

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

Łódź

LES GENRES DU FILM CLASSIQUE D'AVANT-GARDE

Le film classique d'avant-garde¹ est une visibilité organisée de sorte à former un processus. Son esthétique est celle d'une image animée. Sa narration est une narration imagée: les événements visuels se joignent les uns aux autres grâce à une tension dynamique interne qui vise à se détendre soit en mouvement soit en nouveaux arrangements d'images formés pour les besoins du film. Une telle narration oriente notre attention vers le matériel visuel (resp. visibilité); c'est la forme visuelle qui détermine les valeurs, les sens et l'expression du film. C'est ainsi que le film conçu comme une visibilité organisée trouve dans cette visibilité la motivation principale de sa forme.

La notion de visibilité possède un aspect objectif et subjectif, ce qui veut dire qu'elle doit être entendue aussi bien au sens de «la capacité d'être visible» que de «la capacité de voir». Le film de l'avant-garde vise à l'élargissement maximal du registre dans lequel les deux processus ont lieu! il oriente vers l'infini aussi bien «le vu» que «la vue».

Tous les genres du film classique d'avant-garde se distinguent par leur caractère expérimental dans le domaine de la visualité et de la construction, par dévoilement et mise en relief des procédés, aussi bien de ceux qui organisent le matériel iconique que de ceux qui dés-automatisent, rafraichissent et par conséquent rendent insolite la formation de l'image de la réalité². Ils diffèrent les uns des autres, par la façon, chaque fois différente, d'atteindre à l'insolite, c'est-à-dire par les principes de la formation et par la dimension onctive de la visibilité formée.

Après cette caractéristique, très générale, du film d'avant-garde³, je passe à la description de ses différents genres: le film direct, abstrait, d'imagination et le film militant.

¹ Formé à l'époque du film muet.

² Le film d'abstraction ne présente pas ce dernier trait.

³ On trouvera la caractéristique plus détaillée dans mon livre *Film — sztuka awangardy* (*Film — l'art d'avant- — garde*), Warszawa — Łódź. 1990.

FILM DIRECT

Le terme de *cinéma direct* proposé par Mario Ruspoli pour désigner certain genre du film documentaire⁴, est employé ici au sens proche, mais pas identique, à celui que lui a donné Ruspoli. Je tiens à souligner que tous les moyens cinématographiques employés dans ce genre du film d'avant-garde sont subordonnés à l'idée de rapprochement à la réalité. Le caméra établit le contact direct avec le monde réel, dont elle détruit l'automatisme, raffrêchit et approfondit l'image, élargit l'horizon⁵. Les valeurs artistiques du *film direct* résultent de la formation des images de la réalité, ce qui veut dire que la réalité même est dans ce film soumise à la formation esthétique.

Le caractère essentiel du *cinéma direct* consiste donc dans le dualisme de la visibilité qu'il forme. Celle-ci comprend la sphère de l'image et celle de la réalité. Les deux subissent, bien sûr, la formation artistique.

La pratique créatrice de l'avant-garde a créé trois courants du *cinéma direct*. Le premier met l'accent sur la beauté visuelle du monde. On cherche de nouveaux points de vue, on s'empare des objets et des phénomènes esthétiques négligés jusqu'à présent, on profite de différentes circonstances qui permettent de montrer (et de voir) la réalité d'une façon différente et intéressante. Par exemple, dans son film *Regen* (1929) Joris Ivens photographie l'eau qui coule sur le vitre du tramway, les images de la rue qui passent derrière ce vitre, les gouttes qui tombent sur la surface lisse d'une flaque d'eau. Eugène Deslav dans *La marche des machines* (1929) fait le montage de photos des machines en mouvement, Laszlo Moholy-Nagy dans *Zigeuner* (1932) — le montage des scènes d'une danse dynamique.

Dans les films de Deslav et de Moholy-Nagy le phénomène du mouvement est mis au premier plan parce que c'est lui qui constitue l'un des facteurs contribuant à la valeur esthétique du monde observé. Dans le cas de *La marche des machines* et de *Zigeuner* on a l'affaire, avant tout (mais pas seulement), à un mouvement photographié (les objets en mouvement); tandis que dans *La Tour* de René Clair (1928) ou dans les fragments du film d'Henri Chomette *Jeux de reflets de lumière et de vitesse* (1923 ou 1925) c'est grâce au mouvement d'une caméra que le monde devient l'objet de la perception esthétique. Dans les films de Dziga Wiertow et, à partir de la deuxième moitié des années vingt, dans ceux de Walter Ruttmann — p. ex. *Berlin, symphonie*

⁴ Voir: M. Ruspoli, *Le groupe synchrone cinématographique léger. Rapport UNESCO pour la deuxième table ronde de Beyrouth*. Octobre 1963 [texte policopié].

⁵ Chez Ruspoli le terme «cinéma direct» désigne l'attitude du créateur et les techniques appliquées; tandis que, dans cet article, je m'occupe de l'attitude et de ses conséquences: à savoir la structure du film. Je m'intéresse aussi aux aspects artistiques, donc aux problèmes de la structure ontique et artistique de l'oeuvre (problème de visibilité). Je voudrais aussi remarquer que Gilles Marsolais dans *L'Aventure du cinéma direct* ((Paris 1974) place les débuts du cinéma direct à l'époque que moi. Parmi les protagonistes de ce cinéma on retrouve entre autres: Wiertow, Flaherty, Epstein, Vigo et Ivens. L'opinion de Marsolais est communément acceptée.

einer Grossstadt (1927), l'image artistique du monde présenté est organisée aussi bien par le mouvement interne que par le mouvement des images résultant du montage.

Il arrive que le dynamisme de l'image domine à ce point la structure entière du film, qu'il obscurcit le sens du matériel photographique et en fait «une musique visuelle» — ce qui est le cas des films de Germaine Dulac tels que *Arabesques* (1929) et *Thèmes et variations* (1928). De tels films sont déjà proches du cinéma abstrait. La visibilité qu'ils renferment, contient deux sphères caractéristiques du cinéma direct — celle de l'image et celle de la réalité — mais c'est la première qui domine.

Le second courant du cinéma direct met au premier plan la problématique sociale de la réalité présentés. Les films tels que *La Zone* (1929) de Georges Lacombe, *Turksib* (1929) de Victor Turin, *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929) de Marcel Carné ou *Los Hurdos* (1932) de Luis Buñuel, visent à présenter des aspects inconnus, honteux ou bouleversants de la vie contemporaine, ou bien donnent à cette réalité une valeur esthétique et éveillent l'intérêt des spectateurs à regarder ses différents aspects. Quelquefois, comme cela se passe dans les films de Robert J. Flaherty: *Nanuk* (1922), *Moana* (1925), *Man of Aran* (1934) ou dans celui de Jean Epstein *Finis terrae* (1929), la composition se soumet aux principes du monde présenté. Une autre fois, et c'est le cas de la création de John Grierson et de son école, la réalité subit l'interprétation créatrice. Chaque fois le spectateur est lié à la réalité, redécouverte et pourvue d'une valeur esthétique.

