

*L'expression des phantasmes de la Modernité  
dans le cinéma des avant-gardes historiques*

Séminaire d'Art et Lettres

Giordano Righetti  
Università degli Studi di Bologna

## Introduction

Cette recherche analyse les phantasmes et les icônes de la Modernité littéraire en leur expression dans les cinéma d'avant-garde de la première moitié du XX siècle. Cette perspective s'insère dans le contexte de l'histoire des rapports entre la littérature, avec ses périodes, ses auteurs et ses mouvements, et l'iconographie véhiculée par autres formes artistiques qui réfléchissent les thèmes et les problématiques de la littérature de leur époque. Tout au long des différentes époques de l'histoire littéraire, l'iconographie visuelle et les phantasmes de la littérature furent exprimés par des arts figuratifs très différents entre eux et très différents d'une époque à l'autre.

Si on considère les époques précédentes à la Modernité, à savoir toute l'histoire littéraire jusqu'à la moitié du XIX siècle, les arts figuratifs qui représentaient les valeurs et les problèmes de l'homme et du monde de leur époque étaient principalement la peinture et la sculpture. En fait, aujourd'hui on considère un panorama des arts figuratif plus vaste, depuis l'affirmation moderne, au début du 1900, de la photographie et du cinéma comme formes d'expression artistique; toutefois, ces arts figuratifs sont très récents, et en ce sens, éminemment modernes. Jusqu'à la fin du XIX siècle, les poètes et les écrivains, ainsi que les inspirateurs des principaux mouvements culturels, voyaient comme contrepoint direct à leur littérature la peinture et la sculpture des grands artistes de leur siècle, au-delà que ces derniers partageassent ou pas leur conceptions artistiques.

Si on se limite à considérer les principales tendances littéraires du XVIII et XIX siècle, les époques plus proches à celle de la Modernité, on voit que des mouvements littéraires comme les Romantisme, le Réalisme, le Symbolisme, avaient chacun leur correspondant figuratif: les Romantisme pictural (Friedrich, Constable, Turner, etc.), le Réalisme pictural, le Symbolisme pictural (Rops, Guy, etc.). Et encore, les Néoclassicisme du XVIII siècle voyait ses thématiques et ses conceptions bien représentées dans les tableaux de David ou dans les sculptures de Canova.

Dans ce contexte de rapports entre littérature et arts figuratifs qui en véhiculent les icônes, on considérera l'époque de la Modernité littéraire et en particulier des avant-gardes historiques: à savoir, la période comprise entre les premières années du XX siècle et la moitié des années '30. Pendant ces trois décades naissent les plus importantes mouvements d'avant-garde, souvent autour d'un petit cercle des poètes et artistes, pour se diffuser progressivement au dehors de leur contexte et du pays d'origine jusqu'à devenir des tendances artistiques de niveau européen. C'est le cas de l'Expressionnisme, né en Allemagne et diffusé ensuite en toute l'Europe du nord; du Dadaïsme, qui de Paris et Zurich se répandra dans toute la *mitteleuropa*; du group surréaliste parisien, qui dans peu d'années provoquera la naissance des autres groups, plus ou moins fidèles, au Belgique et en Espagne; du Futurisme italien et

russe.

En cette période de grande vivacité culturelle et artistique, une autre forme d'art figuratif commence à s'affirmer au niveau international: le cinéma. Il est en ce moment, en fait, qu'on commence à s'interroger sur la possibilité d'utiliser cette nouvelle technologie avec un but artistique, non seulement de divertissement. De ce point de vue, ce serait intéressant d'analyser combien et comment les mouvements d'avant-gardes se sont posé la question (et se sont donné la réponse) de la possibilité de représentation et expression par le cinéma des leur poétiques novatrices et révolutionnaires.

Ce période de l'histoire de la cinématographie ressemble en fait fondamentale surtout par rapport à une nouvelle conception du cinéma comme septième art: en ce caractère il est dérivé et héritier tant des arts figuratifs traditionnels comme la peinture(pour la scénographie) et la sculpture(pour le décor de scène), que modernes comme la photographie (pour le cadre et le plan-séquence).

Au moment de sa naissance, le cinéma était une simple machine pour enregistrer et reproduire les images en mouvement: par rapport à cette fonctionnalité, il était considéré et utilisé simplement comme un moyen de divertissement. C'est le cas de cinéma de frères Lumières et des premiers films de Méliès. A ce regard, la langue italienne utilise deux termes différents: "cinematografo" se réfère à la machine cinématographique de fin 1800, et "cinema" indique la forme d'expression artistique moderne du XX siècle (mais ce deuxième terme ne se limite pas au cinéma *d'essai*). Ensuite, à cette technologie cinématographique on a assigné aussi une importante fonction de propagande, à partir de la première guerre mondiale et pour tous les années '20 et '30, avec l'affirmation des idéologies totalitaires.

Parallèlement à cette utilisation "commerciale" ou propagandiste de la caméra, les premiers grands noms de l'histoire du cinéma commencent dans ces décades à réaliser leur films et à développer un langage cinématographique que naît comme reproduction de la narrative littéraire et de la représentation pictural et, depuis quelques années, franchit son lien avec ces arts traditionnels pour formaliser son propre langage autonome.

Dans ce parcours de développement autonome, donc, on considérera combien et comment le cinéma de ce période, dit d'avant-garde, doit sa fortune artistique et sa richesse particulière aux mouvements d'avant-gardes littéraires européens. Mais d'autre coté, et surtout, combien les auteurs avant-gardistes ont ressenti la nécessité et l'opportunité de s'engager dans l'étude et dans l'utilisation des nouvelles techniques cinématographiques pour exprimer leur poétiques, particulièrement dans leur dimensions visuelles et iconiques. Et on se demandera, conséquemment, si et combien le cinéma fut capable de répondre à ces nouveaux buts artistiques et de représenter avec ses images en mouvements les phantasmes expressionnistes, la réalité cachée de surréalistes, les éléments futuristes et modernistes des

sociétés du XX siècle.

Dans cette analyse des potentialités expressives du langage cinématographique, on se posera la question de l'autonomie du cinéma d'avant-garde par rapport à sa littérature d'un côté, en considérant combien le langage des films dérive et réfléchit celui des lettres, et combien s'en détache; d'autre côté, on déterminera combien ce cinéma ait bien représenté les phantasmes et les icônes de la littérature de la Modernité et des avant-gardes historiques en comparaison à ce que avaient démontré de pouvoir exprimer les arts figuratifs traditionnels et la photographie dans les époques précédentes.

