est sans doute notre compréhension du réalisateur de *L'inhumaine* qui s'est le plus enrichie, quoiqu'il se soit raconté à la fin de sa vie dans une autobiographie détaillée². F. Albera lève le voile sur la situation de L'Herbier dans le milieu des revues littéraires en 1918 : son symbolisme précieux le met en porte-à-faux vis-à-vis des tenants d'esthétiques modernes avec lesquels il se trouve pourtant en relation, engagé du coup dans des jeux de pouvoir et de rivalité. Si l'« avant-garde cinématographique » a peu à voir, sur le plan de la

relation à l'« Art », avec les avant-gardes littéraires et artistiques contemporaines, elle n'en est pas déconnectée sur le plan des réseaux sociaux. Et il y a également chez L'Herbier – comme chez Delluc – une contradiction entre la fascination à l'endroit du public de masse du cinéma et le désir d'une reconnaissance par l'élite, dont F. Albera montre de manière convaincante qu'elle s'enracine dans la déconnection opérée par le symbolisme fin de siècle entre l'idée d'avant-garde et la transformation de la société.

- 5 Aussi bien cette génération de cinéastes ne forme-t-elle pas école et n'a-t-elle pas de corpus théorique constitué. Dans son livre, Laura Vichi pointe justement les vicissitudes des idées de Jean Epstein au gré de sa carrière et de ses films. Lui-même revendiquait cette vitalité théorique, nourri qu'il était de Nietzsche et de Bergson – deux influences d'époque également présentes chez ses confrères. Son vocabulaire même est quelque peu flottant, la convocation d'analogies avec les arts, et surtout avec la musique, permanente mais marquée d'approximations. Y a-t-il des idées distinctes ou un grand brouillard conceptuel derrière les termes de « mélodie » ou de « symphonie visuelle » employés à propos de films ? Il faut toute la sagacité de Laurent Guido pour dégager des analyses historiques et stylistiques solides d'un examen du rapport entre le cinéma des années 1920 et les théories du rythme en vogue à l'époque, ainsi qu'il le fait dans *L'âge du rythme* et dans trois contributions sur Baroncelli (BASTIDE, DE LA BRETÈQUE, p. 233-242), Dulac (WILLIAMS, p. 107-126), L'Herbier (VÉRAY, p. 119-132). Ouvrage particulièrement substantiel, *L'âge du rythme* est entièrement consacré à une histoire des idées. Les cinéastes y figurent au titre de participants à un « espace théorique, où des voix multiples se rejoignent, se complètent et se contredisent » (p. 11), et que L. Guido connecte à d'autres domaines où se développe la pensée du mouvement de la vie : la physiologie expérimentale ; la « rythmique » du compositeur et pédagogue suisse Émile Jaques-Dalcroze ; la recherche du théâtre synthétique total ou du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, etc. Son travail fait justice, par exemple, de l'appellation d'« impressionnisme » qui a été souvent attachée à la « Première vague » (reprise notamment par la thèse de D. Bordwell en 1974)³. Car si chacun veut s'émanciper de la toute-puissance de l'argument narratif pour viser à un ordonnancement autonome des images, les débats sont vifs entre ceux (comme Dulac) qui croient à terme, par-delà l'étape « impressionniste », à un « cinéma pur » indexé sur la seule *sensation* vitale manifestée par exemple par la germination d'une plante en vision accélérée, et ceux (comme Gance, Epstein) qui estimaient indispensable que le film reste parcouru par un *sentiment* humain. D'ailleurs, la réédition dans la revue *Archives de L'idée et l'écran* de Fescourt et Bouquet, trois fascicules parus en 1925⁴, permet de se rendre compte à la fois de la vigueur de cette discussion et du fait qu'elle n'était pas confinée à un petit cercle – les deux auteurs étant des spécialistes du film à épisodes.
- 6 En replaçant les films dans un paradigme « rythmique » aussi prégnant que ses points d'application sont divers voire divergents, L. Guido procède à une remarquable réévaluation du travail mimique et corporel de Jaque-Catelain, l'acteur-fétiche de Marcel L'Herbier. À propos de Dulac, il insiste sur la portée pratique des théories visant à imposer une cadence métrique au déroulement d'une narration : la durée des plans était calculée à l'avance à l'image près. De même il propose une lecture de la séquence de danse dans *La femme et le pantin* de Baroncelli (1928) comme construite sur un balancement du montage entre la valorisation du rythme et du corps et l'intégration narrative du mouvement, en les référant à un musicalisme qui confère au narratif la

