



Charlie Chaplin, Sergueï Eisenstein, d'autres frères lumières

Clôturant le festival de Cannes en 1959, Malraux relevait « la mystérieuse fraternité des images de la terre heureuse et de la terre ensanglantée ou menacée » qu'il voyait à l'œuvre chez Chaplin et chez Eisenstein. Réhabilitant l'avant-garde du cinéma muet, trois grandes expositions – sises non pas dans un musée du cinéma mais au musée d'Arts de Nantes, au Centre Pompidou-Metz et à la Cité de la Musique de Paris – rétablissent Chaplin et Eisenstein comme des artistes à part entière du XX^e siècle, le premier enfantant la modernité et le second prenant la relève du passé.

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Charlie Chaplin, l'homme-orchestre.

Cité de la Musique – Philharmonie de Paris.

Du 11 octobre 2019 au 26 janvier 2020

Commissariat : Sam Stourdzé et Mathilde Thibault-Starzyk

Charlie Chaplin dans l'œil des avant-gardes.

Musée d'Arts de Nantes.

Du 18 octobre 2019 au 3 février 2020

Commissariat : Sophie Lévy, Claire Lebossé
et Zoé Isle de Beauchaine

***L'Œil extatique – Sergueï Eisenstein,
cinéaste à la croisée des arts.***

Centre Pompidou-Metz.

Du 28 septembre 2019 au 24 février 2020

Commissariat : Ada Ackerman et Philippe-Alain Michaud

On a parfois reproché à la peinture d'être muette et de ne jamais constituer qu'une nature morte – *a still life*, dit-on en anglais, une vie silencieuse. En focalisant toute l'attention d'un spectateur devenu voyeur sur l'image – quand bien même celle-ci serait animée –, le cinéma sans paroles procède lui aussi d'une vie silencieuse mise en rythme. Si le parlant a permis au cinéma d'acquérir la vraisemblance et la « présence » qui lui manquaient, le muet – qui n'a d'ailleurs jamais été tel, l'image étant toujours accompagnée de musique et de colorisations – lui conférerait une vérité et un perfectionnement du regard qui sont propres

À gauche : Charlie Chaplin. *Les Temps modernes*.
1936, film 35 mm, noir et blanc, 87 min.

Sergueï Eisenstein. *Le Cuirassé Potemkine*.
1925, film 35 mm, noir et blanc, 68-80 min.

à l'œuvre d'art. Dépassant le champ du cinématographe, Charlie Chaplin et Sergueï Eisenstein ont révolutionné l'histoire des avant-gardes en «communiant sous un même ciel étoilé» (Malraux). Selon Eisenstein, Chaplin, en convertissant l'univers en «poème cinéplastique» (Élie Faure), aurait été le premier à percevoir le monde selon un «étrange mode de pensée qui lui permet de voir les événements d'une manière si bizarre et de leur répondre par des images d'une telle bizarrerie». Négligeant toute narration, la première apparition de Charlot sur les écrans, le 7 février 1914, ressemble à une sorte d'*event* improvisé dans un décor réel. «N'ayant aucune idée du personnage que j'allais jouer» (comme il l'explique dans *Histoire de ma vie*), Chaplin se contente d'y faire admirer la création de son «pantin de la rue»,

avec son pantalon exagérément large, son habit étroit, son chapeau trop petit, sa canne en bambou flexible et ses chaussures énormes. Dans *Kid Auto Races at Venice* («*Charlot est content de lui*» pour le titre français), tourné en trois quarts d'heure par le tâcheron Henry Lehrman pour le studio de la Keystone Film Company, Charlot cherche par tous les moyens à rentrer dans le champ de la caméra, au désespoir du cameraman – joué non sans ironie par Lehrman lui-même – qui essaye vigoureusement de l'en empêcher, afin de pouvoir filmer une course d'enfants en caisses à roulettes. On songe aux expériences à venir du body art, où le corps est à la fois le sujet et l'instrument – comme la performance de Marina Abramovic au MoMA en 2010, où elle échange en silence pendant une minute avec des personnes différentes.