Avec ces objectifs on prendra donc en considération des auteurs particulières et des spécifiques mouvements d'avant-garde et on observera comment, en ce période, certains écrivains et poètes commencent à exprimer leur conceptions artistiques aussi à travers le cinéma, en devenant cinéastes, les uns abandonnant, les autres maintenant leur activité littéraire. Tandis que des autres, des réalisateurs de film d'avant-gardes, entreprennent une importante carrière parallèle comme auteurs d'essais philosophiques et littéraires sur la poétique moderne de la septième art et sur les nouvelles perspectives offertes par le cinéma à les poétiques expressionnistes, surréalistes, dadaïstes, perspectives à les quelles la littérature n'avait pas encore abouti.

### **La naissance des avant-gardes historiques littéraires en Europe et l'émergence du cinéma**

La période dont cette recherche s'occupe, les premières trente années du XX siècle, est caractérisée par l'apparition et la diffusion au niveau européen des mouvements littéraires d'avant-garde. Parmi tous ces mouvements, les plus importants et plus diffusés étaient l'Expressionnisme, le Dadaïsme, le Surréalisme, et le Futurisme. Chacune de ces avant-gardes, comme on a dit, se forme à l'intérieur d'une littérature nationale pour franchir ensuite les frontières de son pays.

Ainsi, l'Expressionnisme est un mouvement né en Allemagne en opposition au Naturalisme et à l'Impressionnisme français de fin 1800: par rapport à ce dernier, il s'affirme en origine dans la peinture, avec les groups des peintres *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*. Ensuite, ses principes sont théorisés dans le domaine littéraire par Kasimir Edschmid et trouvent son expression plus élevée dans la poésie de l'autrichien George Trakl, dans les années '20. De l'Allemagne l'Expressionnisme se diffuse en Scandinavie et en Finlande, avec le cercle des *Tulenkantajat* (=Porteurs de feu), et en Hollande, à les revues *De vrije bladen* (=Les feuilles libres) et *Het getij* (=Les marées).

Parallèlement, le group Dada se forme à Zurich autour de la figure de Tristan Tzara: le caractère de ce mouvement est en origine éminemment de contestation vers la société bourgeoise, de façon destructive et nihiliste. Il peut être considéré le moteur de contestation artistique duquel tirera son essor l'avant-

garde surréaliste française d'André Breton, dont le Dadaïsme reste toujours l'initiateur.

Quelques années après l'Expressionnisme, en fait, les idées Surréalistes du cercle de Breton commencent à circuler à Paris, d'où arriveront très rapidement au Belgique et en Espagne, pour prendre des directions sensiblement différentes dans les formulations respectivement des groups de Paul Nougé et de Franz Hellens à Bruxelles et de Buñuel et Dali dans la péninsule ibérique. Le Surréalisme, au contraire de l'Expressionnisme, naît comme avant-garde littéraire, définie avec précision dans les deux manifestes de Breton; il s'étendra ensuite au domaine de la peinture grâce à l'opéra d'artistes tels que Dali et Magritte.

En ce qui concerne le Futurisme, il a ses centres en Italie, grâce aux manifestes et aux oeuvres de Filippo Tommaso Marinetti, et en Russie où, dans un contexte social et artistique radicalement différent, il se développe principalement autour du poète Vladimir Majakovskij. Le Futurisme, surtout en Italie, s'affirme aussi dans le domaine figuratif, avec les tableaux et les sculptures modernistes de Boccioni e Balla.

Ces quatre mouvements représentent les avant-gardes littéraires plus importantes et actives du début du siècle: jusqu'à la deuxième guerre mondiale, elles seront les protagonistes du renouvellement culturel et artistique des sociétés modernes européennes. Tous ces mouvements, en fait, ont en commun un fort caractère de contestation vers la société capitaliste moderne que s'avait affirmée en Europe depuis la moitié du XIX siècle, et en particulier contre la classe sociale qu'y jouait le rôle dominant: la bourgeoisie.

Au-delà des différences de contexte et des spécificités nationales, toutes les avant-gardes historiques de cette période condamnent unanimement les valeurs de la société dans la quelle elles opèrent et sa conception de l'art dit "bourgeoise". Par rapport à cette contestation et à la possibilité de créer et affirmer des nouvelles formes littéraires et artistiques, chaque avant-garde a son histoire et sa doctrine, et elles se trouvent souvent en conflit en relation à l'idée de "révolution" artistique et au projet de renouvellement social qu'elles veulent entreprendre. En plus, il y a des grandes différences entre les différents auteurs par rapport à leur utilisation des arts, traditionnels et modernes, qu'ils expérimentent: il y a une poésie, un théâtre et une peinture expressionniste, une photographie surréaliste, une sculpture futuriste, etc. A savoir, les avant-gardes ne sont pas toutes omniprésentes dans tous les domaines artistiques de la Modernité, et elles sont néanmoins actives au même niveau.

A l'intérieur de cette différenciation, cette recherche se focalise en particulier sur le cinéma, pour comprendre quels auteurs d'avant-garde littéraire ou artistique s'y sont intéressés et dédiés, avec quelle idéologie et surtout avec quels résultats. La nouvelle technologie cinématographique venait d'être

inventée à la fin du XIX siècle avec les expérimentations et les premiers films des frères Lumières. Au moment du premier essor des avant-gardes européennes, dans les années '10, il était donc encore considérée une machine utile pour l'enregistrement des images en mouvement. Elle avait principalement les deux fonctions citées: le divertissement, avec les premiers court-métrages comiques qui attirent un grand public, et la propagande, dans le cas de la reprise des parades militaires ou des proclamations politiques. Cette deuxième fonction devient fondamentale lors de la première guerre mondiale, et continuera en mesure encore plus efficace pendant les autoritarismes des années '30 en Allemagne, Italie et Russie, jusqu'à la deuxième guerre mondiale.

C'est dans ce contexte que on se pose la question relative aux auteurs d'avant-garde littéraire et théâtrale qui commencent à s'intéresser à la caméra, en y regardant comme une technologie innovatrice qui pourrait donner grande intensité à leurs projets artistiques : pour répondre à cette question on va considérer le rapport avec le nouvel art de chacun des grands mouvements artistiques de cette période. Entre les autres mouvements, les premiers à s'intéresser à l'utilisation du cinéma comme art poétique sont des expressionnistes, suivis depuis bref temps par des surréalistes.

### **Les fantômes de la Modernité: de la peinture et la poésie expressionniste au cinéma de l'école allemande**

Les auteurs expressionnistes se révoltaient surtout contre le matérialisme de la bourgeoisie libérale, combattant pour un retour à l'homme primordial (Urmensch) et pour l'avènement d'une humanité libre et plus consciente de ses possibilités. Ce mouvement fut au début pictural et artistique: le premier group de peintres expressionnistes, "Die Brücke"(=Le pont), s'inspire aux expériences de Van Gogh, Munch, Ensor; y participent Kirchner, Nolde, Pechstein. Ce group fut suivi par l'expressionnisme abstrait du group de Munich "Der Blaue Reiter" (=Le chevalier azur), fondé par Marc et Kandinsky, auquel participent Kubin, Kokoschka et Grosz.

