

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

58 | 2009
Varia

Exposition au Musée d'Orsay. *Une semaine de bonté* de Max Ernst : « la robe déchirée du réel... »

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3967>

DOI : 10.4000/1895.3967

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 128-137

ISBN : 978-2-913758-59-9

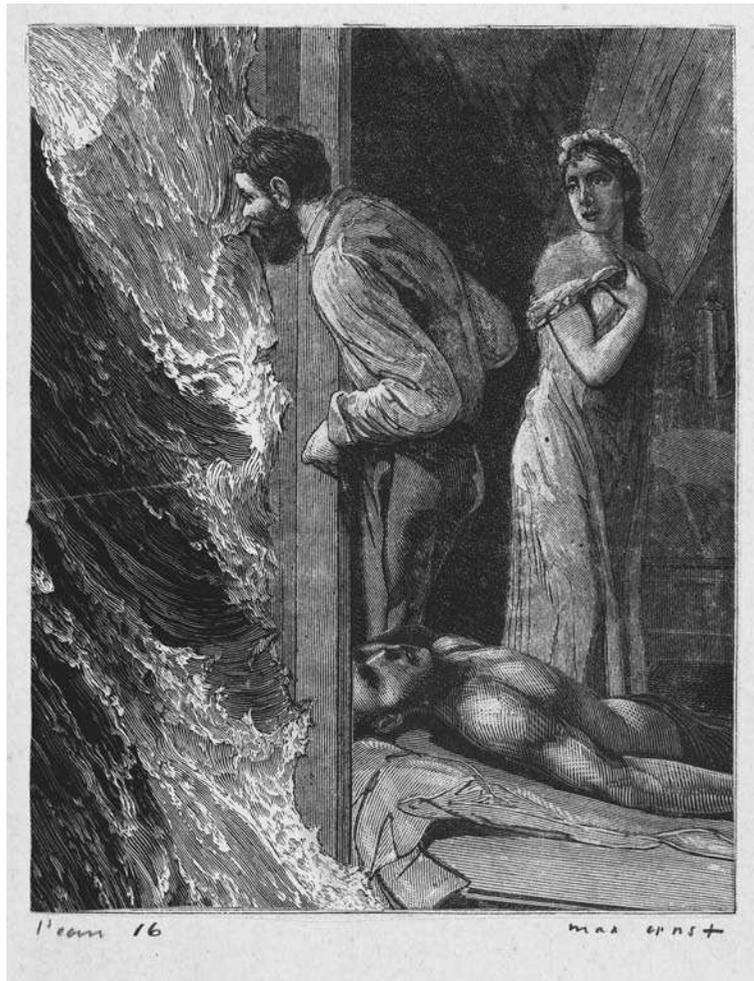
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Exposition au Musée d'Orsay. *Une semaine de bonté* de Max Ernst : « la robe déchirée du réel... » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3967> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3967>

1895 /
n° 58
octobre
2009

128



Max Ernst, *Une semaine de bonté*, © adagp.

chroniques

Exposition au Musée d'Orsay *Une semaine de bonté* de Max Ernst : « la robe déchirée du réel... »

L'exposition des 184 collages originaux de Max Ernst composant *Une semaine de bonté* (un « roman-collage » réalisé en 1933), à l'Albertina de Vienne, au Musée Max Ernst de Brühl, à la Kunsthalle de Hambourg, à la Fondation Mapfre de Madrid et finalement au Musée d'Orsay à Paris cet automne, est exceptionnelle à plusieurs titres. Le fait que l'on ait réuni pour la première fois depuis 1936 ces planches (exposées à Madrid pendant la guerre civile au Museo Nacional de Arte Moderno) en est déjà un. Souvent reproduites – et d'abord en 1934 chez Jeanne Bucher en plusieurs cahiers de couleurs différentes – mais le plus souvent grossièrement (ainsi chez Dover à New York en 1976), elles n'avaient plus été vues depuis leur acquisition par Daniel Filipacchi, et semble-t-il aussi parce qu'Ernst répugnait à ce qu'on ait accès à ses originaux, soucieux d'effacer les traces de ses interventions et de ses sources.