Le comique est une affaire sérieuse

Pour l'heure, ayant convaincu Mac Sennett, le chef de production du studio californien, que «le comique est une affaire sérieuse», Chaplin obtient dès juin 1914 de se mettre lui-même en scène. Passé maître dans l'art du récit en images, insérant avec une précision d'horloger des gags inventifs et brefs (si brefs même parfois que le rire n'intervient qu'après coup, au moment où on le comprend), et utilisant avec raffinement le montage, le raccord et le gros plan, l'apprenti réalisateur connaît une ascension fulgurante. Après avoir réalisé 35 petits films novateurs (mais trop vite faits à son goût), il renonce en décembre 1914 à l'abattage de la Keystone pour tenter de faire de ce cinématographe vulgaire et méprisé une nouvelle forme d'art. Alors qu'en 1916, Griffith tourne encore les près de trois heures que dure *Intolérance* sans refaire une seule prise, lui peaufine désormais ses scènes en les filmant plusieurs fois : 63 prises pour la scène où il mange sa chaussure dans *La Ruée vers l'or*, un millier pour celle de la rencontre entre le vagabond et la fleuriste aveugle dans *Les Lumières de la ville*. Selon une méthode qui apparaît effarante aux autres, il construit ses séquences non d'après un scénario mais au fil du tournage, en discutant avec

ses équipes. Auscultant un réveil comme on le ferait d'un malade dans *The Pawnshop* («*Charlot usurier*»), portant quantité de chaises sur le dos qui le font ressembler à un porc-épic dans *Le Machiniste*, patinant follement à l'envers dans *The Rink* («*Charlot patine*»), le corps de l'acteur est mis à l'épreuve et transformé radicalement dans des comédies sophistiquées. Faisant du cinéma «la synthèse des arts de l'espace et du temps, la transfiguration du monde par l'image et l'apparition des hommes et des choses comme des formes de la lumière», le critique italien Ricciotto Canudo consacre le terme de «septième art» sur les fonds baptismaux de Charlot : «Nous avons besoin du Cinéma, écrit-il, pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu. L'Amérique a donné le seul génie véritable, Charlie Chaplin, qui ait su créer un vocabulaire de gestes, pu dire toutes les finesses de l'âme par le simple mouvement, inventant de la sorte le premier personnage cinématographique nouveau en tous points.» Devant écrire l'argument futuriste de *Skating Rink* pour les Ballets Suédois en 1921, Canudo s'inspirera des folles évolutions de *The Rink* pour transposer le tournoiement de patineurs en une «exaspérante image de sexualité».

Charlot danse

Après les rythmes cadencés, entre fluidité et accélération, de ses Charlot, l'acteur-auteur-réalisateur, toujours rongé par l'angoisse, contribue à créer un extraordinaire art total, en composant lui-même ses musiques – créant au passage quelques tubes, comme *This is my song* ou *Smile*, repris par Nat King Cole, Petula Clark ou

Eric Clapton – et en réglant les chorégraphies de ses longs-métrages. La célèbre danse des petits pains de *The Gold Rush* («*La Ruée vers l'or*»), sorti en 1925 mais sonorisé en 1942, annonce le petit ballet humoristique qui accompagne «Titine» chantée de manière incompréhensible – mais où le public découvre pour la première fois la voix de



En haut : Charlie Chaplin.
Le Cirque.
1928, film, noir et blanc, 87 min.

En bas : Fernand Léger.
Le Cirque Médrano.
1918, huile sur toile, 58 x 94,5 cm. Centre Pompidou, Paris.



František Kupka.
Machine comique.
1927-28, huile sur toile,
75 x 85,4 cm.
Centre Pompidou, Paris.



Charlie Chaplin.
Le Dictateur.
1940, film 35 mm,
noir et blanc, 124 min.

Chaplin – dans *Les Temps modernes* (1935). Dans *The Great Dictator* («*Le Dictateur*»), son premier film parlant en 1940, le petit barbier juif, assommé par erreur en se défendant contre l'agression de milices antijuives, entame des entrechats avant puis arrière sur le trottoir du ghetto, tandis qu'il se livre à une coupe de cheveux éclair au son d'une danse hongroise de Brahms! Nijinsky, qui vient visiter la gloire montante dès 1916 (sans d'ailleurs jamais rire ou sourire), n'hésite pas à le traiter de «*danseur-né*». Flatté, Chaplin souligne tout ce qu'il doit à *L'Après-midi d'un faune*, le ballet chorégraphié par l'étoile russe, en tournant *Sunnyside* («*Une idylle aux champs*») en 1919, où un Charlot faunesque se retrouve entraîné en rêve par des nymphes. «*J'ai vu peu de génies à travers le monde, et Nijinsky était l'un d'eux*», reconnaissait le maître du comique. «*Il exerçait sur le public un effet quasi hypnotique; il avait l'apparence d'un dieu; chacun de ses mouvements était de la poésie, chaque bond un envol vers quelque étrange fantaisie.*» On pourrait affecter ces louanges à Chaplin lui-même. Mettant son corps en mouvement et en équilibre instable contre le vent de forces contraires, le *tramp comedian* impose au cinéma la dimension performative de son personnage de vagabond élastique, «*homme sans surface, sans possibilité de contact avec le monde*», comme le remarque le critique allemand Kracauer, à la fois «*maniéré, beau, féminin et astronomique*», comme le reconnaît le poète espagnol Garcia Lorca – en cachette toutefois de son ami Buñuel. Mélange de délicatesse féminine et de virtuosité virile, les pas dansés du pantin mécanique sont empreints d'une rigueur quasi géométrique, que caractérisent une démarche chaloupée, un virage à 90° et un petit coup de pied en arrière – façon coup de pied de l'âne. Ni les Ballets russes, ni les Ballets suédois ne l'oublieront. Cocteau fait reprendre cette ultime ruade dans le solo de la petite fille américaine de *Parade*, le ballet qu'il manigance avec Massine, Satie et Picasso, et qui fait scandale en 1917. Quant à Gerald Murphy, Jean Börlin et Cole Porter, ils copient la tenue mal fagotée, le chapeau melon et l'étiquette d'identification de *The Immigrant* («*L'Émigrant*») dans leur ballet de 1923 *Within the Quota*.



