1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

57 | 2009
Varia

Laurent Guido, *l'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*

Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007, 544 p.

Éric Thouvenel

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/4029
DOI : 10.4000/1895.4029
ISBN : 978-2-8218-0988-8
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 avril 2009
Pagination : 167-173
ISBN : 978-2-913758-58-2
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Éric Thouvenel, « Laurent Guido, *l'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 15 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/1895/4029 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.4029

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Laurent Guido, *l'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*

Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007, 544 p.

Éric Thouvenel

RÉFÉRENCE

Laurent Guido, *l'Âge du rythme – Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910*-1930, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007, 544 p.

1 L'ouvrage de Laurent Guido, issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Lausanne en 2005 sous la direction de François Albera, impressionne à double titre. Par son ampleur d'abord – 544 pages denses et précises, des centaines de références, une grande maîtrise des sources –, mais plus encore par l'ambition du projet qui le sous-tend et qui, pour être en quelque sorte « à double tranchant », n'en mérite pas moins d'être saluée. L'auteur se propose en effet de revisiter de façon systématique la notion de *rythme*, telle qu'elle a été pensée avec et autour du cinéma en France du début des années 1910 à celles qui suivirent l'apparition du parlant : soit un terme extrêmement mobilisé et utilisé à cette époque, mais nimbé d'un flou théorique considérable que l'avancée de la recherche en cinéma n'avait, jusqu'ici, pas absolument réussi à dissiper.

2 Précisons d'emblée que le travail de Laurent Guido s'inscrit dans le contexte d'un renouveau des études sur le cinéma français des années 1920, entamé depuis une dizaine d'années, et qui constitue la suite logique des travaux visant à (ré)inventer – au sens étymologique – le cinéma dit « des premiers temps », il y a maintenant un quart de siècle. La perspective de cet ouvrage, ouvertement placé sous le signe de l'histoire des

théories du cinéma (p. 12), vient donc enrichir les contributions de celles et ceux qui ont permis récemment de redécouvrir et d'approfondir le parcours de personnalités méconnues (Jacques de Baroncelli) ou – plus perversement – de celles que l'on croyait, à tort, bien connaître (Jean Epstein, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier, entre autres).

3 L'hypothèse centrale de l'ouvrage, qui en constitue aussi l'une des principales qualités, est que la notion de rythme cinématographique restera un serpent de mer ou, au mieux, un confortable écran de fumée, tant que l'on s'entêtera à vouloir « démontrer la validité de ses présupposés scientifiques [...] plutôt [que] de dégager son rôle historique dans l'acquisition par le film d'un véritable statut artistique et social » (p. 8). En effet, l'auteur précise peu après que « la théorie du cinéma ne s'est pas uniquement édifiée sur des bases spécifiques [...] mais s'est également pensée sous l'angle de l'hétéronomie. » Ce postulat, dans lequel on retrouve l'écho d'à peu près tout ce qui s'est écrit sur la question depuis les textes fondateurs de Canudo au début des années 1910 (« synesthésie », « Gesamtkunstwerk », « cinéma total », etc.), ne frappe évidemment pas par son originalité ; mais c'est *précisément* parce qu'il s'attache à prendre ce cliché au pied de la lettre, à le suivre dans ses variations et à en démêler les conditions d'émergence, que cet ouvrage parvient simultanément à éclairer la notion de rythme cinématographique, à en expliquer l'incroyable fortune critique et à pointer *a posteriori* les raisons pour lesquelles on a souvent trouvé commode de s'en servir sans prendre la peine de la définir sérieusement.

4 On pourra bien sûr regretter l'absence, à une ou deux exceptions près, des *films* eux-mêmes, dont l'analyse aurait pu constituer, pour chaque chapitre ou problématique envisagés, un utile pendant à celle des discours tenus par les différents « protagonistes » de l'ouvrage. Mais étant donnée le volume important de celui-ci, Guido le remarque lui-même dans son introduction, l'exclusion des œuvres au profit des seules théories était sans doute le moindre prix à payer pour pouvoir « affronter » réellement la question du rythme telle qu'elle a été élaborée et pensée à l'époque, dans sa multiplicité et sa complexité (on peut se reporter par ailleurs, *via* la bibliographie, aux diverses contributions apportées par l'auteur à l'étude de cinéastes particuliers, où il est généralement davantage question d'interroger le rythme dans sa *mise en œuvre*). C'est là, en l'occurrence, l'un des autres points forts de l'ouvrage, puisque à côté des figures désormais canoniques de cette période – Canudo, Delluc, Dulac, Gance, Epstein, Faure, Moussinac... –, l'ouvrage laisse largement la parole à des personnalités moins connues dont il analyse la contribution aux débats sur le rythme cinématographique et en spécifie l'apport singulier autant que la dimension polémique. L'éclairage porté sur le cinéma par des intellectuels issus des domaines de la musique, de la danse ou de la poésie, entre autres, permet de découvrir ou d'approfondir sérieusement le travail de toute une génération de critiques venus au cinéma par curiosité intellectuelle plutôt que par passion exclusive pour les films ; par intérêt pour les rapports croisés entre les arts plus que par ce qu'on n'appelait pas encore « cinéphilie ». Sont ainsi détaillées, tout au long du livre, les conceptions parfois très dissemblables du rythme défendues notamment par Émile Vuillermoz, Gabriel Bernard, René Dumesnil, Fernand Divoire, Émile Jaques-Dalcroze, Paul Ramain, Lionel Landry, André Levinson ou Jean d'Udine. Parmi eux, certains noms sont familiers aux spécialistes du cinéma des années 1920 ou, plus largement, à ceux qu'intéresse le contexte intellectuel de la France dans le premier quart du XXe siècle ; mais l'ouvrage de Laurent Guido représente, à ma connaissance, la première tentative visant à rassembler leurs discours, non seulement pour dessiner le