Il est à la fois dommage et salubre que cette exposition ait fermé ses portes à quelques jours seulement de distance de l'ouverture

de celle du Centre Pompidou « La subversion des images » consacrée à la photographie surréaliste. Leurs propos, pour une part, se recoupent mais l'unité de l'exposition Max Ernst écarte peut-être d'elle-même certaines ambiguïtés que la seconde n'évite pas toujours.

Quoi qu'il en soit l'intérêt qu'on peut porter aujourd'hui à cette « suite », se tient pour partie en-deçà des questions de sa « valeur d'exposition » comme à une certaine distance de son évaluation au sein de l'œuvre de Max Ernst. Ce qui frappe en effet dans la démarche prise dans son ensemble (et, à cet égard, elle comprend aussi bien *la Femme 100 têtes* [1929] et *Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel* [1930], les deux « romans-collages » précédents – le premier réédité en 1956 aux éditions de l'Œil puis chez Braziller en 1981, le second chez Pauvert-Garnier en 1983), ce sont les liens qu'elle entretient avec le domaine de l'image projetée, en mouvement ou successive, et les moyens techniques de reproduction de masse ; en quoi cette suite « révèle » quelque chose des rapports d'échange, de citation ou d'emprunt, de partage en somme entre des « séries culturelles » différentes que les études sur le « cinéma des premiers temps » ont mis au premier plan des préoccupations de certains historiens.

Il y a pour commencer la communauté de « sources » entre les ouvrages auxquels emprunte Max Ernst et les adaptations cinématographiques : des ouvrages du milieu à

1895 /
n° 58
octobre
2009

129

la fin du XIX^e siècle, nullement quelconques, comme on l'a trop laissé entendre dans certains commentaires, mais provenant de romans populaires (*la Femme du mort* d'Alexis Bouvier, *Mam'zelle Misère* de Pierre Decourcelle, *les Damnés de Paris* de Jules Mary, les *Mémoires de Monsieur Claude* du commissaire à la retraite Antoine-France Claude – quelques titres repérés par Werner Spies), de publications de vulgarisation scientifique (*la Nature*, *le Magasin pittoresque*), de quelques œuvres légitimées (Milton). Le gros du contingent appartient aux feuilletons de la presse quotidienne et aux romans qui se diffusaient en fascicules hebdomadaires. Or ces textes et ces auteurs se retrouvent massivement dans le cinéma des années 1910-1930, aux génériques des drames qui les adaptent (sans compter que Decourcelle travaille directement pour le cinéma au sein de la SCAGL, que, dès le « Film d'Art », Lavedan en sollicite d'autres).

Deuxièmement ces romans appartiennent à des genres bien délimités et relativement codés : suspense, horreur, sadisme, aventure, bas-fonds, voyages, surprises et inventions scientifiques et techniques. Leur thématique croise la modernité urbaine, industrielle, la science, la « mondialisation » (exotisme, peur et attirance pour la « sauvagerie »), dans des histoires souvent inspirées de faits divers scabreux ou scandaleux quand c'en est pas tout simplement la relation plus ou moins documentaire (les mémoires de l'ex-commissaire Claude) sur lesquels planent de grandes divi-

nités comme l'électricité avec ses succédanés psychiques : médiums, tables tournantes, esprits, fantômes, et ses effets corporels : transe, convulsion, catalepsie... Ces sujets se révèlent propices aux rebondissements et au suspens des découpages en épisodes. La structure en livraisons séparées dans le temps se retrouve dans les *serials* (le terme est en usage en littérature – Dickens – avant de l'être au cinéma) avec ses corrélats : dilata-tion, rebondissements, suspense et type de mobilisation du spectateur amené à imaginer, compléter ou extrapoler la suite qu'il faut attendre.

Enfin il y a les illustrations proprement dites : des gravures. Il faut attacher toute son importance à ce matériau de départ et, pour cela, délibérément laisser de côté le « geste » créateur de l'artiste transformant les viles illustrations par la magie de son génie. Les romans populaires et les publications à grands tirages du milieu du XIX^e siècle inaugurent en effet l'usage des « vignettes sur bois », moment particulièrement marquant de l'évolution de l'imprimerie, celui d'une « résurrection de la xylographie » en typographie. Comme pour le premier aspect – la périodicité – cette richesse iconographique relève également de l'industrialisation des pratiques d'imprimerie.

