

La jungle du cinéma

Animaux documentaires dans les clubs d'avant-garde

Maria Ida Bernabei

DANS 1895 2021/3 (N° 95), PAGES 60 À 87

ÉDITIONS **AFRHC**

ISSN 0769-0959

ISBN 9782370290953

DOI 10.4000/1895.8968

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-1895-2021-3-page-60.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour AFRHC.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

95 | 2021
Varia

La jungle du cinéma

Animaux documentaires dans les clubs d'avant-garde

The Jungle of Cinema

La giungla del cinema

Maria Ida Bernabei



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8968>

DOI : 10.4000/1895.8968

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2021

Pagination : 60-87

ISBN : 978-2-37029-095-3

ISSN : 0769-0959

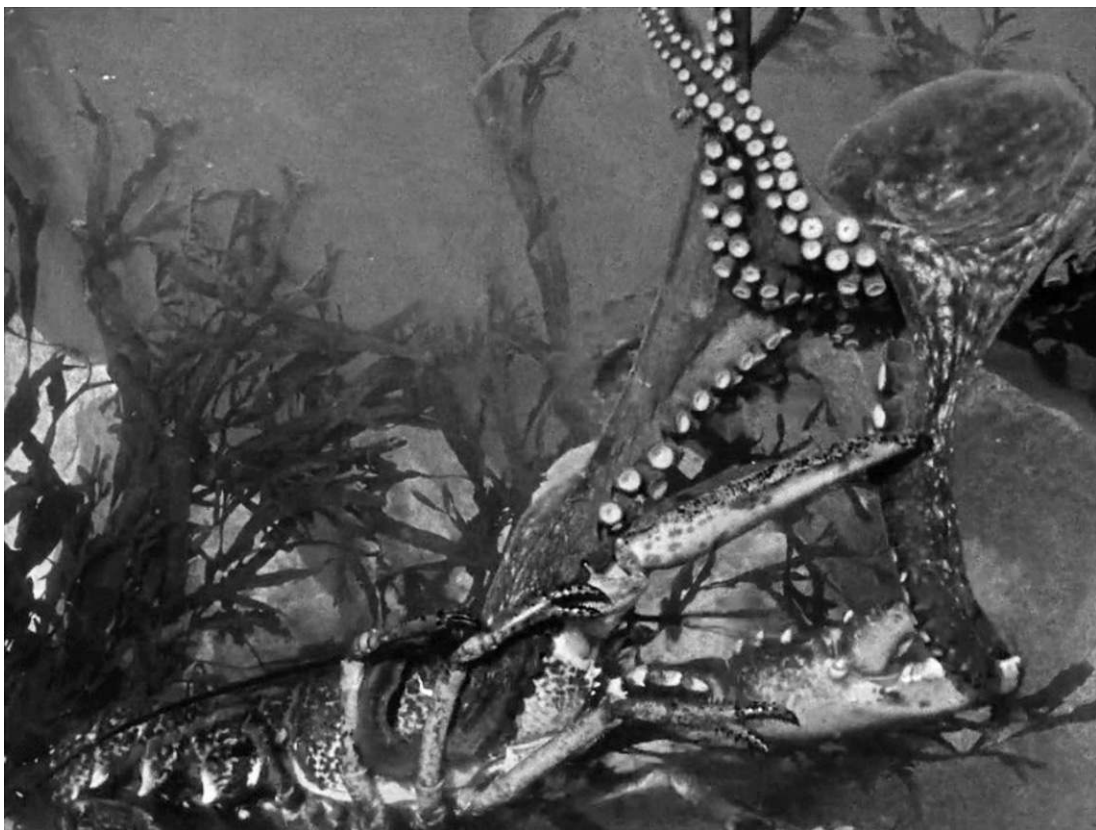
Distribution électronique Cairn



Référence électronique

Maria Ida Bernabei, « La jungle du cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 95 | 2021, mis en ligne le 03 janvier 2026, consulté le 12 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8968> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8968>

Tous droits réservés



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

La jungle du cinéma

Animaux documentaires dans les clubs d'avant-garde

Par Maria Ida Bernabei

Entrer dans un Théâtre du Vieux-Colombier tout juste inauguré implique de se confronter à un spectacle audacieux. En homme de courage, le nouveau directeur Jean Tedesco a en effet osé chambouler d'emblée le contenu des projections en supposant de façon peu évidente que « nous ne nous intéressons guère moins à la vie des animaux sous-marins par exemple, qu'à une sempiternelle histoire d'amour ou quelque drame policier usagé » et :

Il a remis sous nos yeux, par exemple (...) ces méduses qui sont l'élégance même, dans leur robe virginale, ces animaux transparents de la mer qui montrent qu'on peut tout faire avec un film et ramènent invinciblement l'esprit à l'origine océane de la planète Terre pour ne pas dire à la nébuleuse primitive. Ces délicieux crustacés qui semblent jouer les comiques de la mer, inoffensives langoustes aux armures des samouraïs, malins bernard-l'hermite.¹

Ce qui anime le spectacle décrit avec enthousiasme ci-dessus, c'est avant tout une attraction technique, la nouveauté des prises de vue sous-marines qui, pour ainsi dire, monopolisent les projections sur le thème animalier dans cette salle². Étant donné que nous manquons de précisions supplémentaires sur ces films, nous ne savons pas s'ils étaient effectivement réalisés avec des prises de vues sous-marines ou si, comme cela est plus probable, ils étaient tournés en aquarium : concernant l'activité du Vieux-Colombier, nombre de films sont en effet dus à la production interne de son « Laboratoire », sur lequel nous n'avons pas beaucoup d'informations. Il est cependant raisonnable de penser qu'il était habituel de montrer dans ces salles également des documentaires réalisés avec le véritable procédé Williamson, que le public de l'époque connaissait bien : déjà mentionné dans « Le Périscope », première version de *la Jungle du cinéma* de Louis Delluc, cette invention a reçu un vif écho dans la presse populaire en tant que nouveau et puissant moyen de révélation, digne de l'imagination de Herbert George Wells.

1. Henri de Perera, « Cinéma », *l'Opinion*, 5 décembre 1924 [n.p.].

2. Des films similaires réapparaissent à l'affiche sous les différents titres de *la Vie au fond de la mer* (27 mars-3 avril 1925), *Cinégraphie sous-marine* (26 février-5 mars 1926), *Poissons transparents et poulpes* (10-23 décembre 1926), *Étoiles et fleurs de mer* (28 janvier-11 février 1927) et *les Merveilles de la mer* (23 mars-13 avril 1929). Entre 1927 et 1928 aux Ursulines également plusieurs documentaires sous-marins – *les Jardins de la mer*, *Images sous-marines* – précèdent les *Oursins* de Jean Painlevé (novembre 1929).

LOUIS DELLUC

LA
JUNGLE
DU CINÉMA



PARIS,
AUX ÉDITIONS DE LA SIRÈNE,
RUE PASQUIER, n° 7
BOULEVARD MALESHERBES, 29
M. CM. XXI

Louis Delluc, *la Jungle du cinéma*, Paris, La Sirène, 1921

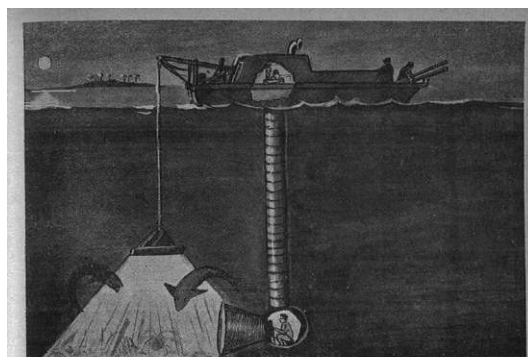


Fig. 1. — VUE D'ENSEMBLE DE L'APPAREIL WILLIAMSON EN COMBINAISON AVEC UN PROJECTEUR

LES DIFFICULTÉS DE LA PRISE DE VUES

UN ŒIL AU FOND DE LA MER

DANS son admirable épopée, Jules Verne nous fait assister au spectacle féerique de la vie mystérieuse dans les grandes profondeurs marines.

Son génie évocateur nous fait vivre en imagination parmi les forêts d'algues et de coraux où évoluent les êtres les plus fantastiques produits par la Nature.

Jules Verne était un précurseur. Ce que son imagination nous avait fait entrevoir, le cinématographe nous en montre la réalité, en soulevant un coin du voile qui dérobaient alors à nos regards ces êtres aussi admirables par leurs formes étranges que par leurs proportions et la délicatesse de leurs organes.

Elle est belle, cette science de l'Océan. Il y a soixante ans, on en soupçonnait à

peine l'importance et aujourd'hui, elle a ses instituts, ses laboratoires flottants sur toutes les mers du globe.

Il y a déjà nombre d'années, un océanographe distingué, M. Williamson, de Norfolk (Etats-Unis) avait inventé un tube plongeur; ce tube était muni d'un appendice, sorte de périscope pouvant permettre à un observateur d'explorer la faune sous-marine.