Dans ce contexte Kirchner fut le plus important théorique des conceptions des peintres expressionnistes: il était obsédé par le travail d'artiste, et ses oeuvres peuvent être considérées une sorte d'autobiographie spirituelle, expression de ses états d'âme, de ses anxiétés, de ce malaise psychologique né avec l'appel à l'armé et jamais dépassé. Au contraire de futuristes, qui voient dans la guerre une fonction purificatrice, les expressionnistes de la Brücke la considéraient "un catastrophique jugement universel"; et Kirchner en craignait, encore plus que la morte, la perte d'identité et de la personnalité spirituelle.

Les mêmes anxiétés sont exprimées dans les poésies de Trakl, qui vivait une expérience encore plus

dramatique pendant la guerre comme médecin lieutenant sur le front oriental; c'est là qu'il mûrira sa vision ancestrale des mondes obscurs et des sombres hommes primitifs:

"Oh défaite figure de l'homme: composée de froids métaux,  
De nuit et terreur de forêts effondrées  
Et de la férocité brûlante de l'animal;  
Calme morte de l'âme".<sup>1</sup>

Une vision catastrophique de morte qu'inspirera beaucoup de ses contemporaines, qui en générale tendront à voir la réalité bourgeoise comme un mur subtil derrière le quel un futur tragique attend l'humanité. Dans le complexe, l'Expressionnisme a une dimension angoissante, un forte sens de l'extranéité de l'homme par rapport au monde que on ne trouve pas dans les autres avant-gardes. Le Futurisme était en fait très confiant dans les machines et dans la Modernité; le Surréalisme présuppose la possibilité de la découverte d'une surréalité, d'une essence avec la quelle l'homme pouvait venir en contact; au contraire, avec l'Expressionnisme les choses acquièrent une ontologie effrayante, et l'homme, qui ne sait plus imposer son mètre au monde, en est détaché.

Toutes ces conceptions ont une influence encore plus vaste dans le domaine du théâtre. Les structures traditionnelles réalistes du 1800 sont violemment critiquées et soumises à révision, surtout grâce à l'action de directeurs innovateurs dont le plus important est Max Reinhardt. Dans son Deutsches Theater de Berlin, Reinhardt portait sur la scène des personnages dépourvus de connotation psychologique individuelle et de nom (tels que "le père", "le jeune") sur une loge complètement vide et foudroyée par des effets de lumières assez modernes qui devaient stigmatiser, par moyen d'intenses clair obscurs, le caractère des personnages. L'importance de Max Reinhardt pour l'affirmation de ce nouveau théâtre fut donc déterminante, mais eut ses effets aussi et surtout sur le développement du cinéma.

Ce n'est pas un hasard en fait si tous les premiers grands réalisateurs et acteurs du cinéma expressionniste sortirent de sa compagnie théâtrale ou s'avaient formés à son école. C'est le cas de Paul Wegener, pour beaucoup des années acteur de Reinhardt, qui décide d'orienter sa carrière vers la direction cinématographique. Il réalise *Der Golem*, qui représente un résumé exemplaire des caractéristiques formelles du cinéma expressionniste: l'histoire prend son inspiration de la littérature gothique chère aux auteurs allemands, mais le but de Wegener est de

"se libérer du théâtre et du roman pour créer avec le moyen du cinéma, uniquement à travers l'image. Le vrai poète doit être la caméra. La possibilité donnée au spectateur d'échanger le point de vue, les surimpressions, la multiplication des acteurs sur l'écran, dans un mot la technique, donnent au contenu son vrai sens."<sup>2</sup>

Wegener commence donc à pressentir que le cinéma est un instrument autonome et idéal à travers du quel exprimer l'angoisse romantique caractéristique des allemands et ainsi marquée dans les années '20. Tout le film respire en fait les atmosphères néogothiques de la poésie expressionniste, et le décor avec ses maisons gothiques très hautes et étroites y avaient été réalisées par l'architecte Hans Poelzig, pour faire transpirer de l'ambiance une angoisse sans fin.



Les vertiges expressionnistes dans l'affiche du *Golem*

Cette conception de la réflexion des pulsions et anxiétés intérieures dans la géométrie figurative et architecturale du monde extérieur est typique de la peinture et de l'architecture expressionniste: et on la retrouve au cinéma, qui avait employé en grand nombre les artistes d'avant-garde pour ses scènes et ses décors. Selon l'"esthétique psychologique", les différentes tensions de l'âme se développent par moyen de l'identification avec les différentes "formes" et à chaque élément géométrique correspond un précis état psychique: le sentiment d'oppression naît dans l'observateur par moyen de l'artifice scénographique. C'est la raison des innombrables perspectives impossibles, des escaliers vertigineuses, des éléments architecturaux déformés ou réduits à l'essentiel.

En même temps, déjà depuis le 1914 un group des écrivains allemands traitait le nouveau médium avec grande attention, en produisant un *Livre du cinéma* (Kinobuch) publié par Kurt Wolff, qui indiquait des

---

<sup>1</sup> De "Siebengesang des Todes"(Sept chants de la mort), en *Der Brenner*, vol. IV, Innsbruck, Mars 1914 (traduzione mia).

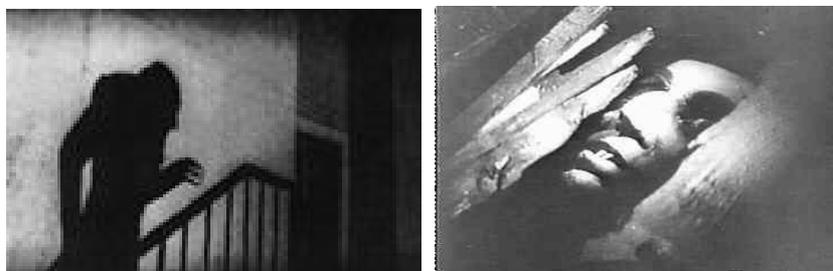
<sup>2</sup> L. Eisner. *L'Écran démoniaque*. Paris, Editions de l'Etoile, 1973.

variantes, souvent très efficaces, alternatives à la mécanique transposition théâtrale des premières séquences filmées. De ces réflexions, dans les studios de Berlin et dans ceux proche de Badelsberg naît le concept de *bauhutte*, de chantier cinématographique qui réunit les hommes, la technique artisanale et la fantaisie artistique. Là un group des directeurs réalise des chefs-d'œuvre d'extraordinaire intérêt: quelques entre eux, en utilisant les nouveaux effets spéciaux et les illusions optiques, vont au-delà de la théâtralisation pour arriver à créer de vrais microcosmes, des mondes abstraits pleins des symboles et métaphores qui réfléchissent les croyances et les angoisses de la nouvelle avant-garde allemande.