Xylographie et typographie

On trouve l'expression « vignettes sur bois » en page titre de Dubut de La Forest – *les Derniers Scandales de Paris* (37 fascicules parmi

lesquels « la Vierge du trottoir », « la Vénus des Fortifs », « la Môme Réséda » –, de Xavier de Montépin, de Paul de Kock ou d'Ernest Capendu pour désigner les gravures sur bois. « Vignette », précisons-le, n'est pas réservé aux motifs ornementaux, culs-de-lampe ou images de petite taille mais désignent aussi bien des planches occupant un quart, une demi ou une page entière. L'avantage de la xylographie est de pouvoir coexister, au tirage, avec les caractères typographiques étant en relief (comme eux) et non en creux (comme les gravures sur métal qui, de ce fait, nécessitent un tirage à part – hors-texte). D'autre part ce support plus économique, plus rapide d'exécution, moins fragile que le métal (cuivre) peut prétendre à des effets comparables dans la finesse des traits depuis les innovations de l'Anglais Thomas Bewick (fin XVIII^e s.), qui travaille le bois « debout » (et non dans le fil) et peut recourir au burin et à la gouge plutôt qu'au couteau dont les résultats sont sommaires. Cette technique introduit enfin une mécanisation de la production : les dessins des artistes – avant les « anonymes » ici en cause, il y eut Gustave Doré – sont exécutés par des ouvriers spécialisés qui travaillent des éléments séparés qu'on assemble ensuite et recourent à des techniques standardisées pour figurer les vagues, le ciel, les ombres, etc., ces fines hachures qui font vibrer les fonds sur lesquels s'enlèvent les figures convulsives, effarées ou en suspens : l'échoppe rayée ou « vélo » par exemple, tra-

çant des traits parallèles. Cette division du travail assure la rapidité d'exécution et l'économie de la production. La mécanisation recourra ensuite au clichage (une empreinte prise sur le bois gravé transférée sur une matrice en plomb, qui épargne le bois et en rend la circulation plus aisée : cf. Paul Dupont, *la Gravure sur bois appliquée à la typographie* [Paris, 1853]). Cette « économie » s'entend d'ailleurs de différentes façons puisque, dans cette production bon marché et de masse au plan de la fabrication et des techniques d'impression, les vignettes sont utilisées dans plusieurs ouvrages différents (une fois amorti par un premier usage, on réemploie les gravures pour d'autres titres, on rachète les « bois » des éditeurs en faillite).

Cette polyvalence témoigne du caractère typé sinon stéréotypé de cette imagerie : meurtres, viols, tortures, suicides, apparitions, scènes de convulsions. Ce sont des poses outrées, emphatiques, des gestes grandiloquents, expressifs reliés à toute une anthropologie des sentiments et des affects (peur, menace, effroi, angoisse, rêve, maladie, etc.) telle que la médecine aliéniste ou la psychologie des « nerfs » l'a établie à l'époque. Une sorte de fantasmatique collective. Charcot hante ces situations romanesques qui d'ailleurs exploitent ses observations cliniques. Lui-même s'étant inspiré d'une certaine tradition picturale « maniériste » – Le Greco, Titien, etc., comme l'avait observé Eisenstein dans son étude « El Greco

y el cine », rapprochant, à propos de l'extase, des « détails commentés d'œuvres du Greco et les poses correspondantes empruntées à un livre qui, en son temps, fit grand bruit : *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie* ainsi que *les Démoniaques dans l'art*, par J[ean] M[artin] Charcot et Paul Richer, ouvrages rassemblant tous les matériaux essentiels des travaux de Charcot à la Salpêtrière. » (*Cinématisme* [Les Presses du Réel, 2009]. Voir la réédition des *Démoniaques dans l'art* [Macula, 1984 (1887)], et l'introduction de Pierre Fédida et Georges Didi-Huberman et, de ce dernier, *l'Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* [Paris, Macula, 1999]) – on peut dire que la figuration religieuse de l'extase est « médicalisée » et laïcisée dans ce contexte.