En parlant de la forme extrême du courant *visuel*, c'est-à-dire des expérimentations avec «la musique visuelle» faite d'images du monde réel, j'ai souligné que ces films se situaient déjà à la limite de l'art abstrait. Le troisième courant du cinéma direct — le *film photogénique* — s'approche d'une autre variété du cinéma d'avant-garde: du *film d'imagination*. Suivant les différentes étapes de son développement et les approches des différents auteurs, la théorie du *film photogénique* soulignait tantôt l'aspect réel, tantôt l'aspect visuel, s'approchant ainsi soit du courant *social*, soit du courant *visuel*. Cependant elle se caractérisait toujours par la corrélation de la problématique concernant la sphère de l'image et les réflexions au sujet de la réalité. L'emploi des procédés visuels propres du film avait toujours pour but de présenter le monde dans une forme nouvelle, plus belle et faire naître sur l'écran la poésie de la réalité. L'équilibre artistique de deux sphères de la visualité: iconique et réelle a été l'idéal théorique du *film photogénique*, ce qui a été souligné par les partisans de la photogénie: Delluc, Epstein, Dulac et d'autres. Jiří Voskovec, par exemple, définissait la photogénie comme «l'art d'harmoniser les principes constants de la photographie au sujet artistique du film»⁶.

J'ai déjà dit que le *film photogénique* s'approche du cinéma d'imagination. Et ceci parce que, à l'intérieur de la sphère réelle s'introduit l'acteur et avec

⁶ I. Voskovec, *Fotogenie a suprealita*, „Disk 2", printemps 1925, p. 15.

lui, la mise en scène. Ainsi, la fiction apparaît à l'intérieur du monde réel. Elle constitue un facteur supplémentaire (provenant de hors de l'image) qui donne à la réalité une valeur esthétique, grâce à l'organisation de la structure des événements et à la pré-stylisation. La sphère réelle acquiert ainsi une partielle autonomie aussi bien artistique que sémantique par rapport à la sphère iconique, dont résulte le relâchement du lien entre elles. Ce qui est, pourtant, plus important c'est que ce relâchement fait que la sphère iconique acquiert elle aussi, une certaine autonomie artistique. Une partie des éléments visuels qui la composent ne sont plus liés ontologiquement aux éléments de la sphère iconique créent par rapport à la réalité une certaine superstructure esthétique qui accomplit en même temps les fonctions sémantiques. Elle constitue une forme d'expression objective directe et un commentaire, immanent du film, concernant la sphère réelle. La superstructure esthétique et sémantique ajoute une dimension symbolique au monde présenté dans le film. Ainsi elle va à la rencontre de l'énoncé symbolique de la mise en scène qui organise (de pair avec l'image) la sphère réelle; tandis que les créateurs virtuels de la fiction et de l'image donnent à cette réalité une forme nouvelle — poétique.

Tous ces processus mentionnés ne transforment pourtant pas la réalité au point de lui substituer l'imaginaire. C'est l'étroite corrélation ontique entre la sphère iconique et la sphère réelle qui est la condition *sine qua non* de l'existence des processus substituant le réel à l'imaginaire. Cette condition n'a lieu que lorsque les procédés créateurs sont appliqués aux aspects de la réalité, et non à l'image autonome.

Le term d'*aspect* est employé ici au sens phénoménologique. Il désigne la façon dont les objets réels du monde extérieur se présentent à notre connaissance. L'aspect doit être toujours un aspect de quelque chose, il ne peut pas être «vide». Lorsque un aspect est affranchi de son objet, il devient un effet visuel, dépourvu du rapport direct et naturel à la sphère réelle. Les procédés créateurs par rapport aux images (non aux aspects) donnent à la sphère visuelle l'organisation esthétique, mais n'atteignent pas la sphère réelle. Ils ne peuvent pas donc la transformer.

Il n'est pas possible non plus de créer une réalité nouvelle uniquement à l'aide des procédés de la mise en scène. Il n'en résultera qu'une réalité pourvue d'une forme esthétique comme dans le film de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1923).

La réalité du film n'est transformée que lorsque la sphère réelle est formée de la sorte à priver le spectateur des connaissances, acquises jusqu'à présent et à lui imposer un effort de la reconnaître. Ceci se passe lorsque les objets et les événements séparés qui composent la sphère réelle du film sont privés de leurs actuelles propriétés réelles et pourvus, en revanche, d'autres qui transforment entièrement leur essence. La condition supplémentaire mais nécessaire consiste à former la visibilité, c'est-à-dire les formes des aspect qui rendent la sphère iconique du film accessible au spectateur. Autrement

dit, il faut la former sans rompre ses liens avec la sphère réelle — c'est-à-dire de façon à ce que la transformation de la sphère iconique soit en même temps celle de la réalité présentés par l'image. Nous reviendrons à ce problème lors de présenter le film d'imagination.

Les films photogéniques, p. ex. *La folie du docteur Tube* (1915) d'Abel Gance, *La souriante madame Beudet* (1923) de Germaine Dulac, ou *Coeur fidèle* (1923) de Jean Epstein et *Fait-divers* (1923) de Claude Autant-Lara, atteignent la frontière qui sépare le film direct du film d'imagination, sans la franchir pourtant et gardent le contact direct avec la réalité. La mise en scène reste un facteur esthétisant, et les transformations à l'intérieur de la sphère iconique ne concernent pas la sphère réelle. La superstructure esthétique-sémantique qui constitue une partie essentielle de la sphère iconique rapproche le film photogénique au film visuel. Les oeuvres de nombreux artistes appartiennent à ces deux courants à la fois. Bien des créateurs soulignaient dans leurs énoncés théoriques l'importance de la sphère de l'image. Vítězslav Nezval écrivait par exemple que la photogénie c'est «le drame des relations entre les formes et les mouvements des ombres et des lumières»⁷. Karel Teige affirmait que «l'essence de la photogénie consiste dans l'accord de tous les éléments optiques du film»⁸.

Tous les trois courants du cinéma direct: visuel, social et photogénique se caractérisent par la référence directe à la réalité. Le premier en découvre la beauté visuelle. Le deuxième éveille l'émotion et l'intérêt à force de découvrir ses dimensions jusqu'à présent inconnues, ou en présentant les aspects esthétiques des événements qui ont eu lieu. Le troisième enfin organise et embellit la réalité à l'aide de la mise en scène et des procédés visuels, en ajoutant le commentaire esthétique-sémantique.

