

Introduction

En 1968, au sortir des « événements » qui ont agité non seulement la Cinémathèque mais l'ensemble de la société française, Henri Langlois écrit, dans un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* consacré à « l'avant-garde française » des années 20 : « Aujourd'hui, où nos préoccupations sont autres, où nous ne voyons plus qu'une eau calme là où il y avait le tourbillon de la crue, où nous sommes beaucoup plus intéressés par ce qui surnage que par le phénomène de la montée des eaux, on ne dira jamais assez ce que le cinéma doit à ce laboratoire expérimental que fut la première avant-garde française entre 1919 et 1924¹. » Cette phrase énoncée dans un contexte politique bien particulier contient, dans les termes mêmes de sa formulation, le nœud d'une problématique qui n'a que peu été aperçue par les historiens et théoriciens du cinéma à l'époque.

Le rôle déterminant des avant-gardes cinématographiques françaises dans la dernière décennie du muet, dont ce numéro des *Cahiers* fût une des premières tentatives de réévaluation sérieuse, a été depuis largement étudié. Universitaires, chercheurs, historiens, critiques, programmateurs s'accordent en effet à dire qu'entre la fin de la Première Guerre mondiale et la généralisation du parlant, s'est joué en France quelque chose de décisif pour l'évolution des formes cinématographiques. Colloques, publications, restaurations de films, travaux monographiques de toutes sortes se succèdent ainsi depuis une quarantaine d'années, convergeant peu ou prou vers cette proposition qui sous-tend fréquemment les démarches et, presque invariablement, y aboutit : c'est en France que s'est développée avec le plus d'opiniâtreté l'idée que le cinéma est un art. Et une industrie, et une forme discursive, et un fait de société, certes, mais aussi et d'abord un art. Forts de cette

• 1 – Henri LANGLOIS, « L'avant-garde française », *Cahiers du cinéma* n° 202, juin-juillet 1968, p. 13.

certitude, nous revoyons des films présentés, autant que faire se peut, dans les versions souhaitées par leurs créateurs. Nous lisons les textes théoriques et critiques – extraordinairement nombreux pour l'époque – et interrogeons les documents de toutes sortes comme autant d'augures tracés dans le ciel des formes filmiques. Nous examinons la manière dont ces pratiques et ces réflexions ont pu infuser dans d'autres territoires et d'autres moments de la création, réévaluons des œuvres tombées dans l'oubli, recensons patiemment les acteurs de ce qui semble finalement voué à devenir, construit par tant de soins attentionnés, le caveau familial d'une bonne part du cinéma français.

Un cliché?

Ce que dit en filigrane la formule de Langlois, c'est qu'effectivement l'œuvre écrite et filmique des cinéastes français des années 20 est de première importance si l'on veut mettre « l'art du xx^e siècle » en perspective. Ce qu'elle ne dit pas en revanche, et qui constituera le point de départ de cet ouvrage, c'est qu'on doit faire l'hypothèse qu'il n'est pas seulement question ici d'une histoire de créateurs. Autrement dit, que le cinéma français des années 20 est un moment *traversé*, ou *travaillé*, en de multiples points et à de nombreux niveaux. Que son évolution ressortit aussi à des problématiques qui concernent de plein droit le cinéma, mais ont très diversement intéressé, ou affecté, les cinéastes eux-mêmes. Est-il possible, par exemple, de faire l'économie de ce qui se produit, parallèlement à l'histoire du cinéma, dans le domaine des arts plastiques, des revendications sociales, de la poésie, des mutations et des permanences de l'imaginaire? Peut-on ignorer également que l'apparition du cinématographe Lumière est un moment, parmi d'autres, d'une histoire de la représentation en images? Que cette histoire est, plus largement encore, partie prenante de celle du regard en occident et que les années 20, qui sont le moment de la prise de conscience des puissances offertes par cette invention, hériteront, à leur corps défendant peut-être, de cette épistémologie du « voir » qui accompagne souterrainement les rencontres de l'art et de la technique en régime de société?