Enfin il faut sans doute aussi relever la médiation entre texte et illustration que sont les adaptations théâtrales assez fréquentes de ces romans qui donnent lieu sur scène à des « attractions » spectaculaires – Mallarmé en rend compte dans ses chroniques de *la Dernière Mode* (Dumas, Zola, Ennery-Jules Verne : naufrage, attaque d'Indiens, chute d'eau, etc.). Ces représentations fournissent, à n'en point douter, un corpus d'images et infléchissent les poses retenues du côté de cette emphase et de ces excès dans l'évocation des catastrophes naturelles (inondation, effondrement) ou humaines, privilégiant un « instant prégnant ».

On peut donc trouver spontanément plus

d'une proximité entre cette imagerie et le cinéma des premiers temps, jusqu'au *serial* et à celui des années 1920. Mêmes sources littéraires, mêmes poses théâtrales, inscription d'une psychologie extériorisée dans les corps souffrants ou en proie aux fantômes. Mais aussi même mise au point d'une imagerie « prête-à-porter », répertoires de gestes et de situations que le cinéma utilise et recycle. Plus encore, toute l'imagerie illustrative du cinéma de ce moment-là – photos des devantures, des magazines, affiches, iconographie des films racontés, et peut-être devrait-on ajouter ces « fragments » qu'on se plaisait à rassembler sans considération de l'échafaudage narratif pour en faire des projections (les « sélections ») – partage avec les gravures populaires ces poses et ce mystère des situations, des surgissements et des faux-semblants.

Quand Nicole Vedrès réalise son livre-catalogue de la première exposition sur le cinéma de Langlois à la Libération, *Images du cinéma français* (Chêne, 1945, préface d'Éluard), elle rend tangible cette force des images tirées des films en les rassemblant et en les regroupant selon des affinités qui n'ont rien à voir avec leurs scénarios, leurs réalisateurs ou leurs appartenances « d'école » (on ignore parfois leur titre). Surgissement d'un mort de son cercueil ou d'un fugitif d'un panier à linge, fantôme se détachant d'un mur, femme pâmée, tueur en position, irruption d'un chameau dans un salon bourgeois, etc. Ce même corpus dont

use Vedrès (provenant des collections photos de la Cinémathèque) pouvait donner lieu à des assemblages différents, combinatoire infinie comme en offre un bel exemple le numéro « cinéma » du journal culturel que lance Skira à Genève dès la fin de la guerre, *Labyrinthe* (n°12, du 15 septembre 1945, « Promesses du cinéma français »).

Déchirures

Mais il faut en venir à la pratique ernstienne par rapport à ce matériau inspirant que sont ces illustrations de romans, de récits du fantastique ordinaire. On en retiendra deux aspects : l'un qui consiste à relier entre elles les images préexistantes en un « récit », l'autre à intervenir en leur sein pour les modifier. L'articulation narrative reliant entre elles les vignettes selon une logique successive « aggrave » un caractère inhérent à cette iconographie : la discontinuité. Werner Spies a mis en lumière un aspect fondamental de cette imagerie d'illustration : elle se suit (on peut traverser un ouvrage en ne faisant que regarder les gravures) et elle est lacunaire (elle isole des moments particuliers, dramatiques, et on passe ainsi d'un climax à l'autre). En sautant d'un moment à un autre, ces images trouent la logique narrative – qu'assure la récurrence d'un même personnage –, l'espacent. Elles attirent l'attention (attraction), elles captent le lecteur, l'engagent à lire et rationaliser en somme la violence de ces déflagrations en les remettant dans un ordre, la logique diégétique. Ernst

aggrave donc cette discontinuité en prélevant des images à son gré dans l'immense corpus qu'il traverse, en mélangeant les sources, en espaçant plus encore les différentes « phases » de l'hypothétique récit qu'il développe. La récurrence de personnages (par exemple le lion de Belfort, l'homme-oiseau ou une statue de l'île de Pâques) suggère une continuité alors que l'hétérogénéité des circonstances, décors et situations, la ruine. Ernst complique encore cette « logique narrative » en disposant, au sein des images, des éléments d'illustrations ultérieurs ou antérieurs de la même histoire utilisant, pour ce faire, les miroirs et les tableaux qui apparaissent dans les décors comme réceptacles, des écrans. L'image dans l'image reflète le passé ou le futur proches. Dès lors la dimension temporelle de ces images s'en trouve décuplée : le couple se rencontre, mais le miroir reflète « déjà » le viol. Ou il donne un gros plan de détail, déplacé, d'une scène d'ensemble.

