

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

79 | 2016
Varia

Studios, Ligues, *Societies* : programmer le film scientifique dans les salles d'avant-garde

Studios, Leagues, Societies: programming scientific films in avant-garde cinemas

Maria Ida Bernabei



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5165>

DOI : 10.4000/1895.5165

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

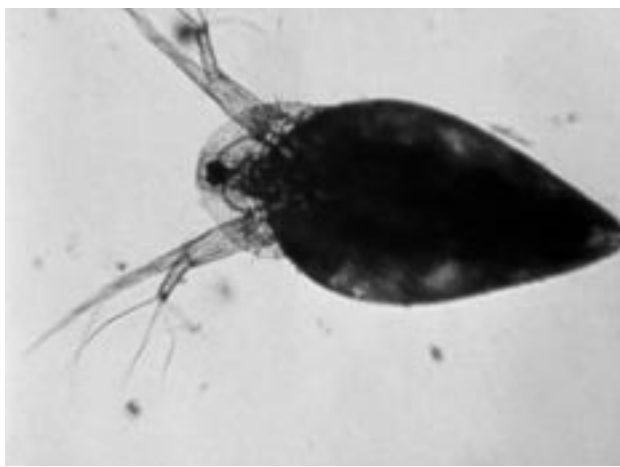
Pagination : 32-49

ISBN : 9782370290793

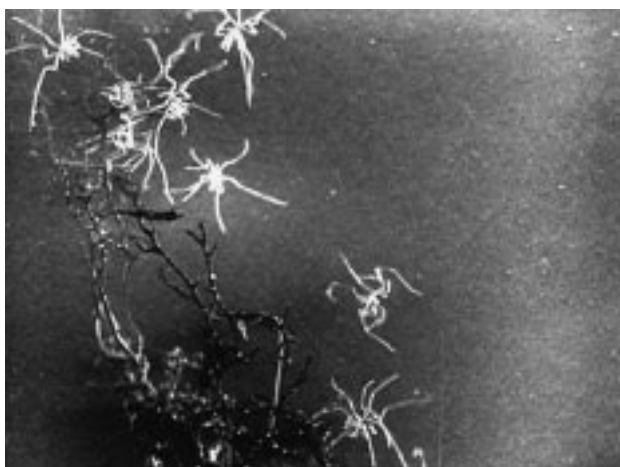
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Maria Ida Bernabei, « Studios, Ligues, *Societies* : programmer le film scientifique dans les salles d'avant-garde », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5165> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5165>



Legendes Etudes de Biologie – Film scientifique



Photogrammes de films de Jean Painlevé (*Hyas et stenorinques*, 1929 ;
la Daphnie, 1929, *Hippocampe*, 1934 ; *Caprelles et pantopodes*, 1930 ;
Corèthre, 1935).



Studios, Ligues, *Societies*: programmer le film scientifique dans les salles d'avant-garde

par Maria Ida Bernabei

Que le film scientifique¹ puisse présenter quelques problèmes d'ordre taxinomique, c'est évident dès le tout premier mot de la cinquième ligne du plus important texte historique consacré à la cinématographie scientifique française²: ce mot est *avant-garde* et il ne s'agit pas d'un compliment; bien au contraire, assumer le fait que déjà Bardèche et Brasillach avaient classé le cinéma scientifique sous le chapitre dédié à «l'avant-garde»³, provoque le malaise discret du docteur Thévenard, auteur très connu de documentaires de vulgarisation scientifique, ainsi que co-auteur de cette œuvre.

En effet, il y a eu bien des croisements entre les destins du film scientifique et de l'avant-garde européenne⁴: inconscients, indirects, parfois explicites. Comme exemples manifestes, on peut penser à l'utilisation de séquences de films scientifiques par les cinéastes dits d'avant-garde: *Nosferatu* de Murnau montre des scènes du film de l'Ufa, *L'Âme des plantes* (1920); Germaine Dulac, dans son *Étude cinématographique sur une arabesque*, insère des séquences accélérées de l'épanouissement d'une fleur et d'une circulation sanguine en microcinématographie (vraisemblablement un Jean Comandon); ou encore, un *Scorpion Languedocien* (Éclair, 1912) apparaît dans *L'Âge d'or* de Buñuel et Dalí et c'est une véritable étoile de mer qu'on voit dans le film éponyme de Man Ray. Nous pensons aussi à certaines personnalités qui revendiquent une sorte de double appartenance aux univers de la cinématographie scientifique et de l'avant-garde. Le cas le plus célèbre est sans doute celui de Jean Painlevé, fondateur en 1930 de l'Institut de cinématographie scientifique et habitué aux fréquentations avant-gardistes, dont les documentaires de vulgarisation scientifique jouent explicitement avec le surréalisme et bénéficieront d'une discrète diffusion même au-delà du circuit scientifique, dans les salles spécialisées ou commerciales⁵. Ou encore,

1. Nous n'approfondirons pas ici la distinction, pourtant constitutive, entre film de recherche, d'enseignement et de divulgation. Il suffira d'indiquer que le premier est réalisé pour documenter des phénomènes spécifiques, et que pour ce faire il développe des techniques spécifiques – notamment le ralenti, l'accélééré et la microcinématographie – tandis que le second monte ces images avec des intertitres et des cartons explicatifs diversifiés selon le niveau scolaire du public. Enfin, les séries de vulgarisation scientifique sont conçues pour un public non averti.

2. Pierre Thévenard et Guy Tassel, *le Cinéma scientifique français*, Paris, la Jeune Parque, 1948, p. XIII.

3. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du Cinéma* [1935], Paris, Livre de poche, tome I, 1964, pp. 302-309.

4. Pour une synthèse des questions liées à la périodisation des avant-gardes cinématographiques, voir Claudine Eizykman, «L'avanguardia come esperienza originaria», dans Paolo Bertetto et Sergio Toffetti (dir.), *Cinema d'avanguardia in Europa: dalle origini al 1945*, Milan, Il Castoro, 1996, pp. 93-114.

5. Sur la figure de Jean Painlevé, voir Andy Masaki Bellows, Marina McDougall, Brigitte Berg (dir.), *Science is Fiction. The Films of Jean Painlevé*, Cambridge-Londres-San Francisco, The MIT Press-Brico Press, 2000 et Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

pensons-nous à son homologue, le néerlandais Jan Cornelis Mol⁶, cinéaste scientifique qui met en place, en 1924, le Bureau voor Wetenschappelijke Kinematografie, et qui est également expérimentateur assidu et co-fondateur du cercle d'avant-garde hollandais Filmliiga, comme on verra.

