

Introduction¹

« *Drôles et tremblants fantômes* »

Au printemps 1953, la santé de Jean Epstein s'est détériorée. Se déplacer lui est de plus en plus difficile ; ses journées s'écoulent entre de longues excursions en voiture jusqu'à la mer et l'écriture. C'est pendant ces mois qu'il rédige ses *Mémoires*, restés inachevés² – il meurt le 2 avril de la même année – où les souvenirs d'enfance se tressent aux réflexions sur une vie de cinéma. Dans les premières pages de cet écrit Epstein revient aux journées lointaines de l'été 1905, sur la mer Adriatique, en Italie. Il rappelle l'événement qui avait marqué le plus son séjour : l'apparition imprévue de deux figures bizarres, accompagnées par une lourde caisse noire. Le même soir,

l'obscurité se fit soudain, traversée seulement par un faisceau grouillant

¹ Nous avons écrit ce texte à partir de nos recherches respectives, mais en travaillant ensemble dans une démarche d'échange constant autant en ce qui concerne la forme que le contenu. De façon plus détaillée, Laura Vichi est l'auteure de la Partie 1, Chiara Tognolotti de la Partie 2, à l'exception de quelques très courts passages élaborés à quatre mains.

² Publiés dans Jean Epstein (dorénavant JE), *Mémoires inachevés, Écrits sur le cinéma*, vol. I, Seghers, Paris, 1974, pp. 27-57 ; le Fonds Jean et Marie Epstein de la Cinémathèque Française (dorénavant FE) en préserve une version plus complète dans la boîte Epstein231B25. Quant aux écrits epsteiniens, ils ont été publiés une première fois par Seghers en deux volumes (*Écrits sur le cinéma*, vol. I et II, Seghers, Paris, 1974-1975), par les soins de Marie Epstein et de Pierre Lherminier ; nous allons nous référer ici à cette édition comme ES1 et ES2. Une nouvelle édition de l'œuvre epsteinienne est maintenant en cours chez Independencia Éditions/Éditions de l'œil, sous la direction de Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat : *Jean Epstein. Écrits complets*. Au moment où nous écrivons (février 2020) les volumes I (1917-1923 ; Éditions de l'œil, Paris, 2019), II (1920-1928, Éditions de l'œil, Paris, 2019), III (1928-1938 ; Independencia Éditions, Paris, 2014) et V (1945-1951, Independencia Éditions, Paris, 2014) sont parus, et tandis que le VI (1945-1950, Éditions de l'œil, Paris, 2020), est sous presse. Pour les volumes parus, nous les indiquerons, respectivement, E1, E2, E3 et E5. Nous mentionnerons entre parenthèses l'année originale de parution de chaque écrit, suivi du sigle relatif à la publication en recueil ; les références originales complètes se trouvent dans la bibliographie.

d'ombres et de lumières, qui jeta, sur un mur, des spectres tremblants. Ces fantômes – pas si effrayants somme toute, plutôt drôles même – sautillaient au rythme d'un cliquetis rude et piquaient aux yeux, de sorte qu'on ne savait pas si les larmes venaient de cette brûlure ou du rire³.

Ainsi Epstein rappelle la première projection cinématographique à laquelle, enfant, il avait assisté, fasciné par ces bizarres êtres de lumière qui sautillaient sur l'écran et puis, tout à coup, épouvanté par les conséquences que les images tremblantes semblaient pouvoir provoquer :

Tout à coup, les saccades des images débordèrent de l'écran pour se communiquer au mur et secouer le parquet. Ma chaise s'agita d'une brève trépidation qui suffit à donner une nausée. Il y eut des cris, un bruit de sièges repoussés, de guéridons renversés, de verrerie brisée. La lampe de projection s'éteignit. Dans les ténèbres, la voix du gérant voulut dominer le brouhaha de la panique : il ne s'agissait que d'une légère secousse, tout à fait inoffensive et banale en cette saison et sur cette rive de l'Adriatique⁴.

À cette première expérience marquée par le charme et la peur – il faut signaler en passant le lien qu'Epstein pose dès le début entre vision cinématographique et sensations physiques – suivirent des années de présence passionnée dans les salles de cinéma. Au début sont les *kinos* de Varsovie : Jean y est né, le 25 mars 1897, de mère polonaise et de père français⁵, et y il vit avec sa sœur, Marie, née deux ans plus tard, qui partage avec lui la passion cinéphile. Après la mort subite du père, en 1907, la famille Epstein s'installe en Suisse : Jean fréquentera alors les salles de Fribourg.

