

Une émotion purement visuelle. Films scientifiques entre expérimentation et avant-garde, 1904-1930

Maria Ida Bernabei / Ph.D. Thesis Abstract¹

Thèse en cotutelle : Università Iuav Venezia et Université Paris VIII

Paris, les Années Folles : entrer dans le Théâtre du Vieux-Colombier et y découvrir les films en *ultracinéma* de Lucien Bull, ou dans un Studio 28 tout juste inauguré et se plonger dans une cristallisation de sels minéraux projetée en triptyque. Encore, franchir le seuil de l'un des sièges de la Film-liga hollandaise et y trouver projetée une série de floraisons sensuelles, ou assister à la quatrième performance de la London Film Society, où un film radiographique en précède un sur les exploits de l'insecte le plus impi-toyable, le *dytique*.

Par sa systématique inclusion au sein de la programmation de salles spécialisées et ciné-clubs qui poussent nombreux tout au long de la deuxième moitié des années vingt dans les principales villes d'Europe, le film scientifique se trouve, dans ces années, à jouer un rôle déterminant dans la construction de l'avant-garde cinématographique. Notamment en raison des techniques spécifiques qu'il développe — ralenti, accéléré, microcinématographie et prises de vues sous-marines — il peut revendiquer sa propre place dans la réflexion sur la spécificité du médium, tout en catalysant la définition de quelques concepts fondamentaux des théories esthétiques de l'époque.

En particulier, on constatera que là où il y a eu de l'*avant-garde*, là il y avait aussi la présence tranquille mais constante du film scientifique, qui semble effectivement dénouer le dédale d'occurrences qui de ce mot glissant ont été données dans les années. On peut en fait trouver « les données du cinéma pur »² dans plusieurs documentaires scientifiques, et on sera en mesure d'identifier des *symphonies visuelles* dans la germination d'un grain de blé, ainsi que des *cinégraphies intégrales* dans le déroulement des formes géométriques d'une cristallisation. Pour quelqu'un, également, il n'y a le vrai *cinéma pur* que dans les films *ultra-rapides* de Lucien Bull et les cristallisations sont tout-à-fait des films *abstraites*, alors qu'il y a ceux qui lisent les microbes de Jan Cornelis Mol en tant qu'acteurs de films « presque absolus ».³ Certains, enfin, n'hésitent pas non plus

¹ Directeurs de thèse Prof. Marco Bertozzi et Prof. Dominique Fournier-Willoughby. Pour plus d'information : midabernabei@gmail.com.

² Germaine Dulac, « Le Cinéma d'avant-garde » (1932), repris dans id., *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, ed. par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 186.

³ Menno ter Braak, « Zevende voorstelling Programma » (1928), repris dans *Filmliga 1927-1931*, Nijmegen, SUN, 1982, p. 162.

à déclarer leur prédilection pour le documentaire scientifique en tant qu'objet *surréaliste*.

Pourquoi l'avant-garde est-elle si magnétiquement attirée par le film scientifique? Comment est-il possible que des films qui *ne sont pas de l'art*⁴ soient entrés, de façon programmatique, dans son horizon esthétique ?

Dans la thèse j'ai essayé une réponse à cette question, en commençant tout d'abord par une limite : celle qui lie l'œil des scientifiques pionniers travaillant au tournant du siècle au développement du cinéma scientifique, et l'œil des années vingt. De même que le premier était diminué par le joug de ses propres limites — le travail d'Étienne-Jules Marey, une bataille pour « corriger l'imperfection de notre œil », celui de Jean Comandon pour dépasser les « difficultés que nous avons dans l'acte du voir »⁵ — l'œil des années vingt — celui qui théorise le cinéma et qui combat pour son affirmation — est borgne, distrait, lent et peu performant. Et de même que les scientifiques ont mené des années de recherche pour trouver des appareils qui neutralisent cette limite, l'œil des années vingt — cette « vue défectueuse », assujettie à ses « limites étroites »⁶ — découvre en photographie et cinéma des alliées puissantes et prothétiques, capables de transformer radicalement l'expérience de la vision en une *nouvelle vision*. C'est pourquoi Germaine Dulac considère le cinéma en tant qu'un « œil grand ouvert sur la vie, œil plus puissant que le nôtre et qui voit ce que nous ne voyons pas ».⁷

Dans ces pages je propose justement une « taxinomie de la révélation » à travers laquelle l'objectif cinématographique, potentialisé par les techniques scientifiques, révèle aux avant-gardes les multiples occurrences de ce que Walter Benjamin appellera dans ces mêmes années *l'inconscient optique*. Cette taxinomie suit deux axes, dont le premier est dédié au Janus constitué du ralenti et de l'accélééré, techniques qui foudroient l'avant-garde en raison de leur capacité à modifier la temporalité en travaillant sur la cadence variable de l'échantillonnage et de la reproduction des photogrammes; outils d'une *machine à remonter le temps* — le cinéma — qui justement grâce à leur action combinée s'avère en tant que « œil nouveau » dont le « monde nouveau que l'esprit du siècle a découvert » a besoin.⁸

De quelle façon le ralenti influence-t-il les théories esthétiques des années vingt? Généré par une étincelle électrique de l'incroyable puissance *photogénique*,

⁴ La référence est à James Elkins, « Art history and images that are not art », *The Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, décembre 1995, pp. 553–571.