Tous ces courants font que les phénomènes ordinairement inaperçus hâtivement omis, deviennent capables d'éveiller les émotions profondes et renaissantes⁹.

LE FILM ABSTRAIT

Le second genre du film d'avant-garde doit sa naissance au rejet du principe exigeant la présence du lien entre le film et la réalité. Le film abstrait est la conséquence de la rupture des liens entre l'écran et la vie réelle. L'image

⁷ V. Nezval, *Fotogenie*, „Český filmový svět", 1925, cité d'après: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu*, Praha 1967, p. 54.

⁸ V. Hradská, *Číska avangarda a film*, Praha 1976, p. 43.

⁹ Nous employons ici le terme de «cinéma direct» au sens plus large. Mais, on peut entendre par «cinéma direct» seulement le courant social. Les deux autres: visuels et photogénique ne seraient alors que des phénomènes situés à la charnière, respectivement: du film direct et du film abstrait, du film direct et du film d'imagination.

dynamique n'est plus ici, comme cela se passe dans le film direct, une suite d'aspects objectifs. Elle constitue une forme purement visuelle, dépourvue d'objet et autotélique. Elle ne renvoie pas à la réalité, mais attire l'attention du spectateur sur elle-même. La visibilité dans le film abstrait n'embrasse qu'une seule sphère — celle de l'image. C'est elle qui constitue l'objet unique des procédés créateurs, et la source unique des émotions artistiques.

La genèse du film abstrait est triple. D'abord elle est liée à l'évolution du courant visuel du cinéma direct. J'ai déjà dit que dans certaines oeuvres appartenant à ce courant, la sphère iconique domine à ce point celle de la réalité, qu'elle s'affranchit des liens les unissaient et devient autonome. Les objets réels arrachés aux contextes naturels, cadrés et illuminés de sorte à les rendre irréels, se transforment en compositions abstraites et rythmiques. Les films tels que *Le Ballet mécanique* (1924) de Ferdinand Léger, *Cinq minutes du cinéma pur* (1925—26) d'Henri Chomette, *Emak Bakia* (1927) de Man Ray, *Disque 1927* de Germaine Dulac ou *Lights Rhythms* d'Oswel Blackstone et Francis Bruguière sont considérés comme l'abstraction filmée ou comme proches d'elle.

La deuxième source du film abstrait ce sont les transformations de la peinture moderne, dont de nombreux créateurs se préoccupaient surtout du phénomène du mouvement qui constituait pour eux le problème artistique principal. Ils essayaient, de différentes façons, rendre dynamique la surface de l'image. Le film s'est avéré le moyen le plus efficace pour atteindre ce but. *Symphonie diagonale* (1923) de Viking Eggeling, les films de Hans Richter: *Rythmus 21, 23, 25* (1921—25), de même qu'une série réalisée dans les années vingt: *Opus I—V* de Walter Ruttmann et *Etudes I—II* (1921—32) d'Oskar Fischinger, témoignent de l'influence importante que les processus mentionnés ont exercé sur la création du cinéma abstrait.

Le film a apparu au moment où les arts plastiques s'affranchissaient de la littérature. Ainsi, l'histoire du développement des formes artistiques a montré au cinéma l'une des directions de son évolution. Celle qui a amené le film à rejeter ce qui a tant charmé ses premiers spectateurs — la possibilité de reproduire les aspects du monde. Lorsque le film en tant que le phénomène visuel s'était trouvé au centre d'intérêt des peintres, il a suivi les acquis de l'avant-garde qui l'ont mené vers l'art abstrait.

La troisième source du film abstrait ce sont les transformations de la musique à partir du début du XXe siècle. J'entends par là la tendance à la visualisations; parmi les moyens employés afin de produire un effet visuel, l'un des plus importants était «l'instrument lumineux» — le mécanisme qui jetait sur l'écran (le plafond de la salle etc.) les lumières colorées dont les arrangements s'accordaient aux structures sonores. Les premiers films abstraits *L'Arcobaleno* (1913) et *La Danza* (1913) de Bruno Corra et d'Arnaldo Ginna sont la conséquence des expériences antérieures avec «l'instrument lumineux».

A l'occasion de l'expérience de Leopold Suravage, Guillaume Apolli-

naire¹⁰ indiquait aussi d'autres sources de l'abstrait dans le film: présentations de feux artificiels, fontaines, signaux lumineux. Je ne serais pourtant pas enclin à considérer ces phénomènes comme les sources directes (c'est-à-dire les cause d'existence) du film abstrait. L'analyse des circonstances dans lesquelles ce type de film a paru fait admettre trois déterminants indiqués ci-dessus. Quant aux phénomènes signalés par Apollinaire, je les considère comme les sources de l'attitude réceptive à laquelle le film abstrait fait appel: le goût des phénomènes visuels asémantiques qui durent et se développent dans le temps.

Ce n'est pas aux feux d'artifices que recourraient les créateurs du cinéma abstrait en cherchant pour lui des modèles structuraux. Après avoir rejeté aussi bien les motivations constructives offertes par la littérature (l'affabulation, la structure dramatique) que les possibilités fournies par l'emploi des aspects objectifs, lorsqu'ils se sont aperçus de la succession rythmique des formes asémantiques visuelles dans l'abstraction filmée, c'est dans la musique qu'ils ont trouvé l'inspiration et les principes de la création. La musique a été pour le film abstrait non seulement une source, mais aussi un législateur artistique, aussi bien lorsque celui-là émergeait des recherches dans la domaine de la musique que de la visualité du film ou des expériences plastiques. Les créateurs du cinéma abstrait créaient les équivalents picturaux de la structure musicale généralement admise ou bien, ce qui arrivait plus souvent, s'emparaient des œuvres musicales concrètes pour en construire les équivalents visuels. Ces films ont été présentés au public en même temps que les compositions sonores qui en ont été la base.

La structure du film abstrait étant formée par la musique¹¹, celui-là devenait une construction homologue des formes typiques pour celle-ci. Il peut-être défini comme un arrangement d'éléments plastiques en thèmes plus ou moins développés. Le développement (l'étendue temporelle) du film réside dans la succession de ces thèmes, en leurs réapparitions et transformations, en culminations et décharges des tensions, accompagnées de l'effort de garder les mêmes constantes temporelles. Le spectateur aperçoit un tel film non seulement comme durant dans le temps mais aussi comme continu. Les formes visuelles apparaissant dans les phases successives du film renvoient à celles qui ont apparu dans les phases antérieures, en faisant ainsi s'attendre aux solutions futures, et anticiper les fragments qui n'étaient pas encore présentés. Le film abstrait stimule chez un spectateur les procès de la rétention et de la pro-tention qui sont la condition de la concrétisation correcte de sa forme changeante dans le temps.