Au seuil de la guerre, les Epstein reviennent en France et s'installent à Lyon, où Jean se passionnera pour le cinéma américain (Charlie Chaplin, William S. Hart, Thomas Ince, David W. Griffith, Mack Sennett) et suédois

³ JE, *Mémoires inachevés*, ES1, pp. 27-28.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Une biographie récente a reconstruit la vie du cinéaste : Joël Daire, *Jean Epstein. Une vie pour le cinéma*, La Tour verte, Paris, 2014, à propos de laquelle voir Valérie Vignaux, *Les multiples vies de Jean Epstein. Joël Daire, Jean Epstein, une vie pour le cinéma*, « 1895 », 74, 2014, pp. 183-185.

(Mauritz Stiller et Victor Sjöström), tout en restant étudiant à la Faculté de médecine. Autant que sa cinéphilie, sa formation scientifique constituera un élément important de la théorie du film qu'il ébauchera peu d'années après. À Lyon Epstein connaît Auguste Lumière pour lequel il travaille en tant que traducteur (il lisait en effet l'anglais, l'allemand, le russe, le polonais et l'italien).

Toutefois, ce n'est pas ce patriarche des images en mouvement qui va rapprocher Jean du cinéma, mais la rencontre, décisive, avec Blaise Cendrars. Epstein lui propose son pamphlet *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*⁶ : l'écrivain en rédige une présentation et obtient même de le publier auprès des éditions La Sirène, dirigées par Paul Laffitte, l'un des fondateurs du Film d'art. L'accueil bienveillant de son essai et la fascination pour le milieu des intellectuels parisiens se mouvant entre littérature et cinéma convainquent Jean d'abandonner les études médicales. Il prend alors la direction de la petite et ambitieuse revue lyonnaise « Le Promenoir »⁷ et, sous peu, s'installe dans la capitale.

Ce sont des années riches en expérimentations d'avant-garde : les années Vingt relie Apollinaire à Marinetti, Cendrars à Cocteau, Léger à Brancusi, dans un univers artistique qui croise des regards inédits sur le réel. Epstein, qui travaille maintenant chez Laffitte, établit amitiés et relations avec Germaine Dulac (« femme majestueuse, bienveillante, infiniment sympathique »⁸), Louis Delluc (à l'air « d'un parisianisme achevé » et à l'accent « flatteur et insolent, cynique et amical, charmant et déçu »⁹), dont il est l'assistant pour *Le Tonnerre*, Abel Gance (« général en chef, qui surprenait par son calme souriant, sa douceur un peu mystique »¹⁰), et Marcel L'Herbier, qui rappelle ainsi l'acérbe figure du jeune homme :

⁶ JE, *La poésie d'aujourd'hui* (1922), E1, pp. 93-316.

⁷ Fondée par le même Epstein avec son ami Jean Lacroix et le peintre Pierre Deval, la revue finit par compter six numéros. Ainsi le futur cinéaste rappelle cette expérience : « Tout en alla ainsi, c'est-à-dire de travers, au cours des six numéros de cette publication qui n'en faisait qu'à sa tête, bien que nous en fussions les maîtres. Première expérience, surprenante, de la volonté, de la désobéissance, du caprice des choses qui, sitôt qu'elles ont commencé à naître, commencent à mener leur propre train, à changer, à échapper, pour le meilleur ou pour le pire, à l'intention de qui continue à les faire » (JE, *Mémoires inachevés*, ES1, p. 36).

⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁹ *Ibidem*, pp. 40-41.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

Je le revois, silhouette frêle, pénétrer dans la vaste cage des studios Gaumont, avec la belle assurance de la prédestination. Il marchait vers le décor à demi construit où Delluc allait réaliser *Tonnerre*, et il portait à pleins bras, cet inconnu fragile, une fenêtre¹¹.

Soutenu par sa sœur Marie (qui mènera une carrière dans le cinéma pas moins intéressante même si fort peu étudiée, en collaborant en tant que scénariste et actrice à plusieurs travaux de son frère pour travailler ensuite avec Jean Benoit-Lévy et à la Cinémathèque française)¹², Jean deviendra rapidement l'un des cinéastes les plus connus de la première garde, écrira maints livres de théorie du cinéma, participera avec passion au débat culturel de son époque, réfléchira sur les thèmes du son, cherchera et trouvera un style inédit grâce à la rencontre avec les îles bretonnes, pour revenir enfin sur la philosophie du cinéma dans une production fleurissante et variée qui dessine un vaste terroir restant en partie à explorer.