portrait d'une époque, pour les mettre en regard et définir ce qui fait la spécificité de chacun, mais plus encore pour expliquer comment ce faisceau de représentations disparates du rythme a concouru simultanément à assurer sa célébrité *et* à provoquer les difficultés de conceptualisation que l'on sait.

5 Le premier chapitre s'attache ainsi à ancrer le problème dans un large contexte qui dépasse le cinéma ou, plus exactement, l'englobe, celui de la « vie moderne ». À partir d'une utilisation classique de la figure du flâneur baudelairien et de son analyse par Walter Benjamin, Guido « dérive » plus originalement vers la question du rapport entre l'immobile et le mobile, *via* l'influence de la chronophotographie sur l'imaginaire collectif, les recherches des artistes futuristes sur la vitesse ou les conceptions novatrices d'un Elie Faure. Si Bergson, comme de juste, est également convoqué, c'est moins sur la question de la dialectique instant/durée rendue célèbre par les analyses de Deleuze que sur celle de la « durée intérieure », à partir de laquelle se dégage un premier motif de discussion quant à la capacité, ou à l'incapacité du dispositif cinématographique, mécanique et « objectif » par essence, à rendre compte des subtilités de la « vie intérieure », c'est-à-dire de la durée *perçue* (1.3). À partir de ces considérations générales, l'auteur égrène ensuite certains des motifs ou questionnements majeurs de l'époque, relativement au cinéma, comme le rôle de la photogénie (autre antienne !) dans la composition rythmique du film (1.5), l'utilisation du paysage et des éléments naturels ou l'opposition entre rythme narratif et non narratif (1.6). Cette mise en perspective générale, si elle contribue de manière décisive à installer la problématique dans un vaste contexte intellectuel, pêche tout de même par une volonté un peu forcée de ramener les grandes notions de l'époque – photogénie et « impressionnisme » notamment – sous la bannière du rythme comme « principe directeur » ou « organisateur » (p. 68), auquel on ne peut les réduire (la photogénie notamment, qu'il me semble difficile d'extraire d'une réflexion sur sa nature « ineffable »).

6 Ceci posé, l'auteur entre véritablement dans le vif du sujet en examinant les définitions générales du rythme en vigueur à l'époque. Même si des digressions viennent parfois ralentir le déroulement du raisonnement – sur la distinction rythme/cadence entre autres (2.5) –, l'ensemble est clair et jette notamment un éclairage nouveau sur la distinction entre rythme « intérieur » et rythme « extérieur », très usitée mais peu expliquée à l'époque et depuis lors. À partir d'une réflexion désormais classique sur l'étymologie du terme (« rythme » provient du grec « ruthmos », qui signifie : couler), cette partie de l'ouvrage pose des fondations solides en convoquant la cosmologie – versant extérieur – comme la psychologie – versant intérieur – et établit ainsi un rapport pertinent entre la notion de rythme et celle de montage, qu'il est parfois tentant de confondre, en faisant du premier la « structure profonde » du second (p. 104). Mais surtout, Guido se livre ici à une réflexion approfondie sur les conditions de possibilité d'un rythme strictement visuel, comparativement au rythme musical, en prenant bien acte de leurs différences (2.9).