Ce qui permet ce double mouvement c'est l'intervention, au sein même des images, par l'ajout d'un personnage, l'animalisation d'un autre, la substitution d'une tête, d'un geste, d'un décor. Là où deux protagonistes s'affrontaient ou s'étreignaient, Ernst introduit un tiers qui s'interpose ou hante, inquiète le lieu (souvent celui d'un intérieur bourgeois). Derrière une porte que l'on entrebâille, gronde désormais un flot furieux, une femme nue est accrochée sur un mur, un cadavre gît derrière un meuble, d'improba-

bles reptiles ou invertébrés ondulent et s'in-sinuent. Prélevant ces figures convulsion-naires ou d'effroi qu'il colle au sein d'une autre image, Max Ernst, bien souvent, les renverse, les redresse, les place en lévitation ou en chute libre, retrouvant la peinture reli-gieuse maniériste sur son versant démon-iaque (ainsi, pour en rester à une exposition récente au Louvre autour de Titien, Tintoret, Veronese – « Rivalités à Venise » – tel saint planant dans *le Miracle de l'esclave* du Tin-toret ou, chez Veronese, l'étonnant *Persée délivrant Andromède* [Musée des Beaux-Arts de Rennes], surgissant en haut dans le coin gauche du tableau en un déploiement de tunique-aile, glaive levé en direction du monstre surgi des flots, tête dissimulée dans l'avant-bras, le dessus de son calot, « cou coupé », figurant une décapitation « à venir », tandis qu'Andromède, gracieuse-ment enchaînée au rocher, ouvre les bras dans deux directions, mains ouvertes, tour-nant son regard vers la gueule béante du dragon).

Les images, en somme, se dédoublent, se déchirent, s'ouvrent sur quelque chose de « refoulé » dans la représentation illustra-tive et que rapprochement, renversement, découpage, collage révèlent avec violence (irruption, étrangeté, menace). Une manière de rendre compte de la violence sociale ins-tituée et naturalisée : « Et rien ne sera plus commun qu'un Titan au restaurant » (*la Femme 100 têtes*).

Le paradigme cinématographique

On a pu mettre en évidence la place du « paradigme photographique » dans « l'ex-pression surréaliste » (définition de l'écriture automatique), liée à l'intérêt pour son dis-positif optique et chimique ([Laurent Jenny, *la Fin de l'extériorité*, PUF, 2002] : surface sensible, inscription automatique, images latentes, révélation). Cette « suite » de Max Ernst nous permet de dessiner la place d'un « paradigme cinématographique » où la mise en récit discontinue, le montage, les contrastes d'échelles, d'angles, les plans dans l'espace s'effectuent selon une logique vec-torisée temporellement. Sur ce plan, Ernst se distingue assez nettement d'autres surréa-listes et notamment de ceux qui utilisent la photographie, plus enclins, comme l'exposi-tion de Beaubourg (« la subversion des images ») y insiste à juste titre, à utiliser les modèles de l'inventaire, du « pêle-mêle » et du tableau synoptique ou façon « jeu de l'oie » (le fameux « Phénomène de l'ex-tase ») : or ce sont là des propositions tabulaires où le mouvement du regard va alternativement de l'ensemble aux éléments constitutifs mais qui ne se déploient pas sur un axe syntagmatique comme chez Ernst (que les planches soient à feuilleter dans un porte-folios ou à regarder sur une cimaise). Dans *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* plusieurs gravures font une claire référence aux images projetées et aux images en mouvement : dans le chapitre « la Ténébreuse », un personnage en habit, un