Le Fonds Jean et Marie Epstein : le « chantier intellectuel » du cinéma epsteinien

Dans les années 1920, le nom de Jean Epstein apparaît à chaque occasion et sur toutes les pages dédiées au cinéma d'avant-garde. Ses films sont projetés dans toutes les rétrospectives et étudiés en tant qu'exemples d'un cinéma expérimental qui tresse la réflexion théorique à la pratique du plateau. Toutefois, l'introduction de la technologie sonore modifie la cartographie des réflexions sur le cinéma et finit par reléguer la pensée d'Epstein et des autres cinéastes de la « première vague »¹³ dans le terroir marginal des théo-

¹¹ Cit. dans Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Seghers, Paris, 1964, p. 27.

¹² Sur la vie et le travail de Marie Epstein voir Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, New York, 1996, pp. 141-214 ; Chiara Tognolotti, *La rappresentazione dello sguardo in La Maternelle di Marie Epstein e Jean Benoit-Lévy*, dans Lucia Cardone, Sandra Lischi (dir.), *Sguardi differenti. Studi in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa, 2014, pp. 285-293 ; Ead., *La sorella di Jean. Per riscoprire Marie Epstein*, dans Lucia Cardone, Sara Filippelli (dir.), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa, 2015, pp. 47-63.

¹³ Noël Burch, Jean André Fieschi, *La première vague*, « Cahiers du cinéma », 202, 1968,

ries d'antan. Le regret tardif d'Henri Langlois de n'avoir jamais pris en compte le travail du cinéaste dans les « Cahiers du cinéma » jusqu'à 1953¹⁴, lorsque Epstein disparut, signale une attention pour lui qui restera sporadique malgré le dévouement de sa sœur Marie. Elle dirigera dans les années 1970 la première édition des écrits de son frère et inspirera maintes pages de la monographie de Pierre Leprohon parue en 1964¹⁵. Si dans les années 1980 et 1990 quelques études importantes sont publiées sur Jean Epstein, en prenant en compte surtout son œuvre des années 1920¹⁶, c'est seulement à partir des années 2000 que l'œuvre du cinéaste dans son entièreté paraît revenir au centre des études sur le cinéma, surtout par rapport aux relations entre vision, connaissance et corporéité¹⁷.

Au-delà des films et des œuvres publiées, la réflexion sur le travail de Jean Epstein trouve une source exceptionnelle dans les matériaux du Fonds Jean et Marie Epstein (FE), qui a été créé et organisé par Marie Epstein et est maintenant conservé à la Cinémathèque française. L'étude de ce fonds constitue

pp. 20-24 ; Richard Abel, *French Cinema. The First Wave 1919-1929*, Princeton University Press, Princeton, 1984.

¹⁴ Langlois écrit : « Ainsi il fallait voir mourir Epstein pour s'apercevoir qu'il vivait. À quoi bon rendre hommage aux morts si on les enterre vivants ? Et était-il nécessaire d'attendre la disparition d'Epstein pour se demander : n'avait-il pas du génie ? Donc, aujourd'hui pour la première fois, les « Cahiers du cinéma » s'intéressent à Jean Epstein » (Henri Langlois, *Jean Epstein*, « Cahiers du cinéma », 24, 1953, p. 8).

¹⁵ Voir note 11.

¹⁶ Voir Stuart Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory, 1920-1922*, PhD thesis, New York University, 1980, University Microfilms International, Ann Arbor-London, 1982 ; Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, op. cit. ; Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, Paris, 1998.

¹⁷ Après un premier cycle en 1997 à la Cinémathèque française, c'est en 2000 et 2001 que la Cineteca di Bologna organise (en deux parties) une rétrospective presque complète du cinéaste par les soins de l'une d'entre nous, Laura Vichi, qui en a édité le livret d'accompagnement *L'intelligenza di una macchina. Omaggio a Jean Epstein*, Bologna, Cineteca di Bologna-Futura Press, 2000. En 2014 les films epsteiniens ont fait l'objet d'une grande rétrospective à la Cinémathèque française à l'occasion de laquelle la plupart a été rendue disponible en coffret DVD. Outre la biographie de Daire déjà citée, des nouveaux essais et traductions de l'œuvre du cinéaste ont paru depuis les années 2000 : la monographie de Laura Vichi, *Jean Epstein*, Il castoro, Milano, 2003 ; Sarah Keller, Jason N. Paul (dir.), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012 ; Christophe Wall-Romana, *Jean Epstein*, Manchester University Press, Manchester-New York, 2012 ; Roxane Hamery, Éric Thouvenel (dir.), *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2016.