7 Le troisième chapitre se livre à un exercice périlleux, puisqu'il s'agit d'y repenser la célèbre question de l'analogie musicale dans les discours théoriques sur le cinéma, notamment autour du « cinéma pur ». À partir de quatre grandes tendances repérées dans les approches comparatistes avec la musique (parallélisme, succession, convergence, divergence), et d'une analyse préalable de ce qui relève du rythme musical dans sa forme « pure » ou « appliquée », l'auteur se livre à une distinction utile,

et très peu courante, entre le rythme des images et leur *sonorité* (3.4). L'influence de la musique sur les premières tentatives de cinéma abstrait est aussi évoquée, ce qui permet au lecteur de comprendre un peu mieux les particularités du « cinéma pur » par rapport à la « symphonie visuelle », même si, malgré un retour très intéressant sur l'historiographie autour de ces questions – Mitry et Ghali sont interrogés sans complaisance –, la question du rythme en tant que telle semble parfois se perdre en route.

8 Approfondissant encore ces problèmes, le chapitre 4 envisage l'idée du film comme composition musicale en explorant l'influence et les conditions de transposition de certaines structures – le thème, le leitmotiv, la symphonie – qui permettent à l'auteur de spécifier finement le mode de pensée propre à chacun des théoriciens qu'il examine, sans s'interdire d'en pointer les apories ou les divagations. Mais aussi rigoureux qu'ait été jusqu'ici son effort de synthèse comparative, c'est avec les chapitres suivants qu'il commence réellement à faire preuve d'une grande originalité, en mettant à l'épreuve du rythme cinématographique la question de la culture du corps. Prenant appui sur le *Gesamtkunstwerk* wagnérien, « l'œuvre d'art totale », Guido fait du cinéma le lieu d'un rassemblement populaire, « temple », « Parthénon » ou « cathédrale ». Cette utopie qui fait du cinéma un moyen de « synchroniser » tous les êtres en différents points du globe révèle, chez les théoriciens du film, une fascination pour le geste humain et la mimique comme moyens de produire de la communication sans le recours à la parole. Si l'on retrouve ici les discours éculés sur le cinéma comme « espéranto visuel », c'est toujours pour les mettre à l'épreuve d'une pensée critique qui cherche à en saisir les mécanismes et non à les promouvoir en les parant des atours de la scientificité. Guido rappelle ainsi (6.1) le contexte d'émergence d'une culture du corps qui s'est construite contre le primat du langage verbal, autour de la figure fondatrice de François Delsarte (6.2). Il prête également une grande attention au jeu d'acteur – grand oublié des études sur le cinéma des années 1920 – et met en parallèle, plutôt qu'il ne les confronte, les pratiques actorales en théâtre et en cinéma.

9 Ce travail l'amène naturellement à considérer aussi la question de la danse, en glissant « du corps rythmé au modèle chorégraphique » (ch. 7). On retrouve ici, outre une mise en lumière d'Émile Jaques-Dalcroze (le père de la rythmique), la question du rythme collectif, avec un passage captivant sur la mise en scène des foules dans sa dimension à la fois corporelle et politique (7.4). Le rapport de la caméra au corps dansant est également envisagé (7.7), tout comme le cas des « girls » dans le cinéma américain (7.6), et la richesse des thèmes abordés permet à Guido de conclure ce chapitre sur une réflexion tout à fait originale à propos de la compatibilité (ou de l'incompatibilité) des rythmes corporels avec le montage, les variations d'échelles de plan ou de vitesse à l'intérieur du cadre.

10 Enfin, l'ouvrage se clôt sur un thème que l'on n'attendait pas vraiment dans une étude sur l'histoire des théories du cinéma, mais qui y trouve largement sa place, puisque le chapitre 8 est consacré à « l'accompagnement musical des films ». Cette partie, très dense, mêle des considérations sur le silence, la question de l'adaptation musicale *versus* la partition originale, l'improvisation ou encore le « ciné-mixte » (mélange de plusieurs formes de spectacle), qui donnent matière à réflexions purement théoriques – la concomitance entre image cinématographique et image mentale provoquée par la musique lors de la projection (8.10) – ou plus pragmatiques – les problèmes de synchronisation entre la musique et le film, les variations de vitesses à l'enregistrement

et à la projection (8.11), les tentatives de régulation du synchronisme au moyen de divers appareils (8.12). Guido envisage également les problèmes posés par l'hétérogénéité de fait entre une forme (la musique) qui semble reposer sur un principe de continuité, et une autre (le cinéma) que sa nature fragmentaire pousse du côté du morcellement. Il s'agira donc de comprendre comment, au tour- nant des années 1930, certains théoriciens ont tenté de penser des modalités de « mariage » entre les deux qui ne soient pas trop contre-nature.