Mais au-delà de ces deux croisements explicites, il y a cependant un témoignage ultérieur de la fascination avant-gardiste pour le film scientifique, et c'est l'inclusion organique de ce dernier dans la programmation des clubs et des salles spécialisées qui poussent comme des champignons tout au long de la deuxième moitié des années 1920, à Paris et ailleurs : Vieux-Colombier, Studio des Ursulines, Studio 28, Studio Diamant, Ciné-Latin, Œil de Paris, la néerlandaise Filmliiga, l'anglaise London Film Society et l'allemande Volkfilmverband (VFV)⁷.

Comprendre comment ces films ont revendiqué une place spécifique dans des contextes apparemment si éloignés de leur référence originaire est intéressant pour trois sortes de raisons : en premier lieu, il semble qu'à travers ces inclusions dans la programmation, ils aient contribué à la formation d'une culture cinématographique spécifique qui – s'appuyant théoriquement sur la légitimation canadienne du cinéma comme art et sur la naissance des premiers ciné-clubs⁸ dans les années 1920 – arrive jusqu'à l'institution d'un nouveau système visant à l'élaboration d'une réflexion théorique sur la spécificité du médium cinématographique ; un système constitué de « clubs et salles spécialisées et revues consacrées à la promotion du cinéma comme véritable art moderne [qui] bientôt s'étend à partir de la France, en créant ailleurs un cadre sensible à l'innovation »⁹.

Par ailleurs, suivre le film scientifique dans sa « marche hors contexte » nous permettra de focaliser l'attention sur l'expérience extrêmement moderne de la pratique de programmation cinématographique poursuivie par les nouvelles salles d'avant-garde, là où la coutume héritée des ciné-clubs de juxtaposer styles et genres cinématographiques parfois radicalement différents se fait véritable praxis.

Alors que dans l'activité des premiers ciné-clubs cette pratique reflétait la volonté d'établir pour le cinéma une histoire, un répertoire, des *classiques* et de solides références théoriques, c'est à partir de la

6. Parmi les rares contributions sur la figure de Jan Cornelis Mol, voir Malin Wahlberg « Wonders of Cinematic Abstraction. J. C. Mol and the Aesthetic Experience of Science Film », *Screen*, vol. 7, n° 43, 2006, pp. 273-289 et Susan Crommelin, « Moving Abstracts. The Ambiguity in the Early Scientific Film Experiments of J. C. Mol » (master thesis in « Preservation and Presentation of the Moving Image », dir. Thomas Elsaesser, Université d'Amsterdam, septembre 2006).

7. Sur l'articulation et la géographie de l'avant-garde cinématographique européenne et de ses clubs dans l'entre-deux-guerres, voir Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

8. Si l'annonce, dans *Phono-Ciné-Gazette*, de la naissance du tout premier ciné-club date le 14 avril 1907, il faut toutefois attendre le 14 janvier 1920 pour voir le mot réapparaître dans la presse spécialisée, notamment dans le *Journal du ciné-club* de Louis Delluc, Charles de Vesme, Georges Denola et Léon Moussinac. À partir de cette date et pendant toute la première moitié des années 1920, Paris en comporte un florilège : Ciné-Club de France (1920), Club des Amis du Septième Art – CASA (1921), Association des Amis du Film Français (1921), Club français du cinéma (1923), Tribune Libre du cinéma (1925). Sur la géographie parisienne des ciné-clubs et des salles spécialisées, voir Christophe Gauthier, *la Passion du Cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC, 1999.

9. Ian Christie, « The Avant-Gardes and European Cinema before 1930 », dans John Hill et Pamela Gibson (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 449. Sauf spécification contraire, toutes les traductions d'une langue étrangère sont miennes.

naissance de nouvelles salles spécialisées, dans la deuxième moitié des années 1920, qu'on assiste à une double radicalisation de l'hétérogénéité de la composition du spectacle : selon la politique du club on pouvait, d'une part, trouver orchestres ou danses intégrés dans la projection, triptyques, « projections murales » et « lanternes magiques » qui récupéraient – en les décontextualisant – certains régimes spectatoriels propres au « pré-cinéma » et au premier cinéma ; d'autre part, c'est un fait, la juxtaposition de diverses formes filmiques dans la même séance : le « nouveau-né » répertoire des classiques, la non-fiction et les œuvres les plus expérimentales se mêlent organiquement ou entrent en collision, se court-circuitent. Malte Hagener a pu souligner que :

C'est seulement a posteriori que les films d'avant-garde ont été purifiés et réduits à une poignée d'expériences formelles. Si l'actuelle liste des classiques de l'avant-garde est plutôt courte et compressible dans une rétrospective de trois ou quatre soirées (...), en vérité ces clubs organisaient régulièrement des projections (en général une fois par mois) et ils poursuivaient ces activités pendant des années. C'est pourquoi l'utilisation du « cinéma commercial », des *slapsticks* (souvent Chaplin ou Keaton), des documentaires ou des films pédagogiques était une nécessité. En fait, même les classiques déjà canonisés montrent clairement ces influences (...) ¹⁰.

À cet égard, il me semble que le film scientifique et ses techniques ont contribué à la définition de quelques concepts fondamentaux pour l'évolution des théories du cinéma des années 1920, en catalysant par exemple certains aspects du débat sur *photogénie*, *cinéma pur*, *cinéma intégral*.

Paris. Vie sentimentale des végétaux et animaux photogéniques

Entrons maintenant dans les détails. Paris, 14 novembre 1924, VI^e arrondissement : Jean Tedesco prend en charge en même temps l'activité du théâtre du Vieux-Colombier et la direction de la revue *Cinéa* après la mort de Louis Delluc. C'est, d'une certaine manière, un passage de relais entre l'aube de la cinéphilie et une nouvelle vague avant-gardiste.

Dans ces années, le dévouement de Tedesco à l'égard du documentaire est de l'ordre d'une vocation : il construit dans le grenier du théâtre le Laboratoire du Vieux-Colombier, un véritable laboratoire où réaliser des petits films scientifiques qu'il intègre sans arrêt au sein des programmations de salle et des conférences. Il suffit de penser qu'au cours de la saison 1929-1930, les 500 spectateurs potentiels du Vieux-Colombier – « la maison du documentaire intelligent » ¹¹ – pouvaient bénéficier de 66 % de documentaires intégrés de manière organique entre les films de répertoire et les ouvertures d'avant-garde ¹².

10. M. Hagener, « Programming Attractions. Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920s and 1930s » dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 273.

11. R., « Cinéma », *la Semaine à Paris*, n° 262, 3-10 juin 1927, p. 43.

12. Cf. Valentin Stimpfl, « La programmation cinématographique parisienne au cours de la saison 1929-1930. Vers une appréhension des habitudes spectatorielles », *Conserveries mémorielles, Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, n° 12, 2012.



Bernard l'hermite (Jean Painlevé, 1930), *Hippocampe* (Jean Painlevé, 1934), *Hyas et stenorinques* (Jean Painlevé, 1929).