valeur d'un point d'appui, source de *leitmotif*. Cela ne fait pas pour autant de Baroncelli un « auteur » au sens canonique. De nos jours, les enjeux du retour sur un personnage oublié autant qu'il était célébré par ses contemporains résident ailleurs que dans une hypothétique « réhabilitation » ; par exemple, comme le suggère F. Albera, dans la prise en considération de traces discursives éparses sur sa propre pratique, ou encore dans une recherche sur la place intermédiaire stratégique qu'il occupait dans le discours de la critique, sous le vocable d'« impressionnisme » (encore lui), entre les grands novateurs qui heurtaient et le « vieux » cinéma.

- 7 À côté du modèle musical, les réalisateurs de l'avant-garde ont aussi voulu voir une affinité du cinéma avec l'eau, l'élément liquide : matière « sentimentale » et « cérébrale » à la fois selon les mots de Baroncelli cités par Éric Thouvenel en ouverture d'une analyse du triptyque marin de ce dernier (*Pêcheur d'Islande* ; *Nitchevo*, *Veille d'armes*). Dans *L'Herbier, l'art du cinéma*, É. Thouvenel montre que la scène d'anthologie de la tempête dans *Le diable au cœur*, tournée dans la piscine des studios de la Victorine à Nice, emploie des trucages rudimentaires dont les contemporains eux-mêmes n'étaient pas dupes, mais que l'effet de déstabilisation recherché repose sur une fusion d'espaces dissonants et contradictoires (p. 109-117).
- 8 Ces approches historiques de questions formelles sont précieuses dans un champ de recherches encore marqué (en France) par l'antinomie entre « histoire » et « esthétique ». Du côté des études de représentation cinématographique du social, de nombreuses pistes sont également ouvertes, même si on peut trouver les résultats moins aboutis (pour la période des années 1920, s'entend : sur la carrière postérieure des cinéastes, Laurent Véray analyse par exemple très finement le nationalisme « Croix-de-feu » de Baroncelli [p. 79-94]). Sur la question de la représentation des rapports de sexe dans les films de Germaine Dulac, la domination d'une certaine *doxa* paraît encore s'opposer à un réexamen des sources qui tiennent compte de tout ce qui résiste à une appropriation militante. La difficulté à voir les films n'arrange rien, mais on a malheureusement une assez bonne illustration de la composante intellectuelle (disons le mot : idéologique) du problème avec un entretien de Sandy Flitterman-Lewis, l'une des premières exégètes féministes de Dulac outre-Atlantique dès les années 1970 (p. 233-238). Sa récusation des travaux de référence d'Alain et Odette Virmaux sur *La coquille et le clergyman* et le différend entre Antonin Artaud et Dulac a en effet tout l'air du procès d'intention. À l'opposé, sur *L'Herbier*, la proposition de Noël Burch, même un peu rapidement argumentée, est séduisante (p. 201-216) : interpréter à la lumière de la bisexualité du cinéaste la mère souffrante d'*El Dorado*, le couple de la vieillissante et surmaquillée Georgette Leblanc et de l'androgynisme Jaque-Catelain dans *L'inhumaine*, et même le visage érotique du Mal qu'emprunte Alcover dans *L'argent*.
- 9 Mais l'apport fondamental de plusieurs de ces travaux récents est avant tout dans la résorption des coupures artificiellement creusées, au sein de la filmographie de Dulac, Epstein, *L'Herbier*, entre une production « artistique », expression supposément authentique de leur art, et une production « commerciale », alimentaire, négligeable. Certes ils ne partageaient pas exactement l'état d'esprit d'un Baroncelli dont François de la Bretèque soutient, sur la base d'une analyse des sources iconographiques de *La légende de sœur Béatrix* (1923), qu'il aspirait à une réconciliation des publics, dans une filiation consciente au romantisme, et aussi en la circonstance à Max Reinhardt (p. 135-146). Mais ils poursuivaient bel et bien le but de transformer la production dans son ensemble, non de former une niche à côté. Même chez Germaine Dulac, qui

