



HAL
open science

L'esprit de la machine cinématographique. Une étude des archives de Charles Dekeukeleire (1923-1962)

Mathilde Lejeune

► **To cite this version:**

Mathilde Lejeune. L'esprit de la machine cinématographique. Une étude des archives de Charles Dekeukeleire (1923-1962). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille; Université de Lausanne, 2023. Français. NNT : 2023ULILH017 . tel-04196301

HAL Id: tel-04196301

<https://theses.hal.science/tel-04196301v1>

Submitted on 5 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LILLE NORD DE FRANCE
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS)
UFR Humanités – Département Arts – Études cinématographiques
Centre d'Études des Arts Contemporains (CEAC)

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
Faculté des Lettres
Section d'Histoire et Esthétique du cinéma

L'ESPRIT DE LA MACHINE CINÉMATOGRAPHIQUE

Une étude des archives de Charles Dekeukeleire (1923-1962)

Thèse en Études cinématographiques
Présentée pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Lille et de l'Université de Lausanne

Sous la direction d'Edouard ARNOLDY et de Laurent LE FORESTIER

Soutenue le 23 juin 2023 par Mathilde LEJEUNE

Composition du jury :

Édouard ARNOLDY – Directeur de thèse
Professeur des universités, Études cinématographiques, Université de Lille

Laurent LE FORESTIER – Directeur de thèse
Professeur ordinaire, Études cinématographiques, Université de Lausanne

Laurent GUIDO – Président du jury
Professeur des universités, Études cinématographiques, Université de Lille

François ALBERA – Rapporteur
Professeur honoraire, Études cinématographiques, Université de Lausanne

Roxane HAMERY – Rapporteur
Professeure des universités, Études cinématographiques, Université Rennes 2

Laura VICHI – Examinatrice
Docteure, chercheuse indépendante

Résumé

Cette thèse s'appuie sur les archives film et non-film du cinéaste belge Charles Dekeukeleire (1905-1971) déposées à la Cinémathèque royale de Belgique. Jusqu'ici rarement explorés, les documents qui subsistent dans le fonds nuancent la place que le réalisateur occupe actuellement dans l'histoire du cinéma, le plus régulièrement intégré aux mouvements de certaines avant-gardes formalistes des années 1920-1930. En réalité, la période d'activité de Dekeukeleire s'étend de 1923 à 1962 et se caractérise par une production large et relativement hétéroclite de films, de critiques et de textes théoriques résolument tournés vers une pensée industrielle alors dominante (par exemple à travers de nombreux films institutionnels). A cela s'ajoute, dès le début des années 1930, une pratique d'archivage de ses propres pensées, effectuée par le cinéaste sous la forme de carnets de notes personnels. Ceux-ci, qui forment les fondations de la présente thèse, regroupent (entre autres) les parties les plus substantielles des réflexions théoriques de Dekeukeleire sur le cinéma : leur exploration, pour le moment inédite, amène à dessiner les contours de ce que l'on peut nommer, chez lui, une forme de *programme*. Celui-ci repose sur la problématisation par le réalisateur d'une notion complexe aux significations et applications diverses, à des niveaux pratiques et théoriques : l'idée d'un *esprit de la machine cinématographique*. La majorité de ses productions filmiques comme écrites (publiées et non-publiées) depuis les années 1920 jusqu'aux années 1960 convergent vers cette notion, se faisant les véhicules d'une idéologie machinique propre au contexte socio-culturel qui entoure l'industrie.

Notions-clés : film industriel et avant-garde ; cinéma, psychisme et esprit ; machinisme ; technographie ; historiographie des théories sur le cinéma.

Abstract

This PhD thesis is based on the film and non-film archives of the Belgian filmmaker Charles Dekeukeleire (1905-1971) deposited at the Royal Film Archive of Belgium (Brussels). The documents that remain in the collection have rarely been explored. They question the presumption that the director almost exclusively belongs to the history of the formalist avant-garde of the 1920-1930s. In reality, Dekeukeleire's period of activity extends from 1923 to 1962 and is characterized by a large and relatively heterogeneous production of films, reviews and theoretical texts. Most of his work reflects a dominant industrial thought. To this is added, from the beginning of the 1930s, a practice of archiving his own thoughts, carried out by the filmmaker in the form of personal notebooks. These, which form the foundations of this thesis, bring together (among other things) the most substantial parts of Dekeukeleire's theoretical reflections on cinema. The archives reveal a theoretical project within the director's thought, that is based on his problematization of a complex notion with various meanings and applications, at practical and theoretical levels: the idea of *a spirit of the cinematographic machine*. The majority of his films and written productions (both published and unpublished) from the late 1920s until the early 1960s converge on this notion, becoming the vehicles of a machinic ideology specific to the socio-cultural context surrounding the industry.

Keywords: industrial film and the avant-garde; film, spirituality and psyche; machinism; technography; film theory historiography.

Remerciements

Cela commence par un contrat doctoral en France, se prolonge plusieurs années dans les bureaux d'une cinémathèque belge, continue par un séjour d'un an en Suisse, se termine par un retour à *la maison*. Lille, Bruxelles et Lausanne ont été mes hôtes ces dernières années.

Pour le soutien sans faille qu'ils m'ont accordé dans les meilleurs moments comme dans les plus délicats, pour nos longues discussions, leur bienveillance et leur générosité, j'adresse toute ma gratitude à mes deux directeurs de recherche, Edouard Arnoldy et Laurent Le Forestier. Des accords théoriques aux divergences méthodologiques, l'équilibre a été fluide et évident. Nos échanges ont été une clé essentielle à l'écriture de cette thèse et aux réflexions qui l'entourent et la dépassent, tant sur le plan intellectuel qu'émotionnel.

J'adresse mes remerciements à l'ensemble des membres du jury de cette thèse, pour leurs lectures, leurs précieux conseils, leur disponibilité puis leur intérêt et, enfin, nos dialogues : François Albera, Roxane Hamery, Laurent Guido et Laura Vichi.

Peu de doctorants en art bénéficient d'autant d'aides financières : les conditions dans lesquelles j'ai réalisé cette thèse font de moi une doctorante très chanceuse. Pour leur soutien, je tiens d'abord à remercier l'Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société (EDSHS) de l'Université de Lille et ses deux présidentes au cours des six dernières années : Catherine Mignant et Christine Hoët Van-Cauwenberghe ; ensuite le Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC) de l'Université de Lille et ses deux directeurs consécutifs : Christian Hauer et Nathalie Delbard ; enfin la Section d'Histoire et Esthétique du Cinéma de l'Université de Lausanne présidée par Laurent Le Forestier, puis Olivier Lugon et Valentine Robert. J'ajoute que les présences de Brigitte Lecomte et de Stéphanie Pichot, secrétaires de laboratoire à Lille et de section à Lausanne, ont été indispensables au démêlement des complexités administratives qui ont accompagné cette cotutelle de thèse.

Ces trois villes sont aussi pour moi trois milieux professionnels différents. Premièrement, Le fonds Dekeukeleire a été l'objet de recherches quotidiennes à la Cinémathèque royale de Belgique plusieurs années durant. J'y ai trouvé un groupe chaleureux, on m'a installé un bureau, accueilli et soutenu : j'adresse ma reconnaissance à Jean-Paul Dorchain, Catherine Couvreur, Steven Van Impe, Jessica Thonon et Anthony Blampied, l'équipe des collections non-film de la Cinémathèque. La thèse m'a également amenée à la rencontre de l'équipe des collections

film : je remercie Arianna Turci et Bruno Mestdagh d'avoir facilité mon accès à un bon nombre d'éléments. Ce contexte m'a par ailleurs permis de rencontrer Marie-Anne Pulinckx, que je remercie pour son travail, nos entretiens et les archives qu'elle m'a transmises.

Je remercie ensuite l'ensemble des équipes enseignantes des Etudes cinématographiques du Département Arts de l'Université de Lille et de la Section d'Histoire et Esthétique du Cinéma de l'Université de Lausanne. L'enseignement à leurs côtés a été (est toujours) un plaisir, j'ai beaucoup appris, je continue à apprendre. Au sein de ces équipes, je voudrais souligner l'appui de Mélissa Gignac et Laurent Guido, qui ont constitué mon comité de suivi de thèse à Lille et m'ont écoutée et conseillée tout au long de ce doctorat.

Ces environnements de recherche sont aussi ceux de liens forts, politiques et philosophiques comme amicaux. En France, la constitution de l'axe de recherche Théories critiques et cinéma (CEAC) a réuni Guillaume Colpaert, Cécile De Coninck, Matthieu Péchenet, Luana Thomas et Sonny Walbrou sous l'impulsion d'Edouard Arnoldy. En Suisse, un groupe s'est formé, composé de Natacha Isoz, Isabel Krek et Adèle Morerod, toutes réunies par leurs liens doctoraux à Laurent Le Forestier. Ces groupes ont été les lieux de très nombreuses discussions théoriques et historiques, auxquelles je dois une grande partie de mon avancement dans cette recherche, qui n'a certainement pas été solitaire. Je leur exprime toutes mes pensées amicales.

Parce qu'ils ont participé à la manière dont j'ai regardé, analysé, éprouvé ces archives en venant les voir sur place, je voudrais remercier Teresa Castro et François Albera pour leur intérêt face à la complexité des documents, particulièrement les carnets de Dekeukeleire.

Pour leurs innombrables lectures, je remercie encore Laurent Le Forestier, Edouard Arnoldy et Matthieu Péchenet.

Enfin, l'élaboration d'une thèse, c'est aussi la présence d'un entourage proche, sans lequel les obstacles affectifs rencontrés auraient été difficilement surmontables. Je remercie ma famille, mes amis et mon bien-aimé. Christiane Verkindère, Charlotte Lejeune, Morgane Noubel, Antoine Vandaele, Bettina Zourli, Jade Debeugny, Zoé Blangez, Timothée Moreau, Jean-Baptiste Chagnon, Claire Bouju, et tous les autres. A leurs côtés, j'ai un peu grandi, et avec eux je continuerai à rire et à danser.

Cette thèse est dédiée à ma grand-mère Christiane. Mes doutes, tes réponses souriantes, nos matins ensoleillés.

Table des matières

Remerciements	1
Avant-propos	7
Introduction	9
<i>Charles Dekeukeleire : biographie, milieu, activités filmiques et théories</i>	9
<i>Une simple référence ? La présence-absence historique du cinéaste</i>	20
<i>Hors les films et hors l'époque : une circulation des images décontextualisée</i>	25
<i>Une redécouverte majoritairement axée sur les films d'avant-garde.....</i>	32
<i>Retour aux archives : le fonds Dekeukeleire à la Cinémathèque royale de Belgique</i>	39
<i>Les pratiques théoriques de Dekeukeleire : le cinéma, la machine et la pensée au centre des archives.....</i>	51
CHAPITRE 1. Dekeukeleire entre théories révolutionnaires et adhésion à l'industrie.....	58
I. De l'expérimental au film institutionnel : une rupture ?	59
a. Les théories des débuts, un terreau fertile aux idées révolutionnaires.....	60
b. Les frontières poreuses entre expérimentation technique et film de commande ...	69
c. La réception des œuvres en leur époque : des documentaires (industriels) qui voyagent	77
II. Dekeukeleire dans le contexte plus général de l'industrie : l'influence d'une époque	87
a. Climat économique et socio-culturel : vers une réforme de l'esprit.....	87
b. Dekeukeleire au cœur des débats sur le cinéma éducatif.....	95
c. L'idéologie du machinisme au centre du programme théorique	104
CHAPITRE 2. La technographie de Dekeukeleire, un projet d'éducation populaire à l'industrie.....	114
I. La volonté sociale de Dekeukeleire ou l'idéal d'une perception renouvelée du travail ouvrier.....	116
a. Un film fait pour et par le peuple ?	116
b. La théorisation d'un cinéma ouvrier à l'économie autonome.....	125
c. Le film comme éducation au travail et à la vie industrielle	130
II. Le projet technographique : une mise en pratique des théories de Dekeukeleire	138
a. Introduction à la notion de technographie. Un projet civilisateur.....	138
b. Méthode et systématisation de la production et des films : vers l'effacement de l'ouvrier.....	144
c. Les studios de Waterloo, une pensée fordiste de la production cinématographique ?	152

CHAPITRE 3. La machine, « héros de notre temps » : le cinéma de Dekeukeleire à l'origine d'une formation des croyances sociales ?.....160

- I. Les films et théories de Dekeukeleire entre religiosité et mystique du geste 162**
 - a. Le film comme « danse des machines » : l'utopie du geste industriel chez Dekeukeleire..... 163
 - b. De la civilisation artisanale à la civilisation machinique : ritualisation du travail.....173
 - c. Les rapports entre économie et magie chez Dekeukeleire, une mystique de la technique ?..... 180
- II. La création d'un nouveau *mythe social* par le film : vers un culte de la machine 193**
 - a. La machine-héros : les motifs de fétichisation du travail industriel chez Dekeukeleire..... 194
 - b. Le rôle de la technographie dans la construction d'un culte nouveau 203

CHAPITRE 4. Une vérité objectivée par l'automatisme de la caméra ? Dekeukeleire à la recherche d'une intuition du et par le cinéma.....214

- I. Du sensible à l'instinct, une formation de l'esprit propre au machinisme selon Dekeukeleire 216**
 - a. L'émotion au premier plan : le film comme éducation à la sensibilité collective 216
 - b. L'œuvre d'art cinématographique, une destruction salvatrice du rationalisme ? 225
- II. La caméra intuitive, guide vers une vérité *a priori* universelle..... 233**
 - a. L'intuition sociale et la pensée prélogique comme nouveaux postulats de causalité : la scientificité de l'œil machinique 234
 - b. Le cinéaste observateur ou la soumission à l'œil tout puissant de la machine 242
- III. Dekeukeleire et l'idée d'émotion totale. Autour des mouvements-limites de la machine 250**
 - a. La caméra tremblante d'*Impatience* : l'expérience d'une « sensibilité machinique »250
 - b. Un érotisme de la caméra ? L'utopie d'une connaissance transcendantale 258

CHAPITRE 5. La quête d'une *technique de la pensée* : le rôle de l'écriture filmique dans la création d'un esprit collectif.....265

- I. Dekeukeleire et la mise en œuvre d'une *psycho-technique*. L'idéal de la machine-cerveau 267**
 - a. Sensibilité mécanique, rouages humains. Un devenir-machine ?..... 267
 - b. Autour de quelques contradictions terminologiques : la technique comme rencontre entre psychés individuelle et collective..... 273
 - c. La technographie en question. La place centrale de la poésie dans la méthode de Dekeukeleire..... 281
- II. Au rythme de l'*appareil percepteur*. La structure cognitive du film 290**

a. Entre film-journal et notes personnelles : correspondances structurelles et traces d'une intuition dispersée	292
b. Conceptualisation d'un montage de la perception : le rôle de la mémoire dans l'écriture du film.....	301
c. Les recherches de Dekeukeleire pour une adhésion au rythme organique des machines.....	313
CHAPITRE 6. Les chemins cinématographiques vers un inconscient social. Le film comme cartographie de la pensée.....	321
I. Dekeukeleire et la théorisation d'une hypnose cinématographique. Entre aliénation psychique et libération spirituelle du spectateur	323
a. Le film, phénomène de la conscience. Autour des équations scénaristiques de Dekeukeleire.....	323
b. La persistance d'un schéma de la rupture chez Dekeukeleire : un choc qui révèle ?.....	334
II. L'espace-temps subconscient du cinéma : vers un film-rêve ?	343
a. Dynamisme de l'esprit cinématographique. Les mouvements cartographiques de la pensée	344
b. Les cas de <i>Thèmes d'inspiration</i> (1938) et du <i>Fondateur</i> (1948) : délinéarisation temporelle, résonances et nouveaux instincts machiniques	356
c. La « caméra idéale » : de l'œil surpuissant à l'esprit ubique.....	374
Conclusion.....	383
<i>Machine qui pense, pensée machinique ... Le cinéma comme mise en pratique d'un paradigme</i>	<i>383</i>
<i>Une première ébauche (et ses pistes pour d'autres recherches)</i>	<i>387</i>
<i>Où commence l'historiographie ? Du danger d'ériger un mythe.....</i>	<i>391</i>
Sources non-film.....	397
Bibliographie.....	410
Annexes	427
Filmographie détaillée de Charles Dekeukeleire	431
Les textes publiés	444
« Vers une doctrine cinématographique », <i>7 arts</i> , janvier 1925	445
« Poésies d'écran », <i>Cinéa-Ciné pour tous</i> , août 1927	445
<i>Le cinéma contre lui-même</i> , conférence, 1932.	447
<i>Réforme du cinéma</i> , 1932.	450
« Le film documentaire dans la vie d'aujourd'hui », <i>Avant-garde</i> , 1938.....	458
<i>L'Émotion Sociale. Réflexions sur un problème actuel</i> , 1942	460
« Signification du cinéma », <i>Synthèses</i> , 1947.....	472
Extraits des carnets	477

Carnet n°13, « Poésie du cinéma », 1932-1933.....	478
Carnet n°30, brouillon pour un article, 1935	490
Carnet n°31, « Rythme : sens le + large », 1935.....	500
Carnet n°64, « Le cinéma, science du geste », 1947.....	511
Carnet n°87, réflexions sur le scénario, 1956	524
Carnet n°125, réflexions sur la conscience et le film, 1962.....	548

Avant-propos

Cette thèse trouve son origine dans la lecture d'un ouvrage publié par Charles Dekeukeleire en 1947, *Le cinéma et la pensée*. Le livre du cinéaste belge m'a longuement interrogée : les réflexions s'y contredisent et semblent tendre vers deux pôles *a priori* opposés, d'un côté le cinéma comme moyen d'émancipation populaire et, de l'autre, comme instrument de propagande et de domination. Mes questionnements m'ont menée jusqu'à la Cinémathèque royale de Belgique dans le fonds d'archives de Dekeukeleire, qui n'avait que très peu été exploré jusqu'alors. L'immersion dans les documents a duré trois années complètes et m'a mise aux prises avec une quantité impressionnante d'éléments : trente années de notes personnelles, de nombreux documents de presse, des correspondances, environ 80 courts-métrages, des centaines de photographies et, comme dans chaque fonds d'archives, une série de documents inclassables.

L'une des premières difficultés a été celle du choix des documents à analyser – j'étais en effet la première personne à lire ces documents dans leur quasi-totalité. Rapidement, un autre obstacle a fait surface : quels qu'ils soient, les carnets de notes sont un objet qu'il est délicat de manier. Ceux de Dekeukeleire sont souvent flous, parfois difficiles à approcher ou à comprendre. Principalement documents de travail (pratique et théorique), ils n'en représentent pas moins une pensée en train de se former dans tout ce qu'elle peut comporter de complexe, d'ambigu et d'effervescent. Enfin, l'une des difficultés majeures de cette thèse se situe dans sa nature-même : la (re)découverte d'une pensée personnelle ancrée dans une époque et traversée de courants divers, c'est-à-dire berceau de multiples directions de travail.

Pour l'ensemble de ces raisons, le travail mené ne peut être autre que monographique. Il prétend moins à l'exhaustivité qu'à proposer un cadre qui permettrait de repenser la figure de Charles Dekeukeleire, et *a fortiori* qui amènerait certains chercheurs à la replacer au sein d'autres pensées et pratiques sur le cinéma de son époque. Centrée sur le cinéaste, cette thèse a pour ambition d'expliquer les théories qu'il développe entre les années 1920 et 1960, d'entrevoir leur complexité, leurs contradictions et leurs résonances au fil des années, puis de retracer la manière dont celles-ci sont traduites dans ses films.



Figure 1 - Portrait de Charles Dekeukeleire. Photographe inconnu, non-daté (ca. 1950). © Cinémathèque royale de Belgique.

Introduction

Charles Dekeukeleire : biographie, milieu, activités filmiques et théories

Charles Dekeukeleire (fig. 1) est né le 27 février 1905 à Ixelles, dans la région de Bruxelles. D'origine flamande, la langue d'usage du réalisateur est le français. Il s'intéresse au cinéma très jeune et apprend à faire des films lors de son service militaire au sein du service cinématographique de l'armée belge, après avoir étudié les Humanités gréco-latines et travaillé dans une banque durant son adolescence¹. Il a alors une vingtaine d'années. En 1937, il épouse Angèle Van Everbroeck², avec laquelle il passe le reste de sa vie jusqu'à son décès à Werchter le 1^{er} juin 1971. La période d'activité du réalisateur se situe entre 1923 et 1962, Dekeukeleire étant alors victime d'un accident cardiaque qui le paralyse jusqu'à son décès³.

Régulièrement décrit comme taiseux et taciturne⁴, il se définit lui-même comme « en retrait », un « observateur »⁵, un caractère qui pourrait expliquer l'effacement partiel du cinéaste dans l'histoire. En effet, il est aujourd'hui peu connu en dehors du milieu de l'histoire du cinéma belge ou des avant-gardes. Pourtant, à partir de la fin des années 1920 et jusque dans les années 1950, il fait partie des figures de proue de la cinématographie belge, dont il est l'un des réalisateurs les plus prolifiques, notamment aux côtés d'Henri Storck.

A partir de sa dix-huitième année, Dekeukeleire exerce plusieurs professions liées au cinéma. Critique dès 1923, il devient cinéaste en 1928, puis professeur à partir de 1937. Il enseigne chez lui, mais aussi à l'INRACI (Institut National de Radioélectricité et de Cinématographie,

¹ Dans son mémoire de Master en Recherches bibliothéconomiques, Marie-Anne Pulinx rapporte qu'il aurait reçu un « petit cinéma » dès l'âge de quatre ans. L'autrice a notamment consulté des documents qui lui ont été transmis par l'épouse de Dekeukeleire, avec laquelle elle a également conduit des entretiens oraux. Elle retrace la biographie de Dekeukeleire. Voir : Marie-Anne Pulinx, *Charles Dekeukeleire : Redécouverte de son œuvre*, Institut Provincial d'Etudes et de Recherches Bibliothéconomiques, Liège, 1980.

² Elizabeth Angela van Everbroeck, communément appelée Angèle, est née à Dilbeek en 1907 et décédée à Werchter en 1982. Elle épouse Charles Dekeukeleire à Dilbeek le 26 janvier 1937.

³ Il existe une émission de télévision, tournée par Jacques Boigelot, qui retrace le parcours de Charles Dekeukeleire en 1960. Cette émission est certainement consultable dans les archives de la RTB, Radio-Télévision belge, à Bruxelles, ou au sein des archives de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

⁴ On peut par exemple lire sous la plume de Francis Bolen : « S'il est né (le 27 février 1905) à Ixelles, le plus francophone des faubourgs de Bruxelles, et si sa langue véhiculaire est le français, Charles Dekeukeleire n'en est pas moins foncièrement flamand : méditatif, taciturne, empreint d'une religiosité diffuse, imprégné de l'amour de la terre, soumis aux valeurs plastiques et sensible aux accents musicaux ». Francis Bolen, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Mémo et Codec, Bruxelles, 1978, p. 142.

⁵ C'est dans les 8^e et 9^e pages de son 86^e carnet, en mars 1956, qu'il se décrit ainsi.

Bruxelles), à l'Université d'Amsterdam et au Nederlands Filminstituut (Amsterdam également). Ces activités s'accompagnent d'écrits théoriques, particulièrement des articles et plusieurs ouvrages parus à partir de 1932.

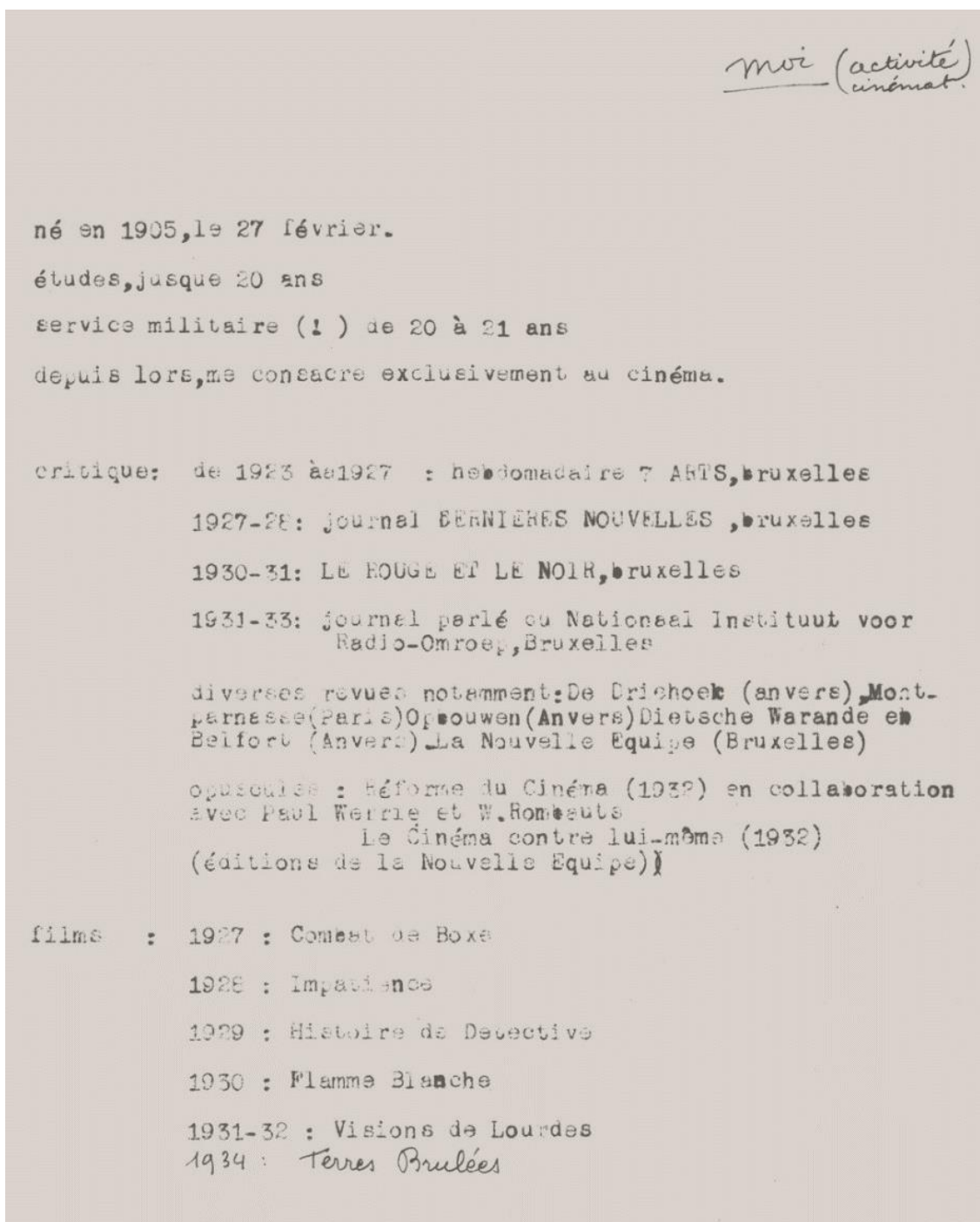


Figure 2 – Charles Dekeukeleire, CV, 1934. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans l'un de ses *curriculum vitae*, en 1934 (fig. 2), on peut lire qu'entre 1923 et 1927, Dekeukeleire écrit pour l'hebdomadaire *7 Arts*, l'une des premières revues d'avant-garde belge⁶. En 1927-1928, il produit chaque semaine des articles pour la chronique « Notre page du film » du journal *Dernières Nouvelles* (Bruxelles), tandis qu'en 1930-1931, il exerce sa profession de critique pour *Le Rouge et le noir*. De 1931 à 1933, il travaille à des chroniques radiophoniques au sein du « journal parlé » du Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep (Institut National de Radiophonie) de Bruxelles. Pendant cette période d'une dizaine d'années (1923-1933), Dekeukeleire écrit également des articles pour des organes de presse comme *De Driehoek*, une revue flamande constructiviste ; *Opbouwen*, un trimestriel anversois d'architecture ; le bimensuel d'art et de littérature parisien *Montparnasse* ; ou encore *La Nouvelle équipe* (Bruxelles). Au sein de cette dernière, on retrouve par exemple Paul Werrie (poète) et Willem Rombauts (écrivain), deux personnes qui travaillent par la suite régulièrement avec Dekeukeleire. Bien que le document ne l'indique pas, le cinéaste écrit parfois à cette période pour le quotidien *Vingtième Siècle* (Bruxelles), le journal belge chrétien *La famille prévoyante*, ainsi que pour la revue française *Cinéa-Ciné pour tous*, entrant ainsi en contact avec une grande partie de l'avant-garde cinématographique parisienne d'alors.