Fig. 2. — Ernest et Georges Williamson

Cet ingénieur Américain n'avait bien entendu, pas l'intention de n'utiliser son appareil que dans un but purement scientifique. Mais le Cinéma ne tenait pas alors la place qu'il occupe aujourd'hui et l'invention de M. Williamson, quoique fort intéressante, ne fut guère encouragée. Vous voyez, amis lecteurs que, si l'on se

Z. Rollini, « Les difficultés de la prise de vues. Un œil au fond de la mer », *Cinémagazine*, n° 24, 16 juin 1922, p. 385

Ce que son imagination [de H.G. Wells] nous avait fait entrevoir, le cinématographe nous en montre la réalité, en soulevant un coin du voile qui dérobaient alors à nos regards ces êtres aussi admirables par leurs formes étranges que par leurs proportions et la délicatesse de leurs organes.³

Mais la programmation scientifique de Tedesco se montre à l'avant-garde également par la force de ses associations hardies, comme nous le comprenons en observant tout d'abord l'emplacement même des Films documentaires et scientifiques qui, dans la section « Répertoire du film » de la programma-

3. Z. Rollini, « Les difficultés de la prise de vues. Un œil au fond de la mer », *Cinémagazine*, n° 24, 16 juin 1922, p. 385. Voir aussi [anon.], « La cinématographie sous-marine », *Ciné pour tous*, n° 38, 22 mai 1920, pp. 2-3. Sur le procédé Williamson voir, à l'époque, Victor E. Allemandy, *Wonders of the Deep. The Story of the Williamson Submarine Expedition*, Londres, Jarrold & Sons, 1915.

tion en trois parties de la salle, jouxtent le bloc dédié à l'étude de la photogénie des expressions des acteurs :

Sélections d'expressions : sous ce titre des séries d'expressions de certains interprètes de premier plan afin d'en dégager plus clairement les qualités : Séverin-Mars, Lilian Gish, Raquel Meller, Ivan Mosjoukine.⁴

Ce positionnement est extrêmement éloquent, si l'on considère qu'à l'époque le débat sur la photogénie impliquait aussi une observation rapprochée de l'acteur, du gros plan de son visage ; et plus encore si, après les insectes, les oiseaux et les animaux des abîmes qui se sont dépeuplés entre 1924 et 1925, on voit des « Animaux photogéniques » arriver au Vieux-Colombier, sans doute en rapport avec « Photogénie des bêtes », l'intervention – ensuite annulée – qu'y aurait dû effectuer Colette⁵. Avec grand succès, ils sont proposés à nouveau en mai 1927 et juin 1929, témoins de la vague animiste qui veut que, dans ce théâtre, les plantes aient une *vie sentimentale* et les insectes une *vie secrète*⁶. Pour la même raison, la séance d'avril 1927 choisit d'illustrer le cours de la vie à travers *la Vie et la mort d'un Lapon* – et les vies, bien plus cruelles, de *la Mante religieuse et l'araignée*. Là encore, tout comme la vie est prise « en flagrant délit » par le ciné-œil de Dziga Vertov, au Vieux-Colombier, les animaux sont également *pris sur*



Programme du Vieux-Colombier, juin 1930. Collection Cinémathèque française, Fonds Jean et Marie Epstein

tude (2). — Vieux-Colombier (21, rue du Vieux-Colombier, Littré 57-87. Mét.: Saint-Sulpice et Croix-Rouge). Mat. jeudi, dim., fêtes, 15 h. Soir., 21 h. : Animaux photogéniques (1) ; Parisport (1) ; Deux hommes irrésistibles (2).

La Semaine à Paris, n° 370, 28 juin-5 juillet 1929, p. 97

4. Cf. le « Recueil factice d'articles de presse, de programmes et de documents concernant la direction du Vieux-Colombier par Jean Tedesco : saisons cinégraphiques 1924-1928 », BnF, Arts du Spectacle, SR96/362.

5. La brochure annonçant la conférence de Colette sur la « Photogénie des bêtes » pour le cycle « Création d'un monde par le cinéma » (13 février 1926) se trouve dans le « Recueil factice d'articles de presse... », *op. cit.* Voir aussi *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 51, 15 décembre 1925, p. 5. Remerciements à James Leo Cahill (Université de Toronto).

6. Cf. *la Vie sentimentale des végétaux* et *la Vie secrète du grillon des champs*, films liés à la production du « Laboratoire » du Vieux-Colombier, projetés respectivement entre décembre 1926 et janvier-mars 1927.

le vif (juin 1930) et juxtaposés à *Mor Vran* (Jean Epstein, 1930) et à une étude expérimentale sur Paris.

Même à la London Film Society, des films de vulgarisation scientifique sont souvent programmés, comme, par exemple, dans la troisième *performance*: un film d'avant-guerre, sept minutes musicalisées d'« animal progression » de la série « Secrets of Nature », suivies par la projection de *Raskolnikov* (Robert Wiene, 1923) et de *À quoi rêvent les jeunes filles?* (Man Ray, 1924). Tout comme dans ce film scientifique, « certaines scènes ont été sélectionnées avant tout pour leurs qualités figuratives, puis, dans une moindre mesure, didactiques ». De même, le film de Man Ray « n'a pas de trame », « son intérêt réside dans les valeurs formelles, dans le rythme et dans la rapidité des perspectives » et « toute l'histoire – une romance – est mise de côté, laissant entièrement la place à la cinématographie »⁷.

Rapproché « à distance variable », magnifié, observé en gros plan et en détail, comment l'animal documentaire a-t-il influencé l'esthétique du cinéma dans ces années-là⁸ ?



Le Bernard l'ermite (Jean Painlevé, 1927)

7. London Film Society (dorénavant LFS), 3^e *performance* (22 novembre 1925), dans *The Film Society Programmes, 1925-1939*, New York, Arno Press, 1972, pp. 10-11.

8. Au-delà de la rencontre entre l'avant-garde cinématographique et l'animal représenté dans les films scientifiques – thème de cet article –, il faut rappeler que les animaux ont été des protagonistes du cinéma depuis les premiers temps. Il suffit de penser aux *Boxing Cats* (Edison, 1894) ou au brutal *Electrocuting an Elephant* (Edison Manufacturing Company, 1903), aux *Chiens savants : la danse serpentine* (Frères Lumière, 1897) ou à la *Danse serpentine dans la cage aux fauves* (Ambroise-François Parnaland, 1900). Et encore : *Rescued by Rover* (Lewin Fitzhamon et Cecil M. Hepworth, 1905), dont plusieurs versions dérivent, *Métamorphoses du papillon* (film à trucs de Gaston Velle, Pathé Frères, 1904), ou les insectes animés par Władysław Starewicz (*Lucanus Cervus*, 1910).

Le plan donnera une forme aux choses

À la base du nouveau langage se trouve (...) la caméra : avec elle, et à travers ses mouvements, notre regard se déplace continuellement. De cette façon, la *distance de l'image* varie, ainsi que la *grandeur* des objets compris dans le plan et la *perspective* dans laquelle ils sont disposés.⁹

Béla Balázs identifie la nature du cinéma dans un processus de rapprochement « à distance variable » de la caméra envers ses objets, à la base duquel nous pouvons reconnaître un premier niveau où l'acte de désignation, qui est opéré par le biais des choix au sein du plan, possède une valeur presque ontologique. Si « c'est le plan qui donn[e] une forme aux choses »¹⁰, celui-ci ne se limite pas à désigner, en définissant, il met en acte un véritable processus de création. Pour Balázs, la spécificité du cinéma est qu'il « ne *reproduit* pas les images, il les *produit* », en créant « ce *quid* qui sera visible seulement lorsqu'il sera projeté sur l'écran »¹¹ : le réel est défini avant tout comme une vision. Il y a un moment, encore à l'époque de *Der Sichtbare Mensch (l'Homme visible)* – en 1924, année qui vit l'ouverture du Vieux-Colombier à Paris – où, pour Balázs, la définition de la spécificité du plan rencontre explicitement le destin des animaux au cinéma :

Pourtant, ce « voyeurisme » implique vis-à-vis de la nature une relation personnelle, une attitude particulière, à laquelle s'attache toujours une excitation tout à fait spéciale et qui a un parfum d'aventure extraordinaire. Car voir la nature nettement et de près, la voir sans être vu, cela n'est pas naturel du tout. La norme pour nous est de voir toutes les choses qui nous environnent à demi noyées dans le brouillard d'une généralisation née de l'habitude et de l'idée schématique que nous nous en faisons. Nous ne nous intéressons qu'aux avantages qu'elles peuvent nous apporter, aux dommages qu'elles peuvent nous causer – nous ne les voyons que très rarement *elles-mêmes*.

Si l'opérateur avec sa boîte à manivelle transperce ce brouillard, alors nous apparaît soudain – comme une étoile devant nos yeux – une image de la nature *non naturelle* [unnatürliches *Bild der Natur*], insolite, mystérieuse. On a parfois le sentiment d'avoir assisté en cachette à un mystère profond, sacré, d'avoir surpris une vie secrète qui souvent a le caractère clandestin de l'interdit.¹²

9. Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Turin, Einaudi, 1952, p. 60 (éd. originale : *Filmkultúra. A film művészetfilozófiája*, Budapest, Szikra, 1948 ; trad. allemande : *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Vienne, Globus, 1949 ; trad. angl. *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*, Londres, Dennis Dobson, 1952 ; trad. franç. *le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1972). Sauf indication contraire, toutes les traductions d'une langue étrangère et les mots soulignés sont de mon fait.

10. *Ibid.*, pp. 50-51.

11. *Ibid.*, souligné dans le texte.

12. Id., *L'Uomo Visibile*, Turin, Lindau, 2008, pp. 214-215 (éd. orig. Id., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Vienne-Leipzig, Deutsch-Österreichischer vg, 1924 [dans Id., *Schriften zum Film*, I, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982, pp. 108-109] ; trad. franç. Id., *l'Homme visible*, Belval, Circé, 2010) ; « *non naturelle* » est souligné dans le texte.



Le Bernard l'ermite (Jean Painlevé, 1927)

celui dont un coin vient d'être été soulevé grâce au procédé Williamson¹³. Enfin, tout comme les animaux projetés au Vieux-Colombier étaient *pris sur le vif*, et de même que pour Tedesco nous pouvons « surprendre, avec un appareil sous-marin, la méduse flottante dans ses pulsations locomotrices »¹⁴, de la même manière, les animaux de Balázs montrent leur nature « inhabituelle, mystérieuse et surnaturelle » justement parce qu'ils sont « surpris », *pris en flagrant délit* par le pouvoir déjà photogénique du plan en soi.

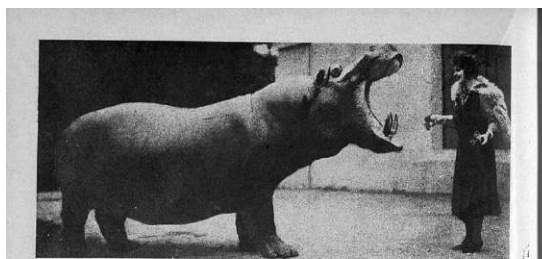
Photogénie des bêtes

En lisant le théoricien hongrois, il paraît incroyable qu'il n'y ait aucune trace d'un contact entre celui-ci et la réflexion contemporaine en France, là même où le discours sur la spécificité du nouveau médium est en train de se développer autour du regard indifférent de la caméra et son automatisme. En France, dans un contexte déjà accoutumé à la présence des animaux grâce au Théâtre Zoologique de François Bidel et aux documentaires animaliers d'Alfred Machin¹⁵, l'animal suscite un intérêt en tant que porteur d'une touche de photogénie : Colette programme une conférence au Vieux-Colombier sur la « Photogénie des bêtes » et *Cinémagazine* peut se demander « Quel est l'animal le plus photogénique ? »,

13. Walter Benjamin, « Neues von Blumen » [1928], trad. franç. « Du nouveau sur les fleurs » dans Id., *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 70 ; Ernst Bloch fait référence au voile dans *Verfremdungen II. Geographica*, dans *Literarische Aufsätze, Gesamtausgabe*, Francfort s/M., Suhrkamp, 1964.