Évidemment pas. Et la plupart des études importantes sur cette période de l'histoire du cinéma français ne l'ont pas oublié non plus. Ce qu'il y a de très intéressant en revanche dans le texte du fondateur de la Cinémathèque française, et qui a peu été approfondi, c'est le vocabulaire avec lequel il qualifie la période : « eau calme », « tourbillon », « crue », « ce qui surnage », « la montée des eaux ». Pourquoi ce recours massif au champ lexical de l'eau? Pur hasard, artifice rhétorique ou simple jeu de langage, Langlois ne s'explique pas là-dessus, et peut-être ne l'envisageait-il d'ailleurs pas de cette manière. Mais on peut voir aussi, dans

cette profusion sémantique, un symptôme. Ce que savait Langlois, de façon au moins intuitive, c'est que le cinéma français des années 20 entretient un rapport extrêmement privilégié avec l'eau. Que l'élément est une de ces « traverses », un de ces motifs – esthétique, économique, narratif, technique, théorique, social – qui, parcourant l'histoire des représentations, se cristallise dans le cinéma à un moment et en un lieu donnés – la France, de la fin de la guerre à l'arrivée du parlant – et s'y attarde. Les causes en sont multiples et les effets, particulièrement variés, mais l'hypothèse est en elle-même assez simple : le cinéma français se saisirait massivement des images de l'eau à un moment de son évolution où se ressent de façon urgente la nécessité d'établir clairement les bases sur lesquelles il repose. Ce qui veut dire : examiner ce ou ces lieux d'où il vient – faire, comme on dit aujourd'hui, sa propre « archéologie » – autant que tracer, pour son propre compte, des perspectives d'avenir.

Les images de l'eau telles qu'elles sont saisies, mises en scène ou interrogées par le cinéma français des années 20, nous informent essentiellement sur la nature du dispositif cinématographique, et sur ses puissances. C'est bien là que réside en premier lieu l'intérêt de cette rencontre puisque, s'il faut se demander ce que le cinéma peut « dire » de l'eau, il faut aussi considérer dans quelle mesure celle-ci nous renseigne, à l'inverse, sur les mécanismes du cinéma tels qu'ils commencent à être perçus et utilisés de façon consciente à cette époque. Ce lien privilégié entre un art en devenir, en quête de légitimité, et l'élément liquide, est depuis longtemps l'un des lieux communs les plus répandus de l'historiographie du cinéma français ; ce qui fait qu'on préfère souvent y voir un serpent de mer, une aimable intuition, plutôt qu'une question de cinéma réellement fondée. Mais c'est aussi un *topos* qu'il s'agit de prendre au sérieux, et d'interroger véritablement, pour montrer qu'au-delà des considérations hâtives sur la « poésie » des eaux chère à tel cinéaste, ou sur le rythme « fluide » du montage, on trouve bel et bien un ensemble d'affinités esthétiques et structurelles dont l'indice le plus sûr est la présence de l'élément dans la quasi-totalité des films de la période. Entre la fin de la guerre (qui marque tant l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes qu'une modification importante des modes de production) et l'arrivée du parlant (dont on sait qu'elle a eu pour conséquences un retour massif des tournages dans l'enceinte des studios et une immobilisation des acteurs et de la caméra liée aux contraintes de la prise de son directe), s'est écrite pendant une dizaine d'années l'une des pages les plus singulières de l'histoire du cinéma français où la redécouverte, *in situ* et sous toutes ses facettes, du territoire national, allait de pair avec un extraordinaire désir d'invention formelle et un bouillonnement intellectuel qui ont peu d'équivalents dans l'histoire du « septième art ».