une partie majeure de notre essai. Le FE comprend des matériaux manuscrits (écrits inédits, notes de lecture, correspondance) et imprimés (d'autres écrits inédits, documents relatifs au tournage des films, projets non réalisés, coupures de presse). Pour cette étude nous avons utilisé les matériaux relatifs à l'élaboration de projets de films (autant réalisés que non réalisés) qui nous semblaient les plus pertinents par rapport à la recherche autour de problématiques qui sont au cœur de la pensée epsteinienne : celles du réel cinématographique et du réel tout court. Nous avons analysé en outre les notes de lecture d'Epstein, occupant 11 des 99 boîtes qui constituent le FE¹⁸. À travers les études dont les notes de lecture sont le témoin, le cinéaste relit sa pensée sur le cinéma en le situant dans un horizon théorique d'une grande ampleur, qui va de la philosophie (Friedrich Nietzsche surtout, mais aussi l'existentialisme du Jean-Paul Sartre des « Temps modernes » et la relecture critique de René Descartes) à la psychologie et psychanalyse de Sigmund Freud, la physiologie, la physique (avec une attention particulière aux découvertes einsteiniennes), la littérature et la linguistique (dans une reprise de l'expérience surréaliste avec son analyse de la crise du langage verbal), jusqu'à l'anthropologie (l'idée de sacré selon Roger Caillois et Mircea Eliade). L'étude de ces notes rend donc indéniable le procès d'ouverture et d'approfondissement des données de base de la pensée epsteinienne, où les thèmes fondamentaux de sa réflexion se précisent et se déterminent en donnant forme à une théorie du cinéma aux ramifications imprévues et de longue haleine.

La photogénie du réel

La première étape de l'itinéraire qui se propose d'explorer la pensée multi-forme de Jean Epstein consiste dans l'observation, comme en surimpression, des pratiques discursives du cinéma des années 1920. Elles permettent de saisir les affinités et les échos liant sa théorie naissante du film à d'autres

¹⁸ Plus précisément il s'agit des boîtes répertoriées : de Epstein2B1 à Epstein10B9 ; Epstein106B26 à Epstein110B26 ; Epstein114B27 ; voir la partie II de ce livre. Une recherche initiale sur les notes de lectures d'Epstein a été conduite par l'une de nous, Chiara Tognolotti, dans le cadre d'une thèse de doctorat en Histoire du Cinéma à l'Université de Florence dirigée par Sandro Bernardi (*Jean Epstein 1946-1953. Ricostruzione di un cantiere intellettuale*, a.a. 2002-2003, www.academia.edu/6003285/Jean_Epstein_1946-1953._Ricostruzione_di_un_cantiere_intellettuale).

réflexions, notamment celles sur la photogénie – idée centrale dans les écrits de plusieurs théoriciens des années 1920 – en partant de l’attention pour le réel que le concept même de photogénie implique. On se rend compte, dans cette perspective, de l’importance du cinéma de non-fiction et des réflexions que celui-ci suscite auprès de beaucoup de journalistes, critiques et théoriciens¹⁹. Epstein en fait partie et il en nourrit sa réflexion, notamment en ce qui concerne l’élaboration de sa théorie du cinéma et son intérêt majeur pour la question philosophique du réel²⁰.

Pour cette étude, nous avons donc également choisi d’utiliser un certain nombre d’articles de l’époque provenant de sources diverses, de manière à dessiner l’horizon culturel des réflexions epsteiniennes, en particulier en ce qui concerne le rapport entre la caméra et la réalité, l’intérêt pour le cinéma de non-fiction et l’accent mis sur le potentiel de ce cinéma dans les années 1920, idée que le cinéaste retravaille tout au long de son parcours.

Comme d’autres théoriciens de la photogénie, Epstein attribue à la non-fiction un rôle de premier ordre en ce qui concerne l’affranchissement du cinéma des modèles littéraire et théâtral. Toutefois, bien qu’il partage plusieurs arguments déjà énoncés par d’autres théoriciens et critiques, il élabore, justement à partir de la non-fiction, des aspects fondamentaux de sa théorie du film. Celle-ci trouve ses racines dans la culture visuelle du XIX^e siècle, notamment dans une série d’études de physiologie qui ont considéré le corps de l’observateur et la situation où il se trouve en tant que points de repère pour la vision, de manière à ce que celle-ci soit relativisée et le modèle cartésien, qui considérait l’œil comme le lieu de passage direct entre la réalité et sa représentation mentale, éliminé²¹.