14. Jean Tedesco, « Le règne du théâtre et la dictature du cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 74, 1^{er} décembre 1926, p. 10.

15. Sur Alfred Machin, voir Eric de Kuyper et Marianne Thys, *Alfred Machin. Cinéaste/film-maker*, Bruxelles, Cinémathèque Royale de Belgique, 1995.



Quel est l'animal le plus photogénique ?

Oui, oui, j'entends bien... Irrévérencieux envers notre espèce, vous répondez : « C'est l'homme ». D'abord, nous l'exception et puis l'homme n'est pas toujours photogénique. Même, les acteurs choisis ne paraissent pas sur l'écran avec une physionomie aussi nette que vous l'auriez désiré. Bon ! Alors ? On est bien embarrassé, car il semble que la plupart des animaux ont toutes les qualités physiques souhaitables en l'occurrence. Cherchez bien, combien vous ont paru fades, inipides, falots ? Et ce n'est pas qu'on les ait choisis. N'importe quel chien est parfait, au cinéma ; pékinois, lévriers, danois, tous viennent bien distinctement. Ne parlons pas des caniches, on dirait qu'ils ont été exterminés tant ils sont rares même sur la voie publique, alors que naguère il y pullulaient.

Donc, ils sont beaux. Songez au docteur des documentaires de l'Éducational Film présentés par Harry, il vit, vibre, examine et semble admirer la nature avec une soif intense de poésie. Dans le film intitulé *la Sierra Nevada*, par exemple, solitaire il parcourt la montagne comme enthousiasmé, puis soudain un griffon blanc lui apparaît et quels jeux et quelles

joies sont les leurs ! Puis endormis l'un contre l'autre, comme leur allure nous les fait admirer ! Vous ne voulez pas que



Cinémagazine



croupe blanche ; les éléphants de *Jarzan* ; les loups et les lions de Mme Berthe Dagmar. Les chiens-loups, comme dans *Kazan* et les films de l'Alaska, en voilà encore de très photogéniques.

Le serpent de la *Vipère*, les oiseaux, les poissons, quoique jouant des rôles inconscients, offrent un intérêt, n'est-ce pas ?

Préférez-vous, à ces figurants ou à ces acteurs dramatiques, des comiques ? Le chien que présente l'*Eclipse* dans plusieurs films a de l'esprit jusqu'au bout des pattes.

Les moutons d'*Evangéline* et de bien d'autres plus rustiques n'ont-ils point de l'allure ? Et les cochons, les poules ?

Il y a aussi les abeilles qui, dans un récent « Pathé-Revue » nous initient à leurs admirables labeurs, nettoyant les abords de leur ruche, tuant une guêpe importune.

Vous connaissez aussi les troupeaux des ranchs, les bestiaux de Chicago, les taureaux de la Canarie.

vous soient rappelés d'autres chiens ! On en voit dans presque tous les films...

Alors, les chats ? Voilà encore un animal photogénique et je crois que je voterais pour lui. Voyez-le en groupe suivant Douglas, dans *la Poule mouillée*, ou regardez le seul chat blanc du *Moulin en feu*, en arrêt devant une flaque de sang et flairant d'où provient la large tache.

Un jour, je ne sais quel éditeur présentait un documentaire intitulé simplement *Les Petits Chats*, c'était délicieux et charmant comme vous savez que se montrent les chatons jouant auprès de leur mère. Un directeur de cinéma de banlieue, qui se trouvait à côté de moi, dit : « Dans la campagne, ils en ont tous, des chats, je ne peux pas prendre ce film-là ! » Comme il se trompait le brave homme !

Il y a les singes, Jack par exemple et d'autres dont j'ai oublié les noms, véritables comédiens ; les chameaux, lents, nonchalants, imposants, dans *l'Atlantide* et dans les *Contes des Mille et une Nuits* ; les ânes si intelligents et dont on rit ; les chevaux en groupes ou bien isolés, celui de Rio Jim, ceux de Douglas, celui de *Jubilo* avec sa

C'est dans *Sept ans de mollure* qu'une oie saute sur un marchepied de train avec une gravité burlesque. Toute sa fierté se



Lucien Wahl, « Quel est l'animal le plus photogénique ? », *Cinémagazine*, n° 49, 23 décembre 1921, pp. 8-9

en prenant acte du fait que souvent ceux-ci sont par nature plus photogéniques que l'homme, lequel « n'est pas toujours photogénique »¹⁶. Les articles du début des années 1920 racontent des histoires de chiens qui « vivent, vibrent, examinent et semblent admirer la nature avec une soif intense de poésie » ; « acteurs dramatiques » sont aussi les chats, les singes et « les ânes intelligents »¹⁷. En ce sens, les analogies avec la pensée de Balázs se poursuivent, celui-ci affirmant que les animaux, dans leur spontanéité, sont capables de la plus pure photogénie, bien qu'elle ne soit jamais nommée ainsi :

Le plaisir particulier qu'il y a à voir des animaux au cinéma vient de ce qu'ils *ne jouent pas la situation mais la vivent*. Ils ne savent rien de l'appareil et se comportent avec un sérieux ingénu (...). Bien sûr, tout

16. Lucien Wahl, « Quel est l'animal plus photogénique ? », *Cinémagazine*, n° 49, 23 décembre 1921, pp. 8-11.

17. *Ibid.*, p. 8.

acteur vise lui aussi à créer l'illusion que ses mines ne sont pas seulement des « interprétations », mais bien l'expression d'un sentiment authentique. Mais aucun acteur ne réussit, sur ce plan, à égaler les animaux. Pour eux, en effet, *il ne s'agit pas d'illusion, mais d'une réalité authentique*. Ce n'est pas de l'art, mais *la nature épiciée*.¹⁸

Des animaux au comportement spontané de manière désarmante devant la caméra, selon les écrits de Balázs, et chargés de qualités photogéniques qu'on retrouve aussi dans la presse spécialisée française : ils « ne se soucient nullement de l'objectif et (...) sont inaccessibles au trac, qui paralyse tant d'humains » ; « surpris par l'appareil de prise de vue, ils tiendraient les mêmes rôles si le cinéma n'existait pas »¹⁹. Pour Delluc, on le sait, la photogénie de l'animal est un fait marquant depuis 1921 : dans *la Jungle du cinéma*, il fait des animaux les protagonistes de ses récits : une « Course de taureaux » lui prouve que « l'habileté, l'athlétisme, l'audace, la savoureuse bestialité » des taureaux « se marient merveilleusement à la photogénie » et, dans « Parmi les fauves », il affirme que « le film disparaît en présence des bêtes »²⁰. C'est sur la même ligne qu'Émile Vuillermoz expose ses appréciations sur l'animal, soutenant que la « Photogénie des bêtes » se manifeste également dans le documentaire grâce à « certaines expressions d'animaux qui ont une force hallucinante inoubliable » qui rendent ce genre cinématographique digne « d'un intérêt psychologique et artistique infiniment



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

plus considérable que les vaudevilles ou les mélodrames qui naissent chaque jour autour de nous avec une abondance et une régularité désespérantes »²¹. D'ailleurs, en 1927, le premier numéro de *Close Up* reproche même à la production cinématographique de l'époque de ne pas savoir soutenir à l'écran les qualités spécifiques de l'animal, le réduisant à une sorte de marionnette d'inspiration humaine et ignorant « toute la psychologie de l'action animale, étude fascinante et complexe »²². De plus, tout comme chez Balázs nature et animaux étaient observés en secret, *pris sur le vif*, dans les mêmes années, en

18. B. Balázs, *L'Uomo Visibile*, op. cit., pp. 214-215 (Id., *Schriften zum Film*, I, op. cit., pp. 108-109).

19. Z. Rollini, « Les animaux au cinéma », *Cinéma magazine*, n° 8, 11 mars 1921, p. 7, et L. Wahl, « Des animaux sur l'écran », *Pour vous*, n° 9, 17 janvier 1929, p. 11.

20. L. Delluc, « Course de taureaux » (1919), repris dans *Écrits cinématographiques*, vol. 2, t. 2, Paris, Cinémathèque française, 1990, p. 144 et Id., « Parmi les fauves » (1919), repris dans *Écrits cinématographiques*, op. cit., p. 18.

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

22. E. L. Black, « Animals on the films », *Close Up*, vol. 1, n° 1, juillet 1927, p. 41.

France, la caméra isole « la vie intime des oiseaux » pour explorer les « difficultés de la prise de vues »²³ et, pour Delluc enfin, surprendre ces formes de vie absorbées par leurs occupations génère un détournement qui résonne comme une nouveauté, transmis par l'œil réglable de l'objectif :

Avouez aussi que lorsqu'on vous a montré la vie, les mœurs, la mort d'insectes extravagants, de pachydermes compacts, d'animaux de basse-cour, vous avez été souvent étonné comme si vous les voyiez pour la première fois (...). Les créatures domestiques vous ont bouleversé plus qu'une fois.²⁴

Anthropocentrisme

Examiner ce bouleversement nous amène à aborder une question déterminante pour la définition du rôle joué par le cinéma scientifique dans l'élaboration d'une théorie esthétique : la tension entre les pôles de l'humain et du non-humain. Si, d'une part, en effet, l'automatisme de la machine propose, pour la première fois, un regard affranchi du référent humain, de l'autre, en revanche, on tend encore à lire ces films selon des catégories propres à l'humain, comme l'explique Vuillermoz dans « Anthropocentrisme », où il se réfère largement aux films scientifiques²⁵.



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

Delluc, par exemple, exprime une position encore chargée d'anthropocentrisme dans une recension de 1921 où il fait sans cesse référence à des personnages et à des acteurs :

Elles [les méduses] font songer aux personnages que Wells situe dans ses *Premiers Hommes dans la lune* et aussi à ces accoutrements baroques, sadiques et charmants de girls américaines qui évoluent dans de fluides projections colorées : rappelez-vous les étonnantes ballerines patineuses que Ralph Donnegan vous présentait, le dernier automne, sur le plateau de l'Alhambra.²⁶

23. Z. Rollini, « Des difficultés de la prise de vues. La vie intime des oiseaux photographiée », *Cinémagazine*, n° 3, 20 janvier 1922, pp. 76-80.