La production écrite de Dekeukeleire décroît à partir du milieu des années 1930. Avant cette période, ses articles concernent essentiellement le domaine de la critique (à quelques exceptions près), tandis qu'il produit ensuite des écrits plus théoriques, à une fréquence bien moins élevée. Dans les années 1930-1940, il rédige notamment quelques textes pour des journaux belges tels que *Synthèses* et *L'industriel*, dans lesquels son discours se tourne souvent vers le rôle social du cinéma dans la civilisation machinique. Dans les années 1950, Dekeukeleire retourne brièvement à la critique à travers quelques articles produits pour *La Nation belge*⁷.

C'est en 1927 que le cinéaste se lance dans la production de films, particulièrement inspiré du travail d'Abel Gance. On peut en effet lire dans ses correspondances avec ce dernier, la même

⁶ *7 Arts. Hebdomadaire d'information et de critique*, est une revue créée en 1922 par les frères Victor et Pierre Bourgeois, respectivement architecte et poète. Elle a été cofondée par Pierre-Louis Flouquet (peintre abstrait et poète belge), et a été le point de rencontre de nombreux artistes d'avant-garde, parmi lesquels René Magritte, Victor Servranckx et Félix De Boeck (peintres), etc. La revue, qui défend un art avant tout plastique, s'éteint en 1928. Récemment, une exposition a été menée au CIVA (musée de l'architecture à Bruxelles) entre mai et août 2020. Voir : <https://civa.brussels/fr/expos-events/7-arts-avant-garde-belge-1922-1928>.

⁷ Cette liste de revues pour lesquelles écrit le réalisateur n'est certainement pas complète, elle repose sur mes recherches au sein du fonds Dekeukeleire et à la Bibliothèque royale de Bruxelles (KBR). Il existe également çà et là des articles écrits par le cinéaste pour d'autres organes de presse, de manière plus éparses et sous une forme moins régulière. Cette partie de la recherche vise moins à produire un recensement exhaustif de ses productions qu'à apporter des éléments contextuels pour situer les lieux où se déploie une partie de la pensée théorique de Dekeukeleire.

année : « Ma toute première impression de cinéma personnel, impression qui me décida en bonne partie, est celle que je ressentis devant *La Roue* dont je ne vis alors (1922) que les deux derniers épisodes »⁸. Les quatre premiers films de Dekeukeleire, *Combat de boxe* (1927), *Impatience* (1928), *Histoire de détective* (1929) et *Flamme blanche* (ou *Witte Vlam*, 1930), sont expérimentaux et appartiennent à une certaine avant-garde formaliste.

Faute de revenus convenables, et comme la plupart des cinéastes belges d'alors, Dekeukeleire se tourne vers la commande institutionnelle dès 1931, produisant rapidement des films ethnographiques : *Visions de Lourdes* (1932) investit les images du pèlerinage du même nom, tandis que *Terres brûlées* (1934) retrace son voyage à travers différentes contrées africaines. Entre 1932 et 1934, il est aussi chasseur d'images et occupe la fonction de correspondant belge pour les *France Actualités* Gaumont, dirigées à cette époque par Germaine Dulac. Alors que Dekeukeleire réalise des films pour le compte de l'Etat dès 1931 (par exemple *Santé, notre droit* et *Travailleurs, ouvrez les yeux !*⁹ cette même année), il commence à filmer des images d'usine à partir de 1936, annonçant là ce qui fera sa spécificité jusqu'à la fin de sa période d'activité : le film industriel. D'après les sources existantes, le réalisateur aurait produit un peu moins de quatre-vingts films entre 1936 et 1962, à quelques exceptions près des courts-métrages, le plus souvent à propos du travail dans les industries belges¹⁰. Dekeukeleire a aussi réalisé un film sur l'art, *Thèmes d'inspiration* (1938), et deux films de fiction, *Le mauvais œil* (1937) et *Un petit nuage* (1952). Tandis que le premier est connu pour son travail presque documentaire et son absence de jeu, le second retrace l'histoire d'un nuage atomique qui diffuse la paix autour de lui. Vers la fin de son activité, le cinéaste travaille pour la RTB/BRT (Radio-Télévision Belge francophone et néerlandophone), pour laquelle il réalise environ deux-cents émissions, produisant entre autres les images du jeu télévisé *Tournoi*. Il aurait également « travaillé [...] à l'enregistrement de certaines opérations scientifiques »¹¹. Les films industriels et institutionnels de Charles Dekeukeleire lui valent certaines nominations et certains prix dans des festivals (fig. 3). Il est par exemple le premier cinéaste à obtenir le Prix Picard en 1935, décerné par la Libre Académie de Belgique, suivi en 1951 de Lucien Deroisy et en 1969 d'André Delvaux.

⁸ Charles Dekeukeleire, Lettre à Abel Gance, 14 mai 1928. Source : Cinémathèque française.

⁹ Il s'agit d'un documentaire pour le compte de l'Union nationale des Mutualités Socialistes.

¹⁰ La liste des films de Dekeukeleire, leurs équipes, thématiques et commanditaires se trouve en annexe de cette thèse : voir pp. 431-443.

¹¹ Auteur inconnu, « Coup d'œil sur la presse », Bureau d'études RTB, n°555, 7 juin 1971, n.p.

BIOGRAPHIE de Charles Dekeukeleire

Né à Ixelles le 27 février 1905. Etudes : Humanités Greco-Latines complètes. Depuis l'âge de 18 ans j'ai collaboré à diverses revues et journaux: 7 Arts - de Driehoek - les Dernières Nouvelles - la Nouvelle Equipe - etc.. etc...Ai publié trois volumes d'essais:
1940 Afrique Journal d'un voyage au continent noir. Paru aux éditions Maison des Poètes, rue de la Lune Dilbeek
1942 L'Emotion Sociale paru aux Editions Maison des Poètes
1947 le Cinéma et la Pensée, aux Editions Lumière Collection Savoir à Bruxelles.

J'ai réalisé mon premier film Combat de Boxe à l'âge de 22 ans. Ont suivi:Impatience/Histoire de Détective/Flamme Blanche/ Vision de Lourdes. De début 1932 à début 34 j'ai été le correspondant belge officiel du Journal d'Actualités Cinématographiques France Actualités sous la Direction de Germaine Dulac.
J'ai réalisé un total de 83 films plus:mon activité à France Actualités et de 1958 à 1962 environ 200 émissions en direct et en différé pour la Télévision Belge Française et Flamande.
Cours et conférences sur le cinéma en Belgique, France, Pays-Bas, Suède.

Prix obtenus:

1935 Prix du Gouvernement du meilleur film belge:Terres Brulées/
1936 Prix Picard pour l'ensemble de la Production/ 1937 prix du Gouvernement "Chanson de Toile " / 1938 prix Per il Complesso Artistico à la Biennale de Venise "Thèmes d'Inspiration" / 1947 Hors concours Festival du Cinéma à Bruxelles " Le Fondateur " / 1948 Distinction de la Presse Cinématographique Bruxelloise Au Pays de Thyl Uilenspiegel " / 1949 Premier prix au Festival du Documentaire de Taormine Au Pays de Thyl Uilenspiegel " /1949 Lauréat du Travail pour l'ensemble de la Production / 1954 Festival d'Anvers Prix Gevaert du meilleur film blanc et noir " Noblesse du Bois " / 1956 Festival d'Anvers, Prix Gevaert du meilleur film blanc et noir Een Kermishoedje et Le Musée Folklorique " / 1958 Festival d'Anvers Premier Prix du film industriel "Germes de Lumière " /1963 Prix Sabam pour l'ensemble de la Production.
Décorations:Médaille de l'Ordre de Léopold 2 pour Terres Brulées.
Chevalier de l'Ordre de Léopold pour l'ensemble de mon activité cinématographique.

Figure 3 - Biographie de Charles Dekeukeleire, après 1962. Sur le document, on peut lire l'ensemble des prix que le réalisateur a obtenus. © Cinémathèque royale de Belgique.

Un document datant de 1955 recense une partie des films de Dekeukeleire (fig. 4), vraisemblablement les plus connus, selon une classification qui fait apparaître plusieurs domaines : les essais, l'art, la fiction, l'histoire, le tourisme et le folklore, l'architecture et l'urbanisme et, enfin, le commerce et l'industrie.

Micromagazine 22/5/55
II

FILMOGRAPHIE
DE CHARLES DEKEUKELEIRE

Essais :

- Combat de Boxe
- Impatience
- Histoire de détectives
- Flamme Blanche

Art :

- Thèmes d'inspiration
- Métiers d'art de Flandre et de Wallonie

Fiction :

- Le mauvais œil
- Un petit nuage

Histoire :

- Le Fondateur
- Force aérienne

Tourisme et folklore :


- Au Pays de Thyl Uylenspiegel
- Visions de Lourdes
- Terres Brûlées
- Hainaut, terre tenue de Dieu et du Soleil
- Processions et Carnavals

Architecture, urbanisme :

- Une question de gros sous
- L'homme dans la ville
- Beauté, mon beau souci
- Maisons
- Le Canal Albert

Commerce et industrie :

- Chansons de toile
- La laine
- Le cuir
- Noblesse du bois
- Imagés du travail
- L'acier
- A propos de fleurs
- etc., etc...



Charles Dekeukeleire, l'œil rivé à la caméra...

Figure 4 – Filmographie sélective de Charles Dekeukeleire, parue dans *Micromagazine* le 22 mai 1955. © Cinémathèque royale de Belgique. L'origine de la classification que fait apparaître ce document n'est pas indiquée. Elle pourrait avoir été faite par Dekeukeleire ou par l'auteur de l'article, qui n'apparaît pas sur le document.

Les films répertoriés ici datent de 1927 à 1954, une période durant laquelle Dekeukeleire réalise parfois une dizaine de films par an (sinon plus) – excepté au moment de la Seconde Guerre mondiale, le cinéaste réduisant alors largement sa production¹². Cette période s’achève par l’achat de locaux à Waterloo dans lesquels il érige des studios.

Bien qu’ils soient classifiés selon des champs spécifiques, les films que le document révèle ont ceci de commun qu’ils concernent en très grande partie son travail dans les infrastructures industrielles belges, en dehors des films expérimentaux des débuts (les « essais »). Il en va ainsi de *Métiers d’art de Flandre et de Wallonie* (1950), *Le Fondateur* (1947), *Force aérienne* (1952), *Au Pays de Thyl Uilenspiegel* (1948), *Hainaut, Terre tenue de Dieu et du soleil* (1948), *Processions et carnivals* (1937), *L’homme dans la ville* (1951), *Beauté, mon beau souci* (1951), *Le Canal Albert* (1937), ainsi que l’ensemble des films qui ici concernent le « commerce et l’industrie » : *Chanson de toile* (1938), *Le cuir* (1937), *La laine* (1936), *Noblesse du bois* (1954), *Images du travail* (1938), *L’acier* (1939) et *A propos de fleurs* (1952). La mention « etc., etc... » à la fin du document laisse deviner une production plus ample de ces films commerciaux et industriels.

Ces œuvres font de lui l’un des réalisateurs les plus productifs de Belgique à son époque, aux côtés d’Henri Storck. Lors d’un entretien avec Jean Falize, après 1948, il explique par exemple avoir « douze films en chantier », ajoutant qu’entre 1947 et 1948, il produit « une quarantaine

¹² Il existe peu d’archives qui permettent de retracer les activités de Dekeukeleire durant la Seconde Guerre mondiale. La Belgique a été occupée entre mai 1940 et février 1945. Jusqu’à la moitié de l’année 1944, le pays est dirigé par un comité de hauts fonctionnaires, lui-même soumis à l’administration militaire nazie. Les autorités publiques belges regagnent peu à peu le pouvoir à partir de 1944. Entre 1940 et 1944, Dekeukeleire produit cinq films, dont un est commandité par la Banque de reports et de dépôts de Bruxelles (*Images de banque*, 1943), et dont quatre ont vocation à promouvoir les structures mises en place par l’Etat pour aider les personnes les plus en difficulté (*Secours d’hiver*, *Entr’aide* et *Au secours des prisonniers* en 1942 ; *Nos enfants* en 1943). Il existe par ailleurs une lettre datée d’après-guerre, au 10 août 1945, qui fait état d’une autorisation à filmer accordée à Dekeukeleire par le Service du Contrôle Cinématographique du Ministère de la Défense Nationale. Le cinéaste n’ayant pas produit de film en 1940, 1941 et 1944, on peut supposer qu’il n’aurait pas obtenu d’autorisation pour ces années-ci, une hypothèse que l’absence d’archives ne permet pas de confirmer. Dans ses carnets, Dekeukeleire paraît éviter le sujet de la guerre, dont il ne parle que très peu en dehors de l’année 1940. Dans ses 43^e et 44^e carnets (mars à juillet 1940), il développe une forme de récit romancé et autobiographique nommé « Couleur de nuit », dans lequel il fait état de ses pensées, donnant l’impression qu’il occupe une position de soldat. Il est donc très probable qu’il ait été mobilisé lors de la Campagne des dix-huit jours, qui oppose la Belgique aux forces allemandes entre le 10 et le 28 mai 1940. Ce récit, qui semble voué à être prolongé en roman au moment où il est écrit, n’est jamais repris par la suite.

Par ailleurs, un article anonyme paru dans *Le peuple* le 25 mai 1949, nommé « Le procès des collaborateurs du cinéma », laisse entendre que Dekeukeleire et Storck auraient peut-être collaboré. Il indique que Victor Leemans, homme politique d’extrême droite et secrétaire général au Ministère des Affaires Economiques durant l’occupation, déclare lors du procès avoir été contacté à cette période par les deux cinéastes, qu’il dit « intéressés par l’organisation nouvelle qui se créait », se référant alors à la mise en place de la Chambre Syndicale du Film créée durant la guerre.

de courts-métrages pour le compte de l'Etat ou de l'industrie privée »¹³. Cette affirmation laisse supposer qu'une large partie des productions institutionnelles de Dekeukeleire est aujourd'hui absente de son fonds d'archives à la Cinémathèque royale de Belgique, qui abrite environ 80 films produits entre 1927 et 1962, et que les films institutionnels de Dekeukeleire seraient en réalité bien plus nombreux que ce que les filmographies du cinéaste dans ses archives laissent transparaître.

Selon le journaliste Francis Bolen, Dekeukeleire partage avec Henri Storck une éthique et une esthétique qui se traduisent par un certain regard sur le folklore et les traditions. Il dit des films de Dekeukeleire que « [l]e réalisme terrien et la spiritualité s'y conjuguent. Les préoccupations sociales n'en sont jamais absentes »¹⁴. En effet, il s'agit là d'un point commun à la quasi-totalité des films institutionnels du réalisateur. Pour Anne-Françoise Lesuisse,

« Il est impossible de scinder la production du cinéaste en deux pans, l'un qui serait de type "alimentaire", l'autre qui reposerait sur des projets plus personnels. Même si certains films sont plus aboutis, plus "investis" par les recherches formelles du cinéaste, aucun ne s'éloigne cependant du carcan de la commande et d'une définition *a priori* du sujet à filmer. C'est dès après *Visions de Lourdes*, en 1932, que l'on sent pointer chez Dekeukeleire, l'amer constat que le film est une industrie de plus en plus coûteuse où l'argent tient tout à sa merci. Dans le même temps, une ambition nouvelle, se développe chez lui. Il faut exprimer la vie humaine, dit-il, autrement que par le studio et la vedette, en invitant le citoyen, le travailleur, en bref l'homme de la rue, à prendre part au film. Ce rejet de l'artificialité et du spectaculaire, on le trouve déjà exprimé au tout début de la carrière du cinéaste, alors même qu'il était à ce moment préoccupé presque exclusivement des potentialités du langage cinématographique "pur". »¹⁵

L'idée d'une « définition *a priori* du sujet à filmer » semble effectivement se situer au centre de la pratique de Dekeukeleire. En parallèle de ses productions filmiques, et au-delà de ses articles (critiques et théoriques), le cinéaste publie quatre ouvrages, dont trois traitent de cinéma : *Réforme du cinéma*¹⁶ (avec Paul Werrie et Willem Rombauts en 1932), *L'émotion*

¹³ Charles Dekeukeleire, entretien avec Jean Falize, « Les interviews sans micro de Jean Falize », n.d (après 1948), source inconnue, p. 7. Le document se trouve dans les archives de Charles Dekeukeleire à la Cinémathèque royale de Belgique. Cette « quarantaine de courts-métrages » est aujourd'hui mystérieuse : les sources ne permettent de répertorier que 9 films produits par Dekeukeleire entre 1947 et 1948.

¹⁴ Francis Bolen, « Charles Dekeukeleire et Henri Storck, les deux pionniers de la meilleure école belge ont été associés dans un vibrant (et mérité) hommage officiel », *La Cinégraphie Belge*, 25^{ème} année, n°15, 1957, p. 8.

¹⁵ Anne-Françoise Lesuisse, « Charles Dekeukeleire ou l'utopie obligatoire », dans Roger Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 61-62.

¹⁶ Charles Dekeukeleire, Willem Rombauts, Paul Werrie, *Réforme du cinéma*, Bruxelles, Editions de la Nouvelle Equipe, 1932. Le texte est repris entièrement dans les annexes : voir p. 450.

sociale (1942)¹⁷ et *Le cinéma et la pensée* (1947)¹⁸. Par ailleurs, il publie ses notes de voyages suite à la production de *Terres brûlées*, sous le titre *Afrique. Journal d'un voyage au continent noir*¹⁹ en 1940. *Réforme du cinéma* prend plus ou moins la forme d'un manifeste qui met en avant l'inexistence d'une industrie du cinéma en Belgique au début des années 1930 puis se positionne, comme l'explique Anne-Françoise Lesuisse, contre toute forme d'artificialité, ainsi qu'en faveur d'un film avant tout social. Les deux livres qui lui succèdent sont plus directement théoriques : *L'émotion sociale* et *Le cinéma et la pensée* se suivent et se répondent. Le premier est écrit entre 1940 et 1942, tandis que le second est produit entre 1942 et 1944. Il n'est publié qu'en 1947, en raison du gel des éditions belges durant la guerre.

Les publications de Dekeukeleire, particulièrement les deux dernières, font état de ce que l'on pourrait définir comme un programme théorique et pratique de grande ampleur, qui situe ses films à l'arrivée de réflexions sur les rapports entre l'écriture cinématographique d'une part, et la manière dont fonctionne l'esprit collectif de l'autre, positionnant la machine au centre de sa pensée. Hormis dans ses critiques, ce programme se retrouve dans la quasi-totalité de ses productions écrites publiées (articles théoriques et livres) et non-publiées (c'est-à-dire dans ses brouillons et ses carnets de notes personnels). Il peut schématiquement être résumé ainsi : pour lui, le film se structure à partir d'une écriture qui ressemble à celle de l'esprit, en ce qu'elle fragmente l'espace et le temps. La pensée, elle, repose sur une perception dans le présent d'une forme de montage de ces fragments : non-linéaire, elle est néanmoins continue, à l'image, encore une fois, du film. Selon Dekeukeleire, puisque le cinéma est un art populaire qui touche les foules, et puisqu'il se structure selon un fonctionnement proche de celui propre au cerveau, il a la capacité de modifier l'esprit-même des individus et plus largement des masses. Or, le contexte historique dans lequel se situe le cinéaste l'amène à transposer sa réflexion sur les changements socio-économiques et psychologiques induits par la modernité, ce qu'il choisit de faire à partir d'une réflexion sur les ouvriers et sur le travail avec les machines. Machine à reproduire la pensée, le cinéma devient pour lui un moyen de modifier la perception du corps social ouvrier sur le machinisme lui-même.

Ici résumé de façon schématique, ce projet théorique est en réalité complexe, éclectique, et réunit de multiples pistes explorées par Dekeukeleire sur un temps long, celui de son activité

¹⁷ Charles Dekeukeleire, *L'Émotion Sociale. Réflexions sur un problème actuel*, Bruxelles, La Maison du poète, 1942. Une partie de l'ouvrage est intégré, elle aussi, aux annexes, pp 460-471.

¹⁸ Charles Dekeukeleire, *Le Cinéma et la pensée. Le cinéma : art-clef de l'analyse du monde moderne. Son Rôle dans la poursuite de l'aventure humaine*, Bruxelles, Éditions Lumière, Collection Savoir, 1947.

¹⁹ Charles Dekeukeleire, *Afrique. Journal d'un voyage au continent noir*, Bruxelles, La Maison du poète, 1940.

de cinéaste, avec tout ce que cette temporalité comporte d'évolutions, de contraintes extérieures, et de contradictions. Ses films, quels qu'ils soient, doivent être replacés au cœur de ce programme pour que l'on puisse pleinement en comprendre les intentions. Ils représentent autant le lieu d'une recherche autour de perceptions nouvelles que celui d'un discours social et idéologique, tout en étant une pratique qui elle-même influe sur sa pensée consacrée au cinéma. En somme, ses activités théorique et pratique sont indissociables, et difficilement envisageables l'une sans l'autre, sans prendre en compte leurs rapports dialectiques.

Les productions de Dekeukeleire ne peuvent par ailleurs pas être pensées hors du contexte et du milieu dans lequel il évolue. Les activités du réalisateur s'ancrent dans une période du cinéma belge qui est marquée par l'absence d'industrie cinématographique. En dehors de la Société Nationale de Propagande et de Cinématographie, un organisme visant dès 1922 à faire rayonner les activités belges *intra* et *extramuros* « sous forme d'un magazine cinégraphique commercial et industriel »²⁰, les infrastructures publiques cinématographiques sont absentes du paysage belge jusque dans les années 1940. L'après-guerre voit naître un service de cinématographie didactique destiné aux écoles fondé par le Ministère de l'Instruction Publique, mais les fonds publics n'apparaissent pas avant le début des années 1950²¹, et s'institutionnalisent réellement dans les années 1960 par la mise en place de subventions en amont de la création cinématographique. Dans ce contexte, les réalisateurs belges n'ont que rarement l'occasion de produire des films indépendants, se dirigeant le plus souvent vers des commandes privées ou publiques à but éducatif, destinées à promouvoir d'un côté les entreprises, de l'autre l'industrie et le tourisme belges.

Cette période est également celle de la naissance de la Cinémathèque royale de Belgique, érigée par Henri Storck, Pierre Vermeylen et André Thirifays en 1938. Ces deux derniers sont à l'origine d'un ciné-club nommé le Club de l'écran, qui s'installe en 1934 dans le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles pour devenir, en 1944, L'Écran du séminaire des arts, dont Jacques Ledoux prend la direction la même année. Dekeukeleire, qui connaît bien Henri Storck, rejoint le comité administratif de l'association en 1946 et entre ainsi en contact avec Ledoux. La Cinémathèque royale de Belgique voit le jour en 1948, siégeant également au Palais des Beaux-

²⁰ Jacqueline Aubenas, *Dic Doc : le dictionnaire du documentaire*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, 1999, p. 19.

²¹ La toute première aide de l'Etat apparaît en 1952 et est attribuée automatiquement à tous types de films. Frédéric Sojcher explique que son fonctionnement pose problème dans la mesure où l'aide est alors octroyée aux projets en fonction de leur succès en salle, ce qui présuppose d'avoir une industrie déjà existante. Voir Frédéric Sojcher, *La kermesse héroïque du cinéma belge, 1896-1996*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Arts. Elle est dirigée par Ledoux dès ses débuts et jusqu'au décès de ce dernier en 1988. Les correspondances entre Dekeukeleire et Ledoux attestent de leurs liens, qui se tissent autour du dépôt des films du cinéaste au sein de l'institution, puis de leur diffusion.

A l'occasion de plusieurs événements, la Belgique se présente aussi comme le lieu de rencontre de cinéastes expérimentaux. Le deuxième CICI, auquel Dekeukeleire participe, se tient à Bruxelles en 1930, tandis que Jacques Ledoux institue le festival EXPRMNTL dans la volonté de créer un espace totalement dédié à l'expérimentation artistique ainsi qu'à l'ouverture du cinéma aux autres arts. Ce événement fait suite au Festival Mondial du film et des Beaux-Arts de Belgique, au sein duquel Dekeukeleire présente son film *Le Fondateur* en 1947. Pour le deuxième festival du même nom, tenu en 1949 à Knokke, Ledoux élabore une rétrospective qui a pour objectif de faire un état des lieux des films expérimentaux, au sein de laquelle il programme les quatre premiers films de Dekeukeleire²². Cette programmation donne lieu à l'institutionnalisation d'EXPRMNTL, dont la première édition officielle se tient en 1958, et qui perdure de manière irrégulière jusque 1974²³. En dehors de la Belgique, le cinéaste participe à d'autres événements liés au film expérimental, en présentant notamment ses premiers films en 1930 dans les programmations de la Film Liga d'Amsterdam et de l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart. Ces œuvres sont par ailleurs diffusées dans quelques salles d'avant-garde (comme le Vieux Colombier à Paris) et ciné-clubs (celui d'Henri Storck à Ostende).

Il arrive également à Dekeukeleire de prendre part à certains festivals qui ne sont pas axés sur l'expérimental, comme l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, dont il est membre du jury, ou celle de 1935, alors qu'il y présente *Terres brûlées*. Ce film fait aussi de lui l'un des lauréats du Festival International du cinéma de Bruxelles en 1936. Au sein du contexte qui est le sien, le réalisateur fait aussi partie de cercles de réflexions autour de l'institutionnalisation du cinéma en Belgique, tel que le Comité National des Travailleurs du film, qui se réunit en 1947 lors du Festival Mondial du Film pour bâtir les fondations d'une industrie du cinéma belge. Il est par ailleurs président de la Chambre syndicale de la cinématographie belge jusqu'en 1952²⁴. Dekeukeleire, qui fait alors partie avec Henri Storck des réalisateurs les plus renommés,

²² On retrouve cette information dans les correspondances de Dekeukeleire, dans une lettre adressée au réalisateur par Jacques Ledoux le 15 juin 1949.

²³ Pour un approfondissement de l'histoire et des enjeux du festival, voir la thèse récemment soutenue par Xavier García Bardón sous la direction de Nicole Brenez en partenariat entre la Sorbonne Nouvelle et l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel de Paris : *Exprmntl. Une histoire du festival expérimental de Knokke/Bruxelles (1949-1974)*.

²⁴ Les documents du fonds Dekeukeleire ne permettent pas de savoir à partir de quelle période il occupe ce poste, une recherche plus approfondie devrait être menée dans ce sens. Un article anonyme paru le 9 juin 1952, « Une

appréciés et productifs de leur époque en Belgique, est ainsi régulièrement sollicité durant sa carrière pour participer à des jurys de festivals, présenter des films, ou représenter la Belgique dans divers événements. Il intègre par exemple le pavillon belge de l'exposition internationale de New York en 1940 avec son film *Thèmes d'inspiration*.

Son statut, les événements auxquels il assiste, la production et la circulation de ses films, mais également les revues pour lesquelles il écrit, placent le réalisateur à la croisée de milieux européens artistiques (en grande partie cinématographiques) divers, qui eux-mêmes ne sont pas cloisonnés²⁵ : celui des avant-gardes européennes des années 1920-1930, celui du documentaire (surtout institutionnel), et celui des personnalités qui œuvrent à la mise en place d'une industrie du film en Belgique.

Une simple référence ? La présence-absence historique du cinéaste

Si Dekeukeleire est indéniablement une figure importante du cinéma belge, il convient néanmoins de s'interroger sur la manière dont il subsiste dans l'histoire du cinéma. Souvent décrit comme le père fondateur de la cinématographie nationale²⁶ aux côtés d'Henri Storck et d'André Cauvin, il a produit des textes et des films documentaires puis expérimentaux qui ont un peu circulé dans l'histoire. Charles Dekeukeleire a donc naturellement sa place dans les ouvrages sur la filmographie belge, les histoires du documentaire européen, les écrits sur l'avant-garde et quelques encyclopédies sur le cinéma. Il existe des références au cinéaste dans des textes de source secondaire (non-contemporains de ses œuvres) francophones (belges et français), anglophones (anglais et américains), allemands, néerlandophones (belges et hollandais), puis italiens.

assemblée générale de la chambre syndicale de la cinématographie », permet de comprendre qu'il quitte la présidence cette année-là.