Après les documentaires plus « romancés » – comme *Nanook* ou *Moana* (Robert Flaherty, 1922 et 1926) – le spectateur curieux pouvait également s’amuser avec le « documentaire pur, l’image scientifique » et apprécier des « curieux films sur la germination des plantes, sur les mœurs des animaux » : « dépouillés qu’ils étaient des fastidieuses préparations du laboratoire » ils se révèlent « le plus beau des romans »¹³.

Une fois analysé le programme entier de ce lieu¹⁴, on peut assez aisément constater comment la présence d’au moins un film scientifique à l’affiche entre 1925 et 1930 était presque une constante. Parmi de nombreux titres – dont la plupart sont rattachables à la production interne du Vieux-Colombier et malheureusement non « traçables » en l’état actuel des recherches, comme *la Vie au fond de la mer* et *Papillons et chrysalides* – montrés entre novembre et décembre 1926, dans la salle se succédaient *Microcinéma des parasites*, *les Poissons transparents* et *les poulpes* et le premier d’une série de curieux titres – *la Vie sentimentale des végétaux* – susceptibles de nous donner quelques indices par rapport aux esthétiques cinématographiques qui allaient se développer à l’époque.

Voici encore un exemple : en mars 1926, une *Cinégraphie sous-marine* est à l’affiche avec *Études de ralenti* (projection vraisemblablement liée à la conférence donnée par Tedesco le 26 février sous le même titre) et, en 1927, on peut trouver parmi les nombreuses reprises d’*Études de ralenti* et de *Cinéma de l’invisible*, une *Féerie de cristaux*, *l’Âme des plantes* (All., Ufa, 1920) et les *Animaux photogéniques* – ces derniers probablement liés à « Photogénie des Bêtes », la conférence que Colette aurait dû donner au Vieux-Colombier le 13 février 1926, pour le cycle « Création d’un monde par le cinéma »¹⁵.

13. Claude-Fayard, « Cinéma. Au Vieux-Colombier. De la vie à la parodie », *la Semaine à Paris*, n° 342, 14-20 décembre 1928, p. 43.

14. Faute d’un fonds organique, les programmations françaises d’avant-garde ont été reconstituées à travers le dépouillement systématique des hebdomadaires *la Semaine à Paris* et *Pour Vous* de la période considérée.

15. La brochure annonçant la conférence de Colette sur la « Photogénie des Bêtes » se trouve dans le « Recueil factice d’articles de presse, de programmes et de documents concernant la direction du Vieux-Colombier par Jean Tedesco : saisons cinématographiques 1924-1928 » (Bibliothèque nationale de France, Richelieu, Arts du Spectacle, SR96/362). La même communication figure sous le titre « Photogénie de l’animal » dans la présentation de cette série de conférences dans *Cinéa-Ciné Pour Tous*, n° 51, 15 décembre 1925, p. 5. (Remerciements à James Leo Cahill).

Attardons-nous sur un programme parmi tant d'autres – celui qui fut plusieurs fois à l'affiche tout au long de l'année 1927 – qui voit *la Vie sentimentale des végétaux* et *Moana* accompagnés par un orchestre et une danseuse hawaïenne. Sa cohérence interne est expliquée par Charles de Saint-Cyr, directeur de l'hebdomadaire *la Semaine à Paris* :

[Dans *Moana* on a] admiré la carnation des interprètes. Ici pas de maquillage ! Il devient inutile ; et c'est le grain même de la peau qui nous est donné : la vie jusques en ce qu'elle a de plus secret, de plus sensible est captée (...). *La vie et la mort d'une rose* (...) pose un problème de même ordre : la plante, l'oiseau, l'insecte ont leur vie, dont les manifestations ne sont pas moins délicates que les grains de la peau humaine¹⁶.

— Vieux-Colombier (21, r. du Vieux-Colombier, Fleur. 57-87. M.: St-Sulpice et Sèvres-Croix-Rouge) : Jusqu'au 6: L'ascension du Requin (4) ; La vie sentimentale des végétaux (4) ; Moana (4). L'orchestre hawaïen et la danseuse hawaïenne Miss Clarkiha.

La Semaine à Paris, n° 239, 24-31 décembre 1926, p. 66.

Des pages d'une revue populaire, comme *la Semaine à Paris*, au milieu intellectuel où dans ces années la théorie cinématographique se développait effectivement, il semble que cette sorte de poétique d'une vraie vie, profondément commune à tout le vivant – qui nous serait révélée par la caméra et l'automatisme de son objectif, parfois renforcé par les techniques propres au cinéma scientifique – soit désormais un thème récurrent. Cela émerge à plusieurs reprises dans les conférences de Germaine Dulac, notamment en 1925 quand la cinéaste-théoricienne commente ainsi la projection d'un film sur la croissance des végétaux :

Les fleurs dont les mouvements ne nous apparaissent que brutaux, naissance, épanouissement, mort, et dont nous ne connaissons pas les mouvements subtils (...). Les vies de ces fleurs, avec des mouvements pareils à la souffrance et à la joie, nous apparaissent dans la plénitude de leur existence (...). L'épanouissement d'une fleur enregistrée par le ralenti dans chaque pose, chaque geste (...), détaillée avec une précision purement scientifique (...). Vérité de subtilité, voici ce que nous apporte le cinéma dans le domaine de la science : le cinéma est un œil grand ouvert sur la vie, œil plus puissant que le nôtre, et qui voit ce que nous ne voyons pas¹⁷.

16. Charles De Saint-Cyr, « Le règne de la "panchromatique" commence en France », *la Semaine à Paris*, n° 283, octobre-novembre 1927, pp. 52-53.

17. Germaine Dulac, dactylogramme conservé à la Cinémathèque française, Fonds G. Dulac 316/5. La conférence « Esthétiques et entraves du cinéma » était également prévue le 6 février 1926 au Vieux-Colombier, puis décalée au 13 février.

L'année 1927 est la plus dense à Paris : presque chaque semaine au Vieux-Colombier un documentaire scientifique dialogue avec divers *Charlot*, ou avec les essais les plus expérimentaux de Jean Grémillon. C'est notamment pendant les mois de mai et juin qu'une remarquable conjoncture se crée, au sein de laquelle on peut assister à deux intéressantes projections simultanées : d'une part, le Vieux-Colombier passe *Animaux photogéniques*, *le Vol des oiseaux*, *Nouvelles expériences du cinéma de l'invisible* et *Féerie de cristaux*, tandis que, d'autre part, le Studio des Ursulines – ouvert l'année précédente dans le V^e arrondissement avec la mission de diffuser « films de goûts, de tendances et d'écoles diverses [et] tout ce qui représente une originalité, une valeur, un effort »¹⁸ – compose une intéressante séance typiquement avant-gardiste. Au cours de cette dernière, « dix minutes de cinéma d'avant-guerre » – qui sont désormais destinées à devenir internationalement canoniques dans ce type de programme – clignent de l'œil vers *Jardins sous-marins*, vers l'*Essai de cinéma en couleurs* ainsi que vers le film d'auteur, d'avant-garde et d'exclusivité *Six et demi, onze* (Jean Epstein, 1927).