¹⁰ Dans „Les Soirées de Paris” du 15 VII 1914.

¹¹ Karel Teige a aussi postulé des expériences inverses: transposition des structures lumineuses en structures sonores; les images doivent faire naître de différents tons, de sorte que la composition visuelle géométrique réponde à la composition musicale. Le résultat de tels procédés a été désigné par Teige comme «la poésie totale», voir: idem. *Optofonetike*, „Pásmo 2”, 1925, 6, p. 3.

La continuité visuelle, facilement perceptible dans la plupart des films abstraits réalisés à l'époque de la Grande Avant-Garde résulte de ce que leurs créateurs «peignaient» les oeuvres appartenant à la musique tonale (p. ex. les compositions de Brahms, Mozart, Beethoven, Chopin etc.). Les transformations futures du film abstrait menaient vers la réalisation des oeuvres liées plutôt à la conception de la «forme momentanée» de Karl Heinz Stockhausen. Ces oeuvres constituaient les suites d'événements visuels autonomes, les séries de «moments picturaux» passagers.

LE FILM D'IMAGINATION

Le troisième courant du film d'avant-garde, né à l'époque classique, c'est le film d'imagination, mentionné déjà lors de la présentation du film photogénique. La visibilité y formée embrasse trois sphères: celle de l'image, celle du réel et celle de l'imaginaire. Cette dernière se crée à la suite des transformations que subissent les aspects du réel, les éléments qui les composent et les relations entre eux. Les objets acquièrent des propriétés nouvelles qui jusqu'à présent leur étaient étrangères. Le déroulement d'événements auquel ces objets participent devient inattendu et frappant. De nouvelles relations spatiales et temporelles se créent. Les rapports de cause à l'effet sont troublés.

L'imaginaire créé ainsi par le film se caractérise avant tout par son rapport étroit au réel. C'est avant tout la communauté de la substance qui les lie. Le monde imaginé semble constituer le revers de la réalité, sa vraie dimension, profondément cachée, et prête à s'actualiser. Ce monde ne peut prendre naissance qu'en tant que résultat des transformations du réel dont il constituera la forme nouvelle. Et puisque la transformation peut-être graduée à l'intérieur de la visibilité du film d'imagination, le réel coexiste avec l'imaginaire. Le spectateur transcendant le réel vers l'imaginaire est donc situé entre deux sphères et la réalité du film est saisie dans sa continuelle mutation.

En parlant du film photogénique j'ai souligné que le rapport étroit entre la sphère iconique et la sphère réelle est une condition nécessaire (mais insuffisante) pour créer l'imaginaire. Prenant en considération le rapport du réel à l'imaginaire, indiqué ci-dessus, nous pouvons affirmer maintenant que toutes les trois sphères de la visibilité caractéristique du film d'imagination sont intimement liées entre elles. Les transformations de l'image influencent aussi deux autres sphères.

Le cinéma d'imagination embrasse deux courants. Tous les deux mettent en relief la mise en scène et l'acteur, mais l'imaginaire est différent dans chacun d'eux.

Le premier courant c'est le film d'expression déformatrice. Les caractères principaux de l'imaginaire qu'il crée c'est la subjectivité et l'émotivité. Ces deux caractères contribuent au caractère grotesque de la réalité du film.

Le monde grotesque c'est le monde qui est devenu étranger (Wolfgang Kayser), qui a dévoilé la faillibilité de notre orientation en lui. Les sphères considérées jusqu'à présent comme séparées, se mêlent les unes aux autres, l'équilibre des phénomènes est troublée, tandis que les proportions «naturelles» et l'ordre chronologique sont détruits. Les catégories d'identité, de similitude et de particularité ne sont plus utiles à l'individu qui cherche à découvrir le sens de la réalité. Le monde aliéné rend la compréhension impossible et provoquant, en revanche, le sentiment d'absurdité. L'expérience de transcendance précède l'acte de création ou la sensation du grotesque. Cette expérience est individuelle; elle admet que le sujet prenne conscience qu'il est unique, mais en même temps solitaire et étranger au monde. D'où, mentionnée déjà, la subjectivité de la structure de l'imaginaire. L'opposition entre l'individu (le sujet) et le monde, leur étrangeté réciproque et la manque d'homologie¹², constituent d'autres expériences qui favorisent la création ou la sensation du grotesque. Dans le film d'expression déformatrice ce contraste a, avant tout, le caractère psychologique; c'est la prise de conscience de l'hostilité du monde et la sensation de l'angoisse. Voilà la source du deuxième trait de l'imaginaire dans le film d'expression déformatrice.

L'incertitude, l'égarement, la peur, l'horreur, l'effroi sont de fondamentales catégories émotionnelles liées à ce courant du cinéma d'imagination. Ce sont elles qui déterminent le caractère émotionnel du réel dans le film. Elles sont une réaction à l'apparition soudaine, dans le monde bien connu, des phénomènes dont les sources, les significations et les buts, ne peuvent pas être décélés, ou bien une réaction à la transformation inattendue des éléments déjà apprivoisés, de la vie quotidienne. Les actions des héros, obscures, venant de la subconscience, comme par exemple dans *Schatten* (1923) d'Arthur Robison, les éruptions des forces qu'ils libèrent sans qu'ils le sachent, transforment la réalité en cauchemar. La trahison, les passions violentes et destructrices, le meurtre, le sadisme et la tyrannie sont caractéristiques des relations entre les personnages du film, la démence et le suicide dévoilent le chaos intérieur et la solitude de chacun d'eux. Les films tels que *Hintertreppe* (1921) de Leopold Jessner, *Dr Mabuse, der Spieler* (1922) de Fritz Lang, *Vanina* (1922) d'Arthur von Gerlach, *Die Strasse* (1923) de Karl Grune ou *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) de Paul Leni présentent les traits indiqués ci-dessus, évoquant ainsi la dimension cachée et épouvantable du monde.

Les événements décrits ci-dessus ne sont ni les seuls ni décisifs à créer l'aspect grotesque de l'imaginaire dans le film d'expression déformatrice. Ce sont les moyens picturaux qui jouent ici le rôle principal. La photographie déforme les aspects et donne aux personnes et aux objets l'expression mystérieuse et menaçante. Le jeu des ombres et des lumières, créant le caractère

¹² Comp. P. Marciszuk, *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*, II partie, „Przegląd Humanistyczny”, 1983, 4.

du film, a une grande importance. L'expression de l'image est créée aussi par les arrangements et les raccourcis, changeants et surprenants, de la perspective; quelquefois, comme dans *Der letzte Mann* (1924) de Friedrich Wilhelm Murnau ou *Variété* (1925) d'Ewald André Dupont, par les mouvements de la camera. Dans *Nosferatu* (1922) de Murnau on profite largement des possibilités du montage et de la technique de trick (p. ex. l'accouplement des photographies positives et négatives, le mouvement accéléré etc.).