²⁵ A ce sujet, il vaut de consulter les écrits de Malte Hagener, dont le propos est de replacer l'avant-garde dans une culture européenne du cinéma, qui prend ses sources dans de nombreux éléments convergents : l'esthétique, le discours politique, l'enseignement, les théories, les festivals, etc. L'entreprise menée par l'auteur est particulièrement complexe et tend à repenser les histoires nationales du cinéma pour en faire émerger les liens à un niveau européen. Voir : Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back, The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

²⁶ Dans les dictionnaires du cinéma et dans les textes écrits en hommage au cinéaste, on retrouve régulièrement l'idée d'un Dekeukeleire « précurseur », « pionnier » ou encore « père » du cinéma belge, notamment concernant le documentaire (à travers ses premiers films ethnographiques), le film sur l'art (la référence est faite à *Thèmes d'inspiration* et *Noblesse du bois*) et le film expérimental.

Dans un premier temps, plusieurs parutions sont spécifiquement dédiées à Dekeukeleire : trois mémoires de recherche, quelques articles dans des ouvrages collectifs ou revues, et un numéro entier de la *Revue belge du cinéma*²⁷. Ce dernier fait apparaître des textes d’auteurs, cinéastes et critiques belges datant de 1982 : Philippe Dubois, Henri Storck, Paul Davay et Jacques Polet. Le premier se concentre sur une analyse esthétique des images d’*Impatience*²⁸ (1928), le deuxième film expérimental de Dekeukeleire, tandis que les deux suivants rendent hommage au cinéaste en transmettant quelques éléments biographiques²⁹. Le dernier auteur, lui, fait une description analytique de la partie la plus éloquente de sa production (au total 33 films sont cités)³⁰, les films industriels étant placés au même niveau que le reste des œuvres. Le texte, écrit par un auteur qui connaissait et a dialogué avec Dekeukeleire en son temps, fait transparaître et valorise l’éclectisme de sa filmographie, refusant toute forme de cloisonnement entre ses œuvres. Cette démarche est partagée par deux des mémoires de recherche précités. Le premier, écrit par Marie-Anne Pulinckx³¹ deux années plus tôt, recense l’ensemble des écrits et films du cinéaste (l’utilité précieuse de l’ouvrage pour les futures recherches n’est pas à démontrer), tandis que le deuxième, publié plus récemment par Leen Van Bockstal³², présente une biographie contextualisée du réalisateur belge. Le dernier mémoire a été écrit par Marina Cianferoni en 2006³³ et se concentre sur l’analyse des images d’*Impatience*. Ensuite, il existe plusieurs articles rédigés par Anne-Françoise Lesuisse³⁴, dont la démarche est particulièrement

²⁷ *Revue belge du cinéma, Charles Dekeukeleire*, Bruxelles, APEC, Automne 1982.

²⁸ Philippe Dubois, « Charles Dekeukeleire ou l’impatience du cinéma », *ibidem*, pp. 43-45.

²⁹ Henri Storck, « Charles Dekeukeleire, précurseur méconnu », *ibidem*, pp. 3-5 ; Paul Davay, « Dekeukeleire en son temps : les années de formation », *ibidem*, pp. 10-17.

³⁰ Jacques Polet, « Charles Dekeukeleire : parcours analytique d’une œuvre », *ibidem*, pp. 19-40.

³¹ Marie-Anne Pulinckx, *Charles Dekeukeleire : redécouverte de son œuvre*, Liège, Institut Provincial d’Études et de Recherches Bibliothéconomiques, 1980.

³² Leen Van Bockstal, *Charles Dekeukeleire (1905-1971). Een “bewogen” leven. Van filmcriticus tot cultuurfilosoof. Verhandeling*, Mémoire de Licence en Histoire sous la direction de Dr. J. Tollebeek, Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, 2003 (« Une vie “en mouvement”. De critique de film à philosophe culturel », ma trad.)

³³ Marina Cianferoni, *Charles Dekeukeleire e l’impazienza del cinema. Tesi*, Florence, Mémoire de maîtrise en Histoire et critique du cinéma, sous la direction d’Edoardo Bruno, Università degli Studi di Firenze, 1996 (« Charles Dekeukeleire et l’impatience du cinéma », ma trad.). Marina Cianferoni a également écrit un ouvrage dans lequel elle revient sur la moto d’*Impatience* : *Due ruote e una manovella. Il cinema in moto, dalle origini fino al tramonto di un secolo di follie inventive e oltre ...*, Rome, Pieraldo, 2006 (« Deux roues et une manivelle. Le cinéma en mouvement depuis ses origines jusqu’à la fin d’un siècle de folles inventions et au-delà ... », ma trad.).

³⁴ Voir : Anne-Françoise Lesuisse et Geneviève Van Cauwenberge, « Prolégomènes à l’étude d’un cinéma refoulé : la production documentaire belge dans les années 50 sur le territoire national », plus particulièrement la sous-partie écrite par la première autrice et intitulée « Charles Dekeukeleire ou l’utopie obligatoire », dans Roger Odin (dir.), *L’Âge d’or du documentaire*, Paris, L’Harmattan, 1998, pp. 41 à 69. Voir également ses contributions au livre de Philippe Dubois et Édouard Arnould, *Ça tourne depuis cent ans. Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, Bruxelles, Communauté Française de Belgique, 1995 ; ainsi qu’à l’ouvrage encyclopédique dirigé par Jacqueline Aubenas, *Dic Doc : le dictionnaire du documentaire*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, 1999.

rigoureuse. L'autrice, avec Marie-Anne Pulinckx et moi-même, fait partie des trois personnes à avoir au moins parcouru une partie des carnets de Dekeukeleire dans un cadre académique, grâce à l'accès qui lui a été accordé par la Cinémathèque royale de Belgique dans le cadre de sa recherche de Master. Ses articles font en outre état de ses lectures des ouvrages publiés par Dekeukeleire et véhiculent la complexité inhérente aux théories du cinéaste ainsi que leurs rapports directs aux films de commande. Enfin la revue *Travelling* publie en 1980 deux textes consacrés au cinéaste par Henri Storck et Philippe Dubois, qui se situent dans la même veine que leurs articles pour la *Revue belge du cinéma* : le premier sur le ton de l'hommage³⁵, et le deuxième axé sur une analyse des films expérimentaux de Dekeukeleire³⁶. La même année, Kristin Thompson se concentre elle aussi sur les premiers films du réalisateur dans un article pour le *Millenium Film Journal*³⁷, à la suite d'une visite du fonds à la Cinémathèque royale de Belgique.

Dans un deuxième temps, outre les textes qui n'abordent que Dekeukeleire, certains de ses films sont étudiés à côté d'autres œuvres dans quelques articles universitaires, tels que *Le mauvais œil*³⁸ et *Visions de Lourdes*³⁹, dont on discute la portée esthétique et politique. *Terres brûlées* apparaît également çà et là, rapidement mobilisé autour de discours sur le cinéma ethnographique et colonial. En dehors de ces trois films, ce sont essentiellement les quatre premières productions de Dekeukeleire que l'on rencontre dans les ouvrages sur le cinéma : *Combat de boxe*, *Impatience*, *Histoire de détective* et *Flamme blanche*. Parmi ces œuvres, les deux premières ressortent plus souvent que les autres, et *Impatience* fait l'objet d'analyses plus poussées⁴⁰. On retrouve ce phénomène dans les écrits listés ci-dessus : au sein de la dizaine de

³⁵ Henri Storck, « Hommage à Charles Dekeukeleire », *Travelling, Documents Cinémathèque Suisse*, n°56-57, « Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet 2 », printemps 1980, pp. 82-89. Ce numéro de la revue fait suite au Congrès de la FIAF en 1979 à Lausanne.

³⁶ Philippe Dubois, « Petite suite en mineur. A propos des premiers films de Charles Dekeukeleire », *ibidem*, pp. 90-95.

³⁷ Kristin Thompson, « (Re)discovering Charles Dekeukeleire », *Millenium Film Journal*, n°7/8/9, 1980, pp. 115-129. Cet article a été republié en ligne par l'autrice : voir David Bordwell's website on cinema, juin 2009 (URL : <http://www.davidbordwell.org/essays/dekeukeleire.php>)

³⁸ Voir Gertjan Willems, « Over getrouwdheid en instituten : de film en hoorspeladaptaties van Herman Teirlinck toneelstuk *De Vertraagde Film* » (« À propos de mariage et d'institutions : les adaptations filmiques et radiophoniques de la pièce *De Vertraagde Film* d'Herman Teirlinck », ma trad.), dans Lars Bernaerts et Siebe Bluijs (dir.), *Luisterrijk der letteren : hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen*, Gand, UGent, 2019.

³⁹ Voir Steven Jacobs, « Belgian Variations on the City Symphony Theme », dans Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik (dir.), *The City Symphony Phenomenon : Cinema, Art and Urban Modernity Between the Wars*, New York, Routledge, AFI Film Readers, 2019, pp. 106-116. Le film intéresse également Fernandino Gizzi au sein de sa recherche post-doctorale actuellement menée sous la direction d'Antonio Somaini en partenariat avec le Labex CAP et nommée *Le cinéma religieux français des origines (1896-1918) Remédiation d'un imaginaire et naissance de la spectatorialité moderne*.

⁴⁰ Voir par exemple François Albera, *Le cinéma au défi des arts*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma morceaux choisis », 2019.

textes évoqués, quatre articles et mémoires ne parlent que des films expérimentaux de Dekeukeleire, privilégiant largement *Impatience*. De manière générale, seuls les textes d'Anne-Françoise Lesuisse et de Jacques Polet mentionnent les films industriels dans le but de les replacer significativement dans le parcours du cinéaste, en alimentant ces analyses d'un discours sur les contenus théoriques de Dekeukeleire, qui se concentrent sur la portée sociale du cinéma. Ainsi, ces auteurs discutent par exemple des livres publiés par le réalisateur, *L'émotion sociale* (1942) et *Le cinéma et la pensée* (1947). Ces textes ont le mérite d'aborder non seulement les théories, mais également de citer les films de commande en les nommant, phénomène qui dépasse très rarement les frontières locales. En effet, en dehors des histoires du cinéma belge⁴¹, les productions industrielles de Dekeukeleire ne bénéficient pas d'un succès soutenu⁴² : les textes autour du réalisateur abordent souvent rapidement le contexte industriel pour ensuite se concentrer sur des œuvres à l'esthétique marquante.

Il existe enfin un troisième champ d'investigation concernant les apparitions de Dekeukeleire dans les textes sur le cinéma et son histoire, qui est celui de la référence, c'est-à-dire les travaux qui nomment le cinéaste sans pour autant dépasser la citation. On retrouve des mentions au cinéaste dans de nombreux ouvrages – notamment sur l'avant-garde –, très souvent entre parenthèses. Ici, l'exhaustivité apparaît impossible, et une restitution plus rigoureuse des références à Dekeukeleire dans les écrits sur le cinéma resterait à faire sous la forme d'un travail d'indexation. Cependant, quelques exemples se démarquent de manière significative, qui concernent les films expérimentaux d'une part, et l'ouvrage *Le cinéma et la pensée* de l'autre. Probablement en raison de son caractère abscons, le livre du cinéaste ne bénéficie presque

⁴¹ Voir notamment : Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Trident, Bruxelles, 1939, Paul Davay, *Cinéma de Belgique*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1973 ; Collectif, *Belgium Today. Recent Film Rediscoveries*, Bruxelles, Ministère des Affaires Culturelles, 1980 ; Karel van Deuren, *De Vlaamse film in Vlaanderen* (Tielt), Année 37, n°2, mars-avril 1988 ; Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Païni (dir.), *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Crisnée, Yellow Now, 1990 ; Philippe Dubois, Édouard Arnoldy (dir.), *Ça tourne depuis cent ans. op.cit.* ; Jean Brismée, *Cinéma. Cent ans de cinéma en Belgique*, Mardaga, Liège, 1995, Frédéric Sojcher, *op. cit.* ; Philip Mosley, *Belgian Cinema and Cultural Identity*, State University of New York Press, Albany, 2001 ; Marcelline Block, Jeremi Szaniawski (dir.), *Directory of World Cinema : Belgium*, Bristol, Intellect, 2013 (Jeremi Szaniawski, enseignant à l'Université Libre de Bruxelles, a écrit les pages consacrées à Dekeukeleire).

⁴² Il faut noter que les textes sur l'histoire du cinéma belge, qui font apparaître, bien que souvent succinctement, l'importance du film industriel chez Dekeukeleire, ont en commun leur proximité géographique : on y traite d'une figure locale, ancrée dans une histoire culturelle locale, elle-même conditionnée par l'absence d'industrie du cinéma, donc par des possibilités réduites de faire des films qui ne soient pas institutionnels. Ces productions-ci correspondent donc à la cinématographie nationale principale jusque la fin des années 1950. Par ailleurs, les ouvrages généraux d'histoire du cinéma belge sont écrits relativement tard comparativement à d'autres histoires nationales du cinéma, et plusieurs des ouvrages de référence en la matière ont été élaborés non par des académiciens, mais par des critiques et des cinéastes (c'est par exemple le cas de Paul Davay, Jacques Polet, Carl Vincent et Jean Brismée référencés ci-dessus), qui ont parfois rencontré Dekeukeleire, ayant donc certainement eu accès au point de vue du cinéaste sur ses films.

d'aucun rayonnement historique, hormis à travers les articles d'Anne-Françoise Lesuisse dans l'ouvrage *Ça tourne depuis cent ans*⁴³. Dans les autres écrits, on le cite très rapidement dans le but de rattacher ses réflexions à celles de ses contemporains, évoquant essentiellement ses affinités théoriques avec Vertov et Epstein. C'est par exemple le cas de Viva Paci dans son ouvrage *La machine à voir*⁴⁴, ainsi que de Wanda Strauven, qui parle de l'intelligence de l'œil machinique⁴⁵. Dans les deux cas, il s'agit de renvois au *Cinéma et la pensée* en note de bas de page. Cette démarche rejoint la manière dont on évoque les quatre premiers films de Dekeukeleire. En effet, comme pour le *Cinéma et la pensée*, il arrive à ces œuvres de côtoyer d'autres œuvres *a priori* dans une volonté de classification quantitative. On retrouve ce phénomène entre autres dans l'ouvrage de François Albera *L'avant-garde au cinéma*, dans lequel l'auteur associe *Impatience* au *Retour à la raison* (Man Ray, 1923), au *Ballet Mécanique* (Fernand Léger, 1921) ainsi qu'à *Entr'acte* (René Clair, 1924)⁴⁶. De leur côté, dans leur livre *Eine Subgeschichte des Films*⁴⁷ à propos du cinéma *underground*, Hans Scheugl et Ernst Schmidt Jr. intègrent *Impatience*, *Combat de boxe*, *Histoire de détective* et *Flamme blanche* aux catégories constructiviste, dadaïste, surréaliste, politique, mais les intègrent également aux cadres du cinéma narratif puis du cinéma pur. P. Adams Sitney, lui, envisage *Impatience* comme un film précurseur du cinéma structurel, le rapprochant des œuvres de Michael Snow⁴⁸.

Ainsi, on peut constater quelques difficultés, dans l'histoire du cinéma, à catégoriser les films expérimentaux de Dekeukeleire, à valoriser l'importance des films industriels dans son travail, de même qu'à s'emparer pleinement des théories qu'il a écrites. Il faut par ailleurs noter que ces articles et ouvrages se basent en très grande partie les uns sur les autres, et se recitent de manière parfois arbitraire⁴⁹. La réception historique de la figure de Dekeukeleire permet alors d'entrevoir deux tendances qui caractérisent la circulation de son œuvre : à l'échelle de la

⁴³ Philippe Dubois, Édouard Arnoldy (dir.), *Ça tourne depuis cent ans*, op. cit. Dans cet ouvrage, on retrouve plusieurs articles d'Anne-Françoise Lesuisse sur Dekeukeleire, dont une partie qui traite exclusivement de ses théories.

⁴⁴ Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 98.

⁴⁵ Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 128.

⁴⁶ L'auteur affirme : « insistons sur l'extranéité radicale de ces trois films (et de quelques autres qui suivront comme *Anémic Cinéma*, *Impatience*, etc.) par rapport au cinéma », François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, collection « Cinéma », 2005, p. 81.

⁴⁷ Hans Scheugl et Ernst Schmidt Jr., *Eine Subgeschichte des Films, Lexicon des Avant-garde-, Experimental-, und Undergroundfilms*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

⁴⁸ Voir : P. Adams Sitney, *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978.

⁴⁹ Par exemple, Kristin Thompson dans ses articles, puis Patrick de Haas dans une partie consacrée à *Impatience* dans l'ouvrage *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, recatégorisent *Impatience* dans le cinéma structurel à la suite de P. Adams Sitney, sans toutefois expliciter le propos de ce dernier.

Belgique, les écrits qui abordent le réalisateur le font souvent en surface, mais apportent presque toujours une vision globale de sa production, ne manquant (presque) jamais de contextualiser celle-ci dans le paysage cinématographique local de l'époque. De l'autre côté des frontières, en revanche, il semble que l'attention se porte plutôt sur ses films expérimentaux, tendant à ignorer la place prépondérante des films industriels dans sa production et, par manque de contextualisation, tendant également à moins argumenter la place du cinéaste dans les discours auxquels on le rattache. Sans remettre en question la pertinence des références mobilisées (puisqu'elles se justifient), j'aimerais souligner qu'à travers cette courte analyse de la postérité du cinéaste, Dekeukeleire semble subsister dans l'histoire du cinéma sous la forme (parfois littérale) d'une parenthèse, d'une présence-absence qui rend sa figure quelque peu mystérieuse : à la fois un peu partout, mais presque nulle-part de manière consistante. Cette réception historique présente un risque : les productions de Dekeukeleire pourraient finir par ne circuler dans le milieu académique qu'à partir de discours toujours reconduits, amenant une partie minime de sa production sur le devant d'une scène quelque peu idéalisée, celle de l'avant-garde.

Hors les films et hors l'époque : une circulation des images décontextualisée

Ce phénomène se traduit en dehors des écrits universitaires au niveau de la circulation des images des films expérimentaux. Bien que rares au sein du fonds conséquent de photographies que Dekeukeleire laisse derrière lui (comparativement aux films industriels), les images de *Combat de boxe* et d'*Impatience* font régulièrement œuvre de remploi dans le champ académique, mais également culturel.

En premier lieu, le numéro de la *Revue belge du cinéma* consacré à Dekeukeleire reprend les photogrammes d'*Impatience* sur sa couverture (fig. 5), résonnant ainsi avec le texte (par ailleurs élogieux) de Philippe Dubois sur le film au sein de la revue. L'image est forte, attire l'œil et illustre une forme de déconstruction : elle annonce une prise de position esthétique. Destiné à rendre un hommage au cinéaste, le numéro l'associe ici très directement à un imaginaire propre à l'avant-garde des années 1920.

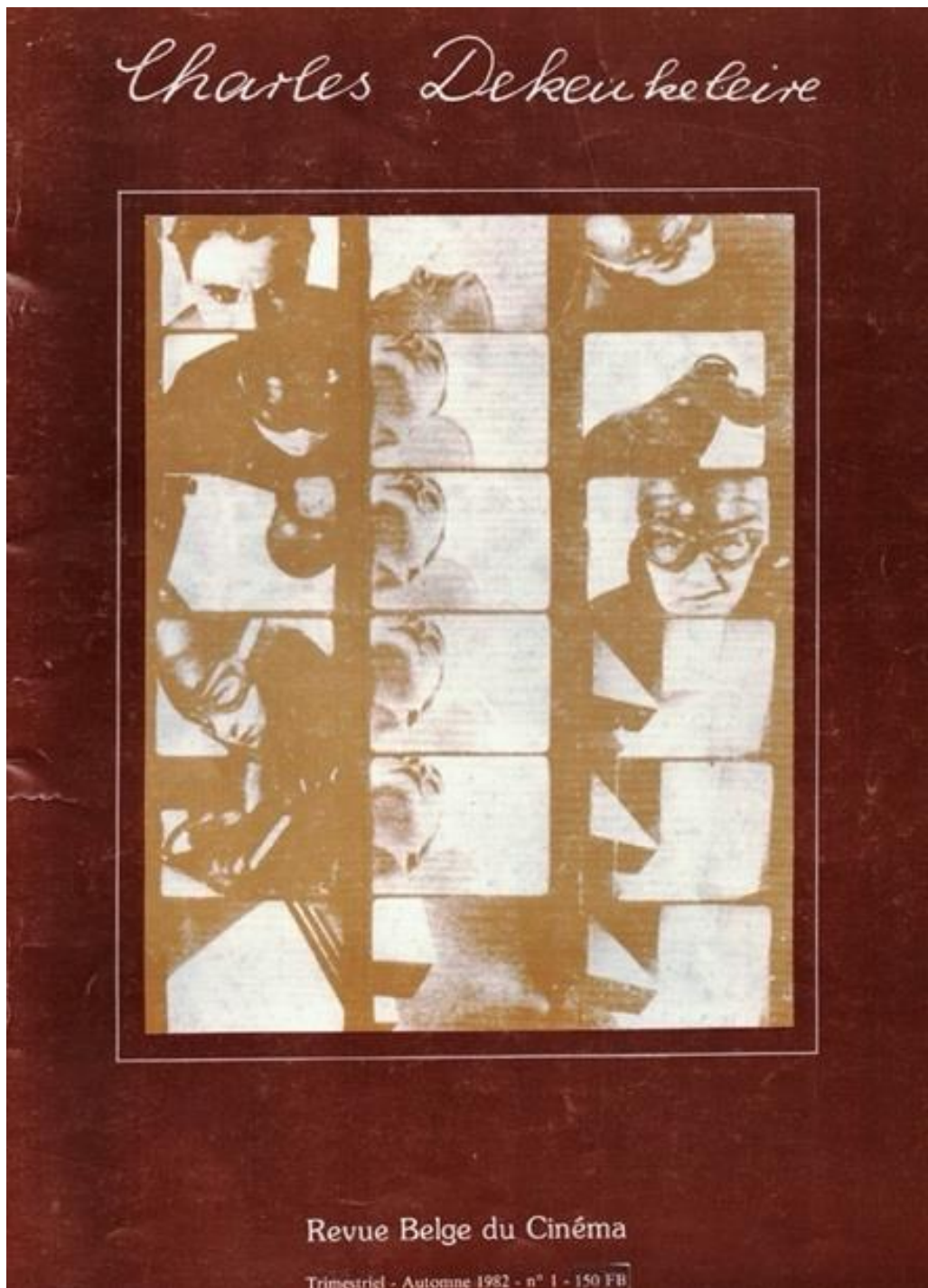


Figure 5 – Couverture du numéro sur Charles Dekeukeleire, *Revue belge du cinéma*, n°1, Automne 1982.

Une quarantaine d'années plus tard, la publication du *Cinéma au défi des arts* de François Albera reprend elle aussi les images d'*Impatience* pour sa première et sa quatrième de couverture (fig. 6). L'ouvrage, situé dans le champ de l'histoire, se différencie du texte de Philippe Dubois dont le domaine de recherche concerne l'esthétique et qui, parlant

d'*Impatience*, analyse le film en lui-même sans le contextualiser. *Le Cinéma au défi des arts* retrace certains liens entre les films et les arts plastiques. On y retrouve une analyse d'*Impatience* au regard du mouvement, de la fragmentation et de la vitesse, le film étant mis en dialogue avec d'autres œuvres formellement similaires à la même époque⁵⁰. L'utilisation de l'image place ainsi Dekeukeleire au centre d'un discours qui, néanmoins historique, est porté sur l'esthétique des images cinématographiques.



Figure 6 – François Albera, *Le cinéma au défi des arts*, op. cit., première de couverture.

Probablement pour des raisons aussi esthétiques, mais peut-être moins liées directement à Dekeukeleire, le festival Cinémémoire conduit par la Cinémathèque française reprend la même image que la *Revue belge du cinéma* de 1982 pour illustrer la couverture de son catalogue lors

⁵⁰ Voir : François Albera, *Le cinéma au défi des arts*, op. cit., pp. 69 à 71.

de la sixième édition de l'événement en décembre 1996 (fig. 7). Ici, pas d'hommage au réalisateur, mais au cinéma belge : *Impatience* est projeté dans un panel consacré à la figure de Jacques Ledoux, conservateur de la Cinémathèque royale de Belgique alors décédé depuis huit ans et ayant participé très activement à la valorisation de l'avant-garde. La couverture utilise les lignes de forces de l'image pour y intégrer son texte, donnant l'idée que celle-ci est sélectionnée – encore une fois – pour son esthétique attirante.

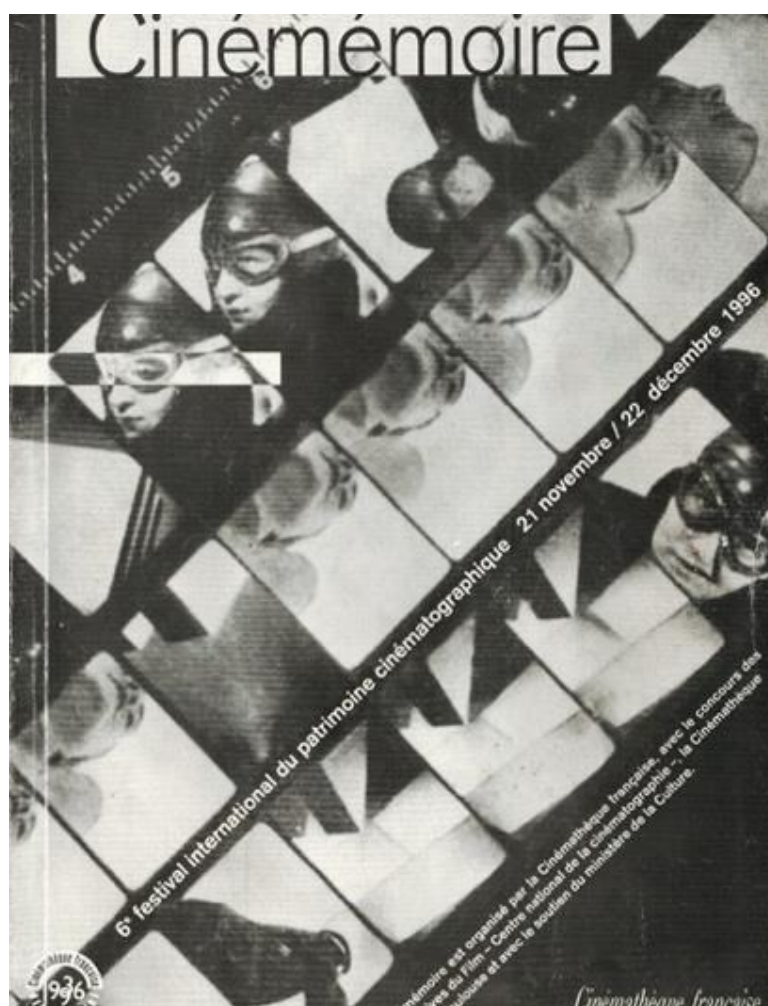


Figure 7 – Couverture du festival Cinémémoire organisé par la Cinémathèque française, édition de 1996.

De la première couverture à la troisième, un glissement s'opère et l'emploi de l'image d'*Impatience* se voit de moins en moins justifié par le contenu de la publication que par sa beauté esthétique. Cette perspective de remploi se prolonge dans un événement récent, le

Brussels Art Film Festival (BAFF), en 2016. Cette fois-ci, ce ne sont plus les photogrammes d'*Impatience* mais ceux de *Combat de Boxe* qui sont investis.



Figure 8 – Support de communication de l'édition 2016 du Brussels Art Film Festival. L'image utilisée est directement extraite de *Combat de boxe*, il ne s'agit pas d'une photo se situant dans le fonds d'archives.