L'une des plus grandes passions du cinéma est son univers. À l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Un pasticheur étonnant rouit au monde. La main se sépare de Thosma, vit seule, seale souffre et se réjouit. Et le doigt se sépare de la main. Toute une vie se concentre soudain et trouve son expression la plus rigide dans ce poseur qui tourment le détail d'un obturateur. Un objectif photographique apparaît comme le symbole de mille possibilités dramatiques. Les rêves et les désespoirs qu'il saisit, la foule de combinaisons dont il est une clé, toutes les fois, tous les consciencieux, qu'il permet d'imaginer, tout cela lui assure une capote de liberté et de persévérance morale. Mais cette liberté, une telle éme. sont-elles plus épiphénoménales que les prétendues nôtres?

Jean EPSTEIN

PROGRAMME

les jardins sous-marins
un essai de cinéma en couleurs
dix minutes au cinéma d'avant-guerre
actualités 1912
modes
judith et hollopherne, ballet (reprise)
l'impossible amour, drame

entr'acte

six et demi, onze

de jean epstein
d'après un scénario de mademoiselle m. epstein
interprété par

edmond van daële
nino costantini
rené ferté

l'objectif " le soleil " et m^{lles} suzy pierson

orchestre sous la direction de m. j. gailbert
vieux col | m. s. 1927

Programme du Studio des Ursulines (EPSTEIN80-B20 2/2 - 4/5) - Fonds Jean et Marie EPSTEIN / Collection la Cinémathèque française.

18. Programme du Studio des Ursulines, 1927, conservé à la Cinémathèque française.

Ce qu'on perçoit, c'est un spectacle nouveau, puissant, extrêmement bien composé et qui tient très bien ensemble. Les films d'avant-guerre font rire et « sont le triomphe d'Armand Tallier » : ils « ont des attraits auxquels ses spectateurs demeurent très sensibles » et « l'actualité ne manque jamais », pour ne pas parler de la « révélation plus complète qu'elle ne nous avait jamais été donnée de la vie des poissons et le fabuleux cauchemar de leurs combats » ; impossible de l'oublier, car c'est « la pellicule la plus fantastique qui ait jamais été projetée », tout comme la « magie nouvelle » du cinéma en couleurs : « un art irréel et fugace »¹⁹.

À partir de ces exemples, on peut bien déduire que les animaux aussi avaient leur petite place dans l'élaboration de certains aspects de la théorie cinématographique française de l'époque, surtout ceux visant l'affirmation d'un usage « sauvage » de la caméra qui, précisément grâce à son automatisme, se libérerait de l'anecdote humaine en générant des épisodes de pure *photogénie*²⁰. Cette « photogénie animale », s'épanouissant selon Vuillermoz dans le documentaire scientifique à travers « certaines expressions d'animaux [qui] ont une force hallucinante inoubliable », rend ce genre cinématographique digne d'un « intérêt psychologique et artistique infiniment plus considérable que les vaudevilles ou les mélodrames qui naissent chaque jour autour de nous avec une abondance et une régularité désespérantes »²¹.

Tout seul, le film scientifique, « cette forme supérieure de documentaire », pourrait bien



La Semaine à Paris, 2-8 mai 1930, p. 56.

Achalander sérieusement une salle spéciale que fréquenteraient assidûment non seulement les savants, mais les poètes. Car l'analyse du mouvement, la dissociation de la matière par les nouveaux procédés cinématographiques offre non seulement un intérêt positif exceptionnel, mais elle apporte aux imaginatifs des visions d'une singulière beauté²².

Pendant toutes les années qui s'écoulent entre son ouverture et l'année 1929 au cours de laquelle sont projetés les déjà célèbres *Oursin*, *Hyas* et *Sténorinques* et *Daphnie* de Jean Painlevé, le Studio des Ursulines garde en programme essentiellement deux titres scientifiques : l'un sur les profondeurs

19. Ryc, « Essai de soirée cinématographique », *la Semaine à Paris*, n° 261, 27 mai - 3 juin 1927, pp. 46-47.

20. On trouve de nombreuses occurrences d'une présumée « photogénie animale » de Colette à Delluc, de Chavance à Defosse, d'Espéin à Dulac. Sur ce sujet, voir James Leo Cahill, « Animal Photogénie. The Wild Side of French Film Theory's First Wave », dans M. Lawrence et L. McMahon (dir.), *Animal Life and the Moving Image*, New York, Columbia University Press, 2015.

21. Émile Vuillermoz, « La photogénie des bêtes », *le Temps*, 9 juillet 1927, p. 5.

22. É. Vuillermoz, « Films de laboratoire », *le Temps*, 19 février 1927, p. 6.



La Semaine à Paris n° 312, 18-25 mai 1928, p. 76.

marines, diversement intitulé *Images sous-marines*, *les Jardins sous-marins*, ou *la Vie au fond de la mer* et un autre sur la cristallisation des minéraux, un grand succès en permanence à l'affiche entre février et mai 1928 au sein d'un nouveau et hétérogène programme de tension avant-gardiste : les désormais canoniques dix minutes de cinéma d'avant-guerre, une non spécifiée *Cristallisation*, en exclusivité *Dirmentragödie* (*la Tragédie de la rue*, Bruno Rahn, 1927) et le premier film expérimental de Charles Dekeukeleire, *Combat de boxe* (1927)²³.

Performances animales à la London Film Society

Changeons momentanément de pays pour vérifier la persistance de ces pratiques de programmation. Dans ces mêmes années, à Londres, aux prestigieux sièges de la London Film Society²⁴, se succèdent à plusieurs reprises de nombreuses et composites séances qui proposent l'habituelle formule alternant répertoire et film d'avant-guerre avec plusieurs films

scientifiques de production britannique – comme la série *Secrets of Nature* (1922-1933) – ou étrangère (on voit quelques bandes françaises et néerlandaises). Notamment au cours de la première saison 1925-1926, un film scientifique est inséré quasiment dans chaque séance : le 20 décembre 1925 par exemple, les hauts faits comiques du héros d'avant-guerre *Muggins VC* (1909) succèdent à sept minutes de scènes « animales » sélectionnées parmi la production *Secrets of Nature* des années 1922-1924 avec orchestre, puis ils sont suivis par la projection de *Raskolnikov* (Robert Wiene, 1923) et de *À quoi rêvent les jeunes filles ?* (Man Ray, 1924) avec la partition de Roger Désormière²⁵.