Ainsi que les écrits, les projets de films et les films ici considérés se présentent comme des lieux théoriques, parfois anticipant la forme écrite des travaux à caractère philosophique des années 1940. Les documentaires, comme les écrits

¹⁹ Voir Laura Vichi, *Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie*, « Studies in French Cinema », 3, 2014, pp. 232-247.

²⁰ L’étude du rôle du cinéma de non-fiction dans l’œuvre filmique et théorique d’Epstein est au centre de la thèse de doctorat de l’une d’entre nous, Laura Vichi : *Jean Epstein et il cinema documentario*, Università di Bologna, 2006, dirigée par Leonardo Quaresima, <https://independent.academia.edu/LauraVichi>.

²¹ Voir Stuart Liebman, *Jean Epstein’s Early Film Theory, 1920-1922*, *op. cit.* ; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, MA-London, 1990.

plus tardifs du cinéaste, dénoncent la volonté et l'aspiration du cinéma, dans sa réflexion, à se présenter comme une forme de pensée²². Pour en arriver à cette conception, le passage par le documentaire, un certain genre de documentaire, se révèle très important. L'insistance sur l'essentialité dramaturgique (élimination des acteurs, des décors, du scénario) devient « pureté » du cinéma, un cinéma qui a besoin de se confronter au monde réel pour le pénétrer et le révéler et, en dernière instance, en révéler l'irréalité. Ce n'est pas tout : le choix des décors naturels ne s'appuie pas sur l'exotisme, comme c'est le cas pour beaucoup de documentaires des années 1920 et 1930 sur l'Afrique ou l'Asie, mais sur une mise en avant des forces de la nature et de la continuité entre ses règnes, dont – Epstein ne manque pas de le souligner – l'être humain fait partie intégrante. D'où la valorisation de communautés dominées par une culture archaïque. Ces populations, avec leurs croyances, leurs mythes et leur folklore, proposent une vision sacrale du monde, en démontrant que telle conception survit même à l'intérieur du monde moderne. Par l'observation de quelques pratiques qui dominent le *modus vivendi* de certaines communautés isolées, Epstein parvient à concevoir le cinéma comme forme actuelle de telles modalités de connaissance et de communication, c'est-à-dire comme forme moderne de culte et de pensée, avec tout ce que cela entraîne : la récupération de modes de connaissance non rationnels et la réconciliation de l'humain avec le flux vital de l'univers.

Epstein a souvent été considéré un exposant du modernisme filmique²³, toutefois, pour la réalisation de plusieurs de ses travaux, il choisit la voie de la province, de la valorisation de l'archaïque et des thèmes anthropologiques. Ce choix est néanmoins exprimé par le truchement d'un langage d'avant-garde. Ici réside aussi un ultérieur intérêt de certains de ses films, dans la combinaison d'éléments hétérogènes et parfois opposés : c'est comme si la production documentaire d'Epstein se nourrissait d'expérimentation d'avant-garde en ce qui concerne le langage adopté mais avait trouvé un débouché de sa recherche dans une dimension proche de l'anthropologie.

Dans les films examinés on assiste à une opposition et à une négociation

²² En ce qui concerne l'appellation « documentaire » des films d'Epstein, nous nous sommes tenues à ceux ainsi appelés par l'auteur même ou bien par la presse de l'époque.

²³ Voir par exemple Nicole Brenez, *Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (Repérage sur les valeurs figuratives)* et François Albera, *Sociologie d'Epstein. De Pathé-Consortium à Albatros*, dans Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, op. cit.*, pp. 205-221 et 225-245.

entre les valeurs du monde moderne et celles de certaines cultures archaïques. Il en résulte qu'au moment où Epstein se confronte directement au réel naturel et à la culture matérielle, la dimension d'oxymore de son cinéma se révèle aussi²⁴. Les documentaires se présentent comme des lieux de la réflexion théorique et philosophique par les images puisque la confrontation avec le réel – base ontologique du concept de photogénie – est plus directe. Dans ces films, le réel naturel et légendaire en même temps (incarné par exemple par l'Etna ou l'océan et les îles bretonnes) est privilégié, probablement puisque la nature et la légende peuvent ne pas répondre, dans leurs dynamiques respectives, à une pensée logique.

