

ter ce recours aux larmes et plus seulement au rire à *The New Janitor* (*Charlot concierge*, 1914) où il s'esquisse jusqu'à son épanouissement dans *The Kid* (1921), ce qui inscrit la « mélodramatisation » de son cinéma dans une durée assez longue puisque *Charlot concierge* est produit chez Mack Sennett.

La partie la plus originale de l'ouvrage est celle qui réfléchit, à tous les sens du terme, la question de la vision qui est évidemment un thème central du film (la jeune femme aveugle) mais que l'auteur repère dans l'ensemble des personnages, des actions et des situations, qualifiant le film de « comédie des illusions ». On pourrait même élargir cette thématique – avec ses effets sur le découpage, le montage et le cadrage des films – à une bonne partie de l'œuvre de Chaplin (une scène de *The Gold Rush* fondée sur la méprise visuelle est restée fameuse et s'est révélée d'autant plus centrale avec la comparaison menée par Bordat entre la version originale du film et son remaniement par l'auteur après la Deuxième Guerre). Ce thème se prolonge dans le rapport au spectateur puisqu'il s'agit, pour Debrulle, d'« ouvrir les yeux du spectateur » : donner à voir la misère, dénoncer le préjugé social, renouveler notre regard sur le monde sensible. La différence entre ces deux ouvrages éclate ici car la thèse de Jullier-Leveratto, on l'a vu, est celle d'un spectateur actif et non d'une construction textuelle « donnant à voir » et à comprendre en ménageant une place au spectateur. Pour eux, c'est au spectateur, en somme, d'ouvrir les yeux, on ne saurait les lui ouvrir...

François Albera

NB. Regrettons que les éditions Vrin ne se donnent pas les moyens d'un relecteur ou d'une relectrice qui eût évité de nous faire lire « monture » au lieu de « mouture » (p. 50), « Claude » Prévost au lieu de « Jean » (p. 90), eût pu rechercher les références françaises des citations d'auteurs qui ont été traduits (Brecht) et parfois ont écrit en français (Jaubert), voire d'offrir une bibliographie en fin d'ouvrage.

Avant-garde

Carole Boulblès, *Relâche. Le dernier coup d'éclat des Ballets suédois*, Dijon, Presses du réel, 2017, 665 p.

Il a été beaucoup et souvent question de *Relâche*, ballet de Francis Picabia et Erik Satie, dernier Ballet suédois présenté sur la scène du théâtre des Champs-Élysées en décembre 1924. Non seulement dans les ouvrages consacrés aux Ballets suédois de Rolf de Maré (dont récemment *les Ballets suédois, une compagnie d'avant-garde, 1920-1925*, BNF-Opéra de Paris, 2014) à Picabia, à Satie (travaux d'Ornella Volta), mais aussi dans les ouvrages, articles, études consacrés à René Clair puisque *Entr'acte*, parangon du cinéma d'avant-garde des années 1920, du cinéma dadaïste – à côté de *Ballet mécanique* de Fernand Léger et de *Retour à la raison* de Man Ray –, fait partie de ce ballet. Il en est dès lors aussi question dans les multiples ouvrages consacrés à l'avant-garde au cinéma tant en France qu'aux États-Unis, Allemagne, Italie, etc., à commencer par le livre pionnier de Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* (Transéditions, 1985) – dont on annonce une réédition augmentée. Cependant il restait à étudier ce ballet (et son intermède cinématographique) pour lui-même en quelque sorte, de manière approfondie. C'est ce à quoi s'est attelée Carole Boulblès, historienne de l'art et critique d'art, spécialiste de Picabia (on trouve notamment sa signature dans le catalogue de l'exposition « Picabia, notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction » qui fut présentée au Kunsthaus de Zurich et au MoMA de New-York en 2016 et 2017).

L'apport de ce travail d'investigation qui se développe dans ce gros ouvrage de plus de 650 pages, tient avant tout à l'exploitation des archives du fonds Picabia, du fonds René Clair, de correspondances diverses et d'un dépouillement très large des journaux, magazines et ouvrages parus à l'époque dont une centaine de pages reprennent des fac-similés ou des transcriptions apportant une documentation des plus précieuses. Se trouve ainsi éclairé comme jamais auparavant les conditions de produc-

tion de ce ballet dans le contexte des concurrences et luttes pour la suprématie dans le champ de l'avant-garde que se livrent les différents protagonistes. Picabia dadaïste natif, résiste et moque les surréalistes, brocarde Léger à la fois pour des raisons de fond – le sérieux des uns et l'appartenance de l'autre au courant de *l'Effort moderne* – et pour d'autres plus mesquines parfois (concurrence auprès d'un marchand, d'un entrepreneur de spectacles).