Les images du film constituent le support de communication du festival (*fig. 8*) bien qu'il ne fasse pas partie de la programmation. Cette surprenante constatation m'a amenée en 2016 à contacter l'équipe de communication de l'événement, avec laquelle je me suis entretenue sur le sujet⁵¹ : ne trouvant pas d'image des films programmés qui soit suffisamment accrocheuse visuellement, la direction artistique a glané quelques vues à l'intérieur de ceux-ci, prenant la décision d'employer celle de *Combat de boxe*, trouvée dans un documentaire de Brecht Debackere qui retrace l'histoire du festival EXPRMNTL de Knokke⁵². Dans ce film, les images de *Combat de boxe* surgissent succinctement pour disparaître presque aussitôt : leur valeur est illustrative. Il en va de même pour le support de communication du festival de 2016 – qui par ailleurs accorde les crédits de l'image tout autant au film de Dekeukeleire qu'à celui de

⁵¹ Il s'agit d'un entretien téléphonique réalisé en 2016 avec Anne Feuillère, alors en charge de la communication du Centre du Film sur l'Art de Bruxelles – structure co-organisatrice du festival avec l'ISELP (Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique).

⁵² *EXPRMNTL*, Brecht Debackere, Belgique, 2016.

Debackere dans sa brochure, puisqu'elle en est directement tirée. Cette valeur illustrative se trouve poussée à son comble dans les intentions de l'équipe de communication du festival : les gants de boxe, m'a-t-on dit, sont aussi un clin d'œil à l'acronyme de l'événement : BAFF !

Remploi d'un emploi, la vue de *Combat de boxe* se détache singulièrement de tout contexte de départ, qu'il concerne le Brussels Art Film Festival ou le film lui-même – puisque dans ce nouveau contexte, le film a disparu et seule reste cette image. En effet, *Combat de boxe* n'étant pas un film sur l'art, il ne répond pas à la ligne directrice de l'événement. Le phénomène qui se dessinait plus tôt à une moindre échelle avec *Impatience* se confirme ici : ces images semblent s'échapper de leur contexte historique pour que seule soit retenue leur valeur esthétique. Récemment, les images d'*Impatience* se sont ouvertes par ce biais à la culture populaire : c'est le cas d'une performance *live* du groupe de *rock* flamand Amatorski datant de 2011. Il s'agit avant tout de *VJing*, le groupe jouant lors de la projection d'*Impatience* une musique spécialement créée pour le film – et elle-même nommée *Impatience*. Cette performance a fait l'objet d'une captation ainsi que d'une édition DVD⁵³, qui entremêle les images du groupe avec celles du film parfois par la surimpression (*fig. 9*), parfois à partir d'un montage alterné.



Figure 9 - *Impatience*, Amatorski, 2013. Capture d'écran d'un extrait en ligne.

⁵³ On retrouve un extrait de cette édition DVD sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=7QhZ4A8XxqU>.

Il existe peu de documents de presse autour de cet objet, si ce n'est une description du DVD sur le site de son producteur, dans laquelle le réalisateur et son film sont ainsi décrits :

« Influencé par les idées des artistes futuristes et dadaïstes, Dekeukeleire voulait créer un “cinéma pur”. Il n'avait que 23 ans lorsqu'il tourna *Impatience*, son deuxième film, que quelques historiens internationaux du cinéma placent au même niveau qu'*Un chien andalou* de Luis Buñuel. Le film se construit autour de quatre séries d'images : “une motocyclette, une femme, une montagne et des blocs abstraits”. Il n'y a pas de récit linéaire, mais le traitement et les liaisons entre les éléments (humaine, machine, nature, vitesse, formes) est poétique, surnaturel et résonne avec les travaux des peintres, musiciens et écrivains modernistes de cette période. »⁵⁴

À travers des expressions telles « qu'il n'avait que 23 ans » et les références à Buñuel (véritable figure d'autorité en matière d'avant-garde) puis au futurisme, au dadaïsme, ou encore au cinéma pur, ce discours véhicule l'image d'un Dekeukeleire exceptionnel, faisant d'*Impatience* un objet populaire par l'intermédiaire de la performance musicale⁵⁵ : le film est ici prétexte à l'expérience poétique.

Depuis les revues jusqu'au concert, il semble que les images d'*Impatience* et de *Combat de boxe* subissent une décontextualisation, pour fonctionner comme une surface de projection : leur rayonnement historique repose essentiellement sur leur beauté visuelle et leur formalisme. Je voudrais poser l'hypothèse que la manière dont circulent ces images présente le danger de créer une forme d'iconisation de la figure de Dekeukeleire. C'est également le cas d'un festival comme L'Âge d'or, à l'origine duquel se trouve la Cinémathèque royale de Belgique et qui se situe dans la lignée d'EXPRMNTL, présentant le vœu de valoriser le travail de cinéastes expérimentaux. Depuis 2016, ce festival comporte une compétition nommée « IMPATIENCE », que le site décrit comme suit :

« Baptisé en écho à l'œuvre éponyme de Charles Dekeukeleire, la compétition IMPATIENCE a pour ambition de révéler les cinéastes à l'aube de leur parcours cinématographique. Le Prix IMPATIENCE d'une valeur de € 2 500 sera décerné par le Jury international à un premier ou deuxième

⁵⁴ Description du DVD *Impatience* d'Amatorski (2013) édité par les productions Crammed (Belgique), http://www.crammed.be/index.php?id=37&rel_id=409. Texte original : « Influenced by the ideas of Futurist and Dadaist artists, Dekeukeleire wanted to create “pure cinema”. He was only 23 when he directed *Impatience*, his second film, which some international film historians place on the same level as Luis Buñuel's *Un chien andalou*. The film is built around four series of images: “a motorbike, a woman, a mountain and abstract blocks”. There is no linear storyline, yet the treatment and combination of the elements (human, machine, nature, speed, shapes) is eerily poetic and echoes the works of modernist painters, musicians and writers of that period. » (ma trad.).

⁵⁵ Cette performance a eu lieu une trentaine de fois dans les locaux de l'Ancienne Belgique, une salle de concert très fréquentée de Bruxelles.

film d'un jeune cinéaste qui questionne le langage cinématographique de manière personnelle et originale, développant un point de vue singulier sur le monde. »⁵⁶

Il existe également un grand prix, dénommé « prix de L'ÂGE D'OR » (5000 €) à l'image du festival lui-même, puis un « YOUNG JURY PRIZE »⁵⁷ (1000 €). Les lauréats des deux premiers prix se voient alors rapprochés soit de Luis Buñuel, soit de Charles Dekeukeleire, ce qui participe à faire du cinéaste belge une figure d'autorité dans le domaine de l'avant-garde et notamment des jeunes cinéastes expérimentaux. Bien que la proposition entre en accord avec la réalité historique (*Impatience* est bel et bien un film d'avant-garde, et le deuxième de son réalisateur), force est de constater qu'ici Dekeukeleire existe par le biais de ce film, jugé exceptionnel au point d'en faire un prix : incarnant la figure de quelque chose à gagner, ou encore d'être « le meilleur », le film allégorise l'idée d'un fantôme, faisant de son réalisateur une icône.

L'imaginaire auquel renvoient les images parfois désincarnées d'*Impatience* et de *Combat de boxe* se rapproche d'une vision glorifiante de la figure de Dekeukeleire qui passe par l'esthétique poignante d'une très petite quantité d'images en faisant l'impasse non seulement sur leur contexte, mais aussi – et peut-être surtout – sur l'ensemble de la production du cinéaste : plus de quatre-vingts autres films, plusieurs publications, une dizaine d'articles théoriques, de très nombreuses critiques, des centaines de photographies, des milliers de pages de notes personnelles, qui ne rejettent pas la dimension esthétique du cinéma, mais qui orientent significativement et presque systématiquement leur discours sur la visée sociale de ce dernier. En ce sens, la circulation des images associées à Dekeukeleire dans l'histoire rejoint la plus large partie des écrits qui le mentionnent en écartant l'importance des films industriels dans son parcours : de nouveau, il fait œuvre de référence, de parenthèse, présent et absent tout à la fois, une personnalité illustre de l'avant-garde, qui reste pourtant profondément méconnue.

Une redécouverte majoritairement axée sur les films d'avant-garde

Pour comprendre de quoi se tisse ce phénomène de présence-absence doublé d'une impression d'iconisation de Dekeukeleire, il est éclairant de retracer le chemin que prennent les films du

⁵⁶ Description du prix IMPATIENCE sur le site du festival L'Âge d'or, accompagnée des lauréats de l'édition 2017 : <https://www.agedorfestival.be/screening/program2017/competitions-2017/impatience-2017/>.

⁵⁷ La description de ces prix est inscrite sur une autre page du site internet : <https://www.agedorfestival.be/screening/program2017/competitions-2017/age-dor-2017/>.

cinéaste à partir de la fin de son activité, ce que je propose de faire succinctement à la lecture des documents de presse, correspondances, invitations et programmes du fonds qui lui est dédié. A partir de 1948, Jacques Ledoux ayant pris la fonction de conservateur de la Cinémathèque royale de Belgique, le cinéaste belge est régulièrement en contact avec ce dernier concernant la circulation de ses œuvres, celles-ci se trouvant au sein de l'institution.

Les archives de Dekeukeleire démontrent un intérêt décroissant pour la diffusion de ses films à partir de 1961. La raison se trouve probablement dans l'accident cardiaque qui le frappe en 1962 et le paralyse jusqu'à son décès en 1971. Sur la dizaine d'années qui sépare les deux événements, les lettres de Jacques Ledoux au réalisateur se font plus rares, et la documentation autour des films également. Si entre la fin des années 1920 et la fin des années 1940, on trouve de plus nombreuses critiques et articles sur Dekeukeleire et ses films, on constate qu'à partir de 1948 le nombre d'articles est minime⁵⁸. Ceux-ci sont très courts, parlant parfois des films que le cinéaste est en train de tourner sans pour autant annoncer de sortie ou faire de critique de ses œuvres. L'annonce du décès de Dekeukeleire occupe plusieurs rubriques nécrologiques en 1971, ainsi que quelques textes qui le décrivent comme une figure pionnière.

On peut commencer à retracer la circulation des œuvres *post-mortem* à partir des correspondances. Dans un premier temps, Angèle Dekeukeleire communique régulièrement avec Jacques Ledoux à partir de 1975. Ayant-droit de son époux, c'est elle qui règle les affaires du cinéaste, notamment concernant la circulation de ses films et le dépôt de ses archives à la Cinémathèque royale de Belgique. La mise à disposition des copies des œuvres expérimentales à quelques chercheurs met sur la voie de leur présence dans les écrits sur l'avant-garde. En effet, en 1970, les quatre premiers films de Dekeukeleire sont envoyés en Allemagne à la demande d'Hans Scheugl et d'Ernst Schmidt Jr. alors en train de travailler à l'élaboration de l'ouvrage *Eine Subgeschichte des Films*. Une lettre accompagne cette demande (fig. 10), dans laquelle Ernst Schmidt Jr. dit à Ledoux :

« Les films d'avant-garde de Charles Dekeukeleire sont aussi très sous-estimés. Il faudrait faire connaître ses premiers films, qui seraient peut-être à montrer dans le contexte plus général du Cinéma constructiviste. Le film d'avant-garde constructiviste n'est pas encore connu comme catégorie propre. »⁵⁹

⁵⁸ Les articles d'alors concernent essentiellement les films *Noblesse du bois* (1954), *Métiers d'art de Flandre et de Wallonie* (1950) et la construction de ses studios à Waterloo.

⁵⁹ Ernst Schmidt Jr., Lettre à Jacques Ledoux, 2 janvier 1974. Fonds Ledoux, correspondances. C'est l'auteur qui souligne. Texte original : « Sehr unterschätzt sind auch die Avantgardefilme von Charles Dekeukeleire, auf dessen frühe Filme ebenfalls aufmerksam gemacht werden sollte. Das Frühwerk von Dekeukeleire wäre vielleicht im

Ainsi, Dekeukeleire intègre l'anthologie du cinéma d'avant-garde menée par les deux chercheurs allemands dans la catégorie du constructivisme.

Ernst Schmidt Jr
A/1180 Wien, Gertztasse 130/3

Wien, am 2. Jänner 1974

Herrn
Jacques Ledoux
Cinémathèque Royale de Belgique
Palais des Beaux-Arts
23 Ravenstein
1000 Brüssel
Belgien

Sehr geehrter Herr Ledoux!

Nach langwierigen Verzögerungen erscheint nun endlich meine zusammen mit Hans Scheufl verfaßte "Subgeschichte des Films" (eine umfangreiche Geschichte des Experimental- und Undergroundfilms) noch in der 1. Hälfte des Jahres 1974 im Suhrkamp-Verlag (Edition Suhrkamp).

Mit gleicher Post sende ich Ihnen daher das bereits 1972 versprochene Originalmanuskript bzw. meine Arbeitskopie dieses Buches. Ich hoffe Ihnen ist damit als Archivmaterial bzw. als evtl. Arbeitsgrundlage, solange der Druck noch nicht erschienen ist, gedient.

Erfreut erfahre ich durch Ihre Ankündigungen, daß das Symposium "Exprmntl" Ende des Jahres wieder veranstaltet wird.

Da Sie zu diesem Anlaß immer Retrospektiven veranstalten, erlaube ich mir Vorschläge hierfür zu machen.

Ein in Undergroundkreisen sehr geschätzter und hervorragender Filmwacher ist

Kurt Kren,

der aber in der Öffentlichkeit noch wenig bekannt ist. Da sein Filmwerk (zeitlich) auch nicht sehr umfangreich ist, wäre eine Retrospektive gut durchzuführen. Seine derzeitige Adresse ist:

c/o Kurt Kren
c/o Hans Peter Kochenrath
5 Köln 1
Antoniterstraße Nr. 8.

Seine Filme sind auch durch die Verleihorganisation P.A.P. (München) zu beziehen.

Sehr unterschätzt sind auch die Avantgardefilme von Charles Dekeukeleire,

auf dessen frühe Filme ebenfalls aufmerksam gemacht werden sollte. Das Frühwerk von Dekeukeleire wäre vielleicht im Gesamtzusammenhang mit dem

Film-Konstruktivismus

zu zeigen, da der konstruktivistische Avantgardefilm bisher noch kaum als eigene Gattung erkannt ist. Beiliegend erlaube ich mir eine Zusammenstellung zu diesem Thema zu machen. Evtl. weitere Aspekte finden Sie u.U. in unserem Manuskript.

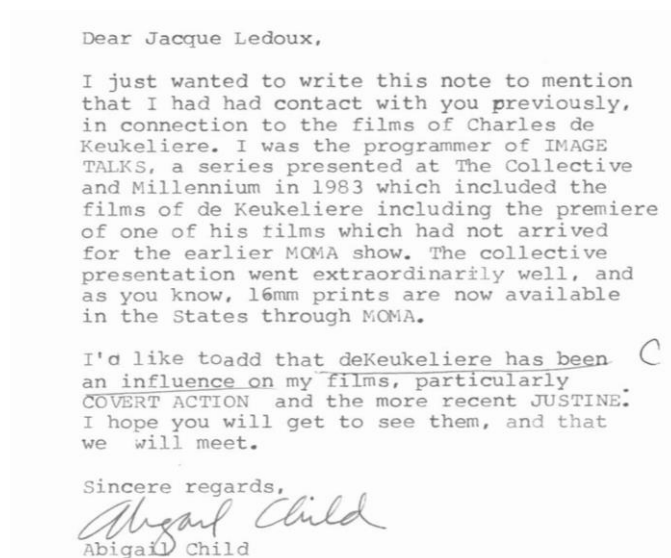
Mit den besten Wünschen für 1974 empfehle ich mich

mit freundlichen Grüßen
Ernst Schmidt Jr.

Figure 10 – Lettre d'Ernst Schmidt Jr. à Jacques Ledoux, 2 janvier 1974. Fonds Ledoux. Sur la lettre, outre la référence à Dekeukeleire, on peut lire qu'Ernst Schmidt Jr. propose à Jacques Ledoux de programmer les films de Kurt Kren lors de l'édition 1974 du festival EXPRMNTL. © Cinémathèque royale de Belgique.

gesamtzusammenhang mit dem Film-Konstruktivismus zu zeigen, da der konstruktivistische Avantgardefilm bisher noch kaum als eigene Gattung erkannt ist. » (ma trad.). © Cinémathèque royale de Belgique..

La parution de l'ouvrage en 1974 semble partiellement être à l'origine d'une redécouverte de la figure de Charles Dekeukeleire au niveau international. Il explique certainement la présence d'*Impatience* dans l'ouvrage de P. Adams Sitney en 1978⁶⁰. Parallèlement, la FIAF organise son congrès annuel à Lausanne en 1979 en hommage au CICI de La Sarraz (1929), reprenant une partie de la programmation du 2^e CICI et, au sein de celle-ci, les quatre premiers films de Dekeukeleire⁶¹. On peut supposer que Kristin Thompson demande la mise à disposition des films expérimentaux de Dekeukeleire par Ledoux à la suite de cet événement-ci pour écrire son article, la chercheuse se trouvant en Europe en 1979⁶². Peu après, Abigail Child, réalisatrice expérimentale, programme ces films au MoMA en 1983, à l'occasion d'un événement nommé « Image Talks », intégré au programme de l'exposition « Collective and Millennium ». La cinéaste se dit « influencée par Charles Dekeukeleire » dans ses films (fig. 11).



Dear Jacques Ledoux,

I just wanted to write this note to mention that I had had contact with you previously, in connection to the films of Charles de Keukeliere. I was the programmer of IMAGE TALKS, a series presented at The Collective and Millennium in 1983 which included the films of de Keukeliere including the premiere of one of his films which had not arrived for the earlier MOMA show. The collective presentation went extraordinarily well, and as you know, 16mm prints are now available in the States through MOMA.

I'd like to add that deKeukeliere has been an influence on my films, particularly COVERT ACTION and the more recent JUSTINE. I hope you will get to see them, and that we will meet.

Sincere regards,
Abigail Child
 Abigail Child

Figure 11 – Lettre d'Abigail Child à Jacques Ledoux, 1985, fonds Ledoux. © Cinémathèque royale de Belgique⁶³.

⁶⁰ P. Adams Sitney, *op. cit.*

⁶¹ C'est ce congrès qui donne lieu aux textes écrits par Philippe Dubois et Henri Storck dans les n°56-57 de *Travelling* en 1980. Dans le numéro précédent, on trouve la programmation du Congrès, retranscrite par Freddy Buache, conservateur de la Cinémathèque Suisse. Voir : Freddy Buache, « Films indépendants et d'avant-garde au Symposium de la FIAF à Lausanne 1-4 juin 1979 », *Travelling. Documents Cinémathèque Suisse*, n°55, 1979, pp. 39-100. *Le mauvais œil* (1937) est également programmé.

⁶² Selon ses dires sur le blog où elle reprend son article. Voir : Kristin Thompson, art. cit.

⁶³ Sur cette lettre, on peut lire : « Cher Jacques Ledoux, je voulais simplement vous écrire pour mentionner que nous avons pris contact précédemment à propos des films de Charles Dekeukeleire. J'ai programmé IMAGE

Un article de James Hoberman en 1984⁶⁴ dans *The Village Voice* indique que les films programmés lors de l'événement dont discute Abigail Child sont *Flamme Blanche*, *Combat de boxe*, *Impatience* et *Histoire de détective*. La même année, Kristin Thompson présente les deux dernières œuvres au Film Center du School of the Arts Institute de Chicago⁶⁵. La circulation états-unienne de Dekeukeleire continue en 1987 avec la programmation d'*Histoire de détective* à Broadway⁶⁶, tandis qu'*Impatience* et *Flamme blanche* sont présentés aux Giornate del Cinema Muto de Pordenone en 1991⁶⁷. A la suite de cette période, les documents d'archives qui concernent la diffusion de ces films se font plus rares dans le fonds Dekeukeleire, mais son nom ressort régulièrement dans des événements directement liés à l'avant-garde.

Au niveau international, les années 1970 à 1990 caractérisent ainsi une redécouverte des œuvres du cinéaste qui semble majoritairement reposer sur la circulation de ses œuvres expérimentales, un phénomène qui est ancré dans un contexte académique particulier. Suite aux divers événements et publications mentionnés, ces années-ci connaissent un intérêt théorique et historiographique grandissant pour le cinéma d'avant-garde, pendant longtemps très peu diffusé en dehors des ciné-clubs, des salles spécialisées ou de certains espaces dédiés comme le CICI ou le festival EXPRMNTL. Le film institutionnel, de son côté, est largement effacé des préoccupations historiques d'alors (tout comme d'aujourd'hui). Il paraît donc naturel, alors que le cinéaste disparaît progressivement des articles de presse cinématographique entre la fin des années 1940 et 1960, que ressurgissent en priorité ses expérimentations filmiques des années 1920.

Le contexte de la redécouverte d'un Dekeukeleire avant-gardiste étant posé, il m'apparaît essentiel de tenter de comprendre la manière dont on l'évoque : que véhiculent les discours autour du cinéaste dans les écrits de cette même période ? Un premier constat est celui de la tentative de catégorisation de Dekeukeleire à partir des cadres propres au cinéma d'avant-garde.

TALKS, une série présentée au Collective and Millenium en 1983, qui incluait les films de Dekeukeleire, y compris la première de l'un de ses films qui n'était pas arrivé avant au MoMA. La présentation collective s'est extraordinairement bien passée, et comme vous le savez, des copies 16 mm sont maintenant accessibles aux États-Unis par l'intermédiaire du MoMA. Je voudrais ajouter que Dekeukeleire a été une influence pour mes films, en particulier *Covert Action* [1984] et le plus récent *Justine* [1985]. J'espère que vous aurez l'occasion de les voir, et que nous nous rencontrerons. Sincères salutations, Abigail Child. » (ma trad.).

⁶⁴ James Hoberman, « Fleming Creatures », *The Village Voice* n°31, juillet 1984, p. 49 et p. 55.

⁶⁵ Cette information se trouve dans le dossier de presse dédié à *Impatience*, dans le Programme du Film Center du samedi 15 septembre 1984.

⁶⁶ Voir le programme des projections de *Underexposed : A selected History of Neglected Films*, organisé par Keith Sanborn et Andy Moses au Public Theater de West Broadway, New York, 6-9 novembre 1987.

⁶⁷ Voir la programmation des Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 12-19 octobre 1991. La projection d'*Impatience* donne lieu à un article londonien : anonyme, « Cause for mute admiration », *The Times*, 28 octobre 1991, n.p.

Comme évoqué précédemment, d'une part Hans Scheugl et Ernst Schmidt Jr. ne se contentent pas de le ranger au sein du constructivisme, ils l'associent également au surréalisme et au dadaïsme, de l'autre quelques textes continuent de faire résonner *Impatience* avec le cinéma structurel dans la lignée de l'ouvrage de P. Adams Sitney. De son côté, François Albera dit par exemple d'*Impatience* qu'il porte la « théorie du photogramme d'Eisenstein [...] à un point culminant »⁶⁸. Avec ces catégorisations se dessine un intérêt marqué pour les films expérimentaux de Dekeukeleire, et notamment *Impatience*, qui est traduit par quelques expressions succinctes. Si Albera ici parle de « point culminant », Kristin Thompson évoque un film « remarquable, largement inexplicable par son contexte historique »⁶⁹. De son côté, James Hoberman ne manque pas de préciser, dans l'article qui succède à la projection des films de Dekeukeleire au MoMA, que le cinéaste n'était âgé *que* de 25 ans lorsqu'il a produit ses œuvres d'avant-garde. Enfin, Philippe Dubois explique ainsi l'absence de visibilité des films expérimentaux de Dekeukeleire jusqu'aux années 1970 :

« Le silence général qui, jusqu'à hier encore, a pesé sur la prime œuvre de celui que les redécouvertes récentes ont fait baptiser "le père du cinéma expérimental en Belgique", est évidemment symptomatique. Bien sûr, on avancera que cette discrétion procède d'une double marginalité : celle de la jeunesse innovatrice (il avait 22 ans à l'époque de *Combat de boxe*) et celle de la provincialité individualiste [...]. En fait, ce sont là surtout des prétextes à l'altérité fondamentale de Charles Dekeukeleire, qui tient principalement à la nature même de son travail cinématographique et à l'esthétique particulière qui y est impliquée. L'éviction historique de Charles Dekeukeleire, c'est que ces films relèvent d'un cinéma qui n'est ni abstrait, ni dada, ni surréaliste. Qu'il échappe à ces classifications toutes faites et totalitaires. Hors-catégories, c'est-à-dire hors de la modernité elle-même – celle de l'époque, bien sûr, mais qui, hélas, nous tient encore trop souvent lieu de modèle. Voilà l'idée que je voudrais soutenir dans ces quelques notes : l'œuvre "expérimentale" de Charles Dekeukeleire est, malgré les dates, résolument post-moderne, dans le sens que ce terme possède dans la critique d'art la plus récente. »⁷⁰

La « jeunesse innovatrice », « l'altérité fondamentale », et l'emblématique expression « père du cinéma expérimental en Belgique » sont symptomatiques. Ce que pointe d'abord Philippe Dubois, c'est que ces catégories dans lesquelles Dekeukeleire semble entrer dans les écrits des chercheurs ne sont pas pertinentes dans la mesure où celui-ci s'avère inclassable, avant, paradoxalement, de classer à son tour le réalisateur dans un cinéma post-moderne.

⁶⁸ François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*. Stuttgart : *Dramaturgie de la forme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 257.

⁶⁹ Kristin Thompson, « (Re)discovering Charles Dekeukeleire », art. cit. [en ligne], n.p. Texte original : « Dekeukeleire's second work, *Impatience*, seems to me a remarkable work, largely unexplainable through its historical context » (ma trad.).

⁷⁰ Philippe Dubois, « Charles Dekeukeleire ou l'impatience du cinéma », art. cit., p. 43.

Dadaïste, surréaliste, constructiviste, post-moderne, ou encore structurel : où donc se situe Dekeukeleire ? De catégorie en catégorie, dans les discours qui entourent la redécouverte de ses films d'avant-garde, Dekeukeleire devient finalement « hors-catégorie », il prend l'aspect d'un talent inclassable. Ce n'est pas un phénomène inhérent à la période 1970-1990, et l'on peut supposer que la redécouverte du cinéaste a été conditionnée par des discours qui lui sont contemporains. Ainsi, en 1930, le critique Charles Stenhouse écrit dans *Close-Up*, une revue londonienne portée sur l'avant-garde : « [d]iscutant des films expérimentaux, je voudrais [...] me référer au cinéaste belge Charles Dekeukeleire, qui demeure le plus indépendant de tous les réalisateurs expérimentaux »⁷¹. Ce constat dépasse le champ de l'avant-garde alors qu'en 1957, le critique belge Francis Bolen parle de Dekeukeleire comme d'un cinéaste précurseur en évoquant ses films *Visions de Lourdes* (1932), *Terres brûlées* (1934), *Le mauvais œil* (1937) et *Thèmes d'inspiration* (1938)⁷². Il prolonge ensuite sa réflexion à travers une série d'éloges au réalisateur dans un ouvrage sur l'histoire du cinéma publié en 1978⁷³ : alors que *Combat de boxe* y est présenté comme le « premier film belge d'avant-garde », *Impatience* « provoqu[e] un scandale inouï »⁷⁴. *Le mauvais œil* s'apparente par ailleurs dans l'ouvrage au « film le plus intéressant [...] de l'année 1937 », proche de « certains maîtres soviétiques » tandis que Bolen annonce qu'il « précéd[e] de quinze ans les néo-réalistes italiens »⁷⁵. De son côté, *Visions de Lourdes* est décrit comme un « échantillon de “cinéma-vérité” avant la lettre »⁷⁶. Le film *Un petit nuage* serait, lui, « le premier (bien avant *Dr. Folamour* [Stanley Kubrick, 1964]) à s'être proposé, par le biais de l'humour, de mettre l'opinion publique en garde contre le péril atomique et de secouer son apathie pour l'amener à une action militante en faveur de la paix »⁷⁷. Il apparaît évident que le discours de Bolen, qui n'est pas historien, mais critique de cinéma, s'ancre dans une vision de Dekeukeleire largement orientée vers un imaginaire de l'exception historique. A le lire, on pourrait croire que le cinéaste est à l'origine d'une série de révolutions esthétiques, techniques, politiques, qui dépassent largement le contexte belge.

⁷¹ Charles E. Stenhouse, sans titre, *Close-Up*, décembre 1930, n.p. Citation originale : « While discussing experimental work I would like to refer again to the Belgian cinéaste Charles Dekeukeleire, who remains the most independent of all the experimentalists. » (ma trad.).

⁷² Voir : Francis Bolen, « Charles Dekeukeleire et Henri Storck, les deux pionniers de la meilleure école belge ont été associés dans un vibrant (et mérité) hommage officiel », art. cit., pp. 8-9.