Ce qui émerge de notre lecture, qui se veut à la fois « horizontale » et « verticale » de l'œuvre d'Epstein, est qu'une certaine vision du réel est aussi le résultat d'éléments provenant de tout un contexte culturel et cinématographique détectable, non seulement dans les écrits des théoriciens français de la photogénie les plus connus (Canudo, Delluc, Vuillermoz, Dulac), mais aussi dans les revues de la même période sous la plume de noms aujourd'hui oubliés. En effet, déjà à partir de *La Montagne infidèle* (1923) – et même de *Pasteur* (1922) – le rôle du paysage est central (le débat sur le décor naturel et le plein air est particulièrement vif dans la presse des années 1920), et aussi le monde des traditions locales, déjà présentes dans la littérature régionale. La dimension anthropologique intéresse le cinéaste et le mène loin du modernisme des « symphonies urbaines » de la fin des années 1920 ou de l'engagement de plusieurs cinéastes d'avant-garde²⁵. En particulier, si l'on exclut *La Montagne infidèle* (considéré comme perdu), *Finis Terræ* – non sans liens avec le film précédent, *La Chute de la maison Usher* (1928) – est le film qui représente ce détour, le film qui marque la naissance d'une esthétique nouvelle sous le signe de l'authenticité et de la valorisation anthropologique.

Dans les années 1930, Epstein projette et réalise des films qui acquièrent une valeur théorique très forte, laquelle ressort aussi très clairement des matériels d'archive que nous avons étudiés : *Mor-Vran* (1930), *Le Pas de la mule* (1931, perdu), *Au Péril de la mer* (1938, non réalisé). En se présentant en tant que lieu théorique, le documentaire représente une forme de réflexion et un

²⁴ Voir Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005.

²⁵ Voir le premier chapitre de Laura Vichi, *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social*, Yellow Now, Crisnée, 2002 et Ead., *El Segundo Congreso de Cine independiente y la secularización realista de la Vanguardia. El caso Storck*, « Archivos », 56, 2007, pp. 71-94.

terrain de vérification dans la phase d'éloignement de la pensée epsteinienne de l'objet filmique, pour se diriger de plus en plus vers une réflexion qui excède le cinéma. Elle s'élargit, par le biais du cinéma, à d'autres domaines, de nature philosophique, anthropologique, sociale, comme le montre l'analyse de ses derniers films (*Le Tempestaire*, 1947 et *Les Feux de la mer*, 1948) et écrits.

Nous avons voulu souligner l'attention du cinéaste, malgré un style cinématographique fortement marqué par le langage de l'avant-garde, pour des éléments étrangers à cette expérience. Ceux-ci, toutefois, ne sont pas valorisés pour eux-mêmes, mais ils représentent les voies par lesquelles le cinéma et la pensée d'Epstein dépassent les phases identifiables chronologiquement – du « modernisme » et de la recherche d'un renouveau du langage cinématographique – en direction du cinéma moderne, une perspective où les forces opposées qui parcourent le cinéma d'Epstein se recomposent²⁶.

La théorie du film

Même si elle naît – ou, peut-être, précisément puisqu'elle en dérive – d'une base variée et fort riche, comme en témoignent les notes de lecture, la théorie epsteinienne du film travaille avec une cohérence remarquable autour d'une seule idée : l'enquête sur l'essence du cinéma dans sa relation avec le réel et, aussi bien, en tant qu'outil pour la connaissance de cette réalité.

Il convient ici de résumer les moments saillants de ce *voyage au bout de la réalité* dessiné par la pensée epsteinienne. En premier lieu Epstein identifie une modalité de connaissance inédite qu'il appelle « lyrosophie » :

Dans cette méthode, la connaissance n'est plus tantôt de raison et tantôt de sentiment. La connaissance y est simultanément sentimentale et raisonnable. Nous dirons qu'elle est lyrosophique et nous appellerons lyrosophie la figure de l'univers qu'elle édifie. [...] L'homme a commencé par sentir ; il a continué par comprendre. Je l'invite à développer toute son activité, à jouir en même temps de ses deux grandes facultés, à sentir et à comprendre simultanément. Voilà la lyrosophie²⁷.

²⁶ Voir Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, op. cit.; Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993 ; Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma, Paris, 2007.

²⁷ JE, *La Lyrosophie* (1922), E1, pp. 410 et 412.

Cette lyrosophie constituerait alors un univers composé de raison aussi bien que de sentiment où l'émergence du subconscient, provoquée par ce qu'Epstein appelle la « fatigue intellectuelle », c'est à dire par la surcharge sensorielle à laquelle l'humanité contemporaine est soumise²⁸, finirait par augmenter la qualité et l'ampleur de la connaissance, étant douée d'intuition et de rapidité :

En outre de la précision scientifique, apparaît alors la précision sentimentale. Cette précision d'amour, une fois établie, est de beaucoup la plus rapide, étant infiniment rapide, instantanée comme une étincelle²⁹.