23. Pour conclure brièvement l'analyse du panorama parisien : le Pavillon, qui ouvre de manière intermittente entre 1926 et 1928 sous la même direction de Jean Tedesco, reprend pendant l'été les programmes hivernaux du Vieux-Colombier, dont plusieurs intégraient des films scientifiques, comme on vient de voir. Le Studio Diamant et l'Œil de Paris ouvrent entre 1928 et 1929, en inaugurant leurs projections avec les films de Jean Painlevé. Enfin, le Ciné-Latin, dans le V^e arrondissement, bien qu'il ne soit pas particulièrement marqué par la vague avant-gardiste, programme cycliquement en 1929 *le Hérisson*, *la Vie des abeilles* et les productions Ufa, *l'Âme des plantes* (1920) et *Force et Beauté* (1925), un film sur la danse, « adaptation scientifique du Dr. Kaufmann », souvent associé de façon ironique à *Behind the Screen* (Charlot machiniste, 1916).

24. La programmation complète se trouve dans *The Film Society Programmes, 1925-1939*, New York, Arno Press, 1972. Voir également Jamie Sexton, *Alternative Film Culture in Interwar Britain*, Exeter, University of Exeter Press, 2008 et « The Film Society and the Creation of an Alternative Film Culture in Britain in the 1920s », dans Andrew Higson (dir.), *Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896-1930*, Exeter, University of Exeter Press, 2002, pp. 291-320.

25. Sur le sonore à la Film Society, voir John Riley, « Sound at the Film Society », dans Julie Brown et Annette Davison (dir.), *The Sounds of the Silents in Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 263-282.

Le 17 janvier de l'année suivante la séance est morbide : on voit une version en musique de la *Valse Mephistophilis of Liszt* suivie par la cruelle bande scientifique Pathé *le Dytique et sa larve* (1911), *Entr'acte* (René Clair, 1924) et une anonyme radio-cinématographie. Puis, au cours des deux mois suivants, on retrouve au sein de programmes similaires *The Life of a Plant (Secrets of Nature, 1926)* et *Circulation du sang* (vraisemblablement de Jean Comandon, 1912) dialoguant avec le *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), *Das Kabinet des Dr Caligari (le Cabinet du Docteur Caligari, Robert Wiene, 1919)* et le déjà « vintage » *Williamson's Animated Gazette*.

Une fois mise en évidence la pratique de décontextualisation du film scientifique, ainsi que l'attribution d'une nouvelle lecture liée à sa juxtaposition à des films si divers, j'aimerais maintenant canaliser le discours sur un moment significatif, qui nous permettra de nous déplacer sans apparente solution de continuité du dédale de pensées plutôt inhérentes aux valeurs de la dite « première avant-garde française » – *photogénie, rythme, mouvement et sensibilité* – vers celles, quasiment simultanées, ouvrant aux définitions de *cinéma intégral, abstrait et absolu*.

La Cristallisation – Triptyque!

Paris, avril 1928, XVIII^e arrondissement. Dans le programme d'un Studio 28 fraîchement inauguré – décor de Jean Cocteau et direction de Jean Mauclair – on remarque une *Cristallisation*, un sujet très réussi qui se prête bien à la décontextualisation grâce à l'esthétique abstraite des cristaux en formation. Et ce n'est pas tout : cette *Cristallisation* est projetée en triptyque, selon le célèbre procédé inventé par Abel Gance. En outre, dans la même optique que la présentation de *Moana* parmi orchestre et danseuses hawaïens au Vieux-Colombier, on remarquera au Studio 28 une combinaison de curieux dispositifs – cinq minutes de « projections murales », un « orchestre mécanique » de nouveaux concepts et surtout cinq minutes de « lanterne magique avec bonimenteur » qui confirment la fascination d'une certaine avant-garde pour les *attractions*²⁶, dans ce cas-là pour un *apparatus* du « pré-cinéma », bien décontextualisé et dûment re-sémantisé.



La Semaine à Paris n° 311, 11-18 mai 1928, p. 82.

26. Cf. le cadre théorique mis en place sous ce nom par Tom Gunning et André Gaudreault, notamment dans « Le cinéma des premiers temps. Un défi à l'histoire du cinéma » (dans Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, dir., *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne / Colloque de Cerisy, 1989, pp. 49-63). Pour une réévaluation du concept, voir W. Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, op. cit.

Cette formule fut un vrai succès et la *Cristallisation* resta au programme pendant quatre mois, seulement remplacée pendant trois semaines en juin par *Lumière et ombre* (1928), un « film abstrait » d'Alfred Sandy : faut-il d'autres preuves pour affirmer que les deux films étaient perçus comme proches et qu'on aimait les danses géométriques de la chimie de la cristallisation ?

En fait, ce film n'était pas une simple *Cristallisation* (comme Bull et Comandon en avaient réalisé plusieurs entre 1904 et 1913), mais portait le titre de *Uit het rijk der kristallen* [Au royaume des cristaux] : c'était un film néerlandais réalisé en plusieurs versions en 1927 par J. C. Mol, savant, cinéaste, expérimentateur et conférencier dont les films ont eu une diffusion récurrente dans le cadre des événements gérés par la Filmliga²⁷ – le cercle d'avant-garde cinématographique néerlandaise dont Mol était cofondateur – et même à l'étranger grâce à l'activité de bien d'autres membres de l'organisation, tels que Hans Richter et Joris Ivens.

Cristaux, vies dans une goutte d'eau et champignons phalliques. J. C. Mol à la Filmliga.

De son homologue allemand Volksfilmverband für Filmkunst (VFV)²⁸ – bien que celui-ci soit moins enclin aux débats théoriques-esthétiques contemporains et beaucoup plus politisé – la Filmliga hollandaise emprunte la marque didactique et l'habitude de sélectionner des séquences filmiques pour illustrer des questions spécifiques.

27. Cf. Francesco Bono, Alberto Boschi, Elfi Reiter (dir.), *La Filmliga olandese (1927-1933). Avanguardia, critica, organizzazione del cinema*, catalogo delle Giornate internazionali di studio e documentazione sul cinema, Bologna, 1991 ; Celine Linssen, Hans Schoots, Tom Gunning, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*, Bas Lubberhuizen, Filmmuseum, 1999, qui contient également la programmation des divers sièges aux pp. 284-300. Pour une édition en fac-similé de la revue *Orgaan der Nederlandsche Filmliga. Amsterdam*, Clausen, 1927-1931 voir *Filmliga 1927-1931*, Nijmegen, SUN, 1982. Sur *Uit het rijk der kristallen*, voir aussi Susan Crommelin, *Moving Abstracts*, op. cit.