⁷³ Francis Bolen, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, op. cit.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 87 et p. 88.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 130-131.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 142.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 302.

Ces mentions au réalisateur, écrites durant sa période d'activité ou plus récemment, s'inspirent probablement les unes des autres et reconduisent une certaine vision de sa place dans l'histoire qui me paraît en lien direct avec les deux phénomènes que j'ai décrits plus haut : d'un côté, celui d'un Dekeukeleire cité rapidement entre parenthèses, de l'autre celui d'un emploi décontextualisant des images de *Combat de boxe* et d'*Impatience*. Pris ensemble, ces discours élogieux, académiques comme vernaculaires, ces références succinctes et cette utilisation des images participent à construire une image du cinéaste comme figure d'exception dans l'histoire⁷⁸, qui se base sur très peu (quelques films) et occulte énormément (les théories, les films industriels et le contexte de leur production). Ce que tous ces discours ont en commun est l'absence de références aux archives directement liées à Dekeukeleire.

Retour aux archives : le fonds Dekeukeleire à la Cinémathèque royale de Belgique

Bien qu'il existe des documents historiques à d'autres endroits, que j'ai partiellement eu l'occasion de parcourir⁷⁹, cette thèse se concentre pour l'essentiel sur le fonds déposé à la Cinémathèque royale de Belgique, par la quantité et la nature des éléments que l'on y trouve. En 1956, une lettre atteste du fait que le cinéaste lègue à l'institution les films qui y sont déjà pour des raisons de circulation. On compte alors 38 films, pour lesquels il y a parfois plusieurs copies en 35 et 16 mm, et auxquels s'ajoutent des extraits des images tournées par Dekeukeleire pour les *France Actualités*. Lorsque le cinéaste décède en 1971, son épouse Angèle fait don à la Cinémathèque d'une autre partie de ses films, de quelques-uns de ses prix et nominations, puis d'une grande quantité de coupures de presse et de photographies, quelques documents

⁷⁸ A la suite de Christophe Gauthier, on pourrait qualifier cette histoire d'encyclopédique (qui liste Dekeukeleire parmi une série de cinéastes) et cinéphile. Voir : Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895 Revue d'histoire du cinéma*, n°52, 2007, pp. 9 à 26. Se référant au colloque de Brighton tenu en 1978, et qui a eu pour objet de repenser les cadres historiographiques du cinéma, le chercheur identifie l'historiographie pré-Brighton à des « modèles traditionnels » traduits par des histoires technicistes, cinéphiles et encyclopédiques. Il note qu'en parallèle du colloque, l'ouvrage de Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma* (1966-1968), amène le champ des Etudes cinématographiques à repenser la place des archives non-film dans l'historiographie en vue d'une contextualisation de la production et de la diffusion des films.

⁷⁹ On trouve un certain nombre d'archives dans le Fonds Henri Storck à Bruxelles. Il existe également des documents de presse et des correspondances dans les fonds dédiés à Abel Gance et Germaine Dulac à la Cinémathèque française, ainsi que certains documents dans le fonds Moussinac à la Bibliothèque nationale de France (on y trouve notamment le scénario de *Combat de Boxe*, le premier film de Dekeukeleire). Enfin, quelques feuillets subsistent à la Cinémathèque Suisse. Ces fonds, qui sont ceux que j'ai consultés, ne sont pas les seuls : une grande partie de ses films institutionnels se trouvent dans les fonds d'archives de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il doit probablement exister des archives liées à Dekeukeleire ailleurs, par exemple dans les locaux des différents organismes gouvernementaux qui distribuaient les films industriels (notamment les Ministères de l'Education, du Travail, du Commerce ou des Affaires Etrangères), ou encore du côté des commanditaires privés.

professionnels, des archives personnelles, et, pour finir, ses nombreux carnets de notes, remplis entre 1931 et 1962. Le fonds peut donc être divisé en différentes catégories : les films, les photographies, les diplômes, les correspondances, les documents liés aux productions filmiques et théoriques, une série de documents divers, et les notes personnelles.

De nos jours, il existe environ 80 films de Dekeukeleire à la cinémathèque royale de Belgique. L'ensemble de ses films expérimentaux s'y trouvent, ainsi que la plupart de ses films institutionnels, ses deux fictions et les extraits des *France Actualités* Gaumont légués en 1956. A l'occasion d'une large campagne de numérisation, une cinquantaine de ces travaux ont été restaurés et mis en ligne sur la plateforme European Film Gateway⁸⁰. Le reste des films est accessible sur place en 16 mm et 35 mm et la majorité du temps en deux versions : néerlandaise et française⁸¹.

Le fonds de photographies est conséquent et comporte essentiellement des images des films, très peu de photographies personnelles ou contextuelles – en dehors de clichés de Dekeukeleire lors d'un voyage à Hollywood dans les années 1950. Les films industriels ont laissé derrière eux de nombreuses photos, de même que *Terres Brûlées*. On trouve des planches de photogrammes ainsi que des positifs des films expérimentaux, mais relativement peu. De leur côté, les diplômes et prix⁸² remportés par le cinéaste sont au nombre de neuf dans le fonds, mais ne sont pas les seuls qu'il a obtenus. Les documents de presse, les *curriculum vitae* rédigés par

⁸⁰ Le site est accessible ici : <https://www.europeanfilmgateway.eu/>

Ce site fait partie du projet Europeana, qui recense une partie du patrimoine culturel européen en ligne. European Film Gateway réunit environ 700 000 archives numérisées film et non-film d'une quinzaine de cinémathèques européennes, situées à Bruxelles, Rome, Lisbonne, Pise, Copenhague, Francfort, La Haye, Amsterdam, Paris, Vienne, Helsinki, Vilnius, Oslo, Cologne, Budapest et Prague. La plupart des films de Dekeukeleire que j'analyse dans cette thèse peuvent être trouvés sur cette plateforme, soit en version néerlandaise, soit en version française dépendant des copies numérisées.

⁸¹ D'après un entretien mené le 28 novembre 2022 avec Bruno Mestdagh et Arianna Turci, respectivement gestionnaire et responsable des collections films à la Cinémathèque royale de Belgique, le Ministère de l'Éducation belge exigeait des copies en français et en néerlandais pour chaque film produit jusque 1969. Il semble que la plupart des films parlants de Dekeukeleire, étant institutionnels et à vocation éducative, répondent à cette demande, et que leurs commentaires ait été produits directement dans les deux langues.

⁸² On apprend dans ces documents que le film *Processions et carnivals* (1937) a participé à la 5^e Mostra de Venise en août 1937 ainsi qu'il a obtenu le Diplôme d'Honneur à l'Exposition des Arts et des Techniques de Paris la même année. Dekeukeleire a par ailleurs participé à l'Internationale Filmfestspiele de Berlin en 1955 avec *Noblesse du bois* (1955), puis a gagné un certificat du prix d'excellence au Third International Art Film Festival du MoMA (Museum of Modern Art de New York) en 1957 pour le même film. Il a également présenté son film *Métiers d'art de Flandre et de Wallonie* (1950) au Congrès International du Film de Berne, et a obtenu le Prix du Gouvernement belge du meilleur film dans la catégorie documentaire pour son film *Terres brûlées* (1934) lors de l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1935. On retrouve aussi plusieurs prix consacrés aux films industriels décernés à Dekeukeleire par le Royaume de Belgique, tels que celui de Lauréat du travail (insigne de bronze) pour la classe « Industrie du Film / Réalisateurs de Films » en 1949 ou celui de Mérite exceptionnel lors des Troisièmes Journées Internationales du film au service de l'Industrie et du Travail en 1960 (pour son film *Germes de lumière* de 1952).

Dekeukeleire attestent de l'existence d'autres prix qui ont vraisemblablement disparu ou n'ont jamais été déposés dans le fonds d'archives dédié. Comme les films, les photographies ont été numérisées, cette fois-ci dans leur intégralité, mais n'ont pas été mises en ligne : elles font partie d'une base de données de documents digitaux consultable dans les locaux de la Cinémathèque. En revanche, ce n'est pas le cas des diplômes, récemment redécouverts⁸³.

Les correspondances que l'on rencontre sont le plus souvent reliées à l'assurance des films, à leur développement ainsi qu'à des questions juridiques. Les lettres, en très grande partie professionnelles, font de temps en temps état de relations amicales entre Dekeukeleire et Henri Storck puis Paul Davay, auteur d'articles et d'ouvrages sur le cinéma⁸⁴. Les documents directement liés aux productions de Dekeukeleire sont, eux, réunis dans de grandes enveloppes en fonction des œuvres auxquelles ils sont associés, les films comme les ouvrages publiés. On trouve ainsi des dossiers pour une majorité des films de Dekeukeleire, qui comportent des documents de presse, programmations et invitations, et parfois des documents de production. La quantité de documents varie naturellement en fonction du contexte de diffusion, allant de quelques dizaines à plusieurs centaines de feuillets par œuvre. Il existe également des enveloppes qui abritent une partie des articles écrits du cinéaste, puis quelques scénarios laissés par Dekeukeleire⁸⁵ et, enfin, une série d'enveloppes réunies sous les termes de « documents divers », qui représentent plusieurs centaines de feuillets. À l'intérieur de ces dernières se trouvent des documents de presse, des fiches techniques et documents de production, des *curriculum vitae*, et quelques éléments personnels (par exemple, une note de restaurant, la retranscription de rêves, des aquarelles, brouillons, etc.). Les documents se trouvant dans les enveloppes ont été partiellement numérisés pour intégrer la base de données accessible à la

⁸³ Cette redécouverte s'est effectuée de manière hasardeuse durant mon travail de thèse : les diplômes et prix se trouvaient entreposés parmi une série de documents en attente de classement, dans les locaux de l'institution.

⁸⁴ Il existe environ 120 lettres à la Cinémathèque qui sont reliées aux films de Dekeukeleire, mais celles-ci se trouvent en grande partie dans le fonds Ledoux. Elles font état de la circulation des films, du dépôt des archives, ainsi que de la communication entre Jacques Ledoux et diverses personnes après le décès du cinéaste, notamment son épouse Angèle, mais aussi quelques personnes s'intéressant à sa production soit à des fins de recherche, soit dans le but de trouver des éléments biographiques – c'est de ce fonds, notamment, que je tire mes conclusions sur le processus de redécouverte de Dekeukeleire.

⁸⁵ Il y a cinq scénarios : *La lettre* (en français, n.d.) semble être le scénario d'un film expérimental qui n'a jamais été tourné, et se concentre autour d'une lettre de rupture amoureuse ; *La bande magique* (en français, allemand et anglais, n.d.) est certainement un film commandité par l'entreprise Gevaert à propos de la fabrication de la pellicule celluloïd ; *Kermisbalonnetjes* (néerlandais), en NL, prend la forme d'un découpage envoyé par Valeer von Kerkhove en 1956 à Dekeukeleire, qui correspond au film *Een Kermishoedje*, une fiction télévisuelle sortie en 1956 (cf. la filmographie en annexe) ; *Kleurpotloden* (néerlandais, n.d.) traite de crayons de couleur ; enfin, un scénario non-titré et non-daté en néerlandais parle de Kermesse, peut-être également lié au film *Een Kermishoedje*.

Cinémathèque royale de Belgique, mais cette numérisation n'est pas complète, et les documents, bien que triés par catégorie, n'ont pas été dépouillés.

Enfin, les carnets personnels de Dekeukeleire représentent la partie la plus conséquente de cette recherche en archives. Leurs photocopies sont entreposées à la Cinémathèque royale de Belgique, les originaux ayant apparemment disparu. Au cours d'entretiens avec certains membres du personnel⁸⁶, j'ai pu estimer que la disparition de ces derniers avait eu lieu entre 1980 et 1984, sans toutefois réussir à savoir qui les a photocopiés ni quand, et sans pouvoir comprendre où ils auraient pu être entreposés par la suite, faute de témoignages de personnes travaillant à la Cinémathèque à cette période. Très peu de gens ont consulté ces carnets de notes. A ma connaissance, seules Anne-Françoise Lesuisse et Marie-Anne Pulinckx⁸⁷ y ont eu accès avant moi, la première dans les années 1990 et la seconde au tout début des années 1980. Marie-Anne Pulinckx a parcouru les carnets originaux alors qu'elle était en contact avec Angèle Dekeukeleire pour son travail, à une époque où ils se trouvaient vraisemblablement déjà à la Cinémathèque royale de Belgique.

En dehors de Dekeukeleire lui-même, et peut-être de ses proches, il semblerait que je sois la première personne à avoir lu ces notes dans leur entièreté. Ces archives ne sont pas destinées à être numérisées : le manque de ressources financières de la Cinémathèque, l'écriture parfois illisible du cinéaste et l'état matériel des photocopies rendent l'opération impossible, et quand bien même il serait envisageable (mais long) de les scanner, les logiciels actuels d'OCR ne seraient pas en mesure de rendre le texte éditable ou consultable facilement. Au cours de ma thèse, j'ai retranscrit les cinq premiers carnets de Dekeukeleire⁸⁸, une occasion d'évaluer ce qu'un tel travail engagerait sur la totalité des notes : plusieurs personnes de divers domaines (informatique, graphique, archivistique, historique), sur plusieurs années. En d'autres termes, les photocopies se détériorant, et les notes ne faisant aucunement l'objet d'une digitalisation, elles se vouent à tomber petit à petit dans l'oubli.

Les carnets (*fig.* 12 et 13) sont au nombre de 128 et s'étendent sur une période de trente ans, de 1931 à 1962⁸⁹. Ils se présentent sous la forme de petits cahiers au format A6, parfois avec des

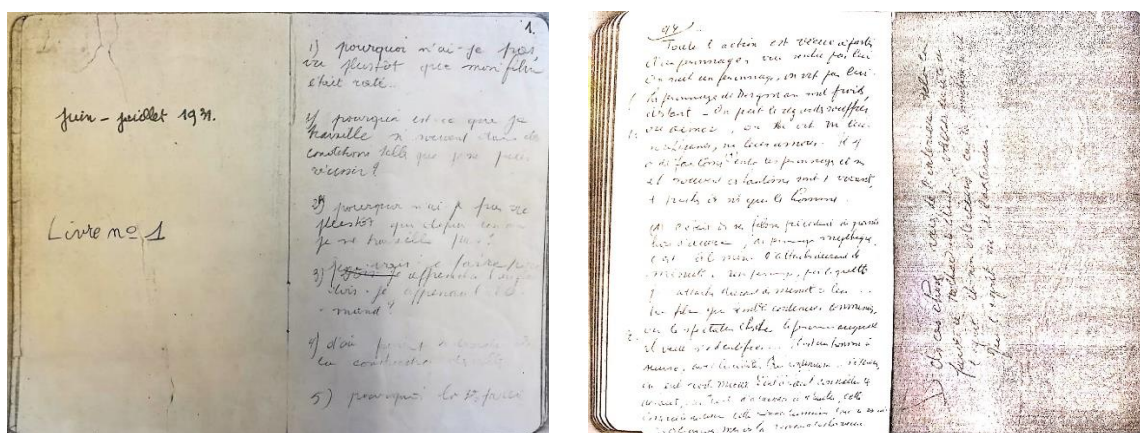
⁸⁶ Principalement Jean-Paul Dorchain, responsable des collections non-film, et Hilde Delabie, ancienne programmatrice et responsable du musée.

⁸⁷ Marie-Anne Pulinckx, *op. cit.*

⁸⁸ Ces carnets ne sont pas intégrés à la thèse, cependant il m'est possible de transmettre les copies numériques en .word ou en .pdf sur simple demande.

⁸⁹ La chronologie, les dates des carnets ainsi que leur nombre de pages sont référencés dans les sources de cette thèse.

carreaux, parfois sans (il s'agit toutefois peut-être d'un effacement dû à la photocopie). Ils ont tous le même format, et proviennent visiblement du même fournisseur⁹⁰. Leur nombre de pages varie de 60 à 100 environ, l'ensemble des carnets représente à peu près 10000 pages de contenu. Leur structure est systématique : Dekeukeleire datait le début et la fin de chaque carnet au mois ou au jour près, puis numérotait chaque page et chaque idée, de sorte à créer un système de coordonnées dans ses pensées, qui lui permettait de s'y repérer. Le nombre d'idées par carnet varie, et s'amenuise au cours du temps, le réalisateur inscrivant de très courtes idées dans ses premiers carnets, et de plus longues dans les suivants. Une idée, dans les carnets, peut s'étendre de quelques mots à plusieurs dizaines de pages.

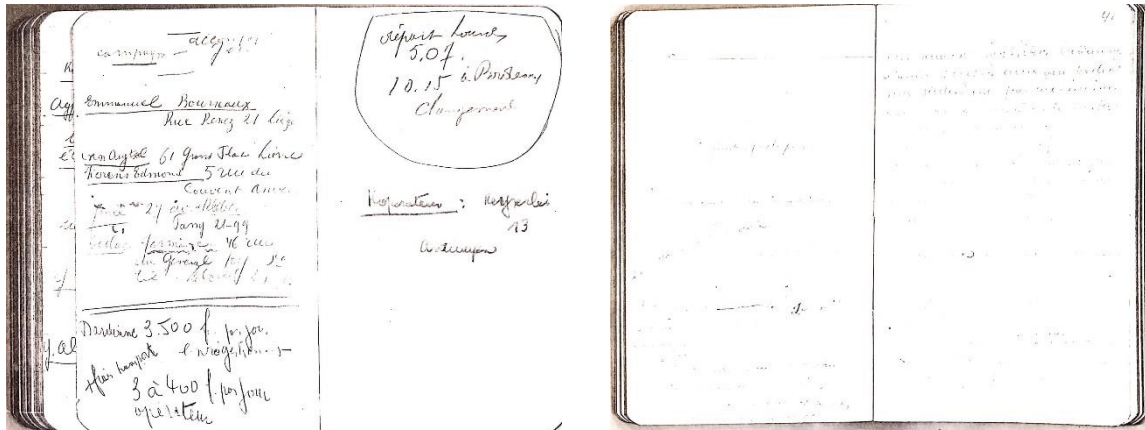


Figures 12 et 13 – A gauche : première page du premier carnet de Dekeukeleire, juin 1931. A droite : dernière page manuscrite du dernier carnet de Dekeukeleire, novembre 1962, p. 94. © Cinémathèque royale de Belgique.

Deux des carnets photocopiés ont disparu (le 33^e et le 72^e), et il existe également quelques pages orphelines, situées dans un dossier nommé « fragments », qu'il n'apparaît pas possible de resituer dans les carnets. On trouve aussi quatre carnets non-datés, pour lesquels j'ai fait une estimation de période, ainsi qu'un carnet non-numéroté situé entre les 78^e et 79^e carnets : celui-ci sera référencé dans cette thèse en tant que « carnet n°78 bis ». Dekeukeleire utilisait aussi ces supports comme carnets d'adresses (fig. 14), notant des noms, des rues, des numéros de téléphone sur les dernières pages de ses cahiers, alors non-numérotées. Ces pages-ci font aussi parfois apparaître des brouillons succincts pour ses pensées, et quelques éléments budgétaires.

⁹⁰ On retrouve le nom de ce fournisseur dans le 43^e carnet en 1940. Il s'agit de la papeterie De Backer-Degey, qui se situait alors au 118 rue Neuve à Bruxelles. Cette librairie existe toujours et a déménagé dans la commune d'Uccle (Région de Bruxelles).

En dehors de l'écriture de Dekeukeleire, assez facilement déchiffrable à la lecture, certaines parties des notes ont été effacées par les photocopies, qui rendent le propos incompréhensible par endroits (fig. 15).



Figures 14 et 15 – Sur la gauche : un exemple des pages de fin, on trouve ici une série d'adresses et quelques comptes, Carnet n°12, novembre-décembre 1932, n.p.. Sur la droite : un exemple d'effacement, carnet n°122, janvier-février 1962, p. 41. © Cinémathèque royale de Belgique.

Il arrive, très rarement, que des pages soient dactylographiées et intégrées telles qu'elles dans les photocopies. Cela laisse supposer que Dekeukeleire aurait alors tapé ses pensées à la machine à écrire et aurait intégré des pages volantes à ses carnets de notes. De manière générale, la matérialité des carnets fait état de la mise en place d'une méthode très systématique de la part du cinéaste pour organiser ses pensées, ce qu'il développe à plusieurs moments. Dans son deuxième carnet, on retrouve par exemple ces idées :

« 7) La méthode d'épluchage du carnet lorsqu'il est rempli est-elle la bonne ?

Doit-elle se faire de la manière suivante :

- a) Mise en notes définitives des problèmes résolus, assez longs.
- b) Reportage en questions courtes des problèmes non-résolus ds le carnet suivant ?

8) Est-ce que la méthode : établir un répertoire des questions traitées (numérotation des pages) est plus souple, répond-elle à toutes les exigences, me permet-elle de gagner un temps appréciable ?

9) ce fichier doit être établi intelligemment, avec vues de synthèse, de groupement qui puissent former eux-mêmes une étude ?

10) les questions à reporter s'inscrivent d'après le répertoire.

[...]

212) pour rendre le style de ces notes intéressant.

J'écris pour moi, donc, il est inutile de répéter ce que je sais ou peux comprendre par le contexte dans chaque question. Tout mettre en le moins de mots. Il faut cependant que la lecture soit facile. En relisant mes notes je me rendrai compte moi-même.

Certains mots seront mal écrits parce que les pensées ne me viendront que par bribes. Cela ne fait rien, évidemment. C'est au contraire un moyen de contrôler ma propre pensée. – les sujets où elle est plus faible etc. »⁹¹

S'il apparaît évident ici que les notes de Dekeukeleire sont intimes, en tant que « moyen de contrôler sa propre pensée », il faut préciser que le contenu des notes, lui, est très peu porté sur la vie personnelle du cinéaste. Les carnets ne permettent pas particulièrement de comprendre le milieu dans lequel il évoluait. Ils se présentent plutôt comme un document de travail pratique et théorique, ainsi qu'un lieu de réflexion et d'exploration de ses propres pensées. Dans les carnets, on trouve notamment des documents pour la préparation des films, des brouillons pour ses articles et les livres qu'il a publiés, ainsi que de longues réflexions théoriques qui concernent principalement le cinéma, le fonctionnement de l'esprit humain et la philosophie de manière générale. Dekeukeleire étant cinéophile et critique, il inscrit également sur le papier son avis sur les films qu'il voit, de même qu'il référence les ouvrages qu'il lit⁹².

Cependant les carnets ne peuvent aucunement être envisagés comme exhaustifs, comme cristallisant l'ensemble de sa vie : il est très probable que Dekeukeleire ait lu et vu d'autres choses que ce qu'il reporte dans ses notes personnelles. Par ailleurs, certaines parties des carnets mentionnent d'autres documents qui ont disparu : il y aurait au moins huit cahiers qui précèderaient ceux débutés en 1931, Dekeukeleire s'y référant par endroits⁹³. Le cinéaste mentionne également que certaines de ses notes auraient brûlé⁹⁴, de même que l'on trouve régulièrement des mentions à des dossiers qu'il nomme selon un système particulier : il se renvoie à d'autres cahiers appelés « CDd », « CDa », « CDn », « CDuv », « Fp », ou encore nommés par des lettres grecques (« φ »), etc. – les exemples sont très nombreux.

Ces dossiers-ci sont référencés dans les carnets, mais également dans ce que Dekeukeleire nomme plus haut les « répertoires », qui sont en réalité des index que le réalisateur a créés pour

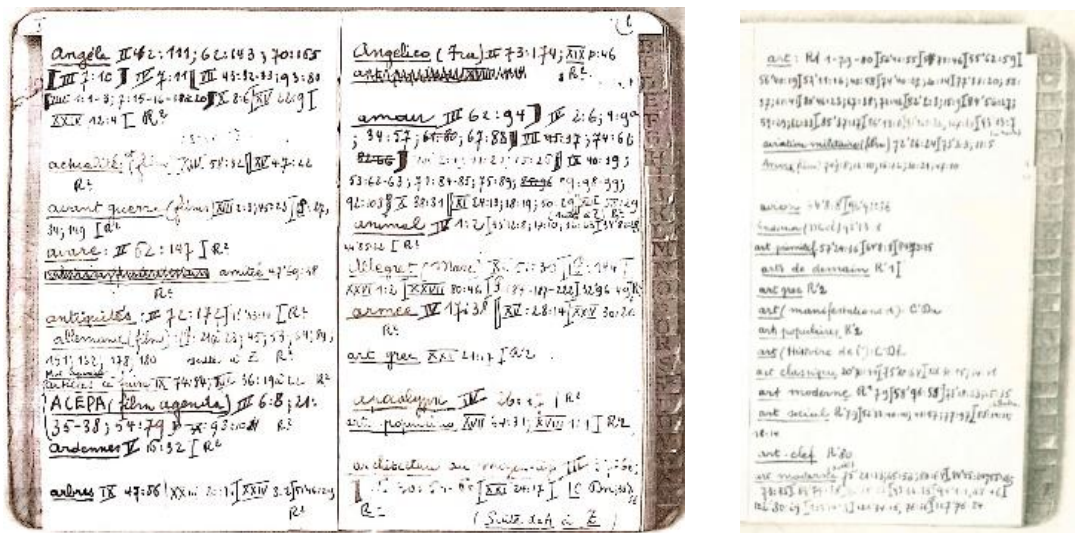
⁹¹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°2, juillet 1931, pp. 2-3 puis p. 94.

⁹² Les critiques, qui peuvent être comprises comme une pratique spécifique du cinéaste, différente de ses théories et de ses documents de travail, ne feront pas partie des matériaux utilisés pour cette thèse. Une autre histoire de Dekeukeleire pourrait être envisagée à partir de ces dernières.

⁹³ C'est dans son 8^e carnet, en 1932, que Dekeukeleire revient sur les carnets antérieurs à ceux qui subsistent aujourd'hui.

⁹⁴ Il indique par exemple avoir « brûlé aujourd'hui le cahier n°3 » dans le carnet n°8, février-avril 1932, p. 44. Ce cahier-ci serait antérieur à ceux débutés en 1931.

se repérer (fig. 16 à 18), appelés respectivement R et R'. A la différence du deuxième index, le premier est paginé. De nombreuses pages manquent, soit enlevées par Dekeukeleire, soit non-photocopiées. Pour des raisons de lisibilité, je me référerai aux index en les nommant R1 (pour R) et R2 (pour R'), afin de mettre en évidence leur chronologie.

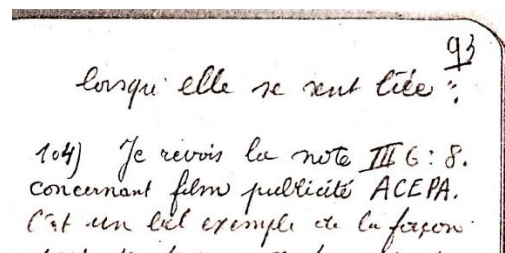
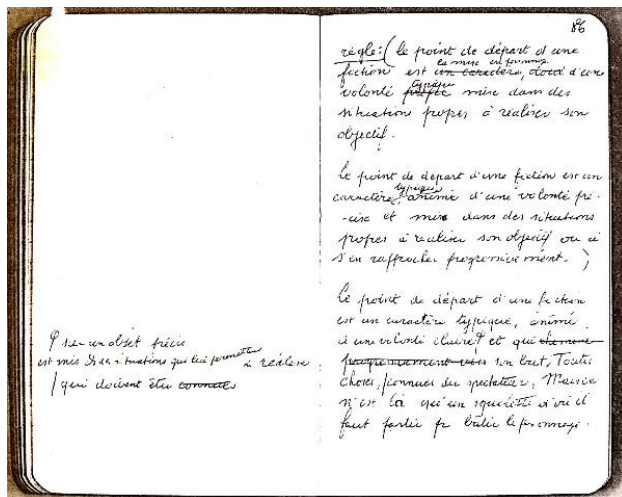


Figures 16 à 18 – En haut : Index R1 (n.d.), p.2, et Index R2 (n.d.), p. 1. En bas, il s’agit d’un agrandissement des coordonnées utilisées dans les index et les carnets : d’abord, le numéro de carnet, ensuite le numéro de page, puis d’idée. On peut voir que d’un index à l’autre, Dekeukeleire reprend régulièrement les mêmes entrées. © Cinémathèque royale de Belgique.