Charlie Chaplin.
Charlot musicien.
1916, film 35 mm, noir et blanc, 26 min.

Jacques Callot.
Le Joueur de violon, série Les Gobbi.
1621-25, eau-forte et burin; ensemble de 20 estampes, 6,5 x 8,9 cm.
Bibliothèques-Médiathèques de Metz.

La mécanique des formes

C'est toutefois Fernand Léger qui hisse Chaplin dans l'imaginaire des avant-gardes. Oubliant que «*l'arrière, c'est l'emmerdement*», le soldat en permission ressent un véritable choc devant la sauterelle cinématographique qu'il découvre en 1916 au Ciné-Montparnasse, sur les conseils d'Apollinaire. «*J'ai vu Charlot : c'était quelque chose, puisqu'il tenait le coup devant l'énorme*

spectacle que je venais de quitter » : fasciné par cette «*espèce d'objet vivant, sec, mobile, blanc et noir*», Léger illustre *Die Chapliniade* d'Iwan Goll avec quatre gravures en mouvement jusqu'à l'éclatement, produit un *Charlot cubiste* sous la forme de pantins désarticulés collés sur bois, puis le reprend dans le ballet *Skating Rink*, dont il peint les décors et les costumes, et enfin

dans le film *Ballet mécanique*, qu'il réalise avec Dudley Murphy en 1923. Tristan Tzara n'hésite pas à annoncer en 1919 dans la revue *Dada* que « Charlot Chaplin a adhéré au mouvement », sans que l'intéressé en soit bien sûr informé. À sa suite, Grosz, Heartfield, Hausmann, Picabia, Arp, Schwitters et Chirico adressent tous « leurs sympathies à Chaplin ». En décomposant le mouvement de manière mécanique, Charlot,

pour Aragon, ne fait pas de distinction entre les objets et les êtres : « Tout objet inanimé lui devient un être vivant, toute personne humaine un mannequin. » Des escaliers mécaniques absurdes de *Charlot chef de rayon* à la chaîne de montage aliénante – ou l'inquiétante machine à manger patronale – des *Temps modernes*, Chaplin inspire tout l'art mécanomorphe de Moholy-Nagy, Kupka ou Picabia.

Eisenstein en monteur d'attractions

Les Russes se montrent encore plus réceptifs à l'implacable mécanique chaplinesque. Alors que Varvara Stepanova et Alexander Rodtchenko lui consacrent la une de deux numéros spéciaux de *Kino-Fot*, Lev Koulechov, qui considère le cinéaste comme un artiste-peintre et qui se dit partisan du « tout au montage », propose au *little fellow* d'élaborer en commun une méthodologie de la gestuelle de l'acteur. Chagall, de son côté, proclame que Chaplin est l'artiste dont il se sent le plus proche. Lorsque la chasse aux sorcières communiste et le puritanisme rampant obligent l'acteur à fuir le sol américain en 1952, l'URSS dit vouloir accueillir à bras ouverts ce défenseur des opprimés. Mais nul n'a mieux compris l'invention d'un nouveau langage visuel par Chaplin qu'Eisenstein. En 1925, après le succès planétaire du *Cuirassé Potemkine*, le Soviétique, en compagnie du réalisateur Grigori Alexandrov et du cadreur Édouard Tissé, est accueilli à bras ouverts en Amérique par les vedettes de Los Angeles, dont