Fritz Lang dans *Le docteur Mabuse*(1922) et dans *M le monstre de Düsseldorf*(1931) raconte histoires cruelles et effrayantes, Josef Von Sternberg transforme Marlene Dietrich dans l'actrice plus inquiétante de cette période dans *L'ange azur*(1929), Robert Wiene formalise sa vision de la société en *Le cabinet du docteur Caligari*(1920).

La situation de Caligari est emblématique de l'Expressionnisme: elle bouleverse l'apparente rationalité des conventions sociales avec la brutalité d'un geste pathologique et l'énigme d'une attitude démoniaque. Dans la normalité du quotidien il projette une atmosphère chargée de mystère et exotérique en quelle s'insinuent renvois oniriques et prémonitions bouleversantes. Les scénographies du film de Wiene sont de Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Rohrig, tous composants du mouvement *Blaue Reiter*.

Au chef-d'œuvre de Wiene suit en 1922 *Nosferatu* de Murnau, le plus célèbre des films expressionnistes. Au-delà de l'histoire néogothique, au-delà de la figure du vampire magnifiquement interprété par Max Shreck, le meilleur acteur de Reinhardt, qui incarne sur son visage mortellement blanc l'instinct de mort caché dans l'intimité de chaque homme, c'est qui est fondamental pour l'évolution de la poétique expressionniste, dans ce film, est la représentation du "pacte de ténèbres" que chaque société moderne signe avec la mort et le néant, selon un romantisme pervers. Ainsi, à la dimension "sociologique" du *Caligari*, s'oppose la dimension "métaphysique" de *Nosferatu*.



Le clair-obscur expressionniste de l'ombre et du visage de Shreck en *Nosferatu*

Murnau considère aussi son œuvre comme une œuvre artistique. Il concorde que le cinéma doit trouver son propre langage à l'intérieur du contexte de l'avant-garde, ni emprunté de la littérature ni du théâtre. L'image doit parler par soi-même, avec son pouvoir, la fascination de ses ombres, la perfection des constructions du plateau et des cadrages.

A la fin du chemin de confrontation du cinéma expressionniste avec la société et la réalité moderne on colloque *Metropolis* (1927) de Lang. *Metropolis* est la ville modèle du futur: après monstres et légendes tels que Golem, Caligari, Nosferatu, maintenant l'écho des fantômes modernes qui bouleversent les consciences doit être recherché dans la vie contemporaine, directement dans le système social. Et Lang réussit à maximiser le réalisme et l'impacte du monde futuriste qui constituait le décor du film grâce à sa propre formation d'architecte, curieux observateur de villes modernes. A ce propos, Kracauer nous rappelle<sup>3</sup> que l'idée de tourner *Metropolis* serait né en Lang quand celui-ci avait vu New York pour la première fois, une New York nocturne, brillante de milliers de lumières. Par admission du même réalisateur, l'intérêt de Lang était surtout dévolu à dévoiler le conflit entre technologie moderne et occultisme, à l'intérieur d'une philosophie et d'un art que, comme dans la poétique de Murnau, de Wiene et de tous les réalisateurs de l'avant-garde allemande, partage totalement la vision du monde de peintres et des poètes expressionnistes.



L'architecture futuriste de Lang en *Metropolis*

### **Le surréalisme de la réalité encadrée par la caméra**

Le Surréalisme veut exprimer l'anxiété de liberté sociopolitique et l'inconscient, avec Marx e Freud comme référents: "Transformer le monde, a dit Marx, échanger la vie, a dit Freud. Ces deux mots sont pour nous une seule"(Breton). Déjà les dadaïstes, desquels les surréalistes étaient une partie, avaient conçu un art fondé sur le fragment, le choc, la surprise. Avant la rupture, en fait, les futurs surréalistes appartiennent au mouvement Dada qui se réunit à Paris; après leur scission, pour une certaine période,

---

<sup>3</sup> S. Kracauer. *De Caligari à Hitler*. Paris, Flammarion, 1973.

beaucoup d'artistes dadaïstes gravitent indifféremment chez l'un ou l'autre cercle..

Plus que les hommes de lettres, ils étaient plutôt les peintres dadaïstes à s'exprimer avec le moyen cinématographique, comme pour exemple Duchamp, Hans Richter, Picabia, Man Ray. Le cinéma devait réaliser leurs propos d'art fragmentaire et choquante: si les cadrages eussent pu frapper le spectateur avec la même rapidité d'un choc, en fait, ça aurait pu avoir des conséquences relevantes sur la structure psychique. Toutefois, pour les dadaïstes, au même niveau que pour les futuristes, on ne peut pas parler d'une cinématographie au sens étroit.

Les surréalistes, au contraire, ressemblent nier toute la production commerciale, mais ils envisagent le médium cinématographique comme révolte et déprit vers la culture dominante, comme forme d'expression de la Modernité, capable de subvertir les valeurs de la bourgeoisie. Breton souligne cet aspect en *Nadja* et en *La clé des champs*. Le déprit est orienté non seulement à les "gens de culture et de bon goût", mais aussi à ceux qui veulent définir le cinéma comme oeuvre d'art. Sous certain regard, en fait, le caractère subversive et révolutionnaire du cinéma est considéré, par toute une génération de poètes, intellectuels et artiste qui gravitent autour au Surréalisme des années '20, une nouvelle forme poétique. Ainsi, en Apollinaire, en Eluard, en Soupault, en Desnos, en Breton, le cinéma est plus qu'une forme d'art, plus qu'une littérature: il est poésie. Dans cette type de poésie s'engagent, parmi les autres, René Clair et Hans Richter, Germaine Dulac (devenue responsable de la Pathé) et Man Ray, avec ses courts-métrages expérimentaux et, surtout, Luis Buñuel.

Ce dernier est l'auteur plus exemplaire pour son pluralité de langages, qui se réalisent en une activité d'avant-garde littéraire et cinématographique au même temps : et l'une progresse à coté de l'autre de façon que les deux peuvent pas être interprétées séparément. Pendant plusieurs années, en fait, la critique avait simplement catalogué les premiers films de Buñuel comme oeuvres surréalistes ou dadaïstes. Seulement après la publication de *l'Obra Literaria*<sup>4</sup> il fut possible reconstruire la genèse de la poétique de cet auteur.

Déjà à l'age de l'université, en fait, le jeune auteur participe à Madrid aux cercles littéraires plus importantes où il est considéré un jeune poète prometteur au même niveau que ses amis Garçia Lorca, Rafael Alberti e Gerardo Diego. Le jeune Buñuel était donc un poète qui ne pensait pas encore au cinéma; et dans sa recherche littéraire se configurent déjà les lignes de son super-réalisme et des son *hispanidad*.