Les index s’organisent autour de mots ou d’idées – ci-dessus, par exemple, on lit « art primitif » et « Angèle » – qui renvoient à des espaces précis dans le corps des notes. Les index reprennent le système de numérotation développé dans les cahiers en indiquant le numéro de carnet, le numéro de page, deux points puis le numéro d’idée, comme le montrent les exemples dans les figures précédentes. Jusqu’au trentième carnet environ, les cahiers sont référencés en chiffres romains. A partir de là, Dekeukeleire utilise des chiffres arabes suivis d’un signe prime (’), puis reprend le numéro de page, etc. Lorsque l’idée indexée renvoie à plusieurs endroits d’un même

carnet, il marque la séparation entre les différentes pages d'un point-virgule, tandis que quand il s'agit d'un autre carnet, il sépare les coordonnées par un crochet.

Cette organisation ne peut être périodisée que de manière relative. Si le système de coordonnées propres aux carnets existe au moins depuis 1931 (les carnets précédents ayant disparu et ne laissant aucun indice quant à leur structure), il est possible que le réalisateur ait parcouru ses notes depuis le début pour les indexer, ou qu'il les ait relues plus tard. En outre, le deuxième index réutilise en grande partie le premier « répertoire », renvoyant aux mêmes entrées et à leurs pages dans ce dernier. La structuration des index est par ailleurs reprise dans les carnets eux-mêmes, qui font état à de nombreuses reprises d'auto-références. La continuité de la pensée est écrite sur les pages de droite, tandis que les pages de gauche dans les carnets sont destinées à inscrire des commentaires sur les réflexions situées à droite. Dekeukeleire semble s'être relu plusieurs fois, et les commentaires sur les pages de gauche ne datent pas forcément de la même époque que le contenu développé linéairement de l'autre côté des pages. Il lui arrive régulièrement de noter, sur les pages de gauche, quelques références à d'autres pensées, situées en amont ou en aval, en utilisant son système de coordonnées (fig. 19 et 20).



Figures 19 et 20 – Charles Dekeukeleire, carnets n°113, juillet-août 1960 (à gauche), et n°9, avril-juillet 1932 (à droite). Sur la première figure, on peut voir que Dekeukeleire utilise des sigles sur la page de gauche pour ajouter des mots ou phrases au contenu linéaire de droite. Sur la deuxième image, il se renvoie directement à une note dans un carnet précédent (ici, le troisième).

Je me suis interrogée sur la manière de retranscrire le contenu de l'ensemble de ces archives lors de l'élaboration de cette thèse. Premièrement, la majorité des documents de presse que

j'utilise proviennent du fonds Dekeukeleire, et ne sont souvent pas datés ni sourcés. Il serait possible de retrouver ces sources – un travail qui serait à conduire dans l'éventualité d'une publication de ces archives. Cependant, prise par le temps et les possibilités matérielles restreintes de conduire de telles recherches, j'ai choisi de me référer aux documents tels que je les ai trouvés dans les fonds que j'ai explorés, c'est-à-dire très souvent non-paginé, et régulièrement non-datés. Certains de ces articles, mais également les parties les plus construites des carnets de notes, se trouvent dans les annexes à la fin de cette thèse. Elles permettent non seulement de comprendre la structure de la pensée du cinéaste telle qu'il la publie, celle-ci étant souvent très dense, mais elles figurent également ce à quoi peut ressembler l'expérience fragmentée de la lecture des notes personnelles. Pour me référer aux carnets, et en prenant en compte leur matérialité, je procéderai ainsi : premièrement, le contenu retranscrit qui provient des pages de gauche sera indiqué en italiques (dans la mesure où seules les pages de droite sont numérotées par Dekeukeleire). Deuxièmement, les parties que je ne suis pas parvenue à retranscrire seront indiquées en gras sous la mention « **illisible** ». Enfin, je conserverai l'orthographe tel qu'il est utilisé par le cinéaste, c'est-à-dire parfois avec quelques fautes et certaines abréviations⁹⁵. Les crochets seront utilisés comme dans toute citation académique, et mis en italiques lorsqu'ils caractérisent un contenu provenant d'une page de gauche.

Ce fonds d'archives pose plusieurs questions historiographiques. Si les documents de presse et personnels peuvent parfois apparaître problématiques quant à leur périodisation, la quantité de carnets, mais aussi leur contenu inédit, m'ont conduit à concentrer ma recherche en premier lieu sur ceux-ci. La matérialité de ces archives se révèle à partir d'un manque d'informations : la forme des carnets, et leurs parties illisibles, produisent nécessairement l'expérience d'une interprétation, de la reconstitution d'un discours qui ne peut être qu'incomplet.

Le déchiffrement de la pensée de Dekeukeleire, souvent incertain et déductif, a guidé mon travail d'archives dans une large mesure au cours des trois premières années de ce doctorat, et le contenu des carnets m'est souvent apparu comme mystérieux, donnant à la recherche un caractère presque énigmatique. Ces carnets, par leur forme, par le système très élaboré qu'ils établissent, puis par leur quantité, constituent un objet fascinant. Il est difficile de ne pas s'y

⁹⁵ Les abréviations dans les citations doivent être lues ainsi :

- ns : nous
- pr : pour
- ts : tous
- p. ex. : par exemple
- cad : c'est-à-dire
- gd / gde : grand / grande.

perdre, et il est facile de les regarder avec admiration. Cette manière d'envisager les archives m'apparaît comme un élément qui peut être problématisé : elle incarne le possible danger de s'éloigner de toute pensée critique, d'alimenter une forme de regard historique qui aurait trait à l'exceptionnel et au mystique. Il s'agit d'une approche qui reconduirait une partie des discours que j'évoque dans cette introduction. En réalité, ces carnets peuvent aussi être vus comme des documents de travail, dont l'organisation, certes très poussée, est simplement pratique pour Dekeukeleire.

La dernière réflexion méthodologique qui m'a traversée au sujet de cet objet repose sur sa nature. Le discours historique que l'on peut tirer des carnets se situe-t-il dans leur contenu, dans leur forme, dans leur caractère mouvant – c'est-à-dire dans la fugitivité-même, l'évolution-même de la pensée ? Une idée qui surgit n'est pas claire d'emblée, et les carnets constituent, au-delà de leur quantité, l'expérience d'une pensée tâtonnante souvent difficilement compréhensible. Voici un exemple de ce que l'on y trouve :

« 45) en supposant que l'origine des sociétés humaines et d'insectes soit commune (poétique), il faudrait admettre que les sociétés d'insectes ont trouvé leur équilibre dans la poésie et que les sociétés humaines ne l'y ont pas trouvé (sauf peut-être les indigènes du nord-ouest de la mélanésie [*sic*] (?)). Pourquoi ? Sans doute parce qu'une autre structure physique provoquerait des besoins trop complexes ? ou "plus" complexes ? ou que le cerveau humain ne soit naturellement (?) penché vers les tabou [*sic*] etc. – ou peut-être parce que il [*sic*] y a un nombre énorme de siècles entre apparition hommes et fourmis et que ces sociétés étaient déjà formées alors que les humains n'étaient qu'en formation à l'époque de cataclysmes récents qui ont pu bouleverser la conscience humaine.

Chez l'homme la conscience poétique n'aurait pas eu le temps d'être poussée à bout.

Si je trouve ds l'organisation sociale de la fourmillière [*sic*] le chiffre 7 (chose étonnante. la fourmi qui tire d'elle-même la matière pour accroître sa race)

le rapport deviendrait évident.

Or :

3 : males, femelles, neutres

7 : accouplement

12 : 3 x 4.

et l'accouplement une femelle pour des milliers de mâles (comme ds la cellule un pôle négatif autour-duquel différentes particules positives.

d'où : la fourmi serait arrivée poétiquement jusqu'à la connaissance (intuition) de l'essence même de la matière et aurait organisé définitivement la fourmillière là-dessus.

d'où : chaque être essaierait de réaliser la "vérité" (la vérité unique, universelle) et n'en bougerait plus une fois celle-ci atteinte. il serait "sûr". L'intuition poétique de l'homme n'aurait pas dépassé 7 (aurait à peine esquissé le 12 d'où : 12 chaque fois question vérité supérieure) lorsqu'un cataclysme amena une

crise de conscience suivant peuples plus ou moins développés, donné naissance à tabous, totems et de la mystique etc. + ou moins développés. »⁹⁶

Bien qu'il soit possible d'expliquer les lignes ci-dessus, il serait vain d'entreprendre une telle analyse à cet endroit de la thèse. Pour les saisir, il est nécessaire d'avoir lu la plus grande partie des carnets, dont le sens ne surgit pas instantanément, mais bien à travers le dialogue entre les idées qui se construit au fil des années. La pensée de Dekeukeleire est complexe, absconse, peu abordable sans grille de lecture préalable. Elle se disperse autant qu'elle synthétise, en peu de mots et souvent par l'emploi de métaphores, tout un réseau théorique de pensées sur le cinéma, la société, la nature, la philosophie, l'esprit, etc.

Les contenus apparemment bruts d'une pensée *en cours* amènent la recherche à tenter de rendre compréhensible ce qui, certainement, n'était pas au départ destiné à l'être pour quelqu'un d'autre que pour Dekeukeleire lui-même. Matière à penser – littéralement une matière dont émerge une pensée – ces notes se situent à l'opposé d'un *produit fini*, qu'il s'agisse d'un livre ou d'un film. Ainsi, la manière dont je discute de ces archives dans la thèse repose avant toute chose sur ma propre expérience de cet objet complexe⁹⁷. Ce travail autour des documents dont j'ai disposé n'ignore pas les manques et les absences : la documentation réellement produite est très certainement plus vaste, et les archives (de toutes sortes) comportent des réseaux d'informations bien plus larges que ce sur quoi cette thèse se concentre. D'autres approches sont possibles, d'autres recherches également.

⁹⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°4, août 1931, pp. 20 à 23.

⁹⁷ Cette recherche est tout de même conditionnée par plusieurs éléments propres à mon parcours doctoral. Premièrement, cette thèse s'intègre à deux programmes de recherche au sein des universités de Lille et de Lausanne, ainsi qu'elle résulte de très nombreux dialogues avec mes directeurs, Edouard Arnoldy et Laurent Le Forestier, quant à l'historiographie du cinéma dont ils sont spécialistes, et qu'ils envisagent tous deux selon un angle critique. A Lille, et à la suite d'un mémoire de Master qui traitait du statut de l'archive dans quelques films de Wim Wenders, j'ai intégré l'axe de recherche « Théories critiques et cinéma » (programme « Imaginaires théoriques ») du Centre d'Etude des Arts Contemporains (Université de Lille), qui a été constitué par Edouard Arnoldy en 2016. Il réunit plusieurs chercheurs de divers degrés : Edouard Arnoldy (PR), Cécile de Coninck (doctorante), Guillaume Colpaert (doctorant), Matthieu Péchenet (docteur), Luana Thomas (doctorante), Sonny Walbrou (MCF) et moi-même. Depuis 2016, nous nous sommes réunis régulièrement autour de nos sujets de recherches, à travers l'angle des Théories Critiques de l'Ecole de Francfort. Ce groupe a donné lieu à plusieurs projets communs, sous la forme de recherches collectives. A Lausanne, j'ai fait partie du programme doctoral « Dispositifs de visions : photographie, cinéma et autres médias », conduit par la Section d'histoire et esthétique du cinéma à l'UNIL, et qui réunit le corps professoral, intermédiaire et doctoral des membres de la section. Plusieurs approches s'y côtoient – notamment historique et épistémologique, dans l'héritage des travaux de François Albera et Maria Tortajada au sein de la section de cinéma de l'Université de Lausanne. Au sein de ce programme, j'ai participé à de nombreux séminaires et colloques doctoraux et j'ai fait partie d'un groupe de lecture constitué de plusieurs doctorantes : Natacha Isoz, Isabel Krek, Adèle Morerod, et moi-même.

Les pratiques théoriques de Dekeukeleire : le cinéma, la machine et la pensée au centre des archives

Les archives remettent en question les études qui ont été conduites sur Dekeukeleire jusqu'ici. Bien souvent incomplètes, ou relatant une partie minimale de sa production, celles-ci font état d'une figure importante dans l'histoire que, semble-t-il, peu de gens connaissent au fond. La démarche que j'ai adoptée dans le fonds non-film est empirico-inductive : elle consiste à partir du matériau archivistique et à se laisser guider par celui-ci plutôt que de chercher, dans les documents historiques, des éléments précis que l'on aurait préétablis. Cette démarche, qui ne peut être effectuée autrement que sur un temps long, va à l'encontre d'une approche de l'histoire du cinéma qui tend à reconduire les discours précédents, de même qu'elle paraît largement écarter le film institutionnel, alimentant ainsi une forme de récit des grands noms.

Les lectures qui ont influencé cette thèse sur le plan de sa méthode viennent d'articles et d'ouvrages écrits par Siegfried Kracauer et Walter Benjamin, mais également par Giorgio Agamben, Carlo Ginzburg, Michel Foucault, Arlette Farge, ainsi que l'archéologue Laurent Olivier⁹⁸. Ces auteurs ont en commun d'approcher le fait historique à partir d'un regard théorique, à certains égards de s'approcher d'une théorie de l'histoire, dont ils interrogent les modes d'écriture et les rapports socio-politiques. Ils ancrent leurs réflexions dans une pensée critique et épistémologique de l'historiographie, envisageant l'écriture historique comme étant elle-même le véhicule d'un discours politique, c'est-à-dire comme étant subjective et ancrée dans un contexte idéologique. L'attention aux détails, l'analyse des discours dans leur forme plutôt que l'établissement de faits historiques figés constituent leurs démarches, qui s'accompagnent régulièrement de réflexions sur le rôle de l'historien, et critiquent largement l'historicisme. Dans le champ plus spécifique des Etudes cinématographiques (notamment francophones), j'ai retrouvé cette approche dans mes lectures de François Albera, Edouard Arnoldy, Laurent Guido, Laurent Le Forestier, Virgilio Mortari, ou encore Maria Tortajada⁹⁹.

⁹⁸ Autour d'une approche critique de l'historiographie, voir : Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres, tome III*, trad. De Gandillac Maurice ; Rochlitz Rainer ; Rusch Pierre, Paris, Gallimard, 2000, pp. 427-443 ; Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19^e siècle : le livre des passages*, trad. Lacoste Jean, Paris, Éd. Du Cerf, 1997 ; Siegfried Kracauer, *L'histoire : des avant-dernières choses* [1966], Paris, Stock, 2006 ; Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 ; Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989 ; Arlette Farge, « L'existence méconnue des plus faibles. L'histoire au secours du présent », *Études*, tome 404, n°1, janvier 2006, pp. 35-47 ; Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998 ; Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1986], Lagrasse, Editions Verdier, 2010 ; et Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

⁹⁹ Au sujet d'une historiographie critique du cinéma, voir : Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947 ; Maria Tortajada, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol.

Mon approche de l'archive, bien que peu questionnée au sein de la thèse en tant que telle, s'inspire de ces auteurs dont je retiens les rapports à des questions structurelles, idéologiques, sociales et, enfin, politiques. A l'opposé d'une histoire des vainqueurs, profondément remise en question par Walter Benjamin, ils me semblent porter l'attention sur des pratiques et des discours dont leurs analyses révèlent certains états de la société, au sein-même de la forme que prennent ces pratiques et ces discours. En d'autres termes, il s'agit pour eux, à partir de traces parfois infimes, de comprendre la matérialité concrète d'une époque, d'en saisir les courants, les mouvements, la complexité.

La démarche exploratoire ou intuitive au sein des archives invite à poser une réflexion autour des notions de problématique et d'hypothèse. Cette thèse n'est pas un défrichage des archives puisqu'elle met intentionnellement de côté une partie de ce qui les constitue. En effet, entre les contenus publiés et non-publiés, les documentaires, films sur l'art, films industriels et l'expérimental, les critiques et les théories, le corpus mobilisé révèle des pratiques hétérogènes chez Dekeukeleire. Si le fonds peut amener à de nombreuses autres conclusions, mon attention s'est dirigée sur l'importance du programme théorique du cinéaste, et sur la manière dont celui-ci régit la plus large partie de ses activités écrites comme filmiques. Au cœur des archives, tout n'est pas à proprement parler de la théorie, mais il y a *du théorique* disséminé dans l'ensemble de sa production : dans le fond comme dans l'esthétique des films de Dekeukeleire, dans ses textes publiés comme dans ses carnets de notes, dans le contenu de ceux-ci comme dans leur forme.

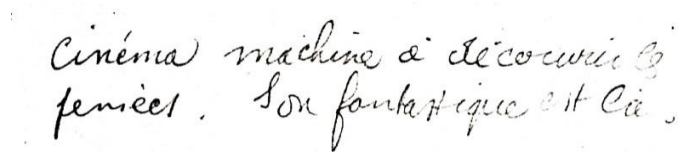
Ce travail a pour ambition d'ancrer Dekeukeleire dans une histoire qui prend en compte les décloisonnements existants chez le cinéaste entre sa pensée théorique, sa pratique et les différents régimes cinématographiques auxquels il s'est consacré¹⁰⁰. Dekeukeleire n'appartient

14, n°2-3, printemps 2004, pp. 19-51 ; François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Cinema beyond film. Media epistemology in the modern era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 ; Laurent Le Forestier (dir.), « Des procédures historiographiques en cinéma », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 21, n°2-3, printemps 2011 ; Edouard Arnoldy, « De la dispersion en histoire du cinéma », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 23, n°1, automne 2012, pp. 73-92 ; François Albera, « Le paradigme cinématographique », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°66, 2012 ; Laurent Le Forestier, « Ar-Chaos-Logie du découpage », dans Vincent Amiel, Gilles Mouëllic et José Moure (dir.), *Le découpage au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016 ; Edouard Arnoldy, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Paris, Mimesis, coll. Images, Médiums, 2018 ; Virgilio Mortari, « La redécouverte de Jean Epstein ou la construction d'un mythe : questions de méthode et de perspectives », *1895, Revue d'histoire du cinéma*, n°93, Printemps 2021, pp. 11-55.

¹⁰⁰ C'est une approche qui est comparable aux récents travaux sur Epstein conduits par Chiara Tognolotti et Laura Vichi, mais que l'on peut également rapprocher de ceux menés par Roxane Hamery à propos de Jean Painlevé. Dans leur ouvrage, Chiara Tognolotti et Laura Vichi mettent en avant l'impossibilité de séparer théorie et pratique

pas juste à une histoire des formes esthétiques d'avant-garde, comme il n'est pas juste un cinéaste industriel, comme il n'est pas simplement un théoricien en germe : il est tout cela en même temps, et ces domaines ne peuvent pas être rigoureusement séparés, ils sont intrinsèquement liés. Ainsi, le propos de cette recherche repose sur l'analyse des discours et des films de Dekeukeleire, en les pensant ensemble. Pour mener ce travail, je confronte les différents matériaux (notes, films, publications) et les différentes temporalités de la pensée du cinéaste : celle de son présent (alors que les idées semblent se former dans les carnets), puis celle des *produits finis* que sont les films et les publications, pour déterminer une mouvance générale. J'entends ainsi retracer la réflexion du cinéaste à partir des indices épars qu'il laisse dans ses notes : il s'agit d'explorer avant tout les objets, leurs formes, leurs mots et leurs images afin d'en tirer des correspondances. A travers les mises en relation subjectives que je propose, ces explorations amènent quelques pistes pour saisir la pensée de Dekeukeleire comme un ensemble fait d'évolutions, d'allers en avant, de retours en arrière, de contradictions, de phénomènes qui semblent situés dans un contexte historique et idéologique, une histoire des idées.

La question se pose donc ici : en miroir de l'histoire écrite, qu'est-ce que les archives méconnues de Dekeukeleire permettent de comprendre que les discours généraux qui le concernent, eux, occultent ? On peut, pour résumer les tensions propres aux réflexions du cinéaste, tenter d'interroger la note suivante (fig. 21) :



Cinéma machine à découvrir &
penser. Son fantastique est là.

Figure 21 – Charles Dekeukeleire, Carnet n°38, février-octobre 1938, p. 12. © Cinémathèque royale de Belgique.

chez Jean Epstein, proposant une lecture de la portée pratique de ses théories, puis de la portée théorique de ses films. Voir : Chiara Tognolotti, Laura Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : l'archipel Jean Epstein*, Torino, Edizioni Kaplan, 2020. De son côté, Roxane Hamery revient sur la manière dont Jean Painlevé circule dans l'histoire à partir d'un regard critique. Elle relève le caractère marginal, périphérique, des productions de Painlevé, visant à réinscrire la multiplicité de son œuvre dans une histoire complexe. Voir : Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008.

« Cinéma : machine à découvrir les pensées. Son fantastique est là ». Ces quelques mots me semblent très succinctement cristalliser le propos tenu et exploré par leur auteur au long de sa vie autant qu'ils en révèlent le contexte et les paradoxes. Le cinéma et la pensée sont les deux champs que Dekeukeleire cherche à joindre, en ce que selon lui, ils sont régis par des structures ou un langage qui sont similaires et peuvent ainsi, dans ses réflexions, se transposer à la psyché sociale et influencer l'esprit d'une époque. Cette époque est celle du machinisme, dont l'idéologie guide l'ensemble des productions du cinéaste durant toute la période mentionnée, Dekeukeleire orientant presque toujours ses discours selon un angle humaniste.

Les termes, côte à côte, de « découverte » et de « fantastique » posent problème, ne serait-ce que par leurs significations diverses. La découverte peut être lue comme une forme de dévoilement, de révélation. Elle acquiert en cela un caractère technique proche de la science (on parle d'ailleurs communément de *découvertes* scientifiques), mais cultive l'ambiguïté : toute découverte n'est pas rationnelle, on découvre également ce dont on n'avait pas connaissance jusqu'alors, tout comme on parle de *se découvrir* pour se déshabiller, c'est-à-dire enlever une ou plusieurs couches. Qu'est-ce donc que « découvrir les pensées » ? Il semble qu'au sens de Dekeukeleire, cette expression entretienne des liens à l'idée, justement, de couches, elle-même en rapport avec le conscient et l'inconscient. Dé-couvrir, ou dé-voiler, c'est-à-dire : lever le voile d'une pensée *de surface* pour en atteindre les profondeurs. Le cinéma, dans ses réflexions, aurait le pouvoir de révéler les parties inconscientes de la pensée, formes de *sous-couches* de la conscience sociale selon lui. Cette découverte est donc d'ordre à la fois psychique et scientifique : elle est matérielle, atteint le spirituel et concerne le collectif. Sa scientificité est soulevée par le caractère mécanique du cinéma, qui apparaît comme un outil, mais un outil « fantastique ». Il se situe alors aux frontières d'un caractère usuel, fonctionnel, et d'un caractère presque magique. Portée à un niveau spirituel, la découverte peut, elle aussi, être lue comme magique, ou mystique, proche d'une révélation transcendante. Le « fantastique » de la machine cinématographique peut tout autant être assimilé à ce qui relèverait du surnaturel, de l'irréel ou du fabuleux, qu'à l'exceptionnel, qui sont des notions qui diffèrent en ce que les trois premières caractérisent ce qui n'existe pas dans la réalité, tandis que la dernière se réfère à ce qui sort du commun, de l'ordinaire, mais existe néanmoins. Le fantastique ou le fabuleux, ce sont par ailleurs des notions qui peuvent amener à une forme de voilement de la réalité par des processus propres au spectaculaire et à l'attraction, lesquels reposent sur des dispositifs spectatoriels qui ont trait à une forme de psychisme : la mise en condition des spectateurs à croire en la magie du spectacle auquel ils assistent. La croyance

elle-même n'est pas seulement liée au mystique, au spectacle ou au fantastique, elle est aussi directement corrélée à l'idée de découverte scientifique : les postulats scientifiques constituent tout autant des croyances sociales, des systèmes de pensée. Ils représentent ce que Dekeukeleire appelle « des mythes ».

Le réalisateur élabore des notions centrales pour poser des cadres à sa pensée théorique : la « technographie », la « pensée machinique » et le « ciné-esprit », des termes qu'il utilise, font la singularité de son travail théorique. La technographie, entendue comme le film industriel, a pour vocation de créer (essentiellement par la technique du montage), une forme de ciné-esprit, jonction conceptuelle du cerveau et de la machine cinématographique, en vue d'atteindre à un niveau collectif une pensée machinique, autrement dit une spiritualité nouvelle et propre à l'ère des machines, pensée par Dekeukeleire à partir de l'idée d'une cohésion sociale et d'un bien-être de l'ouvrier dans son travail. Le modèle de la machine se retrouve dans une grande majorité des écrits et des films du cinéaste, et semble caractériser tout autant la caméra, que les appareils eux-mêmes, que les infrastructures (les usines), la société ou encore l'esprit d'une époque et, avec lui, le fonctionnement cognitif du cerveau. « Machine fantastique à découvrir les idées », à révéler, à déconstruire, mais aussi à façonner les croyances sociales, le cinéma apparaît de manière dialectique chez Dekeukeleire comme une technique propre à la pensée elle-même, qui remettrait ses cadres philosophiques en question comme elle pourrait faire naître une nouvelle conscience, celle du machinisme.

Voilà, sous une forme très synthétique, l'enjeu principal de cette thèse : il s'agit de comprendre, au cœur des discours véhiculés par les archives, en repartant de l'analyse de l'emploi des images et des mots propre à Dekeukeleire, la façon dont il développe l'idée d'un *esprit de la machine cinématographique*. Cette idée doit être comprise à travers ses portées théorique et pratique : le cinéma comme modèle de pensée d'une part, c'est-à-dire comme moyen qui permettrait d'amener à la conscience certaines parties aveugles du psychisme, et le cinéma comme outil social de l'autre. Ces deux dimensions, réflexive et empirique, ne cessent de se rejoindre dans les productions du cinéaste, qui semble au fond élaborer une pratique théorique ou une théorie pratique du cinéma. Ainsi, l'esprit de la machine cinématographique a plusieurs significations possibles : il se réfère à un mode d'écriture, ou un dispositif de pensée, qui serait propre tout autant à la structure du cinéma qu'à celle du psychisme pour Dekeukeleire, ainsi qu'il désigne l'Esprit au sens absolu, tel que le cinéaste l'envisage dans le cadre de la modernité : une conscience collective propre au machinisme, qui en adopterait les postulats scientifiques et philosophiques. N'oubliant pas la dimension « fantastique » de cette « découverte » propre à la

technique du film, je m'interrogerai particulièrement sur les rapports que le cinéma, chez Dekeukeleire, peut entretenir avec l'idée de mythe, qu'il semble comprendre selon un angle psychanalytique et social : il apparaît chez lui que le film représente le moyen de revenir à un esprit « primitif », qui est associé chez Freud aux croyances mythiques, à un inconscient collectif au sein duquel résideraient les croyances sociales. Enfin, et dans le prolongement de ces réflexions, c'est à la portée idéologique des productions de Dekeukeleire que je me référerai, décelant chez lui un double mouvement entre l'idée d'une révolution spirituelle et celle d'une hypnose spectatorielle. Le cinéma est pour lui un moyen concret de déconstruire les « mythes » ou les postulats de pensée qui lui sont contemporains, afin de construire de nouvelles perceptions, de nouvelles croyances sociales, qu'il associe cette fois-ci à une forme de mythe de la machine.

La notion d'esprit de la machine cinématographique me paraît ainsi réunir et faire converger les aspects les plus saillants de la pensée du cinéaste, et se retrouve dans une majorité de ses films comme de ses écrits théoriques entre la fin des années 1920 et le début des années 1960, à des niveaux différents suivant leur nature : notes personnelles, films industriels et expérimentaux, éléments publiés. Ses critiques de films seront occultées de ce travail, en ce qu'elle ne me paraissent pas répondre au programme théorique de Dekeukeleire, et relèvent donc selon moi d'une pratique différente qui a ses enjeux propres (notamment cinéphiliques et économiques, mais non spirituels ou idéologiques). Il faut noter que l'entremêlement de ces matériaux divers, qui proviennent des différentes époques qui composent l'activité du cinéaste constitue un parti pris méthodologique, dont la pertinence peut toujours être questionnée au regard de la complexité du contexte dans lequel il se situe. Ainsi ce travail propose d'analyser comment ces éléments se combinent entre eux, sans toutefois oublier leur hétérogénéité.