Chaplin. L'Anglais et le Russe se fréquentent assidûment, jouant au tennis ou voguant ensemble sur le Pacifique. À Chaplin, qui lui demande tout à trac ce qu'il est venu faire ici, Eisenstein répond : « Apprendre à faire des films sonores. » Ce à quoi l'autre réplique : « À Hollywood, on ne fait pas du cinéma, on fait de l'argent. Pour apprendre à faire du cinéma, il faut aller là où l'on a fait *Le Cuirassé Potemkine*. » Déçu par le mirage hollywoodien, qui refuse tous ses projets – que ce soit *L'Or* d'après Blaise Cendrars ou *La Maison de verre*, une métaphore du capitalisme sous forme de gratte-ciel transparent –, Eisenstein, après s'être enfui au Mexique, se souviendra de l'amitié du père de Charlot : « Je voudrais savoir avec quel genre d'yeux il fallait regarder le monde pour le voir tel que l'a vu Chaplin. » On pourra s'étonner d'une telle connivence entre le comique anglais et le tragique russe. Venu presque par hasard au cinéma, Eisenstein est pourtant lui aussi un homme-orchestre, à la fois metteur en scène,



Sergueï Eisenstein.
La Grève.
1925, film 35 mm, noir et blanc, 78 min.



Sergueï le Terrible, Léonard de Vinci russe ?

Eisenstein s'est vu qualifié de « Léonard de Vinci russe ». Non seulement parce que son œuvre est marquée par l'inachèvement, mais aussi parce que sa renaissance cinématographique correspond à celle de l'Italien. Dans son écrit théorique *Montage*, le Russe explicitait la différence entre un montage de fragments et une nomenclature de détails en partant du texte de Léonard sur le Déluge, qui préfigurait selon lui le découpage cinématographique. Allons plus loin : si l'on reprend les commentaires des commissaires de l'actuelle rétrospective à trous de Léonard au Louvre, le génie de ces deux révolutionnaires, de *la Bataille d'Anghiari* à *Ivan le Terrible*, est livré « à l'impermanence, à l'universelle destruction, à la pluie, au vent, à l'orage et à la nuit ». Comme chez le Florentin, les figures du Russe possèdent, dans un espace fini constitué d'ombres, « la présence effrayante de la vie ». À ces figures, les deux artistes donnent « la nature du mouvement, afin de traduire la vérité des apparences », l'un par le dessin, l'autre par la caméra. ■ ED

Vue de l'exposition *L'Œil extatique. Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts*, Centre Pompidou-Metz, 2019.
Section i Que Viva Mexico !

cinéaste, décorateur, dessinateur, théoricien et collectionneur d'avant-garde (depuis des œuvres de Callot, Piranèse, Utamaro, Ensor ou Rivera jusqu'à des fétiches africain ou des pantins mexicains). Loin d'être un pur propagandiste de la révolution, Eisenstein est un humaniste provocateur plein d'humour. Metteur en scène prodige, porté dans son extrême jeunesse vers le grotesque, Eisenstein plaide au départ pour un théâtre antinaturaliste et expressionniste à la manière de Meyerhold, avec un goût pour Gogol et Daumier qui lui fait refuser « le détail banalement individuel ». « Un seul moyen », écrit-il en 1920 (lors de son passage dans

Vitebsk, alors livré aux « cercles verts, carrés orange et triangles bleus » de Malevitch et de ses élèves), « l'exagération, l'agrandissement, le grossissement du trait, le fignotage de chaque mouvement et la suppression de tout ce qui n'est pas caractéristique, comme dans la peinture contemporaine ». Appliquant sa théorie du « montage des attractions » et s'appliquant à disloquer son sujet à la manière des collages cubistes, il introduit un court-métrage dans sa mise en scène du *Sage de Tretiakov* (une pièce d'Ostrovski remise au goût du jour), *Le Journal de Gloumov*, une clownade en forme de course-poursuite digne des burlesques américains.