Dans un bref passage, Epstein transforme la connaissance qu'il définit lyrosophique en esthétique :

Il faut se rendre compte que l'esthétique fait ce geste d'une portée incalculable : elle pose la connaissance de raison dans le domaine subconscient des affections, domaine aussi des analogies et des métaphores, c'est-à-dire domaine de l'invention et de la découverte. Il faut se rendre compte que l'esthétique est la lyrosophie³⁰.

Dès ses premières réflexions, donc, Jean Epstein thématise la nécessité d'une modalité renouvelée de la connaissance – la lyrosophie dans sa dimension sentimentale aussi bien qu'intellectuelle – et en même temps réfléchit sur la relation entre le film et la réalité, c'est à dire la photogénie, qu'il décrit en 1921 à l'aide de termes qui rappellent de près justement l'idée de lyrosophie :

La photogénie n'est pas qu'un mot à la mode et galvaudé. Ferment nouveau, dividende, diviseur et quotient. On se casse la gueule à la vouloir définir. Visage de la beauté, c'est un goût des choses. Je le reconnais com-

²⁸ « Cette fatigue [intellectuelle] est éminemment propre à émanciper le subconscient de la tutelle où le tient la raison. Le débordement du subconscient sur toutes les données de la raison, débordement que la fatigue favorise ainsi, est un débordement sentimental puisque le subconscient est un domaine essentiellement affectif » (*ibidem*, p. 421).

²⁹ *Ibidem*, p. 422. Pour une analyse du livre d'Epstein, voir Nicolas Thys, *Science et esthétique dans La Lyrosophie de Jean Epstein*, « 1895 », 78, 2016, pp. 45-63 ; Sophie Dascal, *Jean Epstein et la lyrosophie : une alternative à la philosophie du cinéma ou une antiphilosophie ?*, Mémoire de maîtrise dirigé par Maria Tortajada, Université de Lausanne, 2015.

³⁰ *Ibidem*, p. 424.

me une phrase musicale aux menaces de sentiments qui l'accompagnent, spécifiques. Secret, on le foule souvent aux pieds comme cette qualité milliardaire dont une houille inaperçue barde le sol. Notre œil, sauf une très longue habitude, ne parvient pas à le découvrir directement. Un objectif le centre, le draine et distille entre ses plans focaux la photogénie³¹.

Les deux tensions se meuvent dans la même direction. À en croire Epstein la connaissance lyrosophique accorde pensée et sentiment pour conduire à une compréhension en même temps logique et prélogique, et pourtant plus complète, du réel ; la photogénie est, toujours selon le cinéaste, cette qualité ultérieure des choses qui peut être saisie lorsqu'aux catégories gnoséologiques rationnelles on ajoute les capacités perceptives de la machine du cinéma qui conduiraient à une vision inédite du réel. Epstein finit donc par considérer la lyrosophie et la photogénie en tant que deux moyens différents de définir le procédé qui se meut vers la découverte de l'essence la plus profonde de la réalité. Pour le dire autrement, l'union de la connaissance de raison et d'amour pourrait alors conduire à dévoiler une essence inédite des choses grâce à l'œil de la caméra : « Le cinéma sournoisement radiographe vous pèle jusqu'au noyau, jusqu'à votre sincère idée qu'il étale. Jouer n'est pas vivre. Il faut être. À l'écran tout le monde est nu, d'une nudité nouvelle »³².

La pensée epsteinienne ne marche jamais en ligne droite mais procède par retours et détours, élaborations et réélaborations, dans un mouvement en spirale qui, pour procéder, s'enveloppe sur lui-même. Autrement dit, sans vouloir s'abandonner à la téléologie – bien au contraire – la tentation est forte de voir dans cette forme, *in nuce*, les thèmes fondamentaux de la théorie epsteinienne : le cinéma comme radiographie qui arrive à connaître l'essence du réel, à savoir la photogénie ; l'opposition jouer/vivre, qui suggère l'esthétique du réalisme qu'Epstein hérite du cinéma de non-fiction et qui reviendra dans les films bretons ; et le lien paradoxal et étroit qui connecte ce réalisme au symbolisme, avec un « monde mis à nu » qui dévoile une « nudité nouvelle ».