Cette thèse est composée de six chapitres qui explorent des champs bien particuliers des développements de Dekeukeleire. Afin de saisir les liens existants entre ses films (expérimentaux comme ethnographiques et industriels) et les théories qu'il déploie dans ses écrits (publiés et non publiés) et dans le but de révéler le caractère intrinsèque de ces multiples travaux, j'expliquerai de quoi relève précisément, pour lui, l'esprit de la machine cinématographique, et comment celui-ci est amené à changer la perception sociale à propos du machinisme. Cette réflexion comporte des éléments techniques, esthétiques et sociaux autant qu'elle s'ancre dans un contexte industriel qui, lui, est le véhicule d'une certaine idéologie du machinisme à laquelle adhère Dekeukeleire. Le premier chapitre vise à replacer le cinéaste dans ce contexte et dans cette idéologie, en établissant les liens directs qui existent entre ses théories,

ses films expérimentaux, et ses productions industrielles. Le deuxième chapitre se concentre plus directement sur les enjeux pratiques et théoriques de la notion de « technographie », centrale pour comprendre le rapport que Dekeukeleire entretient au corps et au travail ouvrier, autour desquels il cible la vocation sociale de son travail. Dans le troisième chapitre, je questionne l'idée de mythe employée par le cinéaste, démontrant chez lui la volonté de bâtir de nouvelles formes de croyances sociales organisées autour de la figure de la machine. Le chapitre suivant interroge le rôle de la machine cinématographique dans ce processus, pensée comme un instrument scientifique universel capable de construire de nouveaux instincts sociaux par le biais de l'émotion spectatorielle, tandis que le cinquième chapitre met en évidence l'analogie faite par le réalisateur entre le fonctionnement cognitif du cerveau et celui du montage cinématographique, dans le but d'intégrer l'esprit des spectateurs. Enfin, le dernier chapitre ouvre à des réflexions d'ordre plus métaphysique, qui concernent le temps et l'espace, et traduisent la manière dont Dekeukeleire entend atteindre l'inconscient collectif par le biais de l'écriture filmique.

CHAPITRE 1

Dekeukeleire entre théories révolutionnaires et adhésion à l'industrie

Dekeukeleire appartient à deux histoires qui peuvent apparaître parallèles dans les textes qui relatent son travail : d'un côté, celle du film expérimental, qui semble alimenter une forme de fascination – l'image d'un Dekeukeleire exceptionnel –, et de l'autre côté celle du film de commande, largement mis à l'écart des discours historiques. Il faut certainement revenir ici sur ce que signifie l'avant-garde, une notion qui a été problématisée par plusieurs chercheurs francophones¹⁰¹ depuis les années 1990. Nicole Brenez explique que « [l]e terme d'avant-garde [...] appartient d'abord au vocabulaire militaire »¹⁰², avant d'ajouter que :

« Le principe d'une avant-garde éclairée, combattant sur le terrain de l'art à la manière de guerriers mieux formés et plus décidés que le reste de la troupe, ne cessera d'être réactivé au 20^e siècle : les valeurs révolutionnaires mais aussi les modèles insurrectionnels concrets élaborés par Blanqui, Bakounine, Marx, Engels, Lénine, Mao, Giap, Guevara, ont inspiré la pratique de nombreux cinéastes qui les transposent dans le champ esthétique. »¹⁰³

Elle conclut alors que « [p]our un artiste d'avant-garde, l'art n'a de sens qu'à refuser, contester, pulvériser les limites du symbolique, qu'il s'agisse d'une fin en soi ou d'un moyen d'intervenir directement sur le réel »¹⁰⁴. Peut-on, dans la définition politique que propose Nicole Brenez, situer les travaux de Dekeukeleire dans l'avant-garde ? Sur le plan politique, c'est discutable : le cinéaste ne cherche à repousser les limites des spectateurs que pour les éduquer à une vision nouvelle, qui concorde de toutes parts avec l'idéologie industrielle dans laquelle il évolue. Pulvérise-t-il ces limites, ou s'attache-t-il simplement à les redéfinir – c'est-à-dire à créer de nouveaux cadres, donc de nouvelles limites ?

¹⁰¹ Voir notamment : François Albera, *L'avant-garde au cinéma, op. cit.* ; mais également : Noureddine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années 1920 : idées, conceptions, théories*, Paris, Editions Paris Expérimental, 1995 ; Laurent Guido, *L'âge du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014 ; Nicole Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers, 2006 ; Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2006 ; Edouard Arnoldy, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Paris, Editions Mimésis, coll. Images, médiums, 2018.

¹⁰² Nicole Brenez, *Cinéma d'avant-garde, op. cit.*, p. 3.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 12-13.

Une autre approche du terme permet de nuancer et de contextualiser la place de Dekeukeleire au sein de cette histoire de l'avant-garde dans laquelle il resurgit régulièrement. Nouredine Ghali explique qu'avant les années 1920, le terme « expérimental » n'est pas utilisé dans les écrits français, les films expérimentaux étant le plus souvent exprimés comme une « avant-garde » dans la presse et les écrits des penseurs du cinéma eux-mêmes (l'auteur se réfère notamment à Dulac, Delluc, Canudo et Moussinac). Ce que remettent en question certains cinéastes d'avant-garde, à cette époque, n'est pas l'industrie du cinéma elle-même, mais plutôt son fonctionnement. En effet, loin d'une opposition entre art et industrie, ces réalisateurs envisagent l'expérimentation filmique comme une manière de repenser la production des films, c'est-à-dire de bâtir une nouvelle économie. Dans leurs écrits, ce que l'idée d'avant-garde évoque relève parfois plus de la recherche pour de nouvelles formes esthétiques que de la subversion politique, et la portée sociale du film est souvent mise en avant. Comme l'explique François Albera, la perception d'une avant-garde autonome et située hors de l'industrie, qui subsiste dans une partie de l'imaginaire collectif, survient plus tard dans l'histoire : « On a ainsi fait de l'avant-garde une école, un genre, voire un style qui, pour certains prosélytes, exprime “l'essence” du cinéma et coïncide avec lui – à condition d'ignorer la production standard ou dominante »¹⁰⁵. Or, toujours selon lui,

« la position d'avant-garde est précisément de ne pas admettre son exclusion ou sa marginalisation, ne pas accepter d'être située dans l'*underground* sinon avec la volonté d'en sortir, de ne pas se contenter du petit nombre ni de revendiquer une ultra-artisticité, ni de situer sa charge subversive dans la forme. »¹⁰⁶

Il me semble, au regard des textes de Dekeukeleire et de ses archives, que c'est à cette histoire-ci de l'avant-garde qu'il pourrait appartenir, plutôt qu'à une histoire des formes subversives qui présente le risque de décontextualiser l'ensemble de ses productions.

I. De l'expérimental au film institutionnel : une rupture ?

La pensée du cinéaste se présente sous une forme dialectique qui tend vers l'idéologie industrielle, mais qui s'ancre par ailleurs également dans une remise en question des cadres économiques dominants, ainsi qu'elle utilise un vocabulaire presque guerrier qui laisse entrevoir l'idée, chez lui, d'un film comme lieu d'une révolution sociale. Si l'on ne retient

¹⁰⁵ François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, op. cit., p. 6.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 16.

qu'elle, cette idée pourrait être le possible berceau d'une perception historique du cinéaste qui serait idéalisée. Pour désamorcer cette perception, il convient de comprendre comment évoluent les théories et les films de Dekeukeleire à partir des années 1930, ainsi que la manière dont cette évolution est perçue dans les discours historiques. A l'opposé de ce que sous-entendent certains textes, la progression du parcours de Dekeukeleire n'admet pas de césure nette entre les productions d'avant-garde et celles liées à l'industrie, ni sur le plan théorique, ni dans la forme des films, ni du côté de leur diffusion durant la période d'activité du réalisateur.

a. *Les théories des débuts, un terreau fertile aux idées révolutionnaires*

Au-delà de leur esthétique, c'est aussi par leur mode de production que les films des débuts attirent tant le regard de certains chercheurs. Au début de son parcours, Dekeukeleire accorde une importance particulière aux productions indépendantes. Ses premiers articles et entretiens, autour du cinéma français d'avant-garde, font état d'une prise de position forte en faveur d'œuvres autoproduites. Ainsi lorsque Germaine Dulac envisage de faire des films commerciaux pour financer ses propres projets, Dekeukeleire tente de la convaincre de s'en tenir à l'expérimental, qui selon lui doit servir à éduquer le peuple sur un plan sensible¹⁰⁷.

À l'image de ses positions, les premières œuvres du réalisateur belge sont produites de manière entièrement indépendante. Voici une description des tournages :

« Un atelier de peintre tenait lieu de studio. Nous étions quelques-uns à tendre deux draps de lit qui allaient servir de canevas au ring. Le film s'intitulait *Combat de Boxe*. Pour tout ring, on avait construit une maquette de cinquante centimètres carrés. Mais les deux boxeurs étaient de vrais boxeurs. De vrais champions. Ils boxaient sur les draps de lit, par devant une corde que deux d'entre nous tendaient. Puis, par un truc de montage, l'auteur mêla le ring de cinquante centimètres à ces vues authentiques. On n'y vit que du feu. Quant à la foule au milieu de laquelle les pugilistes se frayaient le passage pour monter sur le ring, elle fut filmée dans une cour d'école du haut d'une charrette de laitier. Nous étions bien douze, je crois, à figurer cette foule. Douze à la file. Quand l'appareil était passé, on quittait l'arrière de la file et l'on courait se remettre à l'avant tout en changeant de chapeau ou d'attitude, ce qui donnait un mouvement très naturel. À ce moment Dekeukeleire détenait peut-être bien le record du plus petit metteur en scène du monde. Le film mesurait 170 mètres et il avait coûté 4.000 francs.

L'auteur manifestait cependant de l'"*Impatience*". Ce fut le titre du film suivant. Huit-cents mètres, 8.000 francs. [...] Cette fois, l'auteur avait trouvé moyen de transformer sa chambre à coucher en studio et la

¹⁰⁷ Voir : « Dans les studios français II. En auto avec Germaine Dulac », *Dernières Nouvelles*, Bruxelles, 4 novembre 1927.

cave paternelle en chambre noire. Si bien qu'il fut bientôt prêt pour le troisième film : *Histoire de détective*, dont l'écrivain Maurice Casteels lui fournit le commentaire. Cette fois-là les étains de la salle à manger maternelle, la vaisselle, la phono, les carafes, les verres, les bols, les bassines, tout fut réquisitionné. On filmait tout ce qu'on avait sous la main, y compris la main elle-même. S'il fallait des personnages, on recrutait des amis et on les traitait au même titre que la vaisselle et les animaux. »¹⁰⁸

Ce texte, dont seul le début est ici retranscrit, a été cité plusieurs fois dans les écrits qui se réfèrent à Charles Dekeukeleire¹⁰⁹. D'abord parce qu'il ne reste rien, sinon cette déclaration et quelques rares archives, qui puisse aujourd'hui renseigner sur la production et les conditions de tournage de ces films. Ensuite, parce que c'est de là que le cinéaste tient en partie sa renommée actuelle. Dekeukeleire, dans les discours historiques, transparait le plus souvent à travers ces œuvres qui séduisent par leur côté artisanal, *fait maison* (littéralement, puisque tournés en partie chez les parents du réalisateur) : libres de toute contrainte financière et de toute forme de censure. Le dernier film expérimental du cinéaste, *Flamme blanche*, est produit de manière toute aussi indépendante avant que Dekeukeleire ne se tourne vers le film institutionnel.

La période durant laquelle le cinéaste s'est consacré à l'expérimental aura suffi à en faire une figure importante d'une certaine manière d'envisager le cinéma, comme l'attestent les catégorisations que j'ai évoquées en introduction de cette thèse. L'idéologie qui traverse le mode de production des films expérimentaux se voit prolongée par quelques textes théoriques publiés entre 1924 et 1932. Ils se caractérisent par un questionnement au sujet des cadres économiques du cinéma et de ses limites sur le plan esthétique, ces deux aspects s'entremêlant dans une réflexion plus grande sur la portée sociale du film, pensé comme instrument d'éducation et de pouvoir populaires.

Dès 1924, Dekeukeleire publie de nombreux articles entre autres dans des revues dédiées au cinéma ou à l'art (*Cinéa-Ciné pour tous*, *Le Rouge et le noir*), des quotidiens (*Dernières nouvelles*, *Vingtième siècle*, *Opbouwen*) et des journaux catholiques (*La Famille prévoyante*, *De Standaard*). Ces textes sont variés, allant de la critique à quelques propositions plus théoriques. Du côté de la théorie, on trouve des articles qui explorent la dimension sensible et poétique de l'esthétique ainsi que du langage cinématographique¹¹⁰, de même que de rares

¹⁰⁸ Paul Werrie, « L'œuvre de Ch. Dekeukeleire ou le lyrisme documentaire », *Reflets*, Bruxelles, Avril 1940, n.p.

¹⁰⁹ Les archives attestent que ce texte est repris du vivant de Dekeukeleire dans une dizaine d'autres articles, toujours dans le but de présenter globalement le cinéaste. A leur tour, Henri Storck, James Hoberman et Kristin Thompson reprennent une partie de ces lignes dans leurs articles respectifs dans les années 1980.

¹¹⁰ Sur ces thématiques en particulier, voir : Charles Dekeukeleire, « Poésies d'écran », *Cinéa-Ciné pour tous*, Nouvelle série n°91, 15 août 1927, pp. 11-12 (cf. annexes de la thèse, pp. 445-446) ; « Pour un film de durée. Le film au-delà des modes » et « La portée d'*Impatience* », *Le rouge et le noir*, 1^{ère} année, n°13, 24 juillet 1930, tous

textes à la portée sociale. Dès le tout début des années 1930, les thèmes esthétiques désintéressent Dekeukeleire, qui écrit de moins en moins – entre 1933 et 1938, il n'existe pas d'articles du réalisateur dans les archives –, puis oriente peu à peu ses enjeux théoriques vers les dimensions sociales du film. À partir de 1938, il publie de nouveau quelques écrits, exclusivement portés sur le documentaire et son rôle dans l'industrie.

Avant les années 1930, Dekeukeleire publie également au sein de revues artistiques tournées vers l'exploration formelle, telles que *7 Arts*¹¹¹, qui réunit des artistes-théoriciens de divers horizons, prônant l'exploration formelle et la rencontre entre différents médiums. Parallèlement, il écrit pour la *Nouvelle équipe*, une revue moins expérimentale, composée « [d']intellectuels chrétiens à l'idéal révolutionnaire »¹¹². Au sein de *7 Arts*, on valorise un art décroisé, qui déconstruit les cadres dominants, tandis que dans le groupe de la *Nouvelle équipe*, les positions politiques semblent moins radicales. Les archives révèlent un petit monde intellectuel et artistique, où les uns s'entretiennent avec les autres, où les autres critiquent (souvent favorablement) le travail des uns, où beaucoup sont amenés à créer ensemble. C'est dans cette effusion que Dekeukeleire produit ses premiers films et textes théoriques, œuvres collectives. On retrouve parmi ces groupes les noms suivants : Pierre et Victor Bourgeois (le premier poète et cinéaste, le second architecte moderniste), Victor Servranckx (peintre), Pierre-Louis Flouquet (peintre abstrait et poète), Maurice Casteels (architecte et écrivain) font partie de *7 Arts* ; Willem Rombauts (écrivain) et Paul Werrie (poète) appartiennent au cercle de la *Nouvelle équipe*. En 1929-1930, le fonds d'archives fait apparaître plusieurs entretiens avec Dekeukeleire menés par Pierre-Louis Flouquet et Pierre Bourgeois. En outre, ce dernier est interprète dans *Combat de boxe*, lequel tire son origine d'un poème de Werrie. Casteels prête sa voix à *Histoire de détective* dont les dessins sont créés par Victor Servranckx, tandis que Rombauts co-écrit et interprète le rôle principal de *Flamme blanche*. Pour sa part, Flouquet dirige les éditions La Maison du poète, au sein desquelles Dekeukeleire publie *Afrique* et *L'émotion sociale* au début des années 1940. Si les carnets de notes de Dekeukeleire ne font apparaître que peu d'informations sur *7 Arts* et *La Nouvelle Equipe*, on y comprend néanmoins que Dekeukeleire s'en éloigne à partir de 1932 (les carnets ne mentionnent alors plus du tout

deux pp. 6-7 ; « L'avant-garde européenne », *Le rouge et le noir*, 1^{ère} année, 26 novembre 1930 ; « Deuxième congrès du cinéma indépendant : II. L'esprit des films (suite) », *Le rouge et le noir*, 1^{ère} année, 24 décembre 1930.
¹¹¹ Notamment, Dekeukeleire publie des critiques pour *7 Arts* ainsi qu'une série de trois articles sur les dimensions esthétiques et poétiques du cinéma nommés « Vers une doctrine cinématographique » et respectivement sous-titrés « Le camera et l'expression cinématique », « L'esthétique du tableau » et « La scène » entre fin novembre 1924 et fin janvier 1925. Le dernier est consultable dans les annexes, p. 445.

¹¹² Henri Storck, « Hommage à Charles Dekeukeleire », *Travelling*, n°56-57, printemps 1980, p. 84.

les noms qui y sont associés). Cependant, le contact n'est pas pour autant rompu – entre les liens de Dekeukeleire à la Maison du poète, et la participation active de Willem Rombauts à certains de ses films industriels (auxquels il prête régulièrement sa voix pour énoncer les commentaires).

Au début de sa carrière, et au contact de ces groupes d'artistes et de penseurs, Dekeukeleire produit non seulement des films qui rompent avec les cadres dominants, mais il développe également une idéologie du cinéma *a priori* à contre-courant à travers les articles qu'il publie pour les revues mentionnées plus haut. Suite à une série d'observations qui découlent de ses premières expériences cinématographiques, il écrit *Réforme du cinéma* avec Paul Werrie et Willem Rombauts. Le texte prend la forme d'un manifeste et traite des problèmes moraux, économiques et esthétiques qui leur sont contemporains, trouvant dans le cinéma un moyen de réformer l'esprit-même de leur époque. Les auteurs remettent en question entre autres le cinéma comme divertissement, la censure, les studios, la concurrence, ce qu'ils nomment « l'esprit d'affaire », puis rejettent une esthétique qui ne serait pas à finalité sociale, se positionnant en faveur d'un cinéma éducatif et concluant sur une « réforme de l'esprit », laquelle doit prendre ses bases dans l'utilisation de la technique cinématographique :

« Nous rejetons la technique pour la technique, la technique qui jouit d'elle-même, et ces films de haute technique perfectionnée (lumières, netteté de la vue, etc.) qui jouent de matières sans substances, futiles. Nous réclamons du cinéma des exercices d'utilité. Il y a trop d'urgence pour que l'on puisse encore se détourner des angoisses et des idées qui règlent ou dérèglent la vie de cette époque. La vocation de cette époque, comme de toute époque en souffrance, est de travailler à la vie humaine, individuelle et sociale, ainsi qu'on bâtit une maison.

Notre passion est de collaborer à cette entreprise. »¹¹³

Plus tôt, et en accord avec l'idée d'une « technique qui jouit d'elle-même », les trois auteurs évoquent leur rejet d'un certain cinéma de studio :

« Certains révolutionnaires du cinéma se croient obligés de s'emporter contre le studio et le décor fabriqué, ceci au nom du plein air qui serait pour le cinéma le domaine exclusif. Nous considérons, en effet, le plein air comme l'espace ouvert par excellence au cinéma, mais non à l'exclusion d'autres territoires et cela va de soi. Combattre le studio et le décor fabriqué, les attaquer *a priori* et par principe, est puéril. Il n'y faut

¹¹³ Charles Dekeukeleire, Willem Rombauts, Paul Werrie, *Réforme du cinéma*, *op. cit.*, p. 35. Il faut noter que le rejet d'une « technique pour la technique » est questionnable au niveau de Dekeukeleire, dont les productions d'avant-garde sont une manière, justement, d'expérimenter la technique. Ici, en 1932, on peut donc considérer qu'une divergence se crée chez lui, l'amenant à remettre en question ses travaux effectués jusque-là.

qu'une seule raison : l'emploi du studio et du décor fabriqué serait indispensable à la composition d'un film qui ferait la satire de ces procédés. »¹¹⁴

Au fond, c'est contre le cinéma hollywoodien que les trois collègues prennent position, revendiquant un cinéma plus proche du peuple et en capacité de lui révéler les structures socio-économiques qui le régissent – ici, la manière la plus appropriée d'utiliser les studios serait d'en faire la critique. Ce rejet du studio entre en lien avec les pensées sur le film de certains cinéastes-théoriciens contemporains de Dekeukeleire¹¹⁵.

Utile, le cinéma dont parlent les auteurs dans la citation précédente a une portée politique, que Dekeukeleire prolonge à travers une conférence nommée « Le cinéma contre lui-même », qui accompagne la projection de son film *Visions de Lourdes* en 1932 et est publiée par la suite aux éditions de La Nouvelle équipe¹¹⁶. Dekeukeleire y déclare :

« Des films analogues à ceux de Vigo, Lods, Kaufman, Ivens, existent en Russie où Dziga-Verthoff a fondé, depuis des années déjà, une école extrêmement importante appelée "ciné-œil". Cette école qui fonctionne sous le contrôle du gouvernement soviétique a, à son actif, plus de cent films. Ceux-ci ont été réalisés avec des moyens techniques et des capitaux largement suffisants, et sont, de ce fait, plus complets que les œuvres produites chez nous, avec des moyens toujours réduits et parfois ridiculement pauvres. Ces films, tournés dans la rue, dans les usines et les campagnes, montrent des ouvriers et paysans surpris à leur travail. Le montage très travaillé donne au film un caractère universel et poétique.

Mais ce film n'est pas, au point de vue théorique, plus avancé que le nôtre. Le film est, pour le metteur en scène et le gouvernement russe, un moyen de propager des idées culturelles. C'est-à-dire qu'il impose à l'œuvre une discipline intellectuelle au lieu de laisser le cinématographe remplir jusqu'au bout son rôle propre : la découverte de choses que nous ne voyons pas ou que nous ne voyons plus.

Aujourd'hui, le rôle du cinéaste devrait être tout d'abord d'aider le peuple à se découvrir lui-même.

Après le ciné-œil, le ciné-esprit.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 30.

¹¹⁵ La pensée de Dekeukeleire sur ce sujet serait à rapprocher, entre autres, de celles de Jean Vigo et de Germaine Dulac à la même période (voir notamment : Jean Vigo, « Vers un cinéma social », conférence prononcée lors de la deuxième projection d'*A propos de Nice* en 1931 ; et la récente réédition des textes de Germaine Dulac, *Ecrits sur le cinéma : 1919-1937*, par Prosper Hillairet, Paris, Editions Paris Expérimental, 2021). Par ailleurs, cette réflexion s'ancre dans le contexte plus général d'une critique de l'économie hollywoodienne du cinéma formulée à cette époque par de nombreux cinéastes de l'avant-garde française des années 1920, parmi lesquels Louis Delluc, Marcel L'herbier, Fernand Léger, etc. A ce sujet, voir : François Albera, *L'avant-garde au cinéma, op. cit.*, dans lequel l'auteur évoque ce phénomène comme « l'un des débats dominants de la décennie en France et ailleurs », reposant sur « l'opposition du cinéma et des marchands qui l'aliènent », p. 100.

¹¹⁶ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma contre lui-même*, Bruxelles, Editions de La Nouvelle Equipe, 1932. Elle est disponible dans son entièreté parmi les annexes de cette thèse, pp. 447-449.

C'est-à-dire qu'il ne s'agit plus pour nous d'aller au peuple avec nos idées ; les idées du peuple n'étant pas toujours les nôtres, il importe d'aller résolument vers lui pour lui permettre de nous révéler son âme. »¹¹⁷

Ces affirmations s'appuient en partie sur le célèbre ciné-œil de Dziga Vertov. Selon Henri Storck, Dekeukeleire prend connaissance des travaux de l'avant-garde soviétique au début des années 1930 par le biais des écrits de Vertov¹¹⁸, que le cinéaste cite effectivement dans ses carnets dès l'année 1931¹¹⁹. La notion de ciné-œil, développée en 1923¹²⁰, défend un œil mécanique (celui de la caméra doté d'une vision objective car automatique) qui s'oppose au cinéma dramatique. Elle s'associe à une pratique révolutionnaire et communiste qui a pour vocation de mener la lutte des classes, en montrant le quotidien de manière brute¹²¹. Il arrive à Dekeukeleire de rejoindre superficiellement les principes communistes à partir desquels Vertov pense l'appareil cinématographique, mais la réflexion du cinéaste belge se situe dans une vision plus spirituelle que politique du pouvoir de la caméra. Les termes de « ciné-esprit » annoncent un cinéma de la réflexion, couplé à l'idée d'une révélation par l'œil objectivant de la machine cinématographique. En d'autres termes, en dehors d'une « propagation des idées culturelles » ou de la censure, Dekeukeleire semble aller vers un film, sinon critique ou politique, tout au moins réflexif. Ces déclarations concordent avec celles du réalisateur sur le cinéma de studio ainsi qu'avec la remise en cause des cadres économiques du cinéma dominant, à laquelle répondent également ses premiers films expérimentaux.

Dans son septième carnet, Dekeukeleire prépare un article pour la *Nouvelle équipe* qui, bien que cela ne soit jamais précisé, précède très certainement soit *Réforme du cinéma*, soit « Le cinéma contre lui-même ». Il écrit :

« État psychologique des créateurs par le film :

Le cercle vicieux de l'argent : on désire de l'argent pour acquérir de la liberté et c'est justement l'argent qui l'enlève.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 226.

¹¹⁸ On retrouve cette affirmation dans le brouillon qu'Henri Storck a écrit pour l'éloge funèbre de Dekeukeleire en 1971, au sein des archives du fonds Henri Storck à Bruxelles.

¹¹⁹ Il faut cependant noter que Dekeukeleire n'apporte jamais de claire référence aux écrits de Vertov, il les mentionne sans les citer.

¹²⁰ Voir : Dziga Vertov, « Le film ciné-œil », projet de mémoire à la direction du Goskino, 1923 ; « Ciné-œil », *Pravda*, 19 juillet 1924 ; « Naissance du ciné-œil », 1924. Ces textes sont repris dans Dziga Vertov, *Articles, Journaux, Projets*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1972, pp. 51 à 62. Voir également : Dziga Vertov, *Le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*, François Albera, Antonio Somaini et Irina Tcherneva (dir.), Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Médias/Théories », 2018.

¹²¹ Il s'agit de la *Kinopravda*, dont les textes sont également repris dans Dziga Vertov, *ibidem*.

Il en résulte un sentiment de profond découragement, d'impuissance qui se traduit bientôt par une apathie, une soumission à l'état existant des choses. Les uns reconnaissent les faits et se contentent pour sauver la face des choses de "biaiser", d'introduire sournoisement ds des films idiots un peu de personnalité – d'autres les nient et essayent d'expliquer intellectuellement leur nouvelle attitude. L'un et l'autre, serviteurs des studios, sont dangereux, car ils entraînent la masse des petits intellectuels et des jeunes, à croire en des demi-vérités.

Eux-mêmes ne se rendent plus compte. Les uns sont venus se louer au studio pour payer d'anciennes dettes, d'autres pour se "faire" une indépendance qui n'est jamais venue. [...]

La vraie carence du cinéma est là. Obligé de servir les foules, il les sert par l'intermédiaire des maîtres de la foule – des vrais maîtres – ni le philosophe – ni les artistes ni les gouvernements – mais les industriels de tout poil – ou les partis politiques et religieux. Il n'y a pas de place pour parler directement au peuple, ni pour l'indépendance.

Même les œuvres indépendantes ne le sont que ds la mesure où elles peuvent en tirer bénéfice et sont strictement limitées à ce but, elles coupent les crédits au-delà. Il n'y a d'indépendance que par l'argent que les artistes mettent de leur propre poche et limités comme ils le sont ds l'exploitation, cet argent est vite dépensé. »¹²²

Il apparaît ici évident que l'aspect financier se trouve à la base du problème. Sans argent, pas de film ; et ceux qui possèdent l'argent, pour Dekeukeleire, ce sont surtout les Etats et les industriels. Au lieu de se soumettre à l'œil de la caméra, les réalisateurs se soumettent alors au regard du pouvoir, le reconduisant nécessairement même lorsqu'ils essaient de s'en détourner – voilà pourquoi Dekeukeleire n'adhère que partiellement à l'idéologie du ciné-œil de Vertov, qui produit des films pour le régime soviétique. Pour le cinéaste, les dominants se trouvent à l'origine-même de la conception de certains films, verrouillant leur potentiel révolutionnaire, prenant au piège autant les artisans du cinéma que leurs spectateurs.