L'acteur dans le film d'expression déformatrice rejette les moyens qui lui assuraient jusqu'à présent le contact avec le spectateur et crée un style nouveau, tout à fait différent des attitudes courantes et naturelles. Son jeu se caractérise par la violence, le paroxysme et l'extase. Chaque gest est isolé, ils se suivent sans qu'il y ait un passage entre eux. Ils sont mis en relief jusqu'à la caricature, souvent aussi stylisée. L'acteur joue avec une partie du corps choisie en lui donnant ainsi l'expression saillante. D'autres parties restent estompées.

Les décors ont un aspect subjectif. Ils participent aux efforts des personnages dont ils partagent les états émotionnels. L'expression des éléments de la scénographie est obtenue avant tout à l'aide de l'illumination et de la manière de photographie. Le film de Robert Wiene *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) dans lequel les décorations (et même les ombres et les lumières) ont été peintes s'écarte de ce type du film. Il en est de même avec le film de Karl Heinz Martin (scénographie de Robert Neppach) *Von Morgens bis Mitternacht* (1920).

Les analogies de la construction rattachent le jeu des acteurs aux décors. Les deux facteurs sont accordés de la sorte que par exemple aux lignes obliques des immeubles correspondent les positions obliques de l'acteur et ses gestes violents.

Dans les films d'expression déformatrice apparaît souvent, caractéristique de l'imagination grotesque, le thème du mélange de l'élément organique à l'élément mécanique. Il est lié aussi au jeu de l'acteur. Les hommes mannequins, automates, marionnettes, les visages figés en masques, ou les masques au lieu des visages — tels sont les résultats de ce mélange. On les retrouve entre autres dans *Metropolis* (1927) de Lang, *Alraune* (1928) d'Henri Galeen et dans, mentionnés déjà, *Das Kabinett des Dr. Caligari* et *Nosferatu*.

Tous les facteurs qui créent la visibilité caractéristique du film d'expression déformatrice: les moyens picturaux, l'organisation des événements, l'acteur et les décors, donnent à cette visibilité une forme cohérente et homogène, tandis que l'apparition du monde imaginé donne au tout le caractère grotesque. La tendance au grotesque menait à l'expériment au niveau de la construction du film; tandis que, au niveau de l'idéologie, le grotesque dévoilait la décomposition de l'ordre du monde, les dangers de la civilisation technique développée de manière expansive et le danger de la catastrophe totale. Elle exprimait ainsi la révolte contre les limitations de l'individu; la réclamation de la liberté et l'exorcisation du Mal.

Si le film d'expression déformatrice crée un monde qui éveille l'effroi et l'horreur, en revanche, le deuxième courant du cinéma d'imagination — le film onirique — suscite chez le spectateur la sensation du merveilleux. La sphère de l'imaginaire dans ce film est créée à l'image du rêve. Pas du cauchemar qui caractérisait le film d'expression déformatrice, mais de la vision du monde de liberté absolue, du monde où les frontières sont abolies et les oppositions supprimées.

L'image est un élément fondamental, commun au film et rêve. Cependant pour créer le film onirique il fallait y ajouter d'autres constitutifs du rêve. La structure du rêve a été décrite par Freud. Dans les années 20e ses opinions ont influencé les surréalistes¹³ qui, à cette époque élaboraient la conception du film onirique. Dans les énoncés théoriques et critiques au sujet de l'art de l'image mouvementées, dans les *chroniques* et les «films racontés», dans les scénarios, et surtout dans leur variété particulière: «scénarios intournables»¹⁴ les créateurs surréalistes concrétisaient la vision du cinéma capable d'évoquer les impressions analogues aux rêves¹⁵. Au dire des nombreux auteurs, le premier film onirique *La Coquille et le Clergyman* (1927) a été créé à la base du scénario d'Antonin Artaud. Tournée, un peu plus tard, *L'Etoile de mer* (1929) de Man Ray doit sa naissance au poème de Robert Desnos. Ces deux créateurs, Artaud et Desnos, tout comme Philippe Soupault, ont souvent traité dans leurs énoncés métaartistiques la problématique du film. En général ils considéraient le film comme un phénomène comparable, dans sa structure (et dans ses fonctions) au rêve. Tandis que l'oeuvre commune de Luis Buñuel et Salvadore Dali *Un Chien Andalou* a une genèse purement onirique: le film naît de la confrontation de deux visions nocturnes¹⁶.

Les rapports et les analogies entre la vision nocturne et le film onirique invitent à décrire les structures de celui-ci à l'aide des catégories proposées par l'auteur de *L'Introduction à la Psychanalyse*, pour expliquer les mécanismes formants la structure du rêve; telle approche situe les réflexions concernant le film onirique dans son propre contexte historique et méthodologique et lui donne un caractère concret.

Fondamentale pour la conception de Freud, la différenciation entre le contenu manifeste du rêve et les pensées oniriques cachées s'accorde parfaitement à la conviction, généralement partagée par les spécialistes des films appartenant au courant onirique, que de vraies significations de ces films se

¹³ Les opinions de Freud ont été considérablement modifiées par les surréalistes, mais l'idée du créateur de la psychanalyse au sujet de l'importance des rêves pour le fonctionnement normal du psychisme ainsi que la conception de leur structure, se sont trouvés au centre du programme des surréalistes: comp. S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris 1974.

¹⁴ Voir G. Szymczyk-Kluszczyńska, R. W. Kluszczyński, *Poème cinématographique. Analyse d'un type des relations entre la littérature et le cinéma*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1984, XXVII, 2.

¹⁵ Ph. Soupault, *Cinéma*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, 16—17, p. 179.

¹⁶ Voir, L. Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris 1982.

trouvent au-delà de la sphère des images directement présentées. Pour découvrir ces significations il faut, comme dans le cas de la vision onirique, soumettre le film à l'interprétation.

L'interprétation du rêve, c'est-à-dire comme l'écrivait Freud, l'activité effectuée par le psychanalyste, est une interprétation des symboles parus dans le rêve. C'est aussi le point de convergence entre l'activité de celui qui cherche à découvrir la signification voilée du rêve et l'exégèse du film onirique. Et ceci parce que, comme le prouvent les essais d'interprétation du *Chien Andalou* et de *La Coquille et le Clergyman*, les sens profonds du film onirique ont, eux aussi, un caractère symbolique¹⁷. La variété des méthodes employées à déchiffrer la symbolique du film correspond à la situation compliquée de la psychanalyse contemporaine devenue le lieu de confrontation de différents programmes (Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung, Karen Horney, Wilhelm Stekel, Erich Fromm etc.).