Relâche fut un ballet (ou ciné-ballet) provocateur et la provocation atteignit son but : Picabia préférait voir le public siffler qu'applaudir, il fut servi ! Il espérait en revanche une reconnaissance critique qu'on lui refusa presque unanimement. À l'exception de Léger – au-dessus des attaques de Picabia à son encontre – qui, en un texte dithyrambique, s'écria « Vive Relâche ! » dans *le Siècle*, texte qui fut traduit et repris un peu partout dans le monde (dans *Der Querschnitt* par exemple). Léger était déjà très engagé dans des interventions théâtrales et de ballets (décors, costumes) et il avait tourné son film, *Ballet mécanique*, côtoyé Gance sur *la Roue* et travaillé avec L'Herbier pour *l'Inhumaine*. Son désir positif de sortir de la peinture de chevalet du côté du spectacle, du mur, de l'architecture et du cinéma croisait la démarche négatrice, nihiliste de Picabia mais s'en distinguait.

Il y a donc de grandes différences entre *la Création du Monde* ou *Skating Ring* (1923) auxquels collabore Léger avec les Ballets suédois et *Relâche* qui cherche moins à instaurer une nouvelle modalité de la représentation théâtrale et chorégraphique qu'à faire « exploser » la scène...

Pour nous en tenir ici à la question du cinéma qui intéressera les lecteurs de *1895 revue d'histoire du cinéma*, on peut précisément repartir du texte de Léger. Si les rapports du ballet au cinéma étaient jugés ratés par René Jeanne, dans son compte rendu mi-figue mi-raisin du spectacle et du film – qu'il considère comme une pochade d'atelier (comme Émile Vuillermoz, André Lévinson et bien d'autres) –, Léger annonçait, tout au contraire, qu'à partir de cette « rupture », cette « cassure avec le ballet traditionnel », « le cinéma va naître » : lumière, jeu des inattendus, rythmes

d'hommes noirs, d'hommes blancs, musique lumineuse, électrique, cinématographique, écran amusant, fantaisiste, burlesque, « au diable le scénario et toute la littérature ». Ce spectacle, réglé avec un chronomètre, au dixième de seconde sans en avoir l'air du tout, cette minuterie du geste, des projecteurs, c'était pour lui le modèle du cinéma et, juste retour des choses, le cinéma allait bénéficier de ce « cinématisme », de ce cinéma sur scène : « le cinéma va commencer... Il commence : Attention, ça y est déjà ». Il concluait : « *Relâche*, c'est beaucoup de coups de pieds dans beaucoup de culs consacrés ou non. » Déjà quand Léger réalisa *Ballet mécanique* (dont le titre reprend celui d'une photographie de pièce mécanique par Picabia dans *391 n° 7*, 1917), il entendait, sous cette expression, comme un coup de « balai mécanique » sinon un coup de pied dans quelques culs.

Boulbès, grâce à ses recherches d'archives complète notablement les origines et les investissements respectifs de Clair, Picabia, Satie et Rolf de Maré dans la genèse d'*Entracte* dont, dès 1924, la belle publication *la Danse* présentait déjà un dossier illustré très complet. Ainsi les notations liminaires de Picabia et les lettres de Clair lui indiquant qu'il a tourné le film en l'absence du scénariste établissent la part du cinéaste qui n'avait été choisi que parce qu'il travaillait pour Hébertot à cette époque et ne devait être qu'un exécutant. Ainsi les projets antérieurs de Satie et d'André Derain, *Supercinéma* qui entretiennent certains rapports avec *Entr'acte*. Enfin l'auteure confronte les différentes versions du film qui furent nombreuses comme il est « normal » de la part d'une œuvre qui ne prétendait pas à l'origine être un film d'exploitation (même s'il fut montré dans des salles vouées aux films expérimentaux) mais un élément dans un spectacle vivant. La confrontation entre le synopsis assez laconique de Picabia, les explications de Clair, son découpage et les ajouts (ou retraits) à ce dernier et les copies subsistantes ou rééditées fait apparaître un certain nombre de disparités : images en moins ou en plus, ordre changé, éléments abandonnés ou non montés. Sans parler de la sonorisation tardive du film (1967) quand Clair ressortit