L'importance du contexte

Si l'examen de cette *image-fluide* qui fait de l'eau, dans les années 20, à la fois un sujet de prédilection et un mode de saisie des apparences, justifie qu'on lui consacre une telle attention, c'est aussi en raison d'un contexte étonnamment favorable. Contexte intellectuel d'abord : l'invention du cinéma, et les développements qu'il subit pendant toute la période muette, sont contemporains d'un faisceau d'entreprises scientifiques et philosophiques visant ou concourant à repenser les cadres généraux de l'espace et du temps. Entre 1905 et 1916, Albert Einstein publie une série d'articles énonçant sa théorie de la relativité restreinte, puis générale. Sur le plan philosophique, Henri Bergson fait paraître *Matière et Mémoire* en 1896, *L'évolution créatrice* en 1907 et, en 1922, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*², dans lesquels il procède à une critique de la perception du temps et du mouvement à partir, notamment, d'une remise en cause de la métaphore du solide pour penser la dialectique de l'instant et de la durée. En 1927 enfin, Werner Heisenberg apporte sa pierre à l'édifice en énonçant son principe d'incertitude postulant, à partir de l'impossibilité de calculer simultanément la position et la vitesse d'un objet quantique, l'idée que la situation de l'observateur modifie, dans un protocole expérimental, les données de l'expérience elles-mêmes. Si aucune de ces avancées scientifiques ne concerne directement l'art des images mouvantes, elles participent en revanche d'un contexte général qui installe dans l'esprit d'un large public, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, l'idée que la situation de l'homme dans le monde, et en particulier son rapport au temps et à l'espace, est en train de changer. En atteste alors la vogue de l'idée du temps comme « quatrième dimension », reprise à un niveau plus ésotérique par le mouvement théosophique (qui influencera beaucoup le jeune Epstein) à travers, notamment, la notion de « photographie spirite » qui n'est autre que la transposition, sur le terrain de la mystique *fin de siècle*, de la surimpression. L'idée qui prend forme à cette époque, et dont le cinéma se saisit au lendemain du premier conflit mondial, est que les phénomènes qui régissent le fonctionnement de l'univers, s'ils sont bien rapportables à des principes mécaniques, doivent être repensés désormais sur le modèle d'une mécanique des *fluides*, et non plus des solides. Autrement dit, la perception du monde gagne en malléabilité, en plasticité, ce qu'elle perd en stabilité. Elle devient incertaine, flottante, mais s'enrichit en retour d'une plus grande complexité qui fait de l'homme, non plus un législateur ou un observateur impartial de la nature, mais l'un des éléments d'un flux essentiel et généralisé, pluridimensionnel, où il occupe une place proprement relative.

• 2 – La même année 1922, c'est Auguste Lumière qui, se consacrant désormais à la recherche médicale, publie une *Théorie colloïdale de la biologie et de la pathologie*. Je souligne.

Contexte artistique ensuite : l'avènement du cinéma est à peu près contemporain de deux mouvements qui ont profondément marqué leur époque, le symbolisme et l'impressionnisme. Du premier, on retient son rejet du rationalisme scientifique et l'idée que le visible demande à être dépassé par l'expression littéraire ou picturale : héritier du romantisme et de la synesthésie, le symbolisme introduit la possibilité d'un « au-delà » de la représentation que permet et constitue l'acte créateur. Il influencera profondément ce que l'on nomme la « première avant-garde » cinématographique, qui éclôt dans l'immédiat après-guerre avec les premiers films de Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance ou Jean Epstein. Quant à l'impressionnisme, son influence sur le cinéma français des années 20 est théoriquement plus grande, mais plus problématique aussi. Fondée « scientifiquement » sur la théorie des couleurs du chimiste Eugène Chevreul (1786-1889), la doctrine impressionniste a surtout produit une révolution dans l'ordre de la temporalité et du mouvement picturaux. La toile devient un espace vibrant, éminemment lié à la subjectivité de l'artiste mais plus encore, avec les impressionnistes, c'est le temps qui entre déjà dans la peinture. La dissolution des formes dans une matière brumeuse, l'insistance sur les effets de mouvement et de texture liés à l'eau – dont la série des *Nymphéas* de Claude Monet, peinte entre 1899 et 1923, est le point culminant – sont autant d'indices de ce qui pouvait intéresser ces peintres dans l'élément liquide. Mais pour légitimer la reprise – consciente ou non – des grands lieux théoriques de l'impressionnisme, et leur attachement aux formes de l'eau par les cinéastes des années 20, il fallait un élément supplémentaire : l'arrivée au tout début du xx^e siècle de l'abstraction qui, n'ayant plus l'obligation de figurer des objets ou des états du monde pour s'interroger sur les modalités du mouvement en peinture, abandonne massivement la voie de la représentation mimétique. Le cinéma assure ainsi, par-delà l'abstraction lyrique de Klee ou Kandinsky, un pont essentiel avec les recherches des impressionnistes, elles-mêmes héritées d'une tradition picturale bien plus ancienne. Une des constructions très fortes du cinéma, c'est l'idée que l'image, *via* la représentation « réelle » du mouvement, ne cesse de « prendre forme » à l'écran. Il n'est donc pas étonnant que les cinéastes qui, en France, se sont intéressés à la nature et aux possibilités du mouvement cinématographique, ainsi qu'au rapport matière/forme qu'il force de fait à repenser, se soient à leur tour saisis de l'eau comme d'un motif majeur pour intégrer ces questions à leur travail. Le caractère polymorphe de l'élément, la multiplicité de ses états et sa labilité naturelle en font un outil privilégié pour mettre à jour les ressources plastiques et théoriques du dispositif.