Ce livre se propose alors d'étudier la théorie du film de Jean Epstein à la lumière de matériaux édités et inédits, dans une confrontation continue avec

³¹ JE, *Bonjour cinéma* (1921), E2, p. 73.

³² *Ibidem*, p. 150.

l'œuvre filmique, avec l'ambition d'en tracer les origines et d'en dessiner la cartographie. En effet, si l'on observe la pensée d'Epstein sur le cinéma, se démantelant entre notes de lecture, films, projets, écrits, le regard finit par parcourir un territoire varié et marqué par un double mouvement, centrifuge aussi bien que centripète. Tous les savoirs dont Epstein est curieux et qu'il enregistre dans ses notes convergent d'une part vers sa théorie du cinéma et d'autre part vont vers la pratique du film (réalisé ou pas), qui dans certains cas se dessine en tant que véritable *lieu théorique* ; c'est la tension centripète que l'on retrouve dans les notes et qui conduit Epstein lecteur à remettre d'une manière quasiment obsédante, même au prix de quelques malentendus, les idées, théories, philosophies qu'il renoue à sa propre réflexion sur le film, dont il a une idée très claire et lucide. Le mouvement centrifuge, de son côté, conduit la théorie aussi bien que la pratique du film vers l'extérieur en les transformant dans une réflexion sur l'essence de la réalité ; de la compréhension du film à celle du réel, de la question « qu'est-ce que le cinéma ? » à l'enquête sur l'essence des choses, de l'esthétique à l'ontologie. Ainsi, dans l'écriture poétique de Jean Epstein le passage du cinéma du réel au *cinéma au-delà du réel* se tourne en recherche d'un dessin cosmique mystérieux que, peut-être, seul le cinéma saurait révéler : « Vers un boutoir inconnu les trajectoires convergent. Et vers quel foyer d'attraction cette spécialisation parmi tant d'autres spécialisations glisse et file ? C'est un horoscope à faire. Je cherche les signes de ce zodiaque »³³.

* * *

Nous tenons à remercier pour leur très précieux concours dans l'accès aux fonds d'archives et aux œuvres l'Espace chercheurs, la Bibliothèque et les Archives de la Cinémathèque Française, les Archives Françaises du Film, la Cineteca di Bologna, la Phonothèque INA, le Département Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque de l'Université de Pise, la Bibliothèque de la Fondazione Sistema Toscana, la Biblioteca di Musica e Spettacolo de l'Université de Bologne, la Bibliothèque Nationale Centrale de Florence, les Documents Cinématographiques. Ce travail étant principalement issu de nos thèses, nous voudrions tout d'abord

³³ JE, *Le Phénomène littéraire* (1921), E1, p. 357.

remercier les professeurs Sandro Bernardi et Leonardo Quaresima qui nous avaient respectivement encadrées avec toute leur exigence intellectuelle. Nous souhaiterions aussi remercier les professeurs Giaime Alonge, Michele Canosa, Giulia Carluccio, Laura Mariani, qui nous ont fait l'honneur de participer aux jurys.

Nous remercions également pour leur intérêt et leur apport François Albera, Birgitte Berg, Nicole Brenez, Émilie Cauquy, Ludovic Cortade, Joël Daire, Christophe Gauthier, Wafa Ghermani, Roxane Hamery, Sarah Keller, Laurent Le Forestier, Eric Le Roy, Stuart Liebman, Viva Paci, Giusy Pisano, Daniel Pitarch-Fernandez, Valérie Pozner, Phil Powrie, Philippe Ragel, Guillaume Soulez, Éric Thouvenel, Maria Tortajada, Valérie Vignaux, Christophe Wall-Romana, Tami Williams.

Ce livre n'aurait pas pu être le même sans, au fil du temps, les échanges avec les collègues et ami.e.s qui nous ont apporté leurs encouragements d'un point de vue intellectuel ainsi qu'humain : Bernard Bastide, Lucia Cardone, Teresa Castro, Monica Dall'Asta, Andreina Di Brino, Jean-Noël Grando, Cristina Jandelli, Manlio Iofrida, Sandra Lischi, Giovanna Maina, Elena Marcheschi, Anna Masecchia, Renzo Principe, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Pierre Sorlin, Laura Zardi.

Nous remercions Michèle Panivello pour ses précieux conseils et Chiara Sassoli de l'Association Bologna-Bruxelles A/R pour la revision de ce livre.

Enfin, pour leur soutien et leur patience, notre gratitude va aux personnes qui nous entourent au quotidien : Giovanni, Remo, Anita et Riccardo.