En 1928 naît l'idée d'une collection de poésie intitulée *Un perro andaluz*: cette anthologie est puis substituée par le célèbre film. De la poésie au scénario beaucoup des choses changent, mais reste le but

principale de Buñuel: ridiculiser le neo-romantisme espagnol et diffuser le surréalisme. *Un perro andaluz* est en fait compréhensible seulement s'il est mis en relation au débat intérieur que impliquait les jeunes poètes de l'avant-garde espagnole, débat que trouve en Buñuel et Dali deux provocateur très violents.

En 1902 Juan Ramon Jiménez publie *Rimas*, oeuvre qui s'inspire au neo-romantisme de Béquier et avec la quelle il devient la guide idéale de la poésie espagnole, attirant sur soi les appréciations des poètes de la *generación* du '27. Les vieux amis de Buñuel, Alberti et Lorca, ainsi que Jorge Guillèn et Pedro Salinas, prennent Jiménez comme exemple d'une nouvelle "poésie pure", comparée à l'image d'une femme nue.

Buñuel réagit déclarant la poésie juanramoniène une honte pour l'Espagne. Egalement, le scénario de *Un perro andaluz* doit être interprété comme une provocation contre la poésie neo-romantique de Jiménez, plus précisément contre son poème *Platero y yo* (l'âne putréfié sur le piano dans la scène centrale du film se réfère en fait à celui protagoniste du poème d'Jiménez, dont le sous-titre était *Elegie andalouse*). Dans le film on peut donc envisager une critique d'ordre esthétique à la situation culturelle espagnole et en particulier à ses vieux amis de la *Generación* et un attaque direct au plus grande protagoniste de cette scène culturelle, Jiménez. Dans une lettre de 1928 Buñuel et Dali lui écrivent.

"M. Dn. Juan Ramón Jiménez, Madrid.

Nôtre distingué ami: Nous nous croyons dans le devoir de vous dire - oui, de façon désintéressée - que votre oeuvre nous répugna profondément parce que immorale, parce que hystérique, parce que cadavérique, parce que arbitraire.

Spécialement:

MERDE !!

Pour son *Platero y yo*, pour son facile et mal intentionné *Platero y yo*, l'âne moins âne plus odieux contre le quel nous avons trébuchées.

Et pour Vous, pour votre activité funeste, aussi:

MERDE!!!!

Sincèrement, LUIS BUÑUEL, SALVADOR DALÍ<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Ed. it. L.Buñuel, *Scritti cinematografici e letterari*, Marsilio Editori, 1984.

<sup>5</sup> F.Patrizi. *Buñuel: dalla poesia al cinema*. Firenze, Firenze Libri Atheneum, 2000.

Son rapport avec la *Generacion* fut également assez conflictuel: dans deux contes du '27, "Une histoire bien" et "Une histoire mal", il comparait les deux faces de l'avant-garde espagnole (la sienne surréaliste et celle accusé d'infantilisme de Garçia Lorca) à deux filles, l'une qui découvre sa féminité et l'autre qui vit encore à l'ombre de la mère(que représente la génération poétique du '14). Ensuite, quand *Un perro andaluz* sort à Madrid, ses ex-camarades de la Residencia de Estudiantes l'interprètent comme un appel à adhérer à l'avant-garde surréaliste parisienne; le réalisateur même, dans le prologue, invite à s'occuper de ce qui se passe dans le reste de l'Europe. Ce sera aussi par conséquence à ce film choquante, très provocateur, qu'en 1929 Alberti publiera *Sobre los angeles* et Lorca *Poeta en Nueva York*, deux oeuvres poétiques d'inspiration surréaliste. Buñuel est probablement réussi à faire connaître, en part, celle qu'il considère la "vraie avant-garde", grâce au cinéma, influençant partiellement les poétiques de deux entre les plus importants poètes de son époque.

En ce qui concerne le coté plus proprement de recherche surréaliste de son cinéma, Buñuel témoigne que pour lui, comme pour les surréalistes du premier *Manifeste*, le surréel n'est jamais l'expression d'une irrationalité pure. Le sens du Surréalisme classique que son cinéma cherche d'interpréter est celui de la médiation, de la recherche dialectique entre le rationnel et l'irrationnel. Pour cette raison le rêve, point de force de l'imagination surréaliste, ne peut jamais être l'expression de l'irrationnel pur. Les conceptions surréalistes sur le cinéma sont fondées sur l'idée que le cinéma possédait en soi-même la potentialité pour rechercher la dimension merveilleuse du rêve. Es-ce que le cinéma peut, à travers l'artificialité de ses moyens, élaborer un univers totalement fictif et, au même temps, dire quelque chose de vrai sur notre réelle perception du monde?

Buñuel répond a cette question en coupant l'oeil de la femme de la première séquence de *Un perro andaluz*, séquence qui deviendra la plus connue. Cet action veut représenter le regard déformé du Surréalisme, qui coupe avec la façon traditionnel de regarder et percevoir le monde: le Surréalisme cinématographique est en ce sens un oeil "artificiel", un point de vue sur le monde qui, sous certains regards, est plus réel de la réalité, parce qu'il fixe le surréel comme perception intérieure de l'homme. En ce sens, on pourrait dire que l'œil coupé en deux par la lame du rasoir est la métaphore du surréalisme. A l'oeil habituel de la quotidienneté se superpose l'œil surréel, qu'on peut définir comme oeil critique.



**Figura 4 L'oeil coupé métaphore du Surréalisme**

Ce au quel ce cinéma voulait premièrement aboutir était la formation d'un spectateur inconscient, qui glisserait doucement dans le monde de la fiction, en confondant finalement la réalité montrée sur l'écran avec la réalité *tout court*. Ainsi le cinéma a un immense pouvoir, à savoir ce de nous mettre devant les choses dans une nouvelle manière et de nous montrer comme notre perception, celle naturelle, ne soit pas l'unique possible; il faut donc reconnaître que la caméra a son propre vision du monde, qu'elle a une potentialité de pénétration visuelle et de production de sens que pourrait nous aider à comprendre mieux notre perception du monde. On comprend donc comment la nature qui parle à la caméra soit différente de celle que parle à l'oeil humaine: l'espace imaginaire que les surréalistes y recherchent avec l'écran cinématographique n'est jamais un rêve pur, mais le rapport entre rêve et réalité. Et pour eux, le cinéma est le moyen expressif le plus adapté à représenter la surréalité.

Cette poétique de Buñuel continue en 1930 avec *L'age d'or*: il reçoit un gros financement et une liberté totale pour la réalisation de ce film par un riche mécène, Charles de Noailles, qui a beaucoup apprécié *Un perro andaluz* et qui a proposé à Buñuel de financer son prochaine oeuvre.

Il le remplit d'images "surréelles" et suggestives, provocateurs et anti-cléricales. Ce manifeste d'un cinéma non commercial et anti-bourgeoise sera défini par beaucoup des critiques le correspondante filmique du Premier Manifeste du Surréalisme du 1929.