Le montage des dieux

La Grève, son premier essai cinématographique réel, met à bas d'un seul coup l'histoire et l'intrigue – au même titre que *l'Ulysse* de Joyce, qu'il considère comme la Bible du nouveau cinéma – en s'appuyant sur un montage rapide (jusqu'à 5 plans par seconde) entre des objets non reliés entre eux, tel un bœuf qu'on égorge et des ouvriers pris sous le feu des soldats. Grâce à ce « montage des dieux », qui est sa « manière de pensée et d'expression *multiplicationnelle* »,

l'action ne naît plus de l'acteur sur scène mais du choc de deux images dans l'esprit du spectateur, progressant à la manière d'une série d'explosions dans un moteur. Considérant le film comme une sorte de fresque mobile « peinte par la lumière », Eisenstein fait du voile de Véronique la « mère du reportage par image ». En ouverture de *La Ligne générale*, il insère ainsi une carte postale de *La Joconde* près d'une pauvre paysanne dormant la bouche ouverte, qui n'est pas sans rappeler la *Composition avec Mona Lisa* de Malevitch. Cette vision préfigure la propre visite du cinéaste au Louvre, où le tableau lui apparaît « se dissoudre dans une espèce de mirage diffus, taches de soleil, fresques ouvragées des plafonds, touristes en sueur, traînements de pieds ». Tandis que ses innombrables dessins à la ligne synthétique infinie activent des corps crucifiés ou des masques changeant d'identité, ses films se peuplent d'images agissantes : yeux en gros plan à la fin de *La Grève*, vermilline qui grouille sur des carcasses pourries, canon menaçant et pince-nez sanglant dans *Le Cuirassé Potemkine*, impuissance des icônes et puissance des machines dans *La Ligne générale*, reconstitution de la Passion du Christ dans *Que viva Mexico !*, casques zoomorphiques inquiétants dans *Alexandre Nevski*, regard du Pantocrator dans *Ivan le Terrible*. La science du montage doit, à partir de plusieurs représentations fragmentaires, produire une image multiple, dotée d'une forte puissance émotionnelle, capable de créer une « sortie de soi ».



Anonyme.
Saint Georges, Novgorod.
 XVI^e siècle, tempera sur bois.
 Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.



Vassili Trokhatchev, 1938, photographie du tournage du film *Alexandre Nevski*.

L'extase collective

S'interrogeant sur la dimension transhistorique de ce phénomène de pathos, le réalisateur a l'impression étrange, lors du tournage avorté de *Que Viva Mexico!* (35 000 mètres de pellicule réalisés sur des milliers de kilomètres), « de se déplacer dans le temps plutôt que dans l'espace » : à ses yeux, l'unité de la vie et de la mort à l'œuvre dans le Mexique de 1932 s'entrelace étroitement avec le passé précolombien la colonisation espagnole, la dictature de Porfirio Díaz et la révolution zapatiste. Aussi, une fois rappelé en URSS par Staline, Eisenstein théorise-t-il que la conscience, loin d'être figée dans le présent, peut opérer des retours vers le passé selon « les voies de la régression », que peuvent produire les substances hallucinogènes, les traumatismes cérébraux ou les états d'exaltation. Au cinéma facteur révolutionnaire de transformation sociale des années 1920 – depuis *la Grève* jusqu'à *Octobre* – succède alors une autre conception, qui fait du septième art une « momification dynamique », vouée à la remémoration et à la résurrection du passé, telle qu'exprimée dans *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible*. Considéré à tort comme un artiste de la rupture, le réalisateur peut alors revisiter l'art du passé en se l'appropriant par le biais du film. À la recherche de ce qu'il appelle des « plongées dans le sein maternel » de l'histoire

de l'art (symbolisées par l'anagramme LMB), les *Silly Symphonies* de Disney peuvent s'interpréter à la lumière du *Banquet de Platon*. « La méthode du cinéma, écrit Eisenstein en 1940, est comme un verre grossissant rendant visible la méthode de chacun des arts. » Les dernières années seront gangrenées par le stalinisme. Alors qu'il se donne tout entier à l'enseignement et à la théorisation, tous ses projets échouent les uns après les autres. Si le tournage du *Pré de Béjine* est interrompu en 1937 et la pellicule du film mise sous séquestre (il n'en reste que des photogrammes), Eisenstein peut encore entreprendre son premier film sonore avec *Alexandre Nevski*. Commande patriotique contre l'expansionnisme nazi, le film, privé de tout montage « intellectuel », n'en reste pas moins visionnaire, porté par le staccato de la musique de Prokofiev. Monumental et testamentaire, *Ivan le Terrible* verra sa lumineuse première partie encensée (« le plus grand film historique qui ait jamais été fait », lui télégraphie Chaplin) et son angossante seconde interdite (« une bande de dégénérés dans le genre du Ku-Klux-Klan d'Amérique », juge le Kremlin). Eisenstein espère néanmoins pouvoir reprendre le tournage, lorsqu'il est terrassé par une crise cardiaque le 11 février 1948. Avec lui meurt une certaine conception du cinéma comme art et comme extase. ■