28. L'allemand VFV (1928-1931), lié à la frange avant-gardiste d'extrême-gauche, développe une pratique particulière de programmation à but didactique, fondée sur la sélection et le montage élaboré de séquences de films et de ciné-journaux. Dans cette optique, des *kulturfilme* de l'Ufa étaient assez souvent montrés, tout comme dans la séance de février 1929 où le Dr Edgar Beyfuss du Kulturfilmabteilung Ufa montra son *Die Wunder des Films* [le miracle du cinéma] (1928), un documentaire fort d'une partie didactique sur les techniques propres au cinéma scientifique. Hagener se sert de cet épisode pour montrer comment, pour le VFV, « la valeur esthétique et l'innovation artistique passent au second plan par rapport à la mission éducative des programmes » ; « le film de Beyfuss est notamment une leçon sur la construction de l'illusion cinématographique, qui révèle et explique constamment la nature artificielle du cinéma ». Conformément aux préceptes de l'avant-garde, pour le VFV aussi, « la rupture du monde fictif était vue en soi comme une arme radicale, était elle-même accomplie par le biais de l'abstraction, de la juxtaposition surréaliste ou de l'agitation politique. Trait central de l'avant-garde (...) est en effet son opposition à l'univers diégétique, établi et renfermé qui constitue le pilier du cinéma narratif ». M. Hagener, « Programming Attractions: Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920s and 1930s », art. cit., p. 271. Sur le VFV, voir aussi Stattkino Berlin et al., *Revolutionärer Film in Deutschland (1918-1933)*, Berlin, Stattarchiv, 1996 et M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, op. cit.

Dans ce cas aussi, les genres allaient du cinéma classique au film d'avant-guerre, du documentaire au film abstrait, ainsi qu'aux expériences dadaïstes et surréalistes. Le contexte des projections était presque « moulé sur un laboratoire scientifique, et les films employés en guise d'expérience »²⁹ : à travers la combinaison inattendue des divers fragments, la Liga visait à créer une expérience visuelle inédite, en raison soit de l'objet hybride qui se créait, soit de la façon dont le public était amené à changer son propre regard sur les films choisis³⁰.

Le premier programme de la section d'Harleem (octobre 1927) s'ouvre justement sur *Uit het rijk der kristallen* et un autre film de Mol – *Het heksenei* [la sorcière] (1927) – déjà surréaliste dans le choix de son objet : un champignon de forme phallique qui pue la charogne et attire toutes sortes d'insectes. Le programme restant, commun à tous les autres sièges de la Filmliga, est constitué des trois films d'Alberto Cavalcanti de 1927 : *En rade*, *le Train sans yeux* et *la P'tite Lili*.

Ce même siège d'Harleem bénéficie en décembre de la même année de la programmation conjointe des *Opus II, III, IV* de Walter Ruttmann et d'un autre film de Mol, *Het leven in een druppel water* [la vie dans une goutte d'eau] (1927) : il s'agit là d'une éloquente comparaison formelle entre ces films, s'insérant dans la double tension avant-gardiste vers le documentaire et le film abstrait en tant que spécificités cinématographiques.

Tom Gunning nous explique comment cette tension se reflète dans l'apparent paradoxe selon lequel « l'avant-garde des années 1920 était, d'une part, attirée par la possibilité d'une transformation visuelle et par les images insolites, mais, d'autre part, visait toutefois à la documentation de la réalité quotidienne »³¹.

Ensuite, *Uit het rijk der kristallen* est programmé conjointement à *Diagonal-Symphonie* (*Symphonie diagonale*, Viking Eggeling, 1924) et à deux *Filmstudie* [étude filmique] de Hans Richter au sein de trois autres sièges de la Liga : le 18 février 1928 à Amsterdam, le 25 à Rotterdam et le 3 mars à La Haye. Voici la courte présentation publiée à cette occasion par la revue officielle de l'organisation :

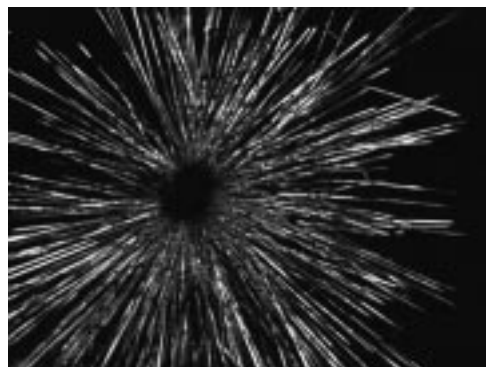
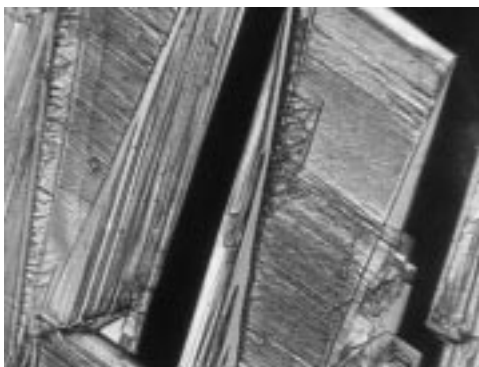
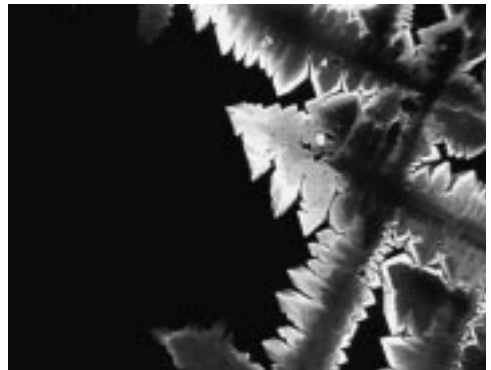
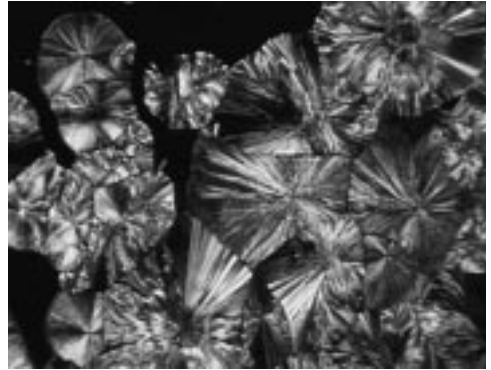
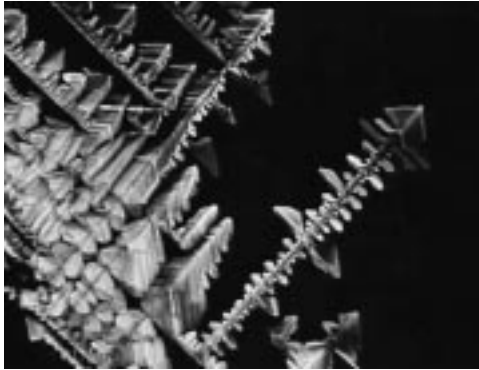
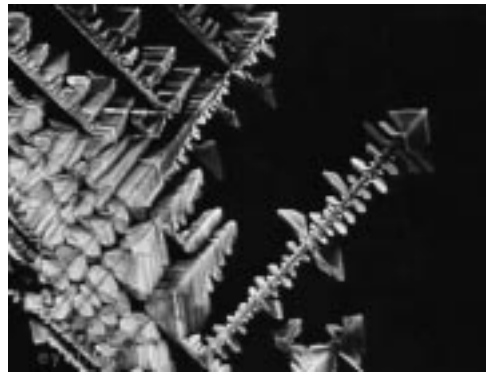
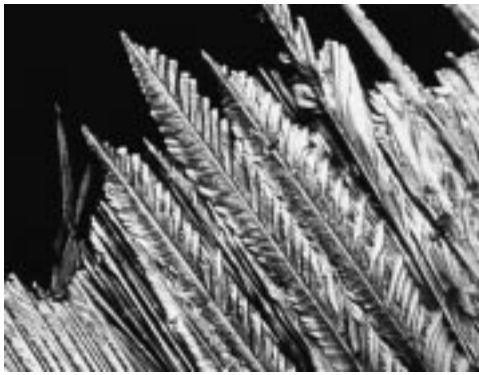
La partie essentielle de ce court [film] sont les formes des cristaux, et c'est donc avec joie que nous l'identifions comme un film « presque absolu », qui peut, à juste titre, être accueilli à côté d'Eggeling et Richter. On a quand même gardé cartons et légendes de ce film qui a été réalisé à des fins purement didactiques par notre associé à Harleem³².