Dépendent, les analogies les plus intéressantes existent entre les mécanismes élaborant la vision onirique (le travail des rêves — comme désigne ce processus Freud) et les principes qui organisent la sphère de l'imaginaire du film onirique. Le monde du film onirique, comme j'ai déjà écrit lors de la caractéristique générale du film d'imagination, joint le réel à l'imaginaire. Mais, si dans le film d'expression déformatrice, qui présente le même caractère, l'imaginaire constitue en quelque sorte le revers du monde réel, son complément menaçant et inattendu, dans le film onirique l'imaginaire se manifeste à travers la nouvelle organisation de la substance du réel. Dans le film onirique, le réel est soumis aux transformations analogues à celles que subissent les pensées oniriques cachées avant de devenir le contenu manifeste de la vision.

Les traits les plus importants du monde onirique créé ainsi dans le film, sont suivantes:

1. L'éphémérité onirique; les éléments qui le composent apparaissent et disparaissent sans raison évidente.
2. La fluidité et la muabilité de l'identité (resp. particularité) de chaque élément; ils changent et se transforment les uns en autres; créant des ensembles hétérogènes et même hybrides.
3. La suspension de la loi de causalité et des lois téléologiques dans le développement des situations et des événements.
4. L'affaiblissement des lois, rapports et motivations logiques (je pense à la logique aristotélicienne), on leur substitue les motivations associatives, les rapports fondés sur l'analogie, l'opposition ou la contiguïté.

¹⁷ F. de la Breteque, „*A l'échelle animale*”. Notes pour un Bestiaire dans le cinéma des surréalistes. [dans:] *Le cinéma des surréalistes*, coordonné par A. Mitjaville et G. Roquefort, Paris 1980; L. Williams, *Figures of Desire: A theory and analysis of surrealist film*, Illinois 1981; R. Abel, *French cinema: the first wave 1915-1929*, Princeton 1984; comp. aussi G. Szymczyk-Kluszczyńska, *Koncepcja «kina alchemicznego» Antonina Artauda* [sous presse].

5. La perturbation des rapports temporels et spaciaux, et l'affaiblissement de leur expressivité; la création de la structure temporelle et spatiale qui se caractérise par la mutation des formes et des relations internes.

6. L'attribution au monde du film du caractère d'un tout cohérent géré par la logique du paradoxe, d'un tout fondé sur la liberté de l'imagination.

7. La création des significations énigmatiques aux multiples dimensions, qui pénètrent dans les niveaux profonds du psychisme et actualisent les modèles mythiques et les archetypes¹⁸.

Tous ces traits auxquels s'ajoutent les caractère pictural et symbolique, font d'un film un phénomène analogue à la vision onirique. Celle-ci devient à son tour un modèle qui motive le choix et la façon d'arranger les éléments du monde créé par l'union de la sphère du réel et celle de l'imaginaire dans le film onirique.

En parlant de la structure des rêves, Freud affirmait qu'ils peuvent être compliqués, incompréhensibles et même absurdes; les données qu'ils contiennent peuvent s'opposer à toute notre connaissance et réalité. Une telle vision onirique accomplit la fonction du modèle pour le film onirique. Sa forme résulte de trois mécanismes que Freud (et d'autres auteurs qui l'ont suivi) appelle: épaissement, transposition et l'élaboration du nouveau.

L'épaissement consiste à omettre certains fragments du contenu voilé (l'ellipse) et à rassembler ses éléments hétérogènes ou bien leurs fragments pour créer ainsi les phénomènes nouveaux, souvent paradoxaux (personnages, objets, lieux etc.).

La transposition a lieu lorsque le composant caché (appartenant au contenu caché du rêve) est remplacé d'une façon allusive par l'imaginaire étranger et lorsque les accents ne sont plus mis sur les éléments importants, mais sur les détails accessoires et distants, ce qui fait que, comme le dit Freud, le rêve semble plus focalisé et bizarre. L'allusion dont la transposition se sert, se situe aussi loin que possible de l'élément qu'elle remplace; elle devient donc incompréhensible. Si la transposition est réussie, il ne reste aucune trace du chemin qui mène de l'allusion à l'imaginaire.

De l'épaissement et de la transposition résulte un phénomène fragmentaire, incohérent, discontinu et contradictoire intérieurement qu'il faut maintenant élaborer de nouveau. En conséquent les lacunes sont remplies, les contradictions mises en accord, et le tout forme une suite d'images constituant en quelque sorte un récit cohérent, soumis, bien sûr, à la logique du paradoxe.

Lorsque l'on compare le déroulement et les résultats des rêves à la caractéristique du film onirique présentée ci-dessus, on voit tout de suite une analogie évidente. L'éphémérité onirique et la fluidité de l'identité des composants du monde de film, les troubles temporels et spaciaux, la suspension des rapports de cause à effet et mise en question des liens, des lois et des motivations

¹⁸ Comp. A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty”, 1973, 2.

logiques résultent de l'épaississement et de la transformation de la matière primaire. La cohérence paradoxale résulte de l'élaboration secondaire, tandis que les sens du film, profonds, énigmatiques, aux plusieurs dimensions, procèdent de l'activité commune de ces trois mécanismes.

La convergence de la structure du rêve avec celle du film onirique mise en relief par la suite de cette comparaison m'autorise à considérer les principes d'épaississement, de transposition et d'élaboration secondaire comme les procédés qui organisent le monde du film propre à ce courant du film d'imagination.

Le rapport étroit entre le film onirique et le rêve renforce le caractère imaginaire de celui-là, ce qui fait disparaître l'opposition entre le réel et l'imaginaire. A l'écran apparaît la vision du monde dans lequel «la vie et la morte, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement»¹⁹. Bref, la vision de la surréalité se présente dans la quasi-perception du film.

Cette constatation ne doit pourtant pas mener à l'identification du film onirique au film surréaliste. La surréalité est la fin suprême et le point de repère principal des activités des surréalistes. Pourtant leur stratégie n'exclut pas les manifestations provocatrices, agressives et destructives par rapport à la réalité rejetée. La surréaliste idée du cinéma unit le film onirique aux éléments du film de destruction qui est une des variétés du cinéma militant. C'est de cette liaison qu'est né le deuxième film de Buñuel, et de Dali — *L'Âge d'Or* (1930).