le film en ayant revu son montage. Ces variables appartiennent à la notion de « produit non fini » du film en général et en particulier un film tel que celui-ci. Il n'est sans doute pas justifié de soupçonner René Clair devenu académicien (mais aussi bien membre du Collège de Pataphysique) d'avoir voulu « corriger » ou atténuer la virulence du film. Il y a d'ailleurs d'autres variantes que celles repérées dans ce livre et qu'avait relevées Barthélemy Amengual sur une copie « suisse » du film (comme il en est dans certaines copies d'*Anemic Cinema* que diffusa la Cinémathèque française). L'atmosphère pseudo-philologique actuelle suscitée par la mode des restaurations laisse croire à l'existence d'un « original » et d'altérations de celui-là au cinéma, ce qui est à la fois vain et trompeur.

Boulblès élargit aussi son sujet en s'intéressant à d'autres projets ou réalisations cinématographiques impliquant Picabia, marquant combien – à l'égal d'autres de ses contemporains artistes, poètes ou écrivains – il croyait en l'importance de ce médium tant comme contre-modèle des arts institués qu'en tant que tel.

On savait qu'il avait été sollicité par Marcel L'Herbier et Georgette Leblanc pour *l'Inhumaine* (le cinéaste en fait état dans ses mémoires comme « en passant », prétendant cependant que ne l'avoir pas choisi lui valut d'être écarté d'*Entr'acte*, ce qui paraît peu vraisemblable quand on suit la genèse du spectacle et du film). La correspondance que cite Boulblès établit nettement qu'on chercha très vivement sa collaboration – en particulier Georgette Leblanc qui demande même à Duchamp d'intercéder – à laquelle il se déroba finalement car il tenait à conserver des prérogatives par contrat qu'on n'était sans doute pas prêt à lui concéder. On peut en outre comprendre que le scénario du film ne lui permettait pas de développer ses idées sur les machines. On sait que le cinéaste et la cantatrice se tournèrent alors vers Fernand Léger qui se montra facétieux dans le générique mais fort sérieux dans le laboratoire de science-fiction de l'ingénieur...

Cinésketch est l'expérience « cinématographique » suivante de Picabia. Cette revue présentée au Théâtre des Champs-Élysées lors d'une soirée de gala

donnée par Rolf de Maré n'eut qu'une représentation, le 31 décembre 1924. Dans une interview donnée à Paul Achard (qui jouait dans *Entr'acte* – confondu souvent avec Marcel Achard), Picabia définissait ainsi son projet : « jusqu'à présent le cinéma s'était inspiré du théâtre, j'ai essayé de faire le contraire, en apportant à la scène la méthode et le rythme vivant du cinéma » (*Paris-Midi*, 1^{er} janvier 1925). Dans une lettre à Marcel Levesque – qui joue dans le sketch –, il précise qu'il s'agira d'« une parodie cinématographique transposée au théâtre et comportant des “ralentis”, des “accélérés”, une simultanéité, des éclairages... ». La proximité avec les « Films sans pellicule » de Kouléchov et même avec certaines expériences tentées auparavant par Stanislavski est étonnante, comme l'anticipation qu'on y fait des « Mysteries » du Living Theater des années 1960. On retrouve René Clair en metteur en scène de ce vaudeville à rebondissements et en deux actes qui disposait simultanément trois petits plateaux s'allumant alternativement, représentant un couloir, une cuisine, une chambre à coucher, et sept personnages : une dame, son mari, son amant, l'épouse de l'amant, une bonne, un voleur et un agent de police. Le voleur était interprété par Marcel Levesque, Mazamette des *Vampires* et, après la guerre, acteur comique sous le nom de Serpentin. Le clou de cette parodie était un tableau vivant reconstituant *l'Adam et Eve* de Cranach (« le seul peintre que je trouve actuellement supportable » selon Picabia) qui apparaissait dans une cuisine, interprété par Brogna Perlmutter, compagne de Clair, et Marcel Duchamp.