29. M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, op. cit., p. 98.

30. Sur la pratique de programmation de la Filmliga, voir T. Gunning « Encounters in Darkened Rooms. Alternative Programming of the Dutch Filmliga, 1927-1931 » dans M. Hagener (dir.), *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, New York-Oxford, Berghahn, 2014, pp. 72-117.

31. T. Gunning, « Encounters in Darkened Rooms », art. cit., p. 83.

32. *Filmliga 1927-1931*, op. cit., p. 162.



Uit het rijk der kristallen (J. C. Mol, 1927).

Étant donnée l’empreinte didactique des projections *Filmliga*, il est intéressant de remarquer que Mol y participait assez souvent en tant que conférencier : le 21 avril 1928 à Amsterdam et le 28 à Rotterdam, il présente notamment trois de ses films – *Bloemen* [floraison], un film non identifié sur les microorganismes, et un film de chirurgie – en les introduisant par une conférence au sujet des problèmes techniques de l’observation microcinématographique³³.

Bien que les textes de ces conférences ne nous soient pas parvenus, on peut toutefois retracer leurs thèmes grâce aux rapports de la revue officielle *Filmliga* : en ce qui concerne la séance du 21 avril 1928, la revue magnifie les productions de Mol comme s’il s’agissait de très précieux essais dans la perspective du renouvellement d’un cinéma « enfin dégagé des fureurs et des banalités du music-hall » et ramené à l’essence fondamentale du mouvement. Là, « la différence entre films scientifiques et artistiques n’est pas pertinente, car on ne peut plus clairement déterminer où commence l’art et où finit la science »³⁴.

On retrouve également ces thèmes dans le rapport de la journée rédigé par Menno ter Braak, animateur de la Liga et théoricien d’un « film absolu », voire « tout à fait dégagé des influences extérieures et des faux sens » et « fondé sur des concepts purement cinématographiques »³⁵. Il insiste sur l’extraordinaire intérêt des films de Mol en arguant qu’ils rendent possible la radicale mise en question de l’esthétique filmique, la technique – dans ce cas la microcinématographie – arrivant à produire des épisodes étranges et explicites de défamiliarisation :

On a la sensation précise et inconnue que le monde microscopique qui y est représenté devient quelque chose d’énorme, dont on n’aurait même pas pu rêver. On a été là au-delà d’une frontière et microbes et cristaux risquent de devenir acteurs dans un film de Man Ray. L’intention l’emporterait alors tout à fait sur la nature et le documentaire deviendrait une libre composition³⁶.

Par rapport aux esthétiques décrites dans la première partie de cet article – plus liées aux manifestations « animaux » et « végétaux » d’une certaine photogénie –, cette deuxième déclinaison de la thématique qui interpelle directement le cinéma abstrait est peut-être mieux connue, s’épanouissant en 1929 à Stuttgart dans le cadre de la célèbre exposition *Film und Foto*³⁷.

33. Cf. Menno Ter Braak, « Onze tiende matinee », *Filmliga 1927-1931*, *ibid.*, pp. 244-245.

34. [Anon.], « Tiende voorstelling Programma », *Filmliga 1927-1931*, *ibid.*, p. 221.

35. M. Ter Braak, « “De absolute film” », *Monografieën over filmkunst*, n° 8, Rotterdam, 1931, p. 9.

36. *Ibid.*

37. Mise en place par le Deutscher Werkbund, l’exposition eut lieu à Stuttgart du 18 mai au 7 juillet 1929. Cf. la réédition du catalogue sous la direction de Klaus Steinorth, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto*, Stuttgart (1929), Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1979. Voir également Ute Eskildsen et Jan-Christopher Horak (dir.), *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung « Film und Foto » 1929*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1979.

C'est effectivement là que le film scientifique et ses techniques – ralenti, accéléré et microcinématographie – prennent place sans hésitation au cœur du projet esthétique d'une « Nouvelle Vision »³⁸ apte à développer les capacités perceptives humaines, et à dépasser la limite entre l'art et la technique, grâce aux possibilités technico-esthétiques du médium photographique, « l'instrument de mise en forme le plus moderne »³⁹.

Cette « esthétique en expansion »⁴⁰ qui animait la conception générale de l'exposition, ainsi que de la section spécifiquement dédiée au cinéma, se manifestait, dans la section photographique, à travers la juxtaposition d'œuvres expérimentales et d'affiches, de photographies documentaires, industrielles et scientifiques : László Moholy-Nagy, Eugène Atget et Marcel Duchamp étaient insérés parmi les photos de nature et de science d'Anne Mosbacher, Brett Weston et Karl Blossfeldt, et les photos à rayons X de Lette Verein et Denis Mulder.

Dirigé par Hans Richter⁴¹, le cycle de projections avait son plus petit dénominateur commun dans la « libération des objets d'usage quotidien de leur propre signification ordinaire »⁴² : on pouvait alors y retrouver, selon un modèle bien familier, des films expérimentaux d'auteurs désormais canonisés – Richter lui-même, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov, René Clair, Fernand Léger – à côté de films de Chaplin, de publicités, de films d'animation, de films scientifiques et de *Kulturfilme*. Le film de J. C. Mol, *Leven in een druppel water* (1927), fut notamment montré sous le titre de *Zwerfiochten in een waterdruppel* [errances dans une goutte d'eau] à côté d'œuvres d'Ivens, Man Ray, Eggeling et Dreyer.