24. L. Delluc, « Le cinéma, art populaire » (1921), repris dans *Écrits cinématographiques, op. cit.*, p. 282.

25. É. Vuillermoz, « Courrier cinématographique – Anthropocentrisme », *le Temps*, 19 mars 1927, p. 5.

26. L. Delluc, « Les méduses » (1921), repris dans *Écrits cinématographiques, op. cit.*, p. 240.

Sport :
une boule de liège
a l'air de les amuser
beaucoup.



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

Vuillermoz est encore plus prudent dans sa définition de la spécificité du cinéma et de sa faculté de s'éloigner d'une représentation anthropocentrique. Malgré son « ubiquité et sa rétine grossissante », qui en font un « incomparable observateur à qui rien n'échappe », et dont « l'œil de mouche aux innombrables facettes enregistre tous les phénomènes de la vie terrestre »²⁷, il est effectivement

impossible de dépouiller complètement une impression visuelle de certains souvenirs qui les font rentrer, malgré tout, plus ou moins indirectement dans l'anecdote. Sous les jeux de lumière les plus vagues, les plus flottants et les plus manifestement éloignés de toute possibilité narrative, *notre anthropocentrisme impénitent* s'empresse de reconstruire instinctivement un scénario, en recherchant les motifs empruntés à la danse, à la tragédie, au machinisme ou au rythme de la vie quotidienne.²⁸

En fait, pour lui, le *Papillons et crâles* montré au Vieux-Colombier racontait des histoires absolument humaines et, de la même manière, « lorsque le docteur Comandon nous présente la saisissante fantasmagorie qui se déroule dans le monde des microbes, il écrit tout simplement pour beaucoup de spectateurs le cinéroman en douze épisodes de la phagocytose »²⁹. Louis Chavance revient enfin sur les polarités de l'humain et du non-humain dans le film scientifique dans un article à propos du *Kulturfilm* de l'UFA, *la Nature et la vie* (*Natur und Liebe*, U. K. T. Schulz et W. Junghans,

27. É. Vuillermoz, « Devant l'écran », *le Temps*, 25 avril 1917, p. 3.

28. Id., « La Musique des images », dans *l'Art Cinématographique*, vol. III, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 64.

29. *Ibid.*

Extrait de *La Nature et l'Amour* 1928

Le Symbole du Sang

Il doit y avoir dans le monde du cinéma un certain nombre de créateurs qui ont peur des êtres humains. Il doit en exister puisqu'on nous présente tant de documentaires, de ciné-poèmes, de films d'objet où tout s'exprime sauf l'idée de l'homme et où il ne mange, parmi toutes les formes possibles, que celles d'un visage ou d'un corps. Peut-être est-ce par une timidité d'esprits jeunes en face de la vie et qui ne craignent pas seulement d'avoir à commander de vagues grimaces prétextuelles, d'acteurs, mais qui n'osent même pas faire un signe à cette jeune femme qui passe pour lui demander d'évoluer devant leur appareil. C'est peut-être par une réserve plus noble, capable d'imposer une étroite du monde et le dessin de reproduire pour une fois des aspects vraiment inhumains des choses. Un pareil sentiment existe puisque, pour ma part, je me sentais très gêné s'il me fallait enseigner les gestes de la douleur et de l'amour à des gens ou pourrions bien avoir le double ou le triple de mon âge.

Ce sont les films d'objet. Ils connaissent tout et nous apprennent des vies inconnues. Par là même, ils possèdent une petite parcelle de l'aventure mystérieuse et nous inspirent un sentiment semblable à celui qui contraignait Wells à explorer les cavernes et les faunes effrayantes de la Lune ou à nous rapporter l'histoire des temps à venir. Dieu merci ! nous sommes familiarisés aujourd'hui avec les bêtes du fond de la mer, avec la gélatine mouvante, les amonées et les spirales du ver de vase et les frémissants de la gelée protoplasmique. Nous avons étudié l'armement progressif des cristaux. Nous savons nous défendre le jour où ces mondes infernaux se décideront à reconquerir le joug de l'homme et monteront à la conquête de notre sol. Du reste, ces êtres informes et presque microscopiques ne sont pas les plus effrayants qu'il nous soit donné de voir dans les admirables documentaires de la U.F.A. Ce qu'on peut appeler « la civilisation très avancée » des fourmis nous inspire un malaise encore plus accentué : ces

Extrait de *Le Symbolisme* 1928

insectes, leurs approvisionnements, leur élevage, leurs guerres élevées à l'échelle de nos troubles sur le grossissement de l'olécite, l'effet sur notre peau de leurs terribles armes de chair.

Ce n'est pas en vain qu'on a donné aux films de cet ordre le nom de films abstraits, car il leur manque à tous quelques-uns des éléments de notre représentation normale. Tantôt, c'est l'abstraction de l'homme comme dans ces documentaires de la U.F.A., ou *La Tour de René Clair*. Nous pouvons ainsi remarquer que dans les purs documentaires américains, comme ceux de Flaherty, il y a toujours une présence humaine, ce qui nous donne un caractère (au moins négatif) du film européen, et il en a plutôt besoin. Tantôt, c'est l'abstraction de toute forme sensible, l'abandon d'une base réelle, le détail des signes géométriques ou des apparences amorphes pour le seul effet visuel, qui nous introduisent dans le domaine beaucoup plus restreint des films de Ruttmann ou de Chomette. Il faut un grand courage et une grande foi dans l'avenir pictural du cinéma pour entreprendre une production semblable. Il faut encourir la déception du spectateur, même cultivé, qui se voit privé du plaisir poétique que lui donnent les représentations sensibles, et aller au devant de ce risque peut-être inutilement, car rien ne prouve que le cinéma puisse se passer de poésie.

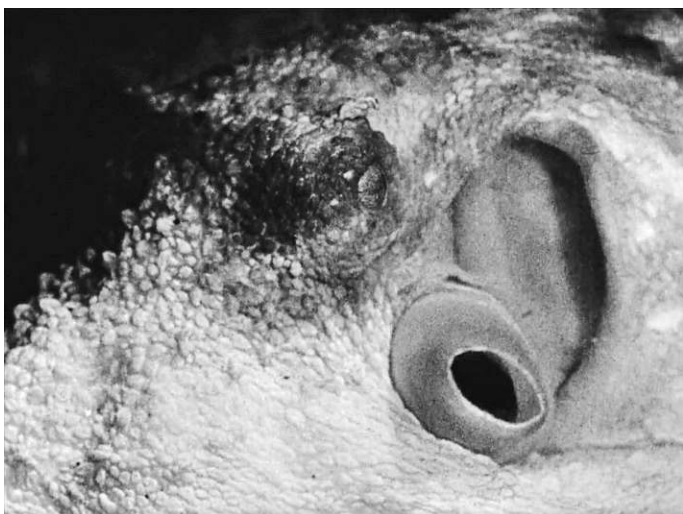
Devant les films abstraits, n'avez-vous pas ce sentiment de vide qu'on éprouve en présence de tout ce qui manque de quelque élément essentiel, non pas lorsqu'un défaut subsiste qui laisse le spectateur dans l'effroi du rêve, mais quand vraiment a disparu d'une manière incompressible ce qui faisait notre émotion, sans qu'on puisse dire exactement en quoi elle consistait, ni comment elle s'est évaporée. Je suppose que l'on a compris pourquoi je n'ai point parlé jusqu'à présent de *L'Étoile de Mer*, où je ne constate pas cette absence. Toutes les fois qu'on assiste à la projection de quelconque de ces films, on a l'impression d'un grand silence. L'orchestre ou les machines à bras ont beau prendre leurs attitudes les plus tumultueuses, on a beau entendre le roulement de l'appareil et quelle que soit la précipitation des scènes, elles se déroulent dans un univers où ou aucun son n'aurait d'écho. Une vague sensation de vertige, et puis quelle affreuse solitude ! Certains jours dans la vie d'un homme apparaît, de la façon

Louis Chavance, « Le symbole du sang », *la Revue du Cinéma*, n° 2, février 1928, pp. 50-51

1927), montré au Vieux-Colombier entre novembre et décembre 1928, qui, d'un côté, reproduit « pour une fois des aspects vraiment inhumains des choses »³⁰ et, de l'autre, réussit à mettre en scène les caractéristiques les plus humaines de cette extranéité. Si déjà *Grain de blé*, souvent cité par Germaine Dulac, souffrait humainement, et si les animaux du Vieux-Colombier étaient secoués par de grandes passions, de même, pour Chavance, « le caractère étrangement troublant » de ce film est dû à sa capacité à provoquer « en nous des résonances trop profondes pour qu'on le puisse facilement avouer » et à montrer que « les êtres les plus bas de l'échelle animale s'adaptent à la plus secrète de nos aspirations, celle de nos sens »³¹. Concrètement, pour Chavance, le côté anthropocentrique dont se fait porteur *la Nature et la vie* s'explique par une sorte d'*empathie* grâce à laquelle nous nous étonnons d'être liés à des êtres aussi infimes sur l'échelle de l'évolution, sur une ligne qui relie l'animisme de Jean Epstein au bestiaire surréaliste. En outre, non seulement ces êtres vivent comme nous, mais ils forment de façon dérangement – « imperceptible sentiment de répulsion » (*ibid.*) – une allégorie du sexe, dotés qu'ils sont d'un véritable *sex-appeal* de type hollywoodien :

30. L. Chavance, « Le symbole du sang », *la Revue du Cinéma*, n° 2, février 1928, p. 50.

31. *Ibid.*, p. 52.



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

Certaines pommettes ont dû rougir en présence de ces palpitations, de ces entrebâillements, de ces rondeurs. Les Américains emploient un mot pour désigner l'attrait de leurs vedettes, qui s'appliquerait parfaitement ici. Ils parlent de *sexappeal*.³²

En effet, même le magazine *Close Up* a rapporté que la version anglaise de ce film, *Nature and Love*, a été « réduite à un squelette de seulement 6 000 pieds dans une tentative désespérée de plaire à la censure », qui semble pourtant être inébranlable, continuant à voir « le sex-appeal même dans le squelette »³³.