Contexte sociopolitique enfin : si le cinéma français se transforme à partir de 1917-1918, c'est aussi parce que le conflit mondial en a profondément affecté les structures. L'arrivée en force du cinéma américain, l'obsolescence des outils

de production et, plus largement, la reconfiguration du territoire national, vont obliger les grandes firmes cinématographiques à réorganiser leurs modes de fonctionnement. Ce qui aura pour conséquence, d'une part, un accroissement significatif des tournages en extérieur permettant de filmer le paysage français dans toute sa diversité; et d'autre part, l'émergence d'une nouvelle génération de metteurs en scène, dont la plupart avaient découverts le cinéma pendant la guerre, et qui vont immédiatement se mettre en rupture avec les canons du cinéma d'avant 1914, assez largement fondé sur le tournage en studio et les structures narratives héritées du théâtre ou du roman. Dès lors, la dimension plastique, voire rythmique, du cinéma se trouve exaltée et revendiquée pour défendre ce qui, désormais, n'est plus seulement une distraction foraine, un « divertissement d'ilotes [et] un passe-temps d'illettrés », comme le nommait encore Georges Duhamel en 1930³, mais bien une forme artistique à part entière. À cela s'ajoute, dans la seconde moitié de la décennie, la naissance d'une avant-garde aux préoccupations politiques, pour qui le cinéma ne peut être un art qu'à condition de prendre position sur l'état de la société qui le produit. C'est ainsi que voient le jour des œuvres cinématographiques à caractère social, celles de Joris Ivens, Alberto Cavalcanti ou Jean Vigo, dans lesquelles l'eau est non seulement un élément plastique mais aussi, et avant tout, un enjeu de pouvoir et une question de société. De manière générale, on s'aperçoit que les images de l'eau sont convoquées dans ces films parce qu'elles permettent d'établir une autre cartographie du territoire, de dessiner une image de la France des années 20 qui marque de son empreinte les représentations cinématographiques du pays et va à rebours de l'image consacrée des « Années Folles ».

Des représentations aux images. De l'eau à la liquidité

Les raisons qui ont pu conduire les cinéastes français des années 20 à se saisir des images de l'eau sont donc très diverses, et ressortissent à un faisceau d'intérêts et de contextes *a priori* épars, en réalité convergents. Quant à ce que produisent ces rencontres, on en repérera ici deux versants majeurs :

- En premier lieu, celui de l'imaginaire, dont le cinéma permet de renouveler les manifestations visuelles. Parce qu'elle est probablement la donnée la plus importante de toute société humaine – de toute forme vivante à vrai dire –, l'eau a toujours été un objet de réflexion omniprésent, incontournable. Dire cela est très banal, et pourtant le lien de l'eau aux sociétés humaines est si fondamental qu'il semble que l'on n'aura jamais fini de l'interroger. L'histoire

• 3 – Georges DUHAMEL, *Scènes de la vie future* (1930), cité par Noureddine GHALI, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt – Idées, conceptions, théories*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 1995, p. 92.

des représentations – littéraires, picturales, musicales – de l'eau est immense et, pour la seule période et le seul secteur géographique qui concernent cet ouvrage, elle a déjà produit un nombre considérable de figures qui en nourrissent l'imaginaire. C'est dire si le pouvoir d'évocation de l'eau est grand et varié, ce dont ses images au cinéma attestent également dans la société française au lendemain du premier conflit mondial⁴. Et si certaines représentations symboliques apparaissent véritablement dans les années 20, d'autres, antérieures, sont reprises par les cinéastes mais sont aussi, à cette occasion, réinventées par ce que permet d'inédit le dispositif.