huissier, projette de ses yeux l'image agrandie d'un scarabée sur la porte d'une armoire comme s'il était une lanterne magique [p. 51] ; dans « La Chevelure », une jeune fille comme étourdie ou effrayée (elle se protège le visage) tourne dans un zootrope parmi les goélands au vol décomposé de Marey, l'un s'enfuyant d'ailleurs de la machine [p. 81]. La narration que fait Ernst d'une « vision de demi-sommeil » a, de son côté, tout d'un « film à trucs » d'Émile Cohl : devant un panneau de faux acajou – « provocateur optique » – dont les dessins provoquent des associations de formes organiques (tête d'oiseau, etc.), un homme noir et luisant faisant des gestes lents, cocasses, joyeusement obscènes (bonds au ralenti, etc.), se met, d'un crayon mou, à tracer des lignes sur le panneau et à souffler, dessinant des créatures, des objets qui se transforment, tournent et engendrent des « images contradictoires se superposant les unes aux autres » avec « persistance et rapidité » (*la Révolution surréaliste*, n°9-10, octobre 1927). Ernst précise alors qu'il parvint en recourant à des procédés techniques (frottage, collage) à se faire « spectateur » de ses œuvres : « c'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement » (*Écritures*, Gallimard, 1970, p. 244). En dehors de l'analyse que l'on peut faire de la doctrine esthétique qui s'énoncerait là (Breton définissant l'écriture automatique « passive » « contre » le modernisme « démiurgique » –

sur ce point il faut à nouveau renvoyer à Laurent Jenny), on peut retenir l'emprunt au modèle du spectacle visuel avec l'importance accordée à la position de spectateur et à la projection devant lui d'images successives.

Documentaires

La sécession dadaïste à laquelle a participé Max Ernst c'était la volonté proclamée de sortir du champ de l'art. Projet repris par le surréalisme qui, dans la définition qu'en donne Ernst à l'intention du public suisse-allemand, détruit « la dernière superstition (...) la légende du pouvoir créateur de l'artiste » attaquant ce « mythe par des moyens objectifs » (« Qu'est-ce que le surréalisme ? », catalogue d'exposition au Kunsthaus de Zürich, 1934, repris dans *Écritures*, pp. 228-9) . Il reprend à cette occasion la formule d'Éluard de « l'objectivité poétique ». Dans cette perspective le rapport des artistes « d'avant-garde » avec la culture populaire, le journal ou les illustrés prend une force particulière comme avant eux chez Ducasse (qui avait renversé un titre d'Eugène Sue, *Latréaumont*, pour former son pseudonyme) ou Jarry. L'idée de trouver des éléments et de les assembler et sans conteste l'idée la plus dévastatrice de l'édifice des Beaux-Arts, comme l'avait montré Aragon dans ses textes sur le collage, contemporains d'*Une semaine de bonté* (*La peinture au défi* [1930], repris dans *les Collages* [Hermann, 1965, 1980]). Plus que des « papiers collés » cubistes on peut rapprocher les gestes erns-

1895 /
n° 58
octobre
2009

135

actualités
chroniques

tiens de prélèvement, de découpe et de collision de ceux de Blaise Cendrars assemblant aux ciseaux des passages du *Mystérieux Docteur Cornelius* de Gustave le Rouge pour en faire ses poèmes (*Documentaires*). La source est de même origine – aventure, exotisme, modernité, érotisme –, comme la violence des assemblages, et semblable aussi la volonté de congédier le « talent ».

Il y aurait cependant une ambiguïté à ne pas relever suffisamment la dissociation qu'opère cette démarche avec celle de l'« extravagance », la « fumisterie » et autres pratiques drolatiques – dont les cartes postales ou les photographies truquées de foire sont des exemples. Le rapprochement de l'avant-garde avec les arts de masse, les distractions et les fantaisies de tout genre ne revient pas à les mettre dans le prolongement l'une des autres : se tourner vers ces arts mineurs pour renverser le « mythe de l'art », en reprendre des motifs ou des procédés, ce n'est ni en procéder ni s'y soumettre : « la joie que l'on éprouve à toute métamorphose réussie ne répond pas à un misérable désir esthétique de distraction », écrit Max Ernst (*Écritures*, p. 231). Il faut plutôt songer à ce que Robert Desnos avait appelé « le goût du meurtre » chez Max Ernst (*Documents*, n°4, 1930, pp. 238-9 – à propos de *la Femme 100 têtes*), faisant écho à l'expression de Carl Einstein de « la force meurtrière de l'art » (dans la même revue) : « Nul objet n'arrêtera ce sourire de passage qui accompagne les crimes d'un

sexe à l'autre » (*la Femme 100 têtes*, chap. IV).