L'œil existe à l'état sauvage

En formulant cette pensée, Chavance va jusqu'à définir une double sémantique du film abstrait : en premier lieu, ces films jouissent de « l'abstraction de l'homme, comme dans ces documentaires de la UFA ou *la Tour* de René Clair ». Libérés de la présence humaine, ils sont également forts d'un second type d'abstraction :

L'abstraction de toute forme sensible, l'abandon d'une base réelle, le défilé des signes géométriques ou des apparences amorphes pour le seul effet visuel, qui nous introduisent dans le domaine beaucoup plus restreint des films de Ruttmann ou de Chomette. Il faut un grand courage et une grande foi dans l'avenir pictural du cinéma pour entreprendre une production semblable.³⁴

32. *Ibid.*, p. 53.

33. Oswald Blakestone, « Nature and Love », *Close Up*, vol. 4, n° 3, mars 1929, pp. 69 et 72.

34. L. Chavance, « Le symbole du sang », art. cit., p. 51.

C'est comme lire Vassili Kandinsky découvrant que « l'objet nuit » à ses peintures. Il s'agit d'un élan conceptuel puissant si nous gardons à l'esprit que nous parlons ici de films de vulgarisation scientifique ayant des animaux pour protagonistes – « êtres informes et presque inorganiques »³⁵ – comparés explicitement aux travaux de René Clair, Walter Ruttmann et Henri Chomette, et pour le type de dévotion tout à fait « expérimentale » que leur réalisation requiert. Dans les deux cas, l'œil automatique de la caméra répond à l'absence de l'homme par le biais des valeurs formelles catalysées par le gros plan. D'autres théoriciens s'arrêtent sur les valeurs abstraites du film animalier : Paul Romain, en parlant de méduses, remarque chez elles la « musique silencieuse et la plastique »³⁶, tandis que pour Marcel Defosse « les reflets et les ralentis des merveilles de la mer s'éloignent de la réalité et touchent à cette poésie naturelle que plus d'une fois le cinéma a su miraculeusement capter »³⁷. Dans un autre article important, ce dernier relève avec admiration les composantes formelles du spectacle dévoilé par les images sous-marines :

Des formes transparentes dessinent des architectures compliquées et irréelles. Une géométrie inhumaine s'inscrit sur un nouveau tableau noir. Des filaments se détachent, des points composent des figures, des mouvements accélérés s'alanguissent. Seul le cinéma est capable de reproduire la sensation de beauté, de plaisir esthétique que procure la vue de ces êtres mystérieux.



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

35. *Ibid.*

36. Paul Romain, « Le cinéma du Vieux-Colombier à Montpellier », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 87, 15 juin 1927, p. 31.

37. Marcel Defosse, « Le Club du cinéma de Brussels », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 85, 15 mai 1927, p. 15 (NDR : Marcel Defosse est plus connu, en tant que critique, sous le pseudonyme de Denis Marion).

Defosse explique de la sorte comment certains documentaires scientifiques projetés au Vieux-Colombier ont contribué à nous révéler « une certaine photogénie »³⁸. Lui aussi revient sur la problématique de l'abstraction du film animalier : d'un côté, ces films se distinguent par la présence de valeurs formelles ; de l'autre, l'abstraction se donne une nouvelle fois dans l'*a-humanité* de l'objectif, sur une ligne qui conduit tout droit à l'*Intelligence d'une machine* d'Epstein (1946). La *certaine photogénie* dont parle Defosse en relation avec les documentaires est, en effet, fortement recentrée sur l'éloignement de l'humain.

Il se fait que parmi les éléments que chaque art est susceptible de reproduire, il en est certains qui procurent le plaisir esthétique cherché en ne demandant à l'artiste qu'un minimum d'interprétation. Il y a des phénomènes naturels qui semblent ne demander qu'une simple transcription, suivant une technique déterminée pour nous émouvoir. (...). Je crois que ce qu'on appelle photogénique n'est rien d'autre que cette qualité appliquée au cinéma.³⁹

La machine et une « technique déterminée » sont, à elles seules, presque suffisantes pour nous émouvoir. Pour Defosse, en somme, une sorte de dénominateur commun minimal du « catalogue des beautés photogéniques »⁴⁰ réside avant tout dans le fait que celles-ci se comporteraient de la même façon, indépendamment de la présence de l'objectif. C'est, avant celle d'Epstein, la proposition la plus radicale en matière de définition des pouvoirs de l'automatisme de l'objectif :

Ces sujets ne se comportent pas différemment en présence de l'objectif qu'en son absence. (...) car si nous analysons les sources du plaisir que nous causent ces beautés poétiques, musicales, photogéniques, nous découvrirons que deux d'entre elles se trouvent être la suppression apparente de l'intermédiaire (l'artiste) et l'enrichissement de notre capacité de sentir par une nouvelle manière de prendre connaissance du monde.⁴¹

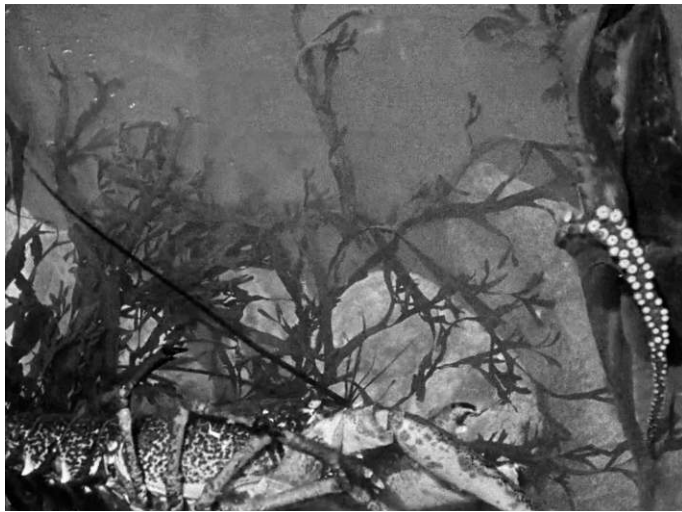
Pour cette raison, « c'est le documentaire qui nous permettra d'analyser le plus rapidement le contenu de ce mot : photogénie ». Libérée de complications comme le « drame » et l'« interprétation », l'explosion photogénique est confiée au seul plan et à l'isolement de son sujet. Comme nous pouvions facilement nous y attendre, la radicalisation de la thématique d'une photogénie des bêtes se concrétise avec Epstein, en se constituant même par un renversement conceptuel : à travers sa réflexion, ce ne sont plus les animaux qui sont photogéniques, qui manifestent leur essence devant l'objectif, qui sont spontanés devant la caméra, comme l'aurait dit Delluc, mais c'est l'objectif lui-même qui doit tendre à un *état sauvage*. Dans *Bonjour cinéma* (1921), la nouvelle photogénie était déjà dans la machine, et c'était une qualité spécifique obtenue par l'indépendance de cette dernière envers toute volonté

38. Id., « Une certaine photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 93, 15 septembre 1927, pp. 13-14.

39. *Ibid.*, p. 13.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 14.



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

artistique extérieure, liée plutôt à l'inscription automatique. Puis, dans « L'objectif lui-même » (1926), Epstein est encore plus résolu à définir la manière dont l'objectif travaillerait au-delà de tout anthropocentrisme, en déplaçant sa spécificité sur l'automatisme technique, qui est, à son tour, la marque de la genèse scientifique du médium cinématographique. Dans ce texte, il se demande en effet : « Pourquoi se priver de profiter de l'une des plus rares qualités de l'œil cinématographique, celle d'être un œil en dehors de l'œil, celle d'échapper à l'égoïsme tyrannique de notre vision personnelle ? »⁴² : l'œil automatique de l'objectif doit, d'une part, suppléer aux limites de la physiologie de l'œil humain et, de l'autre, réussir à capter ce qui pour l'humain est insaisissable, en se libérant du lien qui vise à lui faire rendre des images plus conformes à ce que nous avons l'habitude de voir. De même qu'André Breton avait affirmé dans *la Révolution surréaliste* que « l'œil existe à l'état sauvage », Epstein déclare :

Je suis, en ce qui me concerne, partisan de l'emploi de l'objectif à l'état sauvage pour qu'il nous dévoile ces choses prodigieuses que nous avons ignorées jusqu'à présent *parce que nos yeux ne pouvaient nous les révéler*.⁴³

La formule du cinéma pur est dans le documentaire

Dans la réflexion de Germaine Dulac se trouve également l'idée que la valeur épistémologique de la prise de vue cinématographique se donne en soi – même sans « changement de plans, [sans] effet de

42. J. Epstein, « L'objectif lui-même » (1926) dans Id., *Écrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 128.

43. Id., cité par Yves Dartois, « L'Œil et l'objectif », *Comœdia*, 29 mars 1926, p. 2, souligné dans le texte ; André Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *la Révolution Surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 26.

Elles s'entre-dévorent.

Le Dytique et sa larve (Jean Comandon, Pathé, 1911)

lement à la London Film Society (*le Dytique et sa larve*, J. Comandon, 1911⁴⁶), quant à eux, mettent en scène un « drame brutal » de « sentiments de cruauté et de rapacité », où l'on pourra distinguer précisément des « nuances psychologiques que bien peu d'acteurs sauraient rendre »⁴⁷. De plus, un film sur la vie sous-marine – à travers les rythmes de ces mouvements subaquatiques, proches des nôtres tout comme ceux de son célèbre *Grain de blé* – nous montre ce qui peut encore être lu comme la base du cinéma pur :

Le jeu des poissons et des crustacés auquel vous allez assister, n'est que mesure de mouvements, mesure nous amenant à la connaissance d'instincts divers, d'intentions adverses de sentiments. S'élancer, se battre, se guetter, mesurer. Mesurer encore le mouvement d'une nageoire qui se soulève dans une attente, heureuse, inquiète ou subversive. Ces bêtes agissent dans un rythme qui devient le seul soutien de l'action.⁴⁸

Tout comme le docteur Romain affirme une sorte d'universalité du *rythme*⁴⁹, Dulac utilise ici des plantes et des animaux pour montrer « l'évolution dramatique d'un film » et « la compréhension d'un sentiment », pour arriver, par leur biais, à indiquer une communication œcuménique anté-nationale, anté-linguistique, pacificatrice : « C'est par le rythme visuel et musical que les peuples doivent se

44. Germaine Dulac, conférence au Salon d'Automne, 6 décembre 1926 dans Fonds Germaine Dulac, Cinéma-thèque française DULAC 317 – B21 – 5/9 – dact. 27.

45. Id., « L'essence du cinéma – L'idée visuelle » (1925), dans *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 65.