- En second lieu, la question posée par le cinéma au « réel » dont les films procèdent est celle de la description : de l'eau, sous toutes ses *formes* et dans tous ses *états*, que peut montrer le cinéma ? Comment peut-il en restituer les intensités, les éclats, les régimes, les vitesses ? En se montrant précisément attentif à ces manifestations élémentaires du monde, c'est-à-dire en les donnant à voir, non dans leur apparence mais dans leur apparaître. Non dans la stricte captation de leur mouvement mais dans son déploiement continu. Pour cela, il faut que l'œil faussement objectif de la caméra découpe, déplie, interprète, scrute les choses, les fractionne et les remonte autrement afin de les mieux pénétrer. Ce qu'ont bien compris les cinéastes à cette époque est que les *images* de l'eau, comme leur référent, sont par nature insaisissables, et toujours mouvantes. Qu'elles ne cessent jamais de bouger et de se reconfigurer, proposant au regard des formes inépuisables. C'est en tenant compte de cette diversité qu'à leur tour les formes filmiques pourront être interrogées par leur propre objet, et à ce point qu'ainsi la question se retourne : du cinéma, sous tous ses aspects et dans toutes ses configurations, que peuvent montrer les images de l'eau ?

C'est pour ces raisons, parce que ce cinéma accomplit à la fois une réinvention de quelques-uns des grands lieux de l'imaginaire *et* un travail de description herméneutique sur les formes naturelles, que l'on travaillera ici sur les images de l'eau, et

• 4 – On peut rappeler à ce titre, par un bref retour en arrière, que le programme de la première exhibition du cinématographe Lumière, le 28 décembre 1895, comportait déjà une *Barque sortant d'un port*, dans lequel le mouvement des eaux – comme celui des feuilles dans Le célèbre *Goûter de bébé* – médusa l'assistance. Un bref examen du catalogue des Films Lumière vient corroborer cette première « intuition », puisqu'on y trouve en effet bon nombre de bandes maritimes, intitulées *Barques en mer*, *Baignades maritimes*, *Embarquement pour la promenade*, *Gros temps en mer*, *Liverpool – La rade*, *Pêche aux sardines*, *Départ d'un Transatlantique* ou *Régates*, entre autres. Cette présence du motif aquatique dans les toutes premières bandes du cinématographe s'inscrit dans le contexte d'une fascination générale pour les manifestations du mouvement, dont les années 20 constitueront le moment réflexif, celui d'une méditation sur les structures du dispositif.

non sur ses « représentations » ou sa « symbolique ». Il ne s'agit donc pas seulement de s'interroger sur l'eau filmée, mais également sur la façon dont l'élément, tout au long des années 20, *fait image* dans le cinéma français : dans les films eux-mêmes bien sûr, mais aussi dans les textes théoriques et critiques qui l'emploient abondamment. En d'autres termes, si ce sont bien les images filmiques de l'eau qui intéresseront au premier chef ce travail, on ne saurait évacuer l'existence d'autres formes d'images, disons, théoriques, de l'élément. Images de pensée présentes à l'intérieur des œuvres sans être pour autant inscrites à même le support.

Si elle nécessite de s'appuyer sur des bases historiques solides, cette étude a pour ambition première d'essayer de revoir les films autrement, plutôt que d'éclairer strictement leur contexte d'apparition ou de développement. Il s'agit de montrer avant tout que les images cinématographiques de l'eau se situent, dans la France des années 20, à la croisée d'une multitude de raisons, de désirs et de circonstances qui forment un large faisceau. C'est ce faisceau lui-même qui fournit la matière de cet ouvrage, la lumière qu'il produit sur l'écran et dans l'esprit des contemporains. Il importe donc non seulement d'en localiser les sources, mais surtout d'en repérer les résurgences, les éclats et les méandres, dans tout le spectre de leurs manifestations. De mettre, en d'autres termes, les films à l'épreuve d'un regard que l'on souhaite également fluide, au risque de l'immersion.