**Les squelettes de *L'Age d'Or* de Buñuel**

Mais depuis *Un perro andaluz* et *L'age d'or*, ce que le spectateur a retenu sont les images sélectionnées comme volontairement bouleversant, les effets spéciaux, les provocations. Et ce qui Buñuel craint est que maintenant la surréalité du monde extérieur soit interprétée comme résultat d'un travail artificiel de l'artiste, qui coupe des yeux et montre des squelettes habillés. Dans plusieurs essais il cherche maintenant, réalisateur désormais célèbre, de rappeler son message surréel originaire, au dehors de la spectacularisation de l'irrationnel et du merveilleux, en précisant la méthode utilisée pour *Un perro andaluz*:

“Bien que j'ai utilisé des éléments oniriques le film n'est pas la description d'un rêve. Au contraire, l'ambiance et les caractères sont de type réaliste. Les sources originaires des pulsions que animent les caractères ont été confondus avec les sources de l'irrationalisme, où au contraire sont celles même de la poésie. Le film est dirigé par les émotions inconscientes de l'homme et d'ici sa valeur universelle, même s'il peut ressembler désagréable pour des secteurs de la société qui sont guidés par des principes moraux puritains”.<sup>6</sup>

Il est ainsi dans le but de éclaircir sa vision surréelle du monde qu'il entreprend le grand documentaire sur le petit *pueblo* de Las Hurdes, au nord de l'Espagne. L'élément plus intéressante de cette pellicule réside proprement dans la dialectique entre le caractère froid et impassible des cadrages et du commentaire, qui ressemblent orientés à donner au film un regard détaché (comme c'est souvent le cas dans les documentaires), et au même temps l'insertion d'images absurdes, délirantes, dérivantes quand même de la réalité même, et non créés par la fantaisie de Buñuel (comme se passait dans le reste

---

<sup>6</sup> L.Buñuel, *Scritti cinematografici e letterari*. Venezia, Marsilio Editori, 1984.

de son oeuvre cinématographique, en particulier dans le *Perro* et dans l'*Age d'Or*). C'est cet aspect qui a suggéré la définition, controversé par beaucoup de critiques, de "documentaire surréaliste". En fait, grâce à un sous-texte enrichi par l'imaginaire surréaliste, c'est la réalité elle-même qui révèle ici nombreux motifs de choc et de surprise que impressionnent Buñuel et que lui démontrent avec une évidence désarmante, qu'elle est précisément la réalité à être soi-même *surréelle*.

### **Vertov, Vigo, Storck: la surréalité produite et reproduite**

Ils sont plusieurs les artistes et les cinéastes européennes d'avant-garde qui partagent cette idée de Buñuel de la découverte de la surréalité du monde par moyen du langage de la caméra. Entre eux, celui qui théorise plus précisément les méthodes pour obtenir ce langage avant-gardiste depuis la caméra est Dziga Vertov. Vertov travaillait dans un contexte totalement différent par celui des surréalistes et des expressionnistes: dans une société communiste réalisée. A l'intérieur d'elle, son projet était de créer une nouvelle cinématographie par l'intermédiaire de la quelle les masses de toutes l'URSS pussent communiquer entre eux.

Il est en fait dans la tentative de donner à la nouvelle réalité un système de communication et d'information plus adapté qu'il invente la *Kinopravda* (Cinévérité, 1922). Cette dernière signifie restitution du monde visible avec l'aide des technologies et des techniques. Toute suite après il réalise le *Kinoglaz* (Ciné œil, 1922), qui a l'éloquent sous-titre "La vie prise en acte". Au même temps, il écrit un manifeste (*Nous*, 1922) où il formalise son idée d'une caméra orientée au dévoilement d'un monde que l'oeil humain ne peut pas voir. En ce sens, le cinéma, pour Vertov, ne doit pas reproduire, mais produire la réalité.

A la fin du parcours il réalise *L'homme avec la caméra* (1929): il est considéré le film qui résume la poétique vertovienne: dans cet oeuvre, exposer tout le processus de reprise et montage et dévoiler le mécanisme propre du cinéma est un moyen de professer un cinéma non mimétique, un cinéma qui justement produit une nouvelle réalité à travers un langage propre et autonome.

Quelques années plus tard, en France, Jean Vigo, plus jeune de Vertov, reprend l'idée de "la vie prise en acte" et dans l'écrit "Vers un cinéma social"(1930), qui est aussi la présentation pour son film *A propos de Nice*, s'inspire à Vertov en modifiant sa leçon. Un des majeures éléments de cette révision est l'apport de l'avant-garde surréaliste, qui émerge dans la dimension du jeu et dans l'attention à la réalité qui dévoile une surréalité. Ce n'est pas un hasard en fait que dans son essai Vigo cite *Un perro andaluz* de Buñuel, en particulier l'incipit du film: il souligne, lui aussi, l'oeil coupé comme déclaration de la volonté, que Vigo partage, de voir avec des yeux différentes de ceux habituels. Il exprime, très

efficacement:

"Voilà le point de départ: utiliser la caméra comme un *kinoglaz* (=cinoche) très plus parfait que celui humaine, pour explorer le chaos des phénomènes visuels qui remplissent l'espace. [...] Jusqu'à aujourd'hui on a violé la caméra et on l'a obligé à copier le travail de notre oeil".<sup>7</sup>

Dans son célèbre documentaire *A propos de Nice* il s'éloigne du group des films sur les métropoles (*Berlin* de Ruttmann, 1927): il choisit une ville périphérique mais une ville où on respire la "décadence" morale des classes dominantes vues dans l'endroit de leur vacances. Et le langage cinématographique est fonctionnel pour mettre en évidence cette décadence et la ridiculiser. Le point de vue donné est constitué

"par l'attitude du cinéaste appelé à prendre position devant des niais divertissements, posés dans le cadre du grotesque, de la chair et de la mort, derniers brusques sursauts d'une société qui s'abandonne, jusqu'à vous rendre complices d'un idéal de solution révolutionnaire".<sup>8</sup>

Le documentaire *A propos de Nice* devient donc un récit des choses, non en tant que invention, mais puisque, transférées par l'image cinématographique, les choses peuvent exprimer un sens qui autrement nous n'arriverions pas à percevoir. Le sens est donc dans le point dans le quel les choses et le regard se rencontrent, à savoir dans la caméra comme nouvelle frontière; en ça Jean Vigo est donc assimilable au Surréalisme, pour son usage de l'image en tant que moyen de transférer, dévoiler le sens intime des choses, mais au même temps il dépasse l'avant-garde en donnant une dimension constructive et conscient à la récupération de sens.