11 Dans sa conclusion, l'auteur tente (enfin !, serait-on tenté de dire) d'exposer les raisons profondes pour lesquelles le rythme a constitué un « paradigme » si important des théories cinématographiques de l'après-guerre. En ce sens, le pari est réussi puisque *l'Âge du rythme* parvient à articuler très efficacement des problématiques aussi complexes et disparates que l'Espace et le Temps, le jeu des acteurs, les mouvements de caméra, le montage ou la correspondance des arts, en les ramenant à un principe unique sans être trop simplificateur. Dans cette entreprise, les cinéastes se retrouvent, fait inédit pour la période, relégués un peu à l'arrière-plan ; ce qui permet de démontrer que la production théorique est ici inséparable d'une histoire de la réception des œuvres et des idées : histoire d'une *élaboration* conceptuelle, donc, autant que d'une production. L'ouvrage remet également au centre du débat, en en faisant un enjeu décisif, la dimension collective, ou à tout le moins collaborative, du cinéma, tordant ainsi le cou aux discours persistants qui font de tous les cinéastes des génies solitaires.

12 On opposera tout de même une réserve à ce bilan, sur un point qui touche par ailleurs au parti pris d'ensemble : Guido estime que la réception du cinéma sonore par « l'avant-garde » n'a pas été aussi négative qu'ont bien voulu le faire croire les commentateurs ultérieurs (Noureddine Ghali et Patrick de Haas notamment). Cette remarque, qui n'est pas sans fondements, laisse pourtant l'impression que l'auteur, au mieux, tire un peu trop les choses dans le sens de son sujet, et au pire qu'il est conduit par une ambition « réformiste » lui faisant penser qu'au fond, ceux qui sont passés avant lui sur ce terrain ont *forcément* tort quelque part. On dirait ainsi que Guido cherche à tout prix à défendre le cinéma sonore – qui, au moins depuis l'ouvrage de Martin Barnier, n'en a plus besoin – dans son ensemble, alors que le problème me semble être plutôt celui de sa réception par les cinéastes et les critiques, aspect auquel l'auteur s'était strictement tenu au long de l'ouvrage et qu'il abandonne *in fine* pour formuler une position de principe. Que les réactions à l'arrivée du sonore aient été plus diverses et nuancées que ne l'avait laissé croire l'historiographie (souvent obnubilée par « l'avant-garde »), c'est un fait, sur lequel Guido insiste avec raison ; ériger rétrospectivement l'intérêt, voire la nécessité du procédé en vérité occultée par cette même historiographie, relève en revanche d'un parti pris d'autant plus gênant qu'il contrevient aux scrupules méthodologiques sur lesquels l'auteur entendait délibérément fonder son entreprise. Cette posture me semble problématique, en dépit de la grande qualité du travail accompli, parce qu'elle trouve à nouveau un écho dans les toutes dernières lignes de l'ouvrage, où l'on peut lire que « *chaque fois* [je souligne] que l'on essaiera de qualifier les modes d'élaboration esthétique du cinéma hors de l'influence du modèle linguistique, on trouvera dans l'analogie musicale et le paradigme du rythme les moyens d'ouvrir la voie à une réflexion sur la structuration du mouvement filmique ». C'est oublier un peu vite que d'autres approches pourraient sans doute fournir, elles aussi, des modèles alternatifs extrêmement féconds à la recherche sur cette période du cinéma français si attentive à la question du visuel. Si le rythme est, à n'en pas douter,

un « paradigme » nécessaire pour penser le rôle et les fonctions du cinéma dans le premier quart du XXe siècle, on peut douter qu'il en fournisse, aussi, un socle suffisant.

13 On aurait aussi aimé, sur un tout autre registre, que l'auteur ne se laisse pas « déborder » par ceux à qui il donne la parole, et qu'il formule de manière plus concise et personnelle ses postulats et les conséquences qu'il tire de ses recherches : la restitution d'un contexte, même dense et complexe comme c'est le cas ici, ne dispense pas d'avoir un avis un peu tranché qui permette au lecteur de se retrouver dans cette jungle des idées... Car on touche ici à ce qui est une des limites de l'ouvrage : excellent travail d'érudition, il rend néanmoins la tâche difficile au lecteur puisque, pour comprendre vraiment les enjeux soulevés par Laurent Guido, la lecture du livre dans son intégralité (544 pages !) se révèle indispensable, au prix de développements parfois fastidieux (sur la « vie moderne », la théorie générale de la rythmique, la dimension psychologique de la perception notamment), voire superflus, qui nuisent tant à la compréhension de la thèse défendue qu'à l'efficacité de l'argumentation. Symptomatique, à cet égard, est la bibliographie de l'ouvrage, très fournie mais victime d'un manque de lisibilité qui fait regretter cruellement que les références n'y soient pas présentées de façon thématique.

14 Ces réserves, qui n'engagent au demeurant « que » le débat d'idées et la valeur d'usage du livre, ne doivent pas faire oublier pour autant sa très grande rigueur intellectuelle et son exceptionnelle érudition venant d'un jeune chercheur, qui en font sans conteste l'ouvrage de référence sur le sujet.