

H-France Review Vol. 21 (May 2021), No. 76

Luc Vancheri, *Le Cinéma ou le dernier des arts*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018. 316 pp. Bibliography and index. €29.00 (pb). ISBN 978-2-7535-7445-8.

Compte-rendu par François Giraud, University of Edinburgh.

Le Cinéma ou le dernier des arts est un essai passionnant qui revient en profondeur sur les différents moments théoriques qui ont jalonné l'histoire du cinéma, de la « cinématographie-attraction » des premiers temps aux théories de l'*expanded cinema* initiées par Gene Youngblood. Tout en rappelant qu'à l'époque du muet, peu d'intellectuels se sont vraiment intéressés à penser le cinéma comme un art à part entière, l'ouvrage de Luc Vancheri révèle le foisonnement de textes critiques et théoriques qui ont contribué à façonner l'histoire et l'esthétique cinématographiques, et qui avaient été rassemblés en partie dans les deux anthologies publiées par Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art* et *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*.^[1]

En s'interrogeant sur les rapports entre le cinéma et les autres arts tels qu'ils ont pu être pensés à l'époque du muet, cet ouvrage s'inscrit dans le champs des études intermédiales et fait écho à la première monographie de Vancheri consacrée aux liens entre le cinéma et la peinture.^[2] Vancheri montre dans quelle mesure le cinéma a pu être défini à l'aune des arts qui lui ont préexisté, tout en poussant les autres arts à se renouveler par rapport lui. Sous l'impulsion du critique italien Ricciotto Canudo, le cinéma est apparu comme le dernier des arts dans le système traditionnel des Beaux-Arts; en même temps, le cinéma a dessiné le devenir de l'art au vingtième siècle, d'abord en influençant des arts majeurs comme la peinture et le théâtre, puis en pénétrant le champ de l'art contemporain.

Le Cinéma ou le dernier des arts est structuré en deux grandes parties. Dans un premier temps, Vancheri passe en revue certaines théories de la première moitié du vingtième siècle ; en plus de revenir sur plusieurs penseurs incontournables dont Eisenstein, Vertov, et Béla Balázs, Vancheri a le mérite de s'attarder sur un corpus de textes méconnus, écrits par Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg, ou Victor Oscar Freeburg. Cette constellation de théories montre les divergences esthétiques, culturelles et idéologiques à l'œuvre dans la reconnaissance du cinéma en tant qu'art, plus particulièrement aux Etats-Unis, en Europe, et en Union Soviétique. Ainsi, tandis que le dramaturge Vsevolod Meyerhold refuse de considérer le cinéma comme un art sous prétexte qu'il s'agit essentiellement d'un instrument de reproduction, Béla Balázs y voit un art nouveau aux propriétés esthétiques et anthropologiques spécifiques--un art capable de

rendre visible des gestes et des mouvements du corps que les autres arts ne peuvent pas montrer avec la même acuité.

Vancheri insiste également sur l'importance des grands mouvements esthétiques de l'art moderne, notamment le futurisme, le dadaïsme, et l'expressionnisme, dans la compréhension des potentialités artistiques du cinéma. Ainsi, la sortie du *Cabinet du Docteur Caligari* (1920) apparaît comme un tournant qui fait basculer le cinéma dans le champ de l'art, car ce dernier n'apparaît plus seulement comme cet instrument de reproduction—imitant platement le réel—ou cet auxiliaire du théâtre, mais comme un instrument d'expression avec ses moyens propres.

Dans la deuxième partie de son essai, Luc Vancheri revient plus en détails sur trois grands moments qui ont structuré l'esthétique du cinéma. Il analyse d'abord le passage entre le « moment Lumière », où il n'est pas encore question d'art, et le « moment Canudo », qui fait du cinéma le septième art. Contre le pittoresque des vues Lumière, reproduites industriellement, des cinéastes avant-gardistes comme Epstein, décident d'exploiter les moyens perceptuels et phénoménologiques du cinéma plutôt que de filmer le réel « tel quel » comme un *ready-made* (même s'il faut rappeler que de nombreux films des frères Lumière, y compris le fameux *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895), étaient mis en scène). Enfin, dans la dernière section de son livre, Vancheri opère un saut dans le temps et analyse un troisième moment, « le moment Youngblood », qui élargit la conception du cinéma aux problématiques de l'art contemporain, et vient relancer le débat sur l'ontologie cinématographique dans une ère d'intenses mutations technologiques. La monographie de Vancheri permet donc de considérer à la fois la relation étroite entre le cinéma et le « vieux système des Beaux-Arts » (p. 270) qui influence les théoriciens de l'époque du cinéma muet, et les arts contemporains à l'âge postmoderne.

Sa réflexion stimulante laisse en suspens certaines questions et certains pans de l'histoire des théories du cinéma; par exemple, Vancheri ne s'attarde pas sur l'œuvre critique d'André Bazin; tout en faisant référence aux *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard et à une installation d'art contemporain d'Agnès Varda, il laisse de côté la Nouvelle Vague et les débats critiques des années 1950 concernant le statut artistique du cinéma et la politique des auteurs. Faut-il voir la conception du cinéma promue par les critiques et cinéastes de la Nouvelle Vague comme un prolongement du moment Canudo, ou comme un moment à part entière, qui prend la littérature comme modèle ? On peut également s'interroger sur la toute petite place réservée à Méliès dans la réflexion de Vancheri. Bien que la notion de pittoresque permette de considérer les films des frères Lumière de manière originale et pertinente, n'est-il pas réducteur de ne considérer le cinéma des premiers temps que sous cet angle ? Loin du pittoresque des vues Lumière, voire d'un simple théâtre filmé, la complexité de certains films de Méliès, dont les « trucs » nécessitent une compréhension profonde des possibilités esthétiques du cinéma comme le fondu, la superposition, le rythme ou la vitesse, annonce en partie les révolutions artistiques du cinéma des années 1920. Ne pourrait-on donc pas considérer Méliès comme l'un des chaînons manquants entre le moment Lumière et le moment Canudo ? [3]

Au-delà de ces questions, il convient de reconnaître la place tout à fait essentielle du *Cinéma ou le dernier des arts* dans l'histoire des théories du cinéma et plus largement dans le champ des études intermédiales qui sont actuellement en plein essor.

NOTES

[1] Daniel Banda et José Moure, eds., *Le cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895-1920)* (Paris : Flammarion, 2008); Daniel Banda et José Moure, eds., *Le Cinéma : l'art d'une civilisation : 1920-1960* (Paris : Flammarion, 2011).

[2] Luc Vancheri, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences* (Paris : Armand Colin, 2007).

[3] Voir Georges Méliès, « Les Vues cinématographiques (1907) », dans Banda et Moure, eds., *Le cinéma : naissance d'un art*, pp. 95-107.

François Giraud
University of Edinburgh
fgiraud@ed.ac.uk

Copyright © 2021 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172