Le modèle du film d'imagination créé par les artistes de la Grande Avant-Garde a joué un rôle important non seulement dans l'histoire du cinéma d'avant-garde. Il a influencé aussi le film artistique créé en dehors de l'avant-garde. Cependant, les liens primaires, les plus étroits lient le cinéma d'imagination à l'activité de ceux qui l'ont créé — des artistes de l'avant-garde qui dans leur art dépassaient les limites du monde réel.

LE FILM MILITANT

J'appelle *le film militant*²⁰ le quatrième genre du cinéma d'avant-garde né à l'époque classique. Cette dénomination souligne et met en relief les caractères fondamentaux de ce film et avant tout son but principal: agir directement sur le spectateur pour transformer sa mentalité, son affectivité, son intellect; agir pour mettre en question l'ordre social et pousser le spectateur à la révolte. L'esprit de révolte qui constitue le point essentiel du prog-

¹⁹ A. Breton, *Second Manifeste*, 1930, p. 10.

²⁰ Comp. G. Hennebelle, R. Bassan, *Les deux avant-gardes*, „CinémAction”, 1980, 11; B. Ruby Rich, Ch. Kleinhaus, *Le cinéma d'avant-garde et ses rapports avec le cinéma militant*, „CinémAction”, 1980, 11.

ramme de l'avant-garde se retrouve aussi (plus ou moins) à la base d'autres types du cinéma d'avant-garde, par exemple du film d'imagination. Pourtant ce n'est que dans le film militant que tous les procédés sont subordonnés directement au but assigné — la transformation de la conscience sociale.

La visibilité formée dans le film militant se compose de deux sphères : celle de l'image et celle de la réalité. Mais au contraire du film direct dont la structure est analogue, la sphère réelle subit ici une forte décomposition dont le caractère, la portée et la fonction sont différents dans chacun de deux courants du film militant.

Le premier c'est la destructivité cinématographique. Pour l'analyser il faut revenir au problème du grotesque. Suivant l'exemple d'Arthur Clayborough²¹ je distingue le grotesque «pur» et le grotesque «appliqué». Le grotesque «pur», on le rencontre dans le film d'expression déformatrice et on en a déjà parlé à l'occasion de l'analyse de ce courant du film d'imagination. Le grotesque «appliqué» consiste à employer les procédés caractéristiques de l'art grotesque dans les buts qui ne sont pas eux-mêmes «grotesques» et qui n'aboutissent pas à la constitution du «monde soudain aliéné».

C'est le grotesque «appliqué» qui fournit les modèles structuraux au film de destruction. Son effet de l'incohérence, de l'insolite résulte du bris de la structure cohérente du monde et de l'union des éléments éloignés, hétérologues. Le tout créé ainsi ne constitue pas la réalité nouvelle (comme cela se passe dans le film d'imagination), mais la caricature de la réalité. Plaisanterie, ironie, persiflage, iconoclasme et blasphème caractérisent les structures et les significations de la destructivité du film et en font le moyen important de la stratégie du scandale propre à l'avant-garde.

Les modèles et les programmes de cette attitude ont été formulés avant tout par les futuristes (p. ex. le manifeste *Le Music-Hall* et *Manifeste de la cinématographie futuriste*) et par les dadaïstes. Dans la Russie soviétique, on les retrouve dans les déclarations d'*excentrisme* (Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, Grigorij Kryżycki, Siergiej Jutkievič) dont Viktor Šklovski écrivait qu'«il consistait dans le choix des moments impressionnants et dans leur union échappant à l'automatisme»²², et dans le manifeste de Siergiej Eisenstein *Montage d'attractions*. Toutes les proclamations et les activités créatrices qui en résultaient, même elles ne concernaient pas directement les films, ont exercé une influence considérable sur son développement contribuant à la naissance du film de destruction : «les images en liberté».

Les oeuvres appartenant à ce courant se caractérisent par la construction relâchée, épisodique et par l'ouverture de la forme. Aucune restrictions ne limitent ni le choix du matériel, ni son élaboration ; les images-tricks optiques se joignent aux scènes élaborées par les acteurs, les photos négatives

²¹ A. Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1965.

²² W. Szklowski (introduction à) W. Niedobrowo, *Feks. Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg*, Moskwa-Leningrad 1928, p. 5—6.

aux positives. Il s'agit de produire chez un spectateur l'impression aussi forte que possible. Le film peut être la libre juxtaposition des fragments entre lesquels les liens n'étaient que très faibles, ou bien totalement distants; comme par exemple *L'Entracte* (1924) de René Clair d'après le scénario de Francis Picabia. Il peut constituer ainsi un cadre thématique rempli par une mosaïque (le collage) de différents épisodes²³. Telle est la structure de certains films de *Feks* — de Kozincev et Trauberg, par exemple *Pochożdzenija Oktiabriny* (1924) et *Miški protiv Judeniča* (1925), et aussi *Šachmatnaja gorjačka* (1925) de Vsievolod Pudovkin. Il peut aussi constituer un discours thématique qui se sert des procédés du grotesque, comme le film *Stačka* (1924) d'Eisenstein. Cependant, ce dernier, par sa construction plus distincte se situe déjà à la limite du deuxième courant du cinéma militant: du film intellectuel-constructif²⁴.

Si les films appartenants au premier courant se caractérisaient par la tendance à la décomposition aussi bien de la structure artistique que de la représentation courante de la réalité, par contre le cinéma intellectuel-constructif se distingue par la cohérence intérieure (organique), le rationalisme structurel et le fonctionnalisme. Le film intellectuel-constructif doit ses propriétés à ce que sa naissance a été influencée par l'idéologie du constructivisme. Les créateurs de cette conception: Lev Kulešov, Vsievolod Pudovkin et avant tout Siergiej Eisenstein²⁵ étaient d'opinion que la pellicule cinématographique, si elle enregistre les faits authentiques ou mis-en-scène, n'est que le matériel, pour la future oeuvre cinématographique. Ils affirmaient aussi que l'organisation de ce matériel devait être soumise aux principes qui en feront le moyen d'agir, aussi directement que possible, sur la conscience du spectateur. Les procédés que l'on proposait pour atteindre ce but, p. ex. théorie de la structure pathétique élaborée par Eisenstein, devaient détruire l'équilibre psychique du spectateur pour aboutir à un état psychique nouveau. Il faut souligner qu'ils recherchaient surtout les règles d'agir uniquement à

²³ Les deux formes indiquées ont l'une de leur source dans la burlesque cinématographique dont l'influence a fait que certains films du courant destructiviste, comme p. ex. *Szachmatnaja gorjačka* limitent leur tendance radicale à la sphere artistique; ils constituent une décomposition plaisante des structures artistiques et jouent des prévisions des spectateurs.