46. LFS, 4^e performance (17 janvier 1926), dans *The Film Society Programmes, op. cit.*, pp. 14-15.

47. G. Dulac, conférence sans titre, 1924-25 dans Fonds Germaine Dulac, Cinéma-thèque française, DULAC 316 – B21 – 12/12 – dact. 9.

48. Id., conférence de Jarville, 1928 (DULAC 318 – B22 – 2/5 – dact. 23-24).

49. Cf. Paul Romain, « Un précurseur. Louis Delluc », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 127, 15 février 1929, p. 10 : « Le rythme cinématographique est l'élément primordial et esthétique de toute la vie, comme de tous les arts, comme de toutes les émotions. Le rythme est universel ».

comprendre»⁵⁰. L'affirmation la plus radicale et en même temps la plus insolite du pouvoir épiphannique, emphatique et œcuménique du septième art est donnée par Dulac précisément par l'utilisation d'un *degré zéro* de l'observation scientifique, celui 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.⁵¹

Des mimiques muettes

Un élément à ajouter à l'idée de « rapprochement graduel » qui guide l'enthousiasme des avant-gardes pour le film animalier, nous vient d'un fait linguistique : si le terme français *gros plan* nous parle d'un agrandissement de l'objet, le terme anglais *close up* renverse le point de vue en insérant le concept d'un rapprochement progressif du spectateur vers l'objet⁵². Ce processus de désignation progressive qui culmine dans le gros plan est tellement marqué qu'à l'époque il fait percevoir immédiatement la connexion intime de ce cadrage avec la spécificité du cinéma. En outre la référence linguistique à l'univers scientifique qui parcourt sa définition théorique est massive. « Grossissement de microscope » pour Léon Moussinac, le gros plan d'Epstein arrive à préfigurer les jours fertiles du « drame au microscope, une hystophysologie passionnelle, une classification des sentiments amoureux en qui prennent et qui ne prennent pas le Gram »⁵³. Pour Balázs, « la loupe du cinématographe nous montre de près les cellules du tissu de la vie » qui nous échappent en raison de notre « insensibilité » ou de « notre myopie », et le gros plan « permet de parcourir la *terre inexplorée* de ce nouvel art »⁵⁴, en évoquant les *mondes inconnus et invisibles* mentionnés par le biologiste Jakob von Uexküll ainsi que le voile de l'habitude déjà soulevé par les ralentis et évoqué par Ernst Bloch et Walter Benjamin. « C'est ici que se manifestent les plus profonds secrets de la vie intérieure et leur observation est émouvante comme le sont les battements d'un cœur durant une vivisection »⁵⁵, continue Balázs, en définissant une nouvelle acception de l'*inconscient optique*, également familier à Germaine Dulac lorsqu'elle illustre sa théorie du cinéma pur par le biais du rythme des battements d'un cœur qui communique directement avec les nôtres.

50. G. Dulac, conférence de Jarville, *op. cit.*, dact. 26.

51. Id., conférence au Salon d'Automne, *op. cit.*, dact. 27.

52. Cf. Mary Ann Doane, « The Close-Up. Scale and Detail in the Cinema », *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, n° 3, automne 2003, p. 92.

53. J. Epstein, *Bonjour Cinéma* (1921), repris dans *Écrits sur le cinéma 1*, Paris, Seghers, 1975, p. 97.

54. B. Balázs, *L'Uomo Visibile*, *op. cit.*, p. 175 (Id., *Schriften zum Film*, I, *op. cit.*, p. 83).

55. *Ibid.*, p. 162 (p. 76).



Le Bernard l'ermite (Jean Painlevé, 1927)

À un moment où le débat sur le gros plan bouillonne d'idées, même dans sa connexion intime avec l'imaginaire scientifique, on comprend mieux encore l'emplacement de ces animaux au milieu de « sélections d'expressions » d'acteurs particulièrement photogéniques au Vieux-Colombier. Puisque ces visages célèbres abandonnent au gros plan toutes leurs infimes variations de sentiments, les plantes font de même dans leur joie et dans leur douleur, ou les animaux avec leur personnalité et leurs expressions définies, isolées et exaltées par une observation directe et rapprochée. Nous pouvons alors situer l'opération conceptuelle de Tedesco lors de la fondation du Vieux-Colombier sur la même ligne que celle proposée en 1924 par Béla Balázs pour la définition d'une *culture visuelle* (*visuelle Kultur*). Pour ce faire, les chercheurs pourront, avec le concours du cinéma, « établir un dictionnaire encyclopédique des gestes et des mimiques, en suivant le modèle des dictionnaires des mots »⁵⁶. Il semble d'ailleurs que l'idée d'une physionomie animale imprègne à cette époque la réflexion esthétique, à l'image de *Close Up* qui se dédie à l'analyse des gros plans des visages, aussi bien pour les humains – « La face humaine à l'écran »⁵⁷ – que pour les animaux. Dans « Animals on the Films », les museaux des chats « montrent des expressions merveilleuses »⁵⁸ et une grande attention est réservée aux « expressions des animaux » du documentaire UFA *Weeping and Smiling Animals*⁵⁹. Grâce au gros plan animal, il est enfin possible de poursuivre d'« intéressantes comparaisons avec la mimique humaine » et d'observer des « expressions merveilleuses qu'on ne pouvait pas

56. *Ibid.*, p. 127 (p. 54). Quelques temps après, Marcel Defosse, dans « Une certaine photogénie », proposera également de dresser « un catalogue des beautés photogéniques », art. cit., p. 13.

57. Jean Prévost, « La face humaine à l'écran », *Close Up*, vol. 1, n° 1, 4 et 6, 1927, vol. 2, n° 1, 1928, repris dans *Id.*, *Polymnie ou les arts mimiques*, Paris, Hazan, 1929.

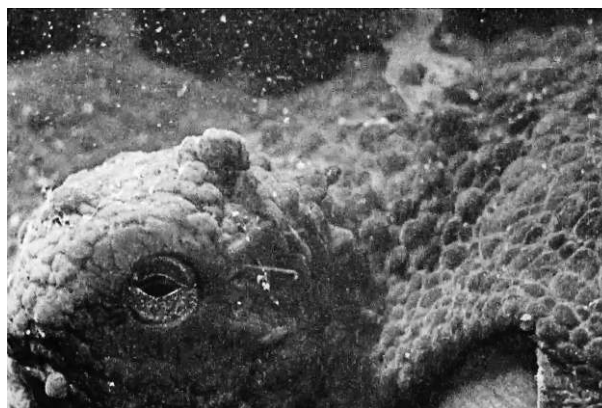
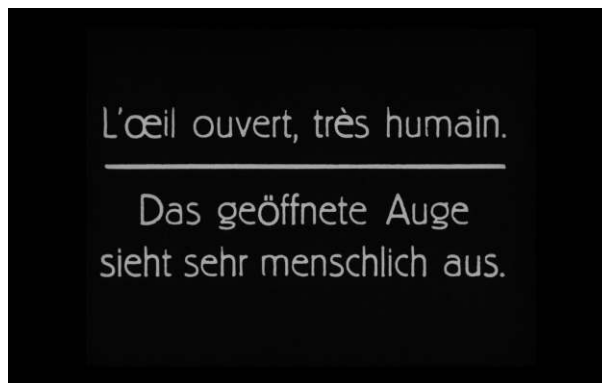
58. E. L. Black, « Animals on the Films », art. cit., p. 42.

59. [Anon.], « Weeping and Smiling Animals », *Close Up*, vol. 6, n° 3, 1930, p. 246.

contempler à l'écran jusqu'à maintenant»⁶⁰. Presque dix ans avant la parution de ces articles, Colette avait remarqué comment les documentaires « mettaient la féerie à la portée des yeux » et précisément « par l'agrandissement photographique ouvraient le monde à jamais mystérieux » que Jean-Henri Fabre avait déjà décrit : « les gestes humains, les regards humains qu'on nous rapporta d'un autre monde, – c'est cela, le luxe inépuisable ! »⁶¹

À l'échelle animale

Pensons un instant au climat esthétique des années 1920, au travail sur les analogies visuelles proposées par des revues comme *Merz*, *G*, *Der Querschnitt*, ou au travail de Hans Windisch dans *Das Deutsche Lichtbild* (1927)⁶². Pensons à la manière dont l'agrandissement, « l'isolement d'un détail », s'aménage un espace propre dans le corps des illustrations de *Malerei Fotografie Film* de László Moholy-Nagy (1925)⁶³. Pensons à la section « Élargir le regard ! » dans *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen* de Hans Richter, en 1929, avec ce jeu de gros plans en photomontage qui dit : « peu importe qu'il s'agisse d'une femme ou d'un animal marin »⁶⁴. Et



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

60. [Anon.], « Le film documentaire – Ce que l'on fait en Allemagne », *Bordeaux Ciné*, 4 avril 1930, p. 3.

61. Colette, « Cinéma », *Excelsior*, 14 mai 1918, repris dans *Colette au cinéma*, Paris, Flammarion, 1993 (rééd. *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004).

62. Cf. Marion von Hofacker (dir.), *G. Material zur elementaren Gestaltung*, München, Kern, 1986 ; Christian Ferber (dir.), *Der Querschnitt. Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte, 1924-1933*, Berlin, Ullstein, 1981 ; Hans Windisch, *Das Deutsche Lichtbild. Jahresschau 1927*, Berlin, Robert & Bruno Schultz, 1927.

63. László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Munich, Albert Langen, Bauhaus Büscher, 1925 ; *Painting Photography Film*, Lund Humphries, Londres, 1969, pp. 88-89 ; *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 (rééd. Folio, 2017).

64. Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (ouvrage réalisé en collaboration avec Werner Gräff), Berlin, Hermann Reckendorf, 1929 ; trad. it. *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani*, Udine, Edizioni centro espressioni cinematografiche, 1991, p. 9.