survalorise le plus l'avant-gardisme jusqu'à tenir un discours de rupture, jusqu'à mettre en cause le conservatisme du public de masse, il y a une œuvre « populaire » ignorée et passionnante où entrent assez librement en jeu des procédés stylistiques audacieux, comme le souligne F. Albera – ainsi le cinéroman *Gossette* (1923), assurément la révélation de la rétrospective qu'avait organisée le Musée d'Orsay. En 1932, Dulac identifia ainsi le reflux de l'avant-garde à son « essor définitif », autrement dit à l'accomplissement de sa tâche historique, parce qu'elle avait infusé tout un pan du cinéma public : les critiques notèrent bel et bien la rapide banalisation des effets de flou, de montage rapide, de surimpression.

- 10 L'adversaire, c'était d'abord l'intermédiaire entre le créateur et le public : le producteur, le distributeur. Les cinéastes cherchèrent à échapper à cette loi d'airain en se lançant dans l'autoproduction. Cruelle illusion comme le montre Dimitri Vezyroglou à propos de Cinegraphic, la firme fondée par L'Herbier : les archives révèlent une fuite en avant et une déconfiture prévisible (p. 65-78). D'ailleurs, Baroncelli lui-même, à la tête de sa propre société, quoiqu'il ait aspiré à une forme de « normalité » au sein du système de production, n'est pas épargné par la reconcentration économique du secteur.
- 11 La liquidation des espoirs d'indépendance et surtout la fin du muet (1927) passent habituellement pour marquer la fin de la partie intéressante de la carrière de Gance, L'Herbier, Dulac, voire Epstein (Delluc, lui, est mort en 1924). Des contributions nouvelles questionnent là encore une coupure admise et se poursuivent par des investigations approfondies dans les carrières à l'époque du parlant. On est frappé en revanche par l'absence de filiation, fait paradoxal pour les premiers cinéastes qui s'inscrivirent consciemment dans une histoire de leur art, tant dans leurs films (citations du cinéma américain par exemple) que dans leur discours. Noël Herpe évoque le passage de relais entre Baroncelli et René Clair – mais Baroncelli se distinguait des autres en prédisant que ses films ne resteraient pas ! Une telle béance joua sans doute un rôle crucial dans le destin et les infortunes historiographiques de ces cinéastes.

NOTES

1. David Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, PhD 1974, reprint North Stratford, 2002 ; Richard Abel, *French Cinema 1915-1929: The First War*, Princeton, (1984) 1992 ; Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, 1984 ; Laurent Véray éd., « Abel Gance, nouveaux regards », dans 1895, 31/2000.
2. Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, Paris, 1979.
3. David Bordwell, *French Impressionist Cinema...*, cité n. 1.
4. Henri Fescourt, Jean-Louis Bouquet, *L'idée et l'écran. Opinions sur le cinéma*, présentation par Francis Lacassin, *Archives*, 99, nov. 2006.

INDEX

Index géographique : France

Keywords : historiography, French cinéma, filmmaker, monograph, cinema history, cinema

Mots-clés : historiographie, cinéma français, cinéastes, monographie, histoire du cinéma, cinema

Index chronologique : 1900

AUTEURS

ALAIN CAROU

Bibliothèque nationale de France