Chaplin comme Eisenstein ont salué les romans-collages de Max Ernst. Tant le bestiaire de *la Grève* (l'homme-chouette) que l'épisode de *The Gold Rush* où Charlot devient une poule aux yeux de son compagnon affamé peuvent en être rapprochés. Mais la proximité avec Buñuel et Dali dans *Un chien andalou* et *l'Âge d'or* (où Ernst joue le rôle d'un contrebandier) s'impose plus encore, à condition de sortir d'une approche « stylistique » recherchant des proximités formelles qui font s'égarer le catalogue de l'exposition du côté du *Sang du poète* (dont les éventuels mérites sont ailleurs) ou de *Dreams that Money Can Buy* de Richter (Ernst y eût-il participé et telle planche d'*Une semaine de bonté* s'y retrouvât-elle mise en scène). Car précisément ces deux derniers films (et bien d'autres que l'on classe un peu vite dans la nébuleuse surréaliste) proposent ce qu'Ernst appelait une « réalité onirique » bâtissant, avec les éléments du rêve, « son petit monde à [soi] pour y prendre ses aises ou y exercer sa méchanceté » où il voyait le contraire de la démarche surréaliste (*Écritures*, p. 232). La clé de la proximité profonde des deux démarches on l'a trouvera plutôt dans une notion qui leur est commune : celle de *réel*. Ni onirisme, ni intériorité, ni transfiguration, pas plus que monde imaginaire dans ces films et dans ces romans-collages. Robert Desnos l'énonce très clairement dans son texte de la revue *Documents*

(dirigée par Georges Bataille, Michel Leiris et Carl Einstein) : « Pour le poète, il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel. Et c'est bien au spectacle d'une réalité plus étendue que celle communément reconnue telle que nous convie l'inventeur des collages. (...) Et soumis au destin même de tout poète Max Ernst arrache ainsi un lambeau au merveilleux et le restitue à la robe déchirée du réel ».

Ce démenti anticipé à la « robe sans couture de la réalité » – déclinaison bazinienne de « La robe sans couture de la France » de Pierre Emmanuel – indique assez bien quelle équivoque il convient d'écarter s'agissant de ce mot de « réel », éloigné du « réalisme » mais néanmoins d'une rigoureuse objectivité – comme Vigo l'avait dit d'*Un chien andalou*. Ainsi, dans ce film, prenons l'exemple de la « main » coupée que l'androgynisme pousse dans la rue de son bâton suscitant un attrouplement et l'arrivée d'un agent de police. On peut la rattacher au motif de la main dans la photographie, la peinture et la poésie sur-réaliste, sans doute. Mais ne semble-t-elle pas plutôt provenir en droite ligne de cette « main-courante » n°1412 du commissariat de police du quartier Salpêtrière-Croulebarbe :

« – Main de femme. Pièce anatomique, 8 septembre 1896. Vers 9 heures quinze du soir une boîte rouillée en fer blanc de forme rectangulaire et contenant une main de femme desséchée. Cette boîte contenait entre autres 3 lettres et a été trouvée sur la voie publique rue Broca en face du n°89 par le

gardien de la paix Rayonnet. » (document cité à de tout autres fins par Philippe Artières dans *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2006, p. 44) ?

François Albera

Le détour par Le Gray (en passant par Moussinac et Sadoul)

La mise en place d'un Conservatoire des techniques cinématographiques à la Cinéma-thèque française, la tenue régulière de conférences et de séminaires dans ce cadre est certainement la plus importante nouveauté « parisienne » de l'année 2007. Laurent Mannoni y songeait depuis longtemps, son travail de recherche, d'édition, de conservation et d'exposition s'inscrit dans cette perspective qui reste d'une trop grande rareté dans l'approche du cinéma. « Histoire technique » ou « histoire des techniques », ces dimensions paraissent souvent superflues sinon grossières aux théoriciens comme aux esthéticiens ; on a coutume d'y voir un « niveau » subalterne qu'il faut rapidement dépasser. Dès lors l'imprécision règne et une certaine méconnaissance des effets au niveau même où l'on veut se placer puisque, dans un médium technologique comme le cinéma, les décisions esthétiques, stylistiques, les représentations demeurent étroitement tributaires des matériels et des procédures techniques. La réflexion sur « technique et idéologie » engagée par Comolli dans les années 1970 a été « oubliée » en tout cas n'a pas été poursuivie, y compris

1895 /
n° 58
octobre
2009

137