Très proche à Vigo est Henri Storck: les deux se rencontrent au deuxième Congrès du Cinéma Indépendante de Bruxelles (1930) ensemble à Joris Ivens. Au Congrès seront projetés *A propos de Nice* de Vigo, ainsi que *Images d'Ostende* et *Trains de plaisir* de Storck. Ce dernier film, en particulier, montre les foules de baigneurs de façon caricaturale, donc dans une perspective critique par rapport à son objet comparable à celle du documentaire niçois de Vigo, et cette ressemblance d'attitude témoigne plus une syntonie très profonde entre les poétiques des deux réalisateurs. Toutefois, la vision de la bourgeoisie à la plage en Storck avait dérivée aussi des références iconographiques de la peinture de

---

<sup>7</sup> P. Montani (sous la direction de). "I kinoki, un rivolgimento", en D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*. Milano, Mazzotta, 1975, pp. 37-38 (Traduzione mia).

<sup>8</sup> J.Vigo, "Sensibilité de pellicule", Bruxelles, Sésame, 1932, en P.Lherminier, *Jean Vigo cinéma d'aujourd'hui*, Bruxelles, Seghers, 1967, pag.86.

James Ensor. D'ailleurs le cinéaste avait passé son adolescence dans le grand chantier artistique flamand, en fréquentant les peintres de sa ville et dérivant d'eux une certaine iconographie satirique du mer, comme celle qu'on peut voir dans le tableau *La plage devant l'ancien Kursaal* de Ensor. Ensuite, pendant les années '20 et '30, Storck maintient les contacts avec les artistes d'Ostende et avec Vigo, et parallèlement à ce dernier développera le langage cinématographique de son cinéma social à l'intérieur des perspectives de l'avant-garde surréaliste belge.

### **Le cinéma revu sur les revues littéraires**

Tout au long de la considérable parabole des avant-gardes, beaucoup d'artistes et des écrivains s'intéressent au nouveau langage de la cinématographie. La majorité d'eux est attirée, au-delà de la curiosité pour le nouveau médium, surtout par la possibilité d'expérimenter et découvrir nouvelles formes de communication visuelle de leur idéologie innovatrice. Si nombreux sont le cas des écrivains et artistes qui empoignent la caméra, il faut dire que tout le reste des hommes de lettres suit de proche la diffusion et le perfectionnement de la cinématographie, souvent en écrivant des essais ou des articles sur les revues spécialisées.

C'est le cas, parmi les autres, de Virginia Woolf, qui écrit son célèbre essai "The cinema", publié pour la première fois en *Arts* en 1926. En cet article elle affirme sa grande confiance dans les possibilités poétiques de la septième art, qu'elle considère "l'unique art habillée parmi les autres nues". Elle donne aussi son explication de la "magie" du cinéma, par la quelle avaient été foudroyés si tant des avant-gardistes:

"Le cerveau comprend qu'ils [les objets filmés] ont assumé un qualité qui n'appartient pas à une simple photographie de la vie réelle. En vérité, ils sont devenus plus beaux, pour ce que peuvent être belles des images, mais nous devrions les définir plus réels ou réels mais avec une différente perception de la réalité par rapport à celle de la vie quotidienne? Nous les voyons comme ils sont quand nous sommes pas présents. Nous voyons la vie comme elle apparaît quand nous n'en participons pas directement".<sup>9</sup>

Cet article devra paraître aussi en *Close Up*<sup>10</sup>, la plus importante revue littéraire qui s'occupait, comme dit son sous-titre, de "Cinema and modernism" au niveau européen. En ce même revue intervient dans le débat, parmi les autres, aussi Man Ray, envoyant des fragments de pellicule et des images de son

---

<sup>9</sup> V.Woolf, "The cinema", en *Arts*, Juin 1926 (Traduzione mia).

court-métrage *Emak Bakia*, dont il explique la genèse et le but dadaïste.<sup>11</sup>

## Conclusions

Cette recherche a analysé l'affirmation du cinéma à l'époque des avant-gardes et son utilisation par les représentants des grands mouvements européens de renouvellement artistique. Dans ce panorama général, une avant-garde née dans le champ des arts figuratif traditionnels comme l'Expressionnisme a abordé le cinéma en y intégrant dans un première moment le langage de ses poésies et tableaux, pour les scénarios et le décor.

Ensuite, des grands réalisateurs tels que Murnau et Lang ont réfléchi sur la nature et les possibilités du nouveau médium cinématographique et ont travaillé pour lui conférer un langage autonome, expression et miroir du monde moderne et des conceptions de l'avant-garde mais détaché de la littérature, de la peinture et de la photographie. La modernité de *Metropolis* et du *Monstre de Düsseldorf* réside dans le fait que ces oeuvres véritablement artistiques dédouanent le cinéma d'avant-garde de la perspective des arts traditionnels, même à l'intérieur des poétiques avant-gardistes. Ainsi le cinéma se connecte à les avant-gardes littéraires et artistiques mais pour les dépasser en les bouleversant, puisqu'il représente la négation esthétique du monde propre de la crise des systèmes de sens stigmatisée par les avant-gardes et récupérée par l'intermédiaire d'un langage qui, à travers le sens des choses perçu dans les images, est reconstitutif du réel.

Cette recherche a considéré également le cinéma engendré dans le contexte du Surréalisme en sa relation avec les conceptions originaires de ce mouvement. L'attitude des surréalistes, depuis les débuts, se configure comme une nouvelle manière de sentir et percevoir. Il est significatif que la pratique surréaliste de fréquentation des salles cinématographiques, comme il témoigne Breton, évoque la manière de vagabonder du flâneur ou l'attitude détachée du dandy. Mais ce détachement n'est pas une distraction fantasmagorique au sens benjaminien, à savoir n'est pas la recherche d'une simple évasion. Au contraire, les surréalistes sont parmi les premiers à comprendre l'importance du cinéma comme moyen qui reproduit une autre nature, comme moyen qui à la perception du monde habituel et naturel adjoint une perception surréelle.

Il est un point essentiel pour éclaircir comme ils entendent utiliser les images du cinéma: non seulement, pour eux, le cinéma est la première forme d'art entièrement technologique qui s'oeuvre sur le monde de l'intériorité et de l'inconscient, mais les différents procès d'élaboration de l'image filmique

---

<sup>10</sup> Mais *Close up* n'arrive pas à s'accorder avec *The Nation*, qui avait acheté les droits d'auteur sur l'article de Virginia Woolf.

sont le reflet de la vie moderne, scindée et sclerotisée. L'image cinématographique, étant le produit d'un ensemble de choix et de techniques combinées, montre plus de quelconque autre art expressif le caractère essentiel de la Modernité: son être une réalité entamée, cassée à son intérieur et visible seulement comme ensemble des parties disharmoniques. Le cinéma devient ainsi le miroir qui montre le caractère de cette Modernité, et, au même temps, montre le chemin pour une possible réflexion critique de celle-ci. Il est en sens, encore, que le surréalisme cinématographique est un oeil artificiel, un regard sur le monde que, sous certains aspects, est plus réel que la réalité, puisqu'il fixe le surréel comme perception intérieure de l'homme.