È indifferente che si tratti di una donna, di un animale marino



Hans Richter, *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen* [1929], trad. it. *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani*, Udine, Edizioni centro espressioni cinematografiche, 1991, p. 9

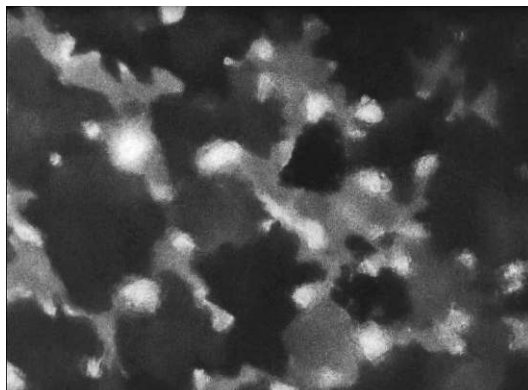
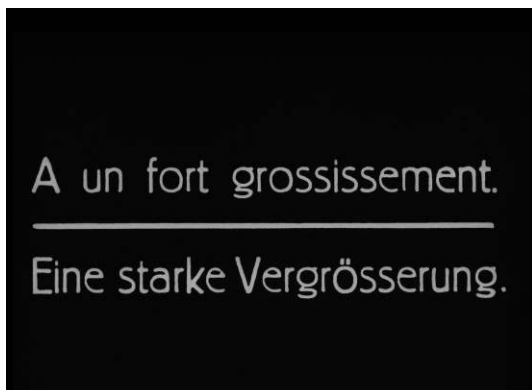
quant le grossissement – arrive-t-il à être surréaliste? Pour Marc Bernard, dans *la Revue du cinéma*, ces films se présentent tout d’abord à nous à travers la clef du *fantastique*:

Les seuls vrais poètes sont les savants. Les automatiqueurs et vers-libristes font figure de constipés à côté d’eux. Le combat de la mangouste et du cobra (...), les hippocampes (...), ces superbes chevaux déroulent leur queue, prenant sur elle un point d’appui, pour s’envoler dans l’eau (...) m’ont découvert un monde mille fois plus prodigieux que toutes les divagations poétiques réunies.⁶⁵

Ces savants poètes, comme ceux souvent nommés par Dulac, ces combats féroces et improbables déjà passés en revue par Chavance, ces bêtes aux comportements humains déjà remarquées par Delluc, mais dont la constitution « machinique » et dont les comportements ingénieux ont été célébrés par Defosse, surprennent à nouveau justement parce qu’ils sont réels et élargifiés par l’agrandissement,

65. Cf. Roger Caillois, « La mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse », *Minotaure*, n° 5, 1934, pp. 23-26 et « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Minotaure*, n° 7, 1935, pp. 5-10.

66. Marc Bernard, « Le fantastique et le cinéma », *la Revue du cinéma*, n° 26, 1^{er} septembre 1931, p. 62. Ado Kyrou lie également explicitement le documentaire à l’univers du fantastique: « tous ces films documentaires qui ne se contentent pas de la photo descriptive, mènent directement à un autre genre de “documentaire”, le film dépassant la réalité, le *fantastique* » (*le Surréalisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1953, rééd. Le Terrain vague, 1963, p. 51).



La Pieuvre (Jean Painlevé, 1928)

comme le rappelleront Jacques-Bernard Brunius et Ado Kyrrou tous deux proches du surréalisme. Pour le premier, à cette époque, « le documentaire se mit alors à découvrir la beauté du monde et son horreur, les merveilles de l'objet le plus banal infiniment grossi, le fantastique dans le spectacle de la rue ou de la nature », tandis qu'Ado Kyrrou insère dans sa conception élargie du surréalisme cinématographique la capacité à sonder « l'infiniment petit et le monde humide et mou » par le biais des techniques du cinéma scientifique. En soutenant que grâce à ces techniques « le monde s'élargissait »⁶⁷, il met en acte une nouvelle extension sémantique du concept d'*invisible* : à partir de ce qui ne se voit pas, car situé au-delà de la portée des sens, – « le cinéma voit ce que l'œil humain n'atteint pas » –, il formule une conception du cinéma comme « moyen d'expression rêvé du contenu latent de la vie »⁶⁸, dans une version surréaliste du passage de l'*invisible* à l'*insaisissable* déjà proposé par Dulac à propos du ralenti scientifique⁶⁹.

Provenant souvent de l'univers de la cinématographie scientifique, les protagonistes du bestiaire surréaliste de la *non-fiction* ont généralement subi un processus de *réemploi* qui les re-sémantise en tant que véritables *objets surréalistes*. Il suffit de penser aux fourmis, à l'*acherontia atropos* et aux oursins – fourmis, paraît-il, par Painlevé lui-même – dans le *Chien Andalou* (Buñuel et Dalí, 1928), à la véritable étoile de mer d'un film de Painlevé dans le film homonyme de Man Ray (1928)⁷⁰ et surtout au *Scorpion languedocien* de la série *Scientia* d'Éclair dans *L'Âge d'or* (Buñuel et Dalí, 1930), dont l'incipit pourrait être même considéré comme la métonymie de l'intérêt surréaliste pour l'animal documentaire :

67. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954, rééd. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 75 ; A. Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 35.

68. *Ibid.*, pp. 35 et 12.

69. Cf. Germaine Dulac, « L'action de l'avant-garde cinématographique » [1931], repris dans *Écrits sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 158 : « L'invisible : quand le ralenti multipliant par sa vitesse le nombre des images, nous permet de décomposer un mouvement en ses moindres phases plastiques. L'insaisissable, quand il rend perceptibles des réactions morales et psychologiques imperceptibles ».

70. Cf. Thierry Lefebvre, « De la science à l'avant-garde. Petit panorama », dans Alain Berthoz (dir.), *Autour de Marey. Images, science, mouvement*, Paris, L'Harmattan, Sémia, 2004, p. 107.



Le Scorpion languedocien (*Scientia Éclair*, 1912) dans *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1930)

N° 1 (OI). Sur une roche lisse, on voit en *GP* un scorpion. Finir d'ouvrir l'iris pour voir *une main qui s'avance vers lui* avec précaution, comme si elle allait le prendre entre ses doigts. Le scorpion, *menaçant*, lève son aiguillon venimeux.

Sous-titre : le scorpion est un genre d'arachnide qui vit en général sous les pierres

N° 2. Le scorpion, vu sous un autre angle, s'éloigne de la main et va se cacher sous la pierre. À peine vient-il de se cacher *que la main soulève la pierre* et revient pour le laisser à découvert.

N° 3. *G.P.* du scorpion *pris de face, de façon qu'en levant la queue ses articulations se voient* parfaitement. Intercaler dans ce plan, avant le fondu, le sous-titre suivant au *G.P.* de la pince venimeuse de la bête.

Sous-titre : l'abdomen du scorpion est articulé et son segment final contient le dard venimeux dont la piqûre peut être mortelle.

N° 4. La main, s'aidant d'un fêtu de paille, touche le dos du scorpion. Celui-ci *pique convulsivement* le fêtu de paille.

Sous-titre : une légende non encore contrôlée à ce jour, dit que le scorpion se suicide quand il se voit encerclé par le feu.

N° 5. Autre aspect du scorpion en plan-plongée. L'insecte, immobile, ne donnera pas d'autre signe de vie que le mouvement continu de son abdomen.

Sur le même scorpion, sous le même angle et au même endroit, mais entouré d'un cercle de feu.

Sous-titre : le scorpion habite généralement des terrains arides et rocheux où toute végétation semble impossible.

N° 6. Le scorpion (*en P.P.*, de sorte qu'on le voit très distinctement) grimpe le long de la face verticale d'une roche (...). À la place, on voit maintenant un paysage immense d'une désolation lunaire⁷¹.

71. *L'Âge d'or* (1930), dans Gianni Rondolino, *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista*, Turin, Martano, 1972, pp. 222-223.

Tout d'abord, c'est justement la préférence du surréalisme pour la forme documentaire en soi en tant que *mauvais* genre qui émerge dans cet incipit. Celui-ci contient toutes les composantes du regard surréaliste à l'endroit de l'animal, idéalement isolé sur un fond neutre et observé de face, de près, à travers des plans – gros plans, très gros plans et détails – qui en désignent les parties du corps, les faisant devenir des attributs bouleversants de violence et d'agression prêtés à ces animaux de petite taille et au caractère affirmé, réservés et amoureux de l'obscurité et du *dessous*. En effet, *sous* les pierres habite le *Scorpion languedocien* de *Scientia*, qui pénètre dans les creux de la terre comme les racines des fleurs de Karl Blossfeldt vues par Georges Bataille, et comme les animaux cinématographiques recensés par Louis Chavance, il habite l'emplacement « le plus bas dans l'échelle animale »⁷².

Tout comme le *Scorpion languedocien*, il y a beaucoup d'autres films, provenant des séries de vulgarisation scientifique datant du début du siècle, qui auraient pu fournir un matériel foisonnant pour le réemploi surréaliste, du moment qu'ils privilégient les animaux les plus étranges : vers de mer, de terre et de farine, arthropodes, papillons de nuit, étoiles de mer et bernard-l'ermite. Ces sujets sont présentés comme étant extrêmement individualistes, comme le scorpion de Buñuel, ou comme le solitaire *White Cobra* montré à la London Film Society⁷³ ; ou bien très organisés dans un environnement où l'obéissance à certaines lois obscures de la nature strictement réglées s'imposent : *Bombyx du pin et les chenilles processionnaires*, *Mœurs des araignées des champs* (*Scientia*, 1913 et 1914), *Ehe im Tierreich* (*Mariage dans le règne animal*, UFA, 1929), *Fischfeinde* (*Poissons ennemis*, Decla-Bioscop AG, 1919). Son organisation sociale peut enfin arriver jusqu'à la mise en œuvre de rituels amoureux complexes, tels que les *Mating Dances of Birds*, montrées également dans les salles de la London Film Society⁷⁴. En outre, à l'image du scorpion de Buñuel, tout animal surréaliste – comme ceux des séries de vulgarisation scientifique des années 1910 – est instinctif et sans pitié dans sa défense, vivant toujours en alerte, prêt à décocher son dard, ou gratuitement cruel comme le dytique brutal, ou comme *la Mante religieuse* (Pathé, 1914), appréciée par Dulac en tant qu'« étude de caractère », de « coquetterie, de cruauté, d'instinct combatif ». La mante n'est pas seule dans cette course animale au massacre : pensons à *Carabes* (*Scientia*, 1913) à *Amblystomes* (1913), aux *Tortues aquatiques* (1913), à *la Seiche* (1913) et aux *Libellules* qui sont « très féroces » selon la presse spécialisée de début siècle (anon. 1912). Étant donné qu'observées de près, les pattes de la mante « se révèlent terriblement outillées pour le carnage »⁷⁵, et qu'en ouverture de *L'Âge d'or* nous était montré un « gros plan de la pince venimeuse » du scorpion, l'animal documentaire surréaliste consent à montrer des agrandissements des membres multifonctionnels dont il est doté, « des organes de préhension, d'agression, de nutrition »⁷⁶, qui ne sont pas immédiatement reconnaissables et qui ressemblent presque à des organismes indépendants et dotés d'une vie propre. À cet égard, Painlevé décrit ainsi l'effet du gros plan sur les organes de l'oursin :

72. L. Chavance, « Le symbole du sang », art. cit., p. 52.

73. LFS, *14^e performance* (13 mars 1927), repris dans *The Film Society Programmes*, op. cit., pp. 54-55.

74. LFS, *9^e performance* (24 octobre 1926), repris dans *The Film Society Programmes*, op. cit., pp. 34-35.

75. G. G., « La mante religieuse », *Cinéma magazine*, n° 18, 5 mai 1922, p. 153.

76. François Amy de la Bretèque, « À l'échelle animale. Notes pour un bestiaire dans le cinéma surréaliste », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 30-31, 1980, p. 66.