⁵ Étienne-Jules Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, 1878, p. XVII et Jean Comandon, « Cinématographie de microbes », *Dossier de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale*, Fonds Jean Comandon, Bibliothèque Nationale de France, carton JC41.

⁶ László Moholy-Nagy, *Painting, photography, film* (1925), tr. eng par Janet Seligman, London, Lund Humphries, 1987, p. 7, trad. de l'auteur.

⁷ Germaine Dulac, « L'essence du cinéma – L'idée visuelle » (1925), repris dans id., *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, op. cit., p. 65.

⁸ Jean Tedesco, « Études de ralenti », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 57, 15 mars 1926, p. 12.

Une émotion purement visuelle

comment *L'Éclatement d'une bulle de savon* de Lucien Bull arrive-t-il à être conçu en tant que le « seul film presque pur existant actuellement »?⁹ Comment les « meilleurs mensonges » peuvent rester « sans force », une fois analysées par cette technique ?¹⁰ Comment, enfin, sa capacité de rendre visible l'*invisible* devient-elle progressivement la capacité de rendre saisissable l'*insaisissable* ?¹¹

De la même manière, comment l'accélééré — technique à fort potentiel d'animisme, à travers laquelle l'avant-garde découvre les *rythmes* de la nature — met en lumière des *Problèmes de photogénie*?¹² Pourquoi un *Kulturfilm* comme *Das Blumenwunder* (*Le miracle des fleurs*, 1926) va-t-il être projeté au Bauhaus? Pourquoi des films sur la formation des cristaux ou sur l'embryogenèse d'un oursin se révèlent être des « films documentaires et, surtout, film d'avant-garde »?¹³ Enfin, pourquoi la croissance d'un grain de blé détient-elle les clés de « l'émotion purement visuelle ».¹⁴

Les univers à temporalités variées esquissés par ralenti et accéléré vont de pair avec le deuxième axe taxinomique, qui traite du rapprochement aux corps, de leur filature, de leur pénétration et est dédié au film *animalier*, à la micro et radiocinématographie. Sur les pages de l'avant-garde et dans ses clubs, habitent en fait les bêtes protagonistes des films animaliers les plus variés, absorbées dans leurs activités, marquées par des caractères leurs propres, racontées par l'objectif réglable de la caméra. *Animaux Photogéniques*, dont les faces vont être juxtaposées, au Vieux-Colombier, aux *Sélections d'expressions* de grands acteurs.

Dans le milieu moderniste il ne suffit cependant pas de se rapprocher à un corps, qu'il soit animal ou humain. Il faut davantage y rentrer dedans, franchir les limites de la « sensibilité rétinienne »¹⁵ grâce à un regard « sans frontières ni distances »¹⁶ qui arrive à témoigner des faits effrénés se déroulant en dessous de nos tissus, ancrés à nos os, ou des grands événements ayant lieu dans l'infiniment petit caché en nous, dans l'eau que nous buvons, dans les feuilles des plantes de notre jardin. Par le biais des agrandissements réglables de la microcinématographie, l'avant-garde va découvrir la loi universelle qui amène les cellules de notre sang à faire face, courageuses, à tout envahisseur, et les cristaux à pousser comme des plantes ; elle va récupérer des anciens *topoi* de la défamiliarisation, en les revisitant dans le cadre de la définition du nouveau langage cinématographique.

⁹ Paul Romain, « Sur le soi-disant "film pur" », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 128, 1 mars 1929, p. 8.

¹⁰ Jean Epstein, « Photogénie de l'Impondérable » (1935), repris dans id., *Écrits sur le cinéma, 1921- 1953. Edition chronologique en deux volumes*, vol. 1, Paris, Seghers, 1974, p. 253.

¹¹ Cf. Germaine Dulac, « L'action de l'avant-garde cinématographique » (1931), repris dans id., *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 158.

¹² Dimitri Kirsanoff, « Les problèmes de la photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 62, 1 juin 1926, p. 10.

¹³ Germaine Dulac, « Aphorismes » (1925), repris dans id., *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 60.

¹⁴ Germaine Dulac, « Du sentiment à la ligne », *Schémas*, n° 1, février 1927, p. 29.

¹⁵ Jean Tedesco, « Le Règne du Théâtre et la Dictature du Cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 74, 1 décembre 1926, p. 10.

¹⁶ Dziga Vertov, « The birth of the Kino-Eye » (1924), repris dans id., *Kino-Eye*, ed. par Annette Michelson, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984, p. 41.

Maria Ida Bernabei

Enfin, nous pourrons découvrir la manière dont le film scientifique, *re-semantisé* par le regard de l'avant-garde et *re-localisé* au sein du dispositif de programmation de ses ciné-clubs, revendique sa propre place dans le processus de réactivation de l'expérience de l'homme moderne qui fait l'objet de la réflexion de Walter Benjamin.