Si on considère le surréalisme de Breton, pour exemple, celui plus "rationnel", celui que plus de tous interprète la surréalité comme un fait dialectique, alors aussi l'image surréaliste cinématographique est une image qui veut être critique. D'ailleurs, si on considère le surréalisme dans ses formes détournées, si on porte l'image onirique à ses conséquence plus extrêmes, comme Dali a fait, en transformant le surréalisme en iper-irrationalisme, alors il dévient difficile de penser que le cinéma surréaliste ne soit pas une forme d'expression irrationnelle.

Toutefois, ce que à posteriori semble être resté le limite du cinéma surréaliste est que l'absence d'un adresse, d'une structure de sens globale isole et réduit l'effet libérateur de l'image scandaleuse (le trop célèbre oeil coupé du *Perro andaluz*) en le privant de l'horizon temporel nécessaire à construire un discours qui constitue son rapport avec le monde en tant que horizon de la perception et de la compréhension. C'est la raison pour la quelle la contribution direct du Surréalisme au cinéma est sousdimensionnée qualitativement et temporellement contenue, justement pour la substantielle partialité de cette contribution par rapport à la dimension linguistique du cinéma.

Buñuel ne voulait probablement pas que de son cinéma on rappelle les images choquantes dérivées du rêve, les fourmis sur la main de Dali ou le petit ours démoniaque de *El Angel Exterminador*, mais plutôt il voulait faire comprendre l'effet bouleversant pour le spectateur (et pour le réalisateur) des éléments surréelles présents dans le misérable village de *Las Hurdes*; et la façon particulière par la quelle il l'aperçoit, et nous l'apercevons par l'intermédiaire des son documentaire, qui dans son propos est surréaliste mais pas surréel.

Mais probablement l'unique auteur qui dépasse la limite du cinéma surréaliste, un auteur qui s'avait jamais défini surréaliste probablement pour cette raison, est Jean Vigo: avec son choix, il s'assume soit sa personnelle responsabilité vers l'industrie commerciale/productive dont le but, il affirmait, apparaît celui de empêcher autant que possible que des films (au sens propre) soient produits; soit vers les

---

<sup>11</sup> M. Ray, "Emak Bakia", en *Close up*, vol. I, no 2, Août 1927.

exacerbations autoréférentielles des avant-gardes, en acceptant avec le cinéma le risque et le poids de la contamination.

La contamination est nécessaire au but libérateur de la septième art: vue du point de vue de la distraction, en fait, la réception de l'image filmique n'est rien d'autre qu'une expérience appauvrie: le passage rapide des images dans la vision cinématographique détermine une participation détachée dans laquelle les objets échappent à la vision même. Dans une telle perspective, le cinéma éclaircit l'expérience de la Modernité, caractérisée par la rapidité perceptive du choc, par le caractère fragmentaire et la partialité du réel. Ce que le cinéma met en évidence, pour sa propre nature, est que l'expérience perceptive de l'homme moderne se présente comme un vrai simulacre, par rapport au sentir et percevoir *vrai*, dans lequel l'expérience consciente est mise en communication avec celle inconsciente.

Cette valeur de simulacre de la Modernité de la septième art se trouve exposée clairement dans la théorie du cinéma de Kracauer<sup>12</sup>: là elle se conforme au contenu ou à l'esthétique matérielle des images cinématographiques avec le propos de "découvrir les merveilles de la vie quotidienne". La rédemption ou découverte de la réalité physique aiderait à apprivoiser "le monde dans lequel nous vivons". Indépendamment de son inscription à l'intérieur d'une théorie formaliste ou réaliste du cinéma, ce dernier énoncé se transforme dans le dénominateur commun de tous les jugements cinématographiques: le cinéma a appris aux hommes à vivre sur la terre(=dans la réalité physique) comme à leur propre maison. Sur cette terre, le "je" est réduit en état d'impuissance, et ça permet que les simples éléments de la perception viennent à se composer avec des modalités semblables à celles oniriques. Mais ce type de rêve a toujours une double valeur: un contenu manifeste qui peut être lu comme histoire et discours, et un contenu latent qui doit être interprété et c'est ainsi, dans le sens de cette double lecture, que le cinéma à l'époque des avant-gardes a pu devenir l'expression plus adaptée du "rêve collectif", des "phantasmes sadiques" et des "images délirantes" de la Modernité.

## Bibliographie

- Bertetto, P. *Fritz Lang. Metropolis*. Torino, Lindau, 2001.
- Buñuel, L. *Scritti cinematografici e letterari*, Marsilio Editori, 1984.
- De Vincenti, G. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma, Pratiche Editrice, 1993.
- Eisner, L. *L'Écran démoniaque*. Paris, Editions de l'Étoile, 1973.
- Donald, J. (Ed.). *Close up. Cinema and Modernism. 1927-1933*. London, Cassell, 1998.
- Epstein, J. *L'essenza del cinema*. Paris, Seghers, 1974.
- Kracauer, S. *De Caligari à Hitler*. Paris, Flammarion, 1973.
- Lo Giudice, A. *L'automatica del vero*. Roma, Bulzoni, 1996.
- Montani, P. (sous la direction de). "I kinoki, un rivolgimento", en Vertov, D. *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*. Milano, Mazzotta, 1975, pp. 37-38 (Traduzione mia).
- Montani, P. *Vertov. Il castoro*. Bologna, La Nuova Italia, 1975.
- Patrizi, F. *Buñuel: dalla poesia al cinema*. Firenze, Firenze Libri Atheneum, 2000.
- Ray, M. "Emak Bakia", en *Close up*, vol. I, no 2, Août 1927.
- Trakl, G. "Siebengesang des Todes"(Sept chants de la mort), en *Der Brenner*, vol. IV, Innsbruck, Mars 1914 (traduzione mia).
- Vichi, L. *L'intelligenza di una macchina*. Bologna, Cinema Lumière, 2000.
- Vigo, J. "Sensibilité de pellicule", Bruxelles, Sésame, 1932, en P.Lherminier, *Jean Vigo cinéma d'aujourd'hui*, Bruxelles, Seghers, 1967, pag.86.
- Woolf, V. "The cinema", en *Arts*, Juin 1926 (Traduzione mia).

## Filmographie

- Buñuel, L. *Un Perro Andaluz; L'Age d'Or; El angel exterminador*
- Lang, F. *M le monstre de Dusseldorf; Metropolis*
- Murnau, F.W. *Nosferatu*
- Storck, H. *Images d'Ostende*
- Vigo, J. *A propos de Nice*
- Vertov, D. *Il cineocchio; L'uomo con la macchina da presa*.

---

<sup>12</sup> S. Kracauer. *De Caligari à Hitler*. Paris, Flammarion, 1973.

- Wegener, P. *Der Golem*
- Wiene, R. *Il gabinetto del dottor Caligari*