Épilogue

Parallèlement à la programmation cinématographique, on peut identifier un autre lieu très important pour la formation des théories esthétiques dans les cycles des conférences organisés par les clubs. Comme on l'a déjà entrevu dans le cas de la Filmliga, du VFV et des nombreuses salles spécialisées

38. Cf. László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, 1928 et *Malerei Fotografie Film*, Munich, Langen, 1925 (Bauhaus-Bucher n° 8) (trad. franç. *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 2007).

39. Reproduit dans U. Eskildsen et J.-C. Horak (dir.), *Film und Foto der zwanziger Jahre*, op. cit., p. 67.

40. *Ibid.*

41. H. Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929. La rétrospective, constituée de 15 programmes, se déroulait du 13 au 26 juin 1929. Pour la programmation complète, voir « Die Stuttgarter Sondervorführungen der Werkbundaustellung Film und Photo », *Lichtbildbühne*, vol. 22, n° 145, 19 juin 1929 et « Die Avantgarde im Stuttgarter Programm. Donnerstag – Beginn der Filmschau », *Film-Kurier*, vol. 11, n° 139, 13 juin 1929.

42. U. Eskildsen et J.-C. Horak (dir.), *Film und Foto der zwanziger Jahre*, op. cit., p. 43.

françaises⁴³, il n'était pas rare que le film scientifique demandât, là aussi, sa propre petite place. À cet égard j'aimerais conclure en me penchant sur l'une des nombreuses conférences que Germaine Dulac tenait en tant que directrice des Actualités Gaumont ou de la Fédération des ciné-clubs de France. Son fonds, à la Cinémathèque française, conserve nombre de témoignages de sa pratique de montrer énormément de films scientifiques pendant ses conférences : on y retrouve plusieurs traces d'*animaux sous-marins, vie des abeilles, plantes à fleurs, cristallisations, oursins et mantes religieuses*.

La conférence qu'elle donna au Salon d'Automne le 6 décembre 1926 en particulier est d'une telle densité de références à des films scientifiques, qu'elle pourrait bien constituer une sorte de *summa* des différents concepts vus jusque-là. On y retrouve, nommés côte à côte, *photogénie*, cinégraphie du *rythme*, du *mouvement* et des *émotions*, cinéma *pur* et *abstrait*. Afin de démontrer que c'est parce qu'il se dégage de la narration, s'éloigne de l'anecdote, du récit et de l'interprétation que le cinéma est un art nouveau enregistrant la vérité sans déformation ni commentaire, et valorisant ce que l'œil ne voit pas, elle présentait en ces termes *Plantes à fleurs*:

Ce cantique heureux qu'est la germination d'un grain qui se tend dans un rythme lent puis plus rapide vers la lumière, n'est-ce pas un drame synthétique et total, exclusivement cinégraphique dans sa pensée et son expression ? Du reste, l'idée effleurée disparaît devant les nuances du mouvement harmonisées dans une mesure visuelle. Lignes qui se tendent, entrent en lutte ou s'unissent, s'épanouissent. Cinégraphie de forme. Ceci pour arriver à la conclusion que l'âme du drame cinégraphique, c'est le rythme seul.

Puis elle évoque *Cœur de lapin en dehors de l'organisme – action de quelques poisons* (Jean Comandon, 1912) qui montre l'action de différents poisons sur l'activité d'un cœur de lapin en circulation artificielle :

Je n'ai jamais assisté peut-être au spectacle d'un film plus dramatique, c'est-à-dire à un film qui vous prend à la gorge et ne vous laisse aucun répit jusqu'au dénouement. Nul changement de plans, pas d'effet de technique photographique : un cœur, dont les battements d'abord réguliers entraînent le vôtre dans un rythme parfait, puis tout à coup, le désarroi, l'accélération, la lenteur... et le cœur du spectateur haletant lui-même, se fond... dans le cœur du lapin et s'arrête presque (...). Sensation terrible ! Sensation qui vaut bien des drames et que le cinéma seul peut procurer. Les battements de ce cœur de lapin sont bien proches de l'interprétation visuelle que j'évoque quand je parle du cinéma pur.

43. L'agenda des conférences dans l'activité des ciné-clubs Les Amis du Cinéma, Club des Amis du Septième Art, Club Français du Cinéma et Vieux-Colombier, ainsi que celles organisées au Musée Galliera est reproduit dans Gauthier, *la Passion du Cinéma, op. cit.*, annexes 3-7.

Elle passe ensuite à la description d'un film sur l'embryogenèse de l'oursin, où une simple forme géométrique

... par un simple mouvement de rotation (...) cause une impression étrangère à la pensée dont elle est la manifestation, le rythme, l'amplitude du mouvement dans l'espace de l'écran devenant les seuls facteurs sensibles. Émotion purement visuelle, à l'état schématique, émotion physique non cérébrale, égale à celle que peut procurer un son isolé. Imaginons plusieurs formes géométriques en mouvement qu'un souci artistique réunirait en rythmes divers dans une même image, et juxtaposerait en une suite d'images, et nous arrivons à concevoir « la cinégraphie intégrale ».

Elle termine enfin sa conférence sur les esthétiques abstraites d'une *Cristallisation* (peut-être un Jean Comandon, 1913?).

Cette image est un acte linguistique où deux niveaux de discours s'affrontent, se mêlent : le premier est le niveau du dactylogramme, du discours pensé et réfléchi pour une conférence, et le deuxième – l'écriture manuscrite – est le niveau de la libre appropriation, de la re-sémantisation instinctive qui efface la conjonction adversative « pourtant » et s'envole vers la comparaison la plus libre et explicite en se rendant, impuissante, à l'irréductibilité de l'image⁴⁴.

Remerciements à Camille Jouany pour la supervision de la traduction française.

44. Dans le dactylogramme de cette conférence, il me semble voir matérialisée une merveilleuse analogie visuelle de ma recherche, qui a à voir avec les pôles du conscient et de l'inconscient, avec des images rebelles à la construction de leur propre référent.

Jusqu'ici les documentaires réalisés sans idéal
ni esthétique dans le seul but de capter les mouvements des
infiniment petits et de la nature nous permettent d'évoquer
les données techniques et émotives de la cinégraphie inté-
grale. Ils nous élèvent ~~pourtant~~ vers la conception du
cinéma pur, du cinéma dégagé de tout apport étranger, du
cinéma, art du mouvement et des rythmes visuels de la vie
et de l'imagination, *conception de Man Ray, Léper, Chronette,
Egpling, Richter, Mutt mann et de moi-même.*

Dactylogramme de la conférence au Salon d'Automne, 6 décembre 1926 (DULAC317 - B21-5/9) – Fonds Germaine DULAC /
Collection la Cinémathèque française.