L'inhospitalière carapace de l'oursin avec tous ses piquants devient majestueuse et inquiétante lorsqu'on y applique le grossissement du microscope. Les piquants se transforment en colonnes doriques plus ou moins penchées et au milieu de ces temples croulants on voit s'agiter des serpents, les pédicellaires (...). Ces organites, formés d'une tige articulée avec les excroissances de la carapace, et surmontée d'une tête, ne cessant de s'agiter. Les têtes sont formées de trois mâchoires [parfois] munies de glandes à venin et exterminées par des dents d'injection, moyen de défense de l'oursin.⁷⁷

À l'instar de la mante, l'animal surréaliste est doué d'un érotisme prononcé⁷⁸, surtout s'il peut se targuer d'une émergence depuis les profondeurs marines et s'il peut être imaginé comme le protagoniste « d'une configuration plus vaste (...) sous le signe d'une immixtion métaphorique entre organismes sous-marins et lieux du désir (masculin) », voir *la Perle* d'Henri D'Ursel, et les allusions érotiques dont coquillages, étoiles de mer et oursins font l'objet dans *la Coquille et le clergyman*, *l'Étoile de mer* et *Un chien andalou*⁷⁹.

Enfin, ces êtres sont souvent perturbés par l'intrusion d'une humanité étrangère – deux univers appartenant à des royaumes totalement différents qui s'entrechoquent dans le cadre – voir la main qui vient de l'extérieur pour débusquer le scorpion et *l'Étoile de mer* (Man Ray, 1928) forcée à l'intérieur d'un aquarium qui lui est totalement étranger et qui renferme en même temps tout son monde. Enfin,



Le Bernard l'ermite (Jean Painlevé, 1927)

77. J. Painlevé, « Formes et mouvements dans le documentaire » [1948 ?], Archives Painlevé, fiche 00078, dact. 2.

78. R. Caillois dans « La mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse » (art. cit., p. 25) rend compte du fait qu'André Breton élève des mantes et que Paul Eluard, qui en possède une collection, « avoue voir dans leurs mœurs l'idéal des relations sexuelles : l'acte d'amour, dit-il, diminue le mâle et grandit la femelle ; aussi est-il naturel qu'usant de son éphémère supériorité, celle-ci le dévore, ou au moins, le tue ».

79. Livio Belloi, « Douces transgressions. Notes sur *la Perle* », *Mélusine*, n° 24, « Le cinéma des surréalistes », Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 98.



La Torpille, poisson électrique (Pathé frères, 1913)

comme le scorpion et l'étoile de mer, beaucoup d'autres protagonistes de films de vulgarisation scientifique subissent les manipulations les plus brutales, les vivisections les plus gratuites : *la Libellule*, *la Torpille* (Pathé, Éclair et Gaumont, circa 1913), torturée sur la place publique et écrasée de force jusqu'à ce qu'elle prouve aux spectateurs sa capacité d'allumer une lampe avec sa décharge électrique ; *l'Escargot* (Pathé, 1911), tâté et exhibé, la section dorée de sa coquille révélée cruellement au profit de la caméra.

Infime occupant des plus bas niveaux de la classification de Linné, l'animal documentaire surréaliste est élevé à une inquiétante synecdoque anthropomorphique, en raison de l'élargissement auquel il est soumis – le changement d'échelle à garantie de répulsion, fascination et identification. Dans l'horizon surréaliste, les *machines animales* du bestiaire d'Étienne-Jules Marey « laissent la place à l'animal humain »⁸⁰ dans un rapport déjà compromis par le darwinisme. L'homme post-darwinien selon Sigmund Freud a orgueilleusement « tracé une ligne de démarcation nette entre lui et tous les autres représentants du règne animal »⁸¹ et craint la réapparition possible de la bête primitive inscrite dans son évolution – lui qui vit à l'ère du progrès technique, habitant la métropole la plus moderne et performante, dans les recoins cachés de laquelle diverses espèces de petits animaux pouvant devenir l'objet d'une phobie trouvent refuge : voilà les rats, les araignées, les papillons de nuit, les scorpions... C'est justement en raison du processus de refoulement qu'il a subi, que l'animal revient – selon Bataille, l'obsession surréaliste de la métamorphose existe parce qu'il y a « en chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entr'ouvre la porte, l'animal se rue dehors comme un forçat trouvant l'issue »⁸² – comme l'exemple le plus éclatant d'une inquiétante étrangeté (*Unheimliche*). Ce *miroir animal*⁸³ nous dérange tout d'abord parce qu'il nous est familier, comme les animaux des « Rencontres » de Chavance ; nous comme eux, eux comme nous, se

80. Monique Sicard, « Les "drames zoologiques" de Painlevé », *Vertigo* n° 19, « L'animal », octobre 1999, p. 44.

81. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1985 [1913], p. 147.

82. Georges Bataille, « Métamorphose », *Documents*, n° 6, 1929, repris dans *Œuvres complètes I – Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 208.

83. Cf. Clément Rosset, « Le miroir animal », *Critique*, n° 375-376, 2004, « L'animalité », pp. 864-866.



L'Araignée (Élie Lotar, 1928)

déplaçant dans des environnements (*Umwelt*) qui nous sont *inconnus* et *invisibles*, mais qui pourraient facilement être les nôtres : c'est pourquoi von Uexküll soutient que « notre anthropocentrisme a de plus en plus besoin d'être révisé »⁸⁴ et que Benjamin exaltera la « faculté mimétique » à partir du mimétisme animal. C'est Buñuel lui-même qui confirme la référence surréaliste à l'instinct animal et précise sa prédilection pour l'entomologie en interrogeant directement Jean-Henri Fabre :

M'inspirant des ouvrages de Fabre, j'inventerais des personnages aussi réalistes que ceux qui animent le *Chien andalou* ou *l'Âge d'or*, mais qui posséderaient les caractéristiques de certains insectes : l'héroïne se comporterait comme une abeille, le jeune premier comme un scarabée, etc. Ce serait en quelque sorte le film de l'instinct.⁸⁵

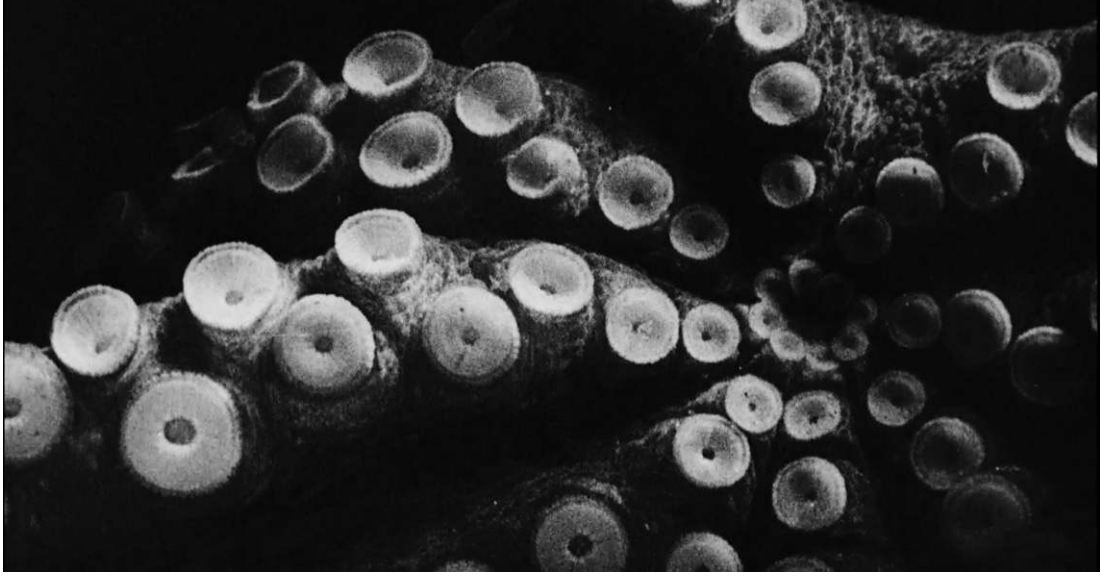
Si jusqu'ici nous avons assisté à une appropriation par les avant-gardes de cette « beauté du hasard » qu'André Bazin verra se manifester inconsciemment dans le cinéma scientifique⁸⁶, c'est avec la figure de Painlevé, désormais canonisée au panthéon surréaliste, que cette relation s'est inversée au profit d'une conscience militante. En fait, comme l'affirme Ado Kyrrou « il s'est poussé beaucoup plus loin » que ses précurseurs Jean Comandon, Robert Watkins et Martin Duncan. Avec Painlevé, la lutte de ces savants pour « l'élargissement du monde » devient la recherche militante d'une voie d'accès à la surréalité : « dans ses courts chefs-d'œuvre il ne donne pas seulement des images scientifiques, mais *sciemment* il recherche l'aspect profond des choses »⁸⁷.

84. J. J. von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin, Springer Spektrum, 2014 [1909], p. 6.

85. Cité par F. de la Bretèque, « À l'échelle animale », art. cit., p. 59. Voir aussi Paul Begin, « Anthropology in the Films of Luis Buñuel », *Screen*, vol. 4, n° 48, 2007, pp. 425-442.

86. A. Bazin, « Le film scientifique. Beauté du hasard », *l'Écran français*, n° 121, 21 octobre 1947, p. 10.

87. A. Kyrrou, *le Surréalisme au cinéma*, op. cit., p. 35.



La mort.

Der Tod.