Le refus des propositions de Picabia est à peu près complet de la part de la critique, on l'a dit. Boulblès s'étonne que personne ne les ait rapprochées des « frasques des Incohérents », reprenant l'argument de Daniel Grojnowski, Catherine Charpin, Marc Partouche et quelques autres. Pourtant cette absence de lien nous semble, au contraire, manifester en quoi une intervention dans le champ culturel légitimé peut avoir un impact politique – comme l'auront plus tard les actions de Duchamp ou de Picabia, justement – tandis que la moquerie, la caricature, le gag dès lors qu'ils se cantonnent à

l'espace marginal, amusant qui leur est concédé, ne sauraient produire un tel effet (comme les cartes postales amusantes, les monochromes d'Alphonse Allais ou le Grand Guignol). S'en seraient-ils inspirés que le déplacement de ces « provocations » n'en serait pas moins décisif dans l'effet produit.

François Albera

Emilie Vergé (dir.), *Stan Brakhage. Films (1952-2003). Catalogue raisonné*, Paris, Paris-Expérimental, « Outils », 2016, 441 p.

Stan Brakhage (1933-2003) a commencé à réaliser des films en 16 mm et en 8 mm dans les années 1950 et 1960 et il a travaillé avec la pellicule jusqu'à son dernier film en 2003 : son œuvre est donc entièrement « argentique ». Cette précision est importante dans un contexte où le « passage » au numérique s'est généralisé, y compris dans le cinéma expérimental, faisant saillir une différence d'approche entre ses protagonistes que le « cas » Brakhage permet de mettre en évidence. Le travail sur les constituants du medium – qu'on peut, en cinéma, rapprocher du mouvement artistique appelé « modernisme » par Clement Greenberg (voir, dans ce même numéro, le compte rendu de ses *Écrits choisis*) soit l'attention accordée à la matérialité du support et la réflexivité du medium sur lui-même – a largement défini les cinéastes expérimentaux américains par différence avec les cinéastes de l'industrie cinématographique. Le passage au numérique a rendu ce positionnement minoritaire étant donné un certain « discrédit » attaché désormais à ce qu'on qualifie de « formalisme ». Par ailleurs la maîtrise de l'outil informatique nécessite des compétences tout autres que celles qui étaient requises dans le cas de l'image argentique (chimie, lumière, mécanique, discontinuité et intermittence, etc.) qui se sont développées inégalement et plutôt dans le champ de « l'art vidéo » et des « installations » (où en revanche, passée la période « déconstructive » à la Nam Jun Paik, l'autonomie des créateurs est largement relativisée par le recours à des techniciens et à des technologies sophistiquées qui exigent des moyens

de production sans commune mesure avec l'artisanat et le bricolage dont se prévalait le cinéma *underground* au sens propre du mot).

Brakhage appartient donc à cette mouvance du cinéma expérimental américain (parfois appelé *Underground*, parfois *New American Cinema*) mais il a occupé, dans ce champ assez hétérogène, en dépit de courants catégorisés par P. Adam Sitney qui en est le principal analyste (« Visionary Film », « Structural Film »), une place singulière en « incarn[ant] l'utopie culturel de *Walden* de Thoreau ». Bien qu'il semble qu'il ait eu une activité de cinéaste publicitaire et documentaire occasionnelle (dont on ne sait et ne nous dit rien), il a vécu dans les montagnes rocheuses du Colorado, dans une cabane, et œuvrait dans une assez grande autonomie, centrant nombre de ses films sur son environnement immédiat, ses proches (femme, enfants), sa vie quotidienne, tout en poursuivant une quête concernant la vision, la perception, ce qu'il appelait des « métaphores de la vision ». Le mot « œil » intervient fréquemment dans les titres de ses films. Dans l'un d'entre eux un personnage se crève les yeux, faisant le film passer en négatif, puis les yeux sont grattés sur la pellicule. Plus tard il développa une théorie de la vision pré-linguistique et d'une pensée visuelle en mouvement, voire une théorie de « l'acte de vision » et réalisera des films sans caméra où il intervient sur la pellicule avec de la peinture, des éléments matériels (végétaux, ailes de papillons notamment). Les analyses de son œuvre et de sa vie – difficilement séparables – que donne Sitney révèlent un être angoissé, en proie à une « crise lyrique » permanente et nettement en marge des mouvements dits de « l'avant-garde » cinématographique américaine avec lesquels il fut à de nombreuses reprises en conflit. Conflits de personnes – Kenneth Anger l'accusant de fausseté et d'hypocrisie –, provocations à l'endroit des plus reconnus (Warhol, Snow), disputes avec Jonas Mekas et la Cooperative de l'Anthology Film Archive, etc. où les divergences doctrinales le disputent à la jalousie et la concurrence dans le champ.

En 1983, deux universitaires américains, Wendy Brabner et Gerald Barrett publiaient un premier