²⁴ Puisque ne sont pas parvenus à nos jours les films futuristes: (*Vita futurista* d'Arnaldo Ginna, *Il perfido incanto*, *Thais* et *Il mio cadavere* d'Anton Bragaglia et *Drama w kabaretie futuristow* n°13 — l'oeuvre des futuristes russes, on ne peut pas affirmer en toute certitude s'ils proposaient le modèle du cinéma de destruction. Mais, les informations que nous avons au sujet ces films permettent de supposer qu'ils auraient pu être comptés parmi les formes indiquées ci-dessus.

²⁵ La théorie et la création cinématographiques de Dziga Wiertow se situent à la charnière du film direct et du film militant. Traitant, dans ses oeuvres, la problématique socio-politique actuelle, et se servant uniquement du matériel authentique et documentaire, Wiertow a soumis ce matériel aux rigueurs de la construction cinématographique. Par contre, la structure ralâchée de plusieurs de ses films permet de voir en auteur de *Kino oko* un artiste qui mêlait au programme du film direct les procédés caractéristiques de deux courants du cinéma militant.

l'aide des principes structuraux. Ainsi, l'artiste se libérait des conditionnements thématiques et pouvait respecter le principe d'après lequel la construction, non le matériel détermine l'oeuvre. Par conséquent cette attitude aboutissait à l'exigence du rationalisme dans le travail créateur sur le film et sa structure. Ces procédés se réalisaient par la voie d'extraction et de mise en relief des facteurs organisateurs et constructifs de l'oeuvre et par la soumission de ces facteurs aux règles du fonctionnalisme.

L'analyse des énoncés des créateurs du film intellectuel-constructif permet de dégager les règles qui lui donnent le caractère fonctionnel. Elles consistent à :

- 1) éliminer tout matériel qui n'est pas indispensable pour atteindre l'effet désiré;
- 2) mettre à profit le matériel qui reste et chaque élément constructif du film;
- 3) soumettre tous les composants de l'oeuvre et sa structure au but dans lequel cette oeuvre a été réalisée;
- 4) à rendre chaque détail et la totalité de l'oeuvre aussi précis, clair et expressif que possible.

Le film créé ainsi n'est pas seulement une construction élaborée d'une façon rationnelle d'après les principes de l'organisation fonctionnelle du matériel. A la suite des procédés fonctionnalisant la structure du film, celui-ci devient aussi un tout bien clos et cohérent.

C'est Siergiej Eisenstein qui a donné à cette qualité du film intellectuel-constructif une dimension particulière. Dans ses nombreux travaux, à partir de *Contribution à la prise matérialiste de la forme* jusqu'à *De la structure des oeuvres* et *Pathos*, il étudiait les possibilités psycho-physiologiques d'agir sur le spectateur. Il visait à la soumission motivée de la structure du film à celle des émotions que ce film devait susciter, ou bien même [...] à la structure du monde organique tout entier. L'attribution à l'oeuvre cinématographique du caractère de discours intellectuel, constitue une autre idée importante du créateur de *Bronienosiec Potiomkin* (1925). L'arrangement d'images par le montage doit faire naître chez un spectateur le processus de déduction logique. De cette façon, comme l'écrivait Eisenstein, nous gagnons la possibilité d'influencer le raisonnement tout entier. Il en résulte que dans ce cas-là le procédé proposé est, lui aussi soumis au but supérieur — l'influence sur un spectateur en vue de transformer la conscience sociale. Ne devenant qu'un signe, les images du film perdent en même temps la capacité de représenter (à l'aide des aspects) une réalité. Elles sont capables seulement de transmettre une information et d'exercer l'action persuasive sur un spectateur. La formation même de la construction fonctionnelle du film décompose la sphère réelle en éléments distincts dont l'assemblage en structure nouvelle est totalement soumise aux buts persuasifs. La transformation du cinéma en discours intellectuel cause finalement l'anéantissement de la

structure réelle, tandis que la sphère iconique est transformée en système idéographique.

La théorie du montage intellectuel a été appliquée au plus haut degré dans le film d'Eisenstein *Oktiabr'* (1927). Ce film, mentionné déjà *Bronie-nosiec Potiomkin* et *Staroje i nowoje* (1929) d'Eisenstein, *Mat'* (1926) et *Koniec Sankt Pietierburga* (1927) de Pudovkin, *Arsenal* (1929) de Alexandre Dovżenko sont les oeuvres les plus importants du courant intellectuel-constructif du film.

A l'époque de la Grande Avant-Garde, le film intellectuel-constructif contrairement au courant destructif, se développait dans le seul pays: L'Union Soviétique. Cependant il exerçait une forte influence dans le monde entier sur les théoriciens et les créateurs du film engagé dans la problématique socio-politique²⁶. Une véritable renaissance de ce courant et du cinéma militant, a eu lieu dans les années 60, accompagnée du retour des tendances contestatrices et de l'apparition de la Nouvelle Gauche (p. ex. l'activité d'un groupe anglais Cinema Action ou l'oeuvre de Jean-Luc Godard).

La variété de la production cinématographique de la Grande Avant-Garde se ramène là ces quatre types du cinéma. Chacune des oeuvres est une réalisation de l'un des types (ou plus précisément de l'un des courants que se type renferme), ou bien ce qui arrive souvent, rassemblent les traits appartenants à deux variétés.

Je tiens à souligner que l'on peut présenter (et distinguer) toutes les variétés du film classique d'avant-garde en précisant le caractère de ses rapports avec la réalité. Le film direct la découvre, le film d'imagination la transforme en vision subjective, le film abstrait la rejète. Le film militant enfin, cherche à participer aux processus qui tendent à transformer ses conditionnements socio-politiques.

Traduit par Krystyna Antkowiak

GATUNKI FILMU AWANGARDOWEGO OKRESU KLASYCZNEGO

STRESZCZENIE

Autor podejmuje problemy teorii i typologii filmu awangardowego klasycznego okresu, tzn. pierwszych trzydziestu kilku lat naszego stulecia. Wyróżnia cztery typy klasycznego filmu awangardowego: *film bezpośredni* (występujący w trzech pododmianach, jako nurt *wizualny*, *społeczny i fotogeniczny*), *film abstrakcyjny*, *film imaginacyjny* (posiadający dwie pododmiany: *oniryczną i ekspresji deformującej*) oraz *film walczący* (także w dwóch wersjach: *dekonstrukcyjno-nietycznej i intelektualno-konstrukcyjnej*).

²⁶ Comp. p. ex. le journal *Cinema experimental* édité aux Etats Unis du 1930 au 1934 et l'activité du groupe «The workers' Film and Photo — League», la théorie du film documentaire de Paul Rotha, l'attitude de Joris Ivens, etc.