La terminologie de l'asservissement et de la captivité, en opposition à celle de la liberté, est régulièrement employée par Dekeukeleire à cette époque, qui parle par exemple d'une « formule [économique qui] emprisonne aujourd'hui la cinématographie officielle »¹²³. Cette formule appartient à un système capitaliste que le cinéaste remet en cause, nommant une entrée de ses index « (contre le film) capitaliste »¹²⁴. Elle renvoie à deux carnets en particulier, le troisième et le quatrième en 1931, dans lesquels on trouve entre autres cette idée-ci :

¹²² Charles Dekeukeleire, Carnet n°7, décembre 1931 – février 1932, pp. 20 à 28.

¹²³ Même auteur, non-titré, *Pour vous distraire* n°9, 15 juillet 1932.

¹²⁴ Même auteur, Index R1, n.d, p. 6.

32) manifeste contre le cinéma bourgeois :

 système-vedette
 ciné entre mains parvenus
 presse achetée
 salles aux mains de cafetiers
 scenarios endormants
 boycotage de la belle production
 règne de l'imbécile
 on achète la presse et donc le public. »¹²⁵

Cette première ébauche pour un manifeste structure par la suite une partie de *Réforme du cinéma*. C'est l'entièreté d'un système auquel s'attaque Dekeukeleire, système qu'il schématise très largement ici et qu'il ne nuance que peu dans les discours de ces années-ci. Il s'agit pour lui de déconstruire la superstructure capitaliste qui englobe et régit le cinéma comme industrie et, inévitablement, comme idéologie. Cela implique nécessairement les productions culturelles : pour Dekeukeleire, le cinéma dominant capitalise sur une manipulation des spectateurs à travers ces « scénarios endormants » qui construisent un rêve social basé sur le modèle de la vedette, désincarné de la matérialité quotidienne. Les films produits à l'intérieur de ce système participent selon lui à abêtir les masses, créant chez elles le désir d'être plongées dans une réalité qui n'est pas la leur, totalement dénuée d'ancrage social. Il va également dans ce sens en 1930 :

« Nous sommes convaincus de la pauvreté intérieure de la cinématographie actuelle. Nous tentons un effort purement poétique de construction intérieure tant pour sortir de cette pauvreté que pour notre satisfaction d'artiste. Dans cette lutte, nous nous plaçons nettement sur un terrain vierge, en dehors des sentiers battus par le studio et en dehors de son organisation. [...] Nous affirmons nous-même attacher moins d'importance à nos films qu'à leur esprit révolutionnaire. »¹²⁶

Par la recherche formelle et dans une perspective avant-gardiste qui vise à créer de nouveaux cadres socio-économiques pour l'industrie cinématographique, les films expérimentaux de Dekeukeleire entendent repousser les limites perceptives du spectateur par la technique. Ils se positionnent dans un regard critique face aux cadres dominants de la société en interrogeant les modes de production et de consommation des images et en remettant en question la manière dont on structure les récits que l'on transmet.

¹²⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°3, n.d. (certainement juillet-août 1931), pp. 20.21.

¹²⁶ Même auteur, « Pour un film de durée. Le film au-delà des modes », *Le Rouge et le Noir*, 24 juillet 1930, p. 6.

Chez Dekeukeleire, la distinction entre expérimental, documentaire et fiction est plus ambiguë qu'il n'y paraît. Si les débuts affichent un attrait certain pour les deux premières catégories, il est important de noter que les dix à quinze dernières années de ses réflexions dans les carnets se concentrent presque exclusivement sur le cinéma fictionnel, dont il cherche à développer une forme tout aussi « orientée dans les voies de l'ordre social » que pour les films des débuts. Le discours ci-dessus ne rejette pas les thèmes qui peuvent traverser les films que Dekeukeleire catégorise comme « capitalistes ». Fictions ou documentaires, d'avant-garde ou plus conventionnels, les films ne doivent pas servir, dans sa logique, à raconter ou à documenter, ils doivent avant tout *éduquer* le regard du peuple en lui donnant à voir les aspects de la réalité sociale occultés par l'industrie dominante du cinéma¹²⁷. Car si la société est troublée, c'est, pour Dekeukeleire, en partie parce que ce cinéma-là lui apprend à désirer ce qu'elle ne pourra jamais atteindre, une forme d'idéal qui s'exprime entre autres à travers la figure de la vedette. Ainsi la beauté technique des images en elle-même est-elle insuffisante sur un plan social : pour lui, il faut qu'elle émane du peuple et de la vie quotidienne.

Bien qu'ayant peu circulé, les discours des débuts de Dekeukeleire attestent d'une forme de pensée révolutionnaire du cinéma qui va dans le sens d'une libération du peuple et du film et s'inscrit donc dans l'idéologie propre à ses œuvres expérimentales, lesquelles luttent contre le cinéma dominant à travers leur esthétique. Pourtant, ses notes décrivent tout autrement un film comme *Impatience* dès l'année 1932 :

« Ce film fut tourné sur des données “à peu près”, superficielles et embrouillées. [...] le film fut tourné dans la tourmente et mes idées étaient sans doute arrêtées par tout autre chose que des problèmes esthétiques, que d'ailleurs j'envisageais sous un jour absolument faux, par l'extérieur, par la forme et non par l'intérieur, par le fond. »¹²⁸

La portée révolutionnaire des réflexions de Dekeukeleire évolue alors que celui-ci se tourne vers le film institutionnel. Petit à petit, il cesse d'interroger les cadres économiques du cinéma puis valorise le film industriel, en venant parfois à rejeter ses premiers films, qui semblent pourtant largement intéresser les chercheurs.

¹²⁷ Par exemple, Dekeukeleire explique en 1935 que « [l]e cinéma doit être considéré comme un service public d'éducation et de récréation *par lui le peuple dans son intégralité doit participer à la vie collective moderne* » (Carnet n°30, avril-juillet 1935, p. 18). Il ne précise alors pas de quel type de film il parle, mais l'époque à laquelle il écrit ces lignes se situe dans sa période d'activité industrielle. Bien plus tard, en 1957, il transpose cette réflexion à la fiction, dont il déclare qu'elle doit « reprendre les éléments de l'éducation et les conduire plus loin » (Carnet n°91, avril-juillet 1957, p. 21).

¹²⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°8, février-avril 1932, pp. 44 à 46.

b. *Les frontières poreuses entre expérimentation technique et film de commande*

Certains discours historiques annoncent, chez Dekeukeleire, une forme de glissement depuis l'expérimental jusqu'au film industriel qui, s'il existe bel et bien, tend parfois à être considéré comme quelque chose de négatif dans son parcours, que Patrick de Haas décrit comme « se dessin[ant] un peu tristement comme le verrouillage progressif de la liberté des expérimentations des premiers films au profit de l'asservissement à la mission sociale affectée au cinéma »¹²⁹. Avec la même forme de tristesse, Kristin Thompson déclare :

« Il serait généreux de dire que Dekeukeleire s'est transformé en réalisateur de documentaires humaniste et libéral, une voie qu'il a suivie jusqu'à sa mort en 1971. Mais pour une admiratrice de ses films muets expérimentaux, ce changement est déprimant. J'ai visionné quelques-uns de ces documentaires, et ils n'ont rien du regard fascinant d'un Resnais ou d'un Marker. Au contraire, ils remplissent précisément les critères de films attendus par une entreprise, un conseil national du tourisme ou une association caritative : techniquement bien faits, plutôt intéressants, standards et ordinaires. »¹³⁰

Écrites entre dix et vingt ans après le décès de Dekeukeleire, par des auteurs qui ne l'ont *a priori* jamais rencontré, ces déclarations se détachent du contexte du réalisateur. Certains des termes employés – « verrouillage », « asservissement », « déprimant » – se situent à la limite du jugement de valeur. Il y aurait un avant et un après : l'avant rejoindrait les discours évoqués précédemment et serait marqué d'un vocabulaire révolutionnaire (autant dans les formes filmiques que dans la rhétorique des écrits), l'après serait caractérisé par une chute en avant dans une idéologie industrielle dominante aux accents technophiles, ainsi que par la disparition d'un « regard fascinant ».

La déclaration de Kristin Thompson est caractéristique de ce qui se joue dans la production des films de commande. Il est vrai qu'ils se ressemblent, puisqu'ils répondent à une logique de standardisation en privilégiant à la recherche formelle certaines exigences institutionnelles qui sont schématiquement identiques¹³¹. Mais ont-ils le choix ? Dans les mots d'Henri Storck,

¹²⁹ Patrick de Haas, « Charles Dekeukeleire » dans Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Païni (dir.), *Une encyclopédie des cinémas de Belgique, op. cit.*, p. 89.

¹³⁰ Kristin Thompson, art. cit.. Citation originale : "A generous interpretation would state that he changed into a liberal humanist director of documentaries, a path he pursued until his death in 1971. But to an admirer of his silent experimental works, the change is a depressing one. I have sampled a few of his documentaries, and they have none of the fascination imparted by a Resnais or a Marker. Rather, they are exactly the kind of films a business firm, a national tourist board, or a charity hopes for when giving out a commission: well-made, reasonably interesting, unexceptional in both sense of that word" (Ma trad).

¹³¹ Je reviens sur le canevas des films industriels plus tard dans cette thèse, cf. chapitre 2, partie II. b. « Méthode et systématisation de la production et des films », pp. 144-152.

« Charles Dekeukeleire a beaucoup pâti de la médiocrité des moyens techniques et financiers, dont les cinéastes disposaient en Belgique par suite de l'inexistence totale d'une production nationale : il a dû souvent, pour exercer son métier, accepter des commandes de films de caractère utilitaire, qu'il exécutait avec une conscience professionnelle parfaite mais qui étaient loin de satisfaire en lui les besoins de libre création. »¹³²

Un peu plus nuancé, ce discours-ci participe néanmoins à emprisonner Dekeukeleire dans une certaine cinématographie, en pointant à la fois l'absence d'autres possibilités et des formes institutionnelles frustrantes sur le plan esthétique.

Storck et Dekeukeleire se sont connus personnellement. La correspondance qui subsiste entre eux, conservée dans le Fonds Henri Storck et à la Cinémathèque royale de Belgique, s'arrête en 1932. Plus généralement, il n'existe pas de correspondance dans les archives qui permette d'évaluer la manière dont Dekeukeleire se situait dans ses relations sociales par rapport à sa production industrielle après le début des années 1930. L'histoire orale, elle, fait défaut. Il est effectivement notable que ses discours publics, publications ou films, montrent jusqu'au milieu des années 1930 un engagement significatif, qui disparaît rapidement après l'écriture de *Réforme du cinéma*. Que Dekeukeleire ait été contraint par des impératifs commerciaux est chose certaine, mais les discours sont à nuancer.

Les articles publiés par Dekeukeleire font état d'un intérêt croissant pour le rôle du cinéma dans la vie industrielle. En 1932, dans sa conférence « Le cinéma contre lui-même », le cinéaste regrette que les œuvres expérimentales, comme les documentaires sociaux (il cite Lods, Vigo, Ivens et Kaufmann), ne puissent atteindre plus facilement les foules, discutant de films qui « expriment véritablement le peuple, mais n'étant projetés que dans des milieux restreints ne l'atteignent pas encore »¹³³. En 1932, donc, l'intérêt de Dekeukeleire pour l'avant-garde décroît parce qu'il se lasse de films qui ne parviennent pas à remplir la mission sociale à laquelle le cinéma aspire selon lui. C'est dans le film industriel, qui montre le peuple au travail et se diffuse à l'intérieur des usines, que Dekeukeleire trouve un moyen d'atteindre les foules. Après une période de cinq ans qui ne fait pas apparaître de publications, Dekeukeleire écrit un article en 1938 pour le journal *Avant-Garde*, intitulé « Le documentaire dans la vie d'aujourd'hui »¹³⁴,

¹³² Henri Storck, note inscrite en 1979 à la page 7 du brouillon d'un texte datant de 1972, qui fait suite au discours public prononcé par le cinéaste lors du décès de Dekeukeleire en 1971, et annonce très certainement le texte qu'il publie en 1980, « Hommage à Charles Dekeukeleire », *Travelling*, art. cit.

¹³³ Charles Dekeukeleire, « Le cinéma contre lui-même », *op. cit.*, p. 224.

¹³⁴ Même auteur, « Le film documentaire dans la vie d'aujourd'hui », *Avant-Garde*, Bruxelles, 28 mai 1938. Le texte se trouve dans les annexes, pp. 458-459.

dans lequel il prône un film documentaire qui retranscrirait les gestes des travailleurs des usines, se rapprochant alors le plus possible du peuple. Par la suite, le cinéaste semble n'avoir écrit, si l'on en croit sa bibliographie, aucun autre article avant 1944, ce qui peut s'expliquer par les circonstances liées à la Seconde Guerre mondiale. À partir de 1944, le cinéaste publie quelques articles pour des revues bruxelloises telles que *L'Industriel*, *Construire*, *Synthèses* et *La nation belge*¹³⁵. Les textes, relativement répétitifs, présentent tous le même enjeu : introduire un cinéma fait dans les usines, qui puisse révéler aux ouvriers les bienfaits de leur travail dans le but de favoriser l'épanouissement de la psychologie sociale moderne à un niveau global¹³⁶.

Ainsi, de l'avant-garde au film industriel, le discours du cinéaste s'adapte aux exigences du dernier puisqu'il trouve là une manière d'atteindre les foules autrement plus efficace que par les œuvres expérimentales. Il en vient presque, si on lit Jean Epstein critiquant *Le cinéma et la pensée*, à rejeter l'avant-garde en 1947 :

« A cause de cette parenté, l'écran nous présente une moisson d'images que leur analogie – par reconnaissable déformation, par dissemblante identité – avec les données de nos sens, nous fait estimer curieuses, intéressantes, belles. Ainsi, se révèlent partout des éléments bruts à caractère esthétique imprévu. D'où cependant l'auteur semble conclure un peu vite que la recherche esthétique est inutile, voire nuisible, au développement de l'expression cinématographique. Il s'en prend à l'avant-garde qui n'aurait jamais inventé grand-chose, qui ne serait qu'une vieille moisissure sur la souche vigoureuse du cinéma scientifique, industriel et populaire. »¹³⁷

Dans les carnets, il ne subsiste des formes expérimentales que quelques lignes entre le début des années 1930 et les années 1960 alors que les films institutionnels envahissent les notes

¹³⁵ Voir notamment : « Le cinéma et l'industrie : deux activités mais une même technique de base », *L'Industriel*, n°134, 21 novembre 1944 ; « Le cinéma et l'industrie : être à l'usine comme chez soi », *L'Industriel*, n°135, 30 janvier 1946 ; « Nous vivons une vie et en aimons une autre », *Construire*, janvier 1946 – également paru dans *Panorama*, n°4, 1946 ; « Signification du cinéma », *Synthèses*, n°2, 1947 ; et « Intérêt du documentaire », *A.D.T.C.B : bulletin d'information*, n°1-2, janvier 1950, pp. 6-7.

¹³⁶ Cette perspective pourrait être lue au regard du travail de cinéastes, mais également de photographes au début du 20^e siècle. Dans son livre *Nécessité du film*, Edouard Arnoldy introduit en ce sens la figure de Lewis Hine, qu'il place dans un premier temps parmi les instigateurs d'un regard critique sur les conditions modernes de vie et de travail aux côtés de Dorothea Lange et Walker Evans, des sortes de « chiffonniers du capital ». Il explique alors le glissement de Lewis Hine depuis ces positions vers une esthétique qui glorifie le travail et l'industrie capitaliste. C'est dans la série photographique *Men at Work* que l'auteur analyse ce phénomène, revenant sur le caractère fantasmagorique (au sens marxiste) des discours du photographe autour de cette série, qui mettent en avant leur caractère social. Voir : Edouard Arnoldy, *De la nécessité du film. Notes sur les exclus de l'histoire du cinéma*, Paris, Editions Mimésis, coll. « Images, médiums », 2021 – plus particulièrement le chapitre « La figure du chiffonnier (à l'époque du capital, de la photographie et du cinéma) », pp. 81-107.

¹³⁷ Jean Epstein, « L'âge du cinéma » [critique du *Cinéma et la pensée* de Dekeukeleire], 1947, dans *Ecrits sur le cinéma. Tome 1*, Paris, Seghers, coll. Cinémaclub, 1974, pp. 420-421.

personnelles à partir de cette même période, considérés avant tout à partir de leur ancrage social. Écrivant sa propre biographie, le réalisateur se décrit ainsi :

« 37) Dekeukeleire, né en 1905, a commencé sa carrière par Combat de Boxe et quelques autres films à tendance esthétique. Cependant il abandonne rapidement ce genre pour se spécialiser ds le documentaire de caractère commercial. L'ethnographie, l'art, le folklore, l'histoire l'intéressent autant que l'économie. Parallèlement à son œuvre filmée il apporte une importante contribution au développement théorique du cinéma [...]. Le but que poursuit Dekeukeleire est de mettre le cinéma au service de toutes les créations de la vie moderne ds ts les domaines. Il professe que l'art ne doit pas être un phénomène isolé. [...] Son but, a toujours été d'apporter aux **illisible** collectives d'aimer leur vie et à la compassion. Les divers éléments de notre vie, dans toute leur complexité, peuvent être atteints et exposés par le film. C'est à cette tâche que Dekeukeleire, faisant œuvre de pionnier, s'est attaché avec un sérieux qui prouve la justesse de sa façon de voir. »¹³⁸

D'après les archives, l'importance des films industriels, ici « documentaires de caractère commercial », est significative dans le parcours théorique de Dekeukeleire : il les place au centre de son projet civilisateur. Mais en réalité, lorsque les mentions à l'expérimental et à l'avant-garde réapparaissent dans les carnets, c'est parfois aussi pour évoquer la mesure avec laquelle ce type de film peut amener à de nouvelles formes, qui elles-mêmes sont à réutiliser selon Dekeukeleire dans les documentaires. En ce sens, l'avis du réalisateur sur le sujet est finalement proche de celui de Germaine Dulac au début des années 1930, pour qui « [l']avant-garde, répétons-le, est un ferment de vie, elle contient en germes les conceptions des générations futures, donc le progrès ». Elle ajoute que « l'avant-garde cinématographique est nécessaire à l'art et à l'industrie »¹³⁹.

Par le renvoi aux domaines de l'avant-garde et de l'expérimental à partir de plusieurs angles, perçu comme une forme trop peu sociale pour Dekeukeleire, mais aussi comme la possibilité d'un langage nouveau à appliquer aux films industriels (et, beaucoup plus tard, à la fiction), les carnets contredisent l'idée d'une rupture, ou le fantasme d'un avant et d'un après dans la filmographie de Dekeukeleire. Il ne s'agit chez lui ni d'un rejet total comme le laisse supposer Epstein, ni d'un revers malencontreux dû à une situation économique comme peuvent l'exprimer Kristin Thompson ou Patrick De Haas. Et bien que Storck semble s'orienter ci-

¹³⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°65, novembre 1947 – avril 1948, pp. 57 à 59.

¹³⁹ Germaine Dulac, « Le cinéma d'avant-garde. Les œuvres d'avant-garde cinématographique : leur destin devant le public et l'industrie du film », dans *Le cinéma des origines à nos jours*, Paris, Editions du Cygne, 1932, p. 353.

dessus vers un discours critique similaire, leur parcours est en réalité assez proche, si l'on en croit Laura Vichi :

« Pour tirer les conclusions du parcours de Storck depuis l'avant-garde jusqu'au documentaire social, on a cherché à replacer ici l'objet de cette étude dans le contexte plus général de l'œuvre du cinéaste, constamment nourrie par le social. [...] [L]'aspect social [se présente] comme fil conducteur à travers les "genres" les plus divers qui composent l'œuvre de Storck, du film à vocation touristique jusqu'au film sur l'art, en passant par les films ethnographiques, de fiction, ou le cinéma "écrit" de *La Courte Echelle et autres scénarios*. Parcours qui prouve par ailleurs l'impossibilité de subdiviser, sinon temporairement, le travail de Storck en catégories fixes sans le dénaturer. »¹⁴⁰

Si Henri Storck est connu pour ses documentaires sociaux, tel n'est pas le cas de Dekeukeleire, dont la production n'est pas aussi politiquement engagée. Cependant, à la lecture des textes qui les entourent, les films industriels du cinéaste ne sont pas moins dénués d'une vocation sociale, alors qu'il les destine à favoriser l'amélioration des conditions psychologiques des ouvriers. Et de la même manière que chez Storck, ces discours traversent la majorité de ses œuvres, influant particulièrement sur leurs formes, qui entrent en écho, quels que soient les genres des films : il n'y a pas non plus de rupture esthétique, du moins pas aussi radicale que pourraient le laisser penser les discours académiques précités.

Tandis que les films produits dans le cadre de commandes industrielles ont un caractère essentiellement didactique, les commanditaires de ces travaux s'intéressent aussi à leur valeur esthétique – c'est bien la raison d'un choix prestigieux de cinéastes. Ils laissent alors parfois une marge de liberté artistique aux réalisateurs, pour autant que ceux-ci répondent aux exigences institutionnelles. Comme l'indique Frédéric Sojcher, « [i]l s'agi[t] toujours de diffuser une image "carte postale" du folklore et des paysages nationaux. Au réalisateur de trouver la parade pour transformer la commande en une mise en scène cinématographique digne de ce nom »¹⁴¹. Et Francis Bolen d'ajouter :

« En principe, le film publicitaire constitue pour le cinéaste un merveilleux exercice puisqu'il se trouve astreint à une recherche toujours renouvelée de l'originalité et à une constante discipline de la concision. Mais, bien sûr, quelquefois, le créateur doit s'incliner devant l'esprit obtus de l'annonceur décrétant qu'il veut un catalogue de ses divers produits. »¹⁴²

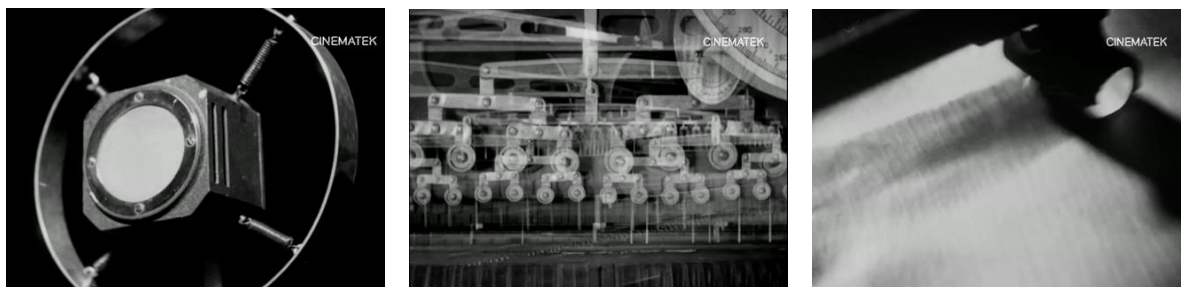
¹⁴⁰ Laura Vichi, *Henri Storck : de l'avant-garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, 2002, pp. 8-9.

¹⁴¹ Frédéric Sojcher, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴² Francis Bolen, *op. cit.*, p. 427.

La frontière entre la recherche formelle et les formes plus institutionnelles, dans le cas de Dekeukeleire, est mince. Il dispose d'un style propre qui traverse toute sa filmographie, caractérisée par une photographie soignée, un contraste souvent prononcé et un sens du rythme très marqué¹⁴³. Même lorsque les contraintes des commanditaires les rattrapent, les œuvres de Dekeukeleire sont empreintes d'une certaine poésie¹⁴⁴ qui relie les films entre eux sur le plan esthétique.

Un film comme *Le cuir* (1937) reprend par exemple un rythme et une abstraction caractéristiques de la période expérimentale. Comme l'ensemble des films industriels de Dekeukeleire, celui-ci use régulièrement de gros plans qui poétisent les mouvements et le rythme des machines tout en les explicitant (*fig. 22 à 34*).



Figures 22 à 24 – *Le cuir* (Charles Dekeukeleire, 1937). Sur ces plans, les étapes techniques du tannage des peaux sont expliquées à partir de gros plans qui s'enchaînent rapidement au moyen de fondus et de coupes franches sur une musique entraînante. © Cinémathèque royale de Belgique.

Après que les étapes de fabrication du cuir ont été détaillées, le film fait intervenir une série d'images qui ne sont pas toujours en lien direct avec le cuir lui-même mais plutôt avec le confort social auquel sa production renvoie. Dans un montage rapide, les plans se succèdent par coupes franches, fondus enchaînés et surimpressions, qui rappellent l'esthétique du troisième film

¹⁴³ Ce style a marqué les esprits : décrit à partir d'une esthétique poétique ainsi qu'à partir de la fragmentation, ou encore l'aspect documentaire des films (y compris de fiction), il est souvent relayé dans les textes qui traitent de l'histoire du cinéma belge.

¹⁴⁴ La dimension poétique du cinéma de Dekeukeleire est valorisée dans la grande majorité des écrits qui se réfèrent au cinéaste. Voir par exemple : R.S., « Onze ans de carrière : Charles Dekeukeleire », *Vers l'Avenir*, 25 mars 1938, n.p. ; Robert Poulet, « Cinéma poétique et cinéma social », *Cassandra*, Bruxelles, 25 janvier 1942, n.p. ; Francis Bolen, « Charles Dekeukeleire et Henri Storck, les deux pionniers de la meilleure école belge ont été associés dans un vibrant (et mérité) hommage officiel », *La Cinégraphie Belge*, 25^{ème} année, n° 15, 1957, n.p.

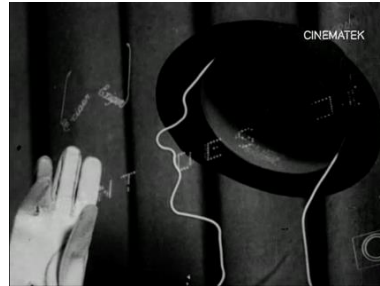
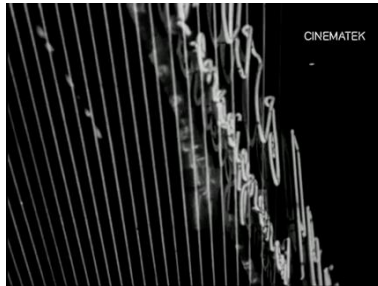
expérimental de Dekeukeleire, *Histoire de détective*, lors d'une scène où le personnage principal, Jonathan, erre dans la ville (fig. 25 à 27).



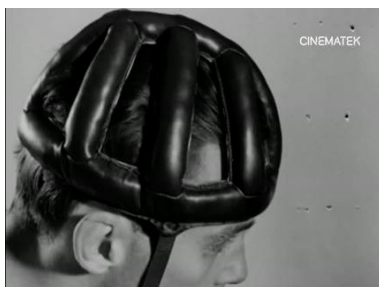
Figures 25 à 27 – *Histoire de détective* (Charles Dekeukeleire, 1929). Le détective T suit Jonathan qui erre au hasard de la ville. Sa perte de repères est appuyée par la surimpression de semelles de chaussures sur son visage agité. La caméra effectue des mouvements houleux, allant de la foule aux éléments de la ville (ici, une roue) selon des liens visuels qui semblent suivre le regard perdu de Jonathan. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans *Le cuir*, on voit ensuite le visage enjoué d'un musicien faisant écho à la peau d'une percussion (fig. 28 et 29), sur laquelle les jambes d'une série de danseuses viennent s'agiter (fig. 30) pour se confondre avec les néons d'une ville qui, faisant écho les uns aux autres (fig. 31 à 34), attirent enfin le regard du spectateur sur un chapeau et un gant (fig. 35). La séquence s'accompagne d'une musique tout aussi rapide. Après cela, un lent panoramique de gauche à droite montre une vitrine de chaussures de cuir en plongée avant qu'une chorégraphie de néons ne resurgisse pour quelques instants, menant à quelques plans sportifs (fig. 36 à 38). Tour à tour, on voit le casque d'un cycliste, ses pieds en train de pédaler et ses mains. Puis d'autres gants de cuir, qui s'abattent sur un *punching ball* fait de la même matière, s'offrent au spectateur dans des plans fragmentés (fig. 42) qui remémorent les images d'*Impatience* (fig. 39 à 41) et de *Combat de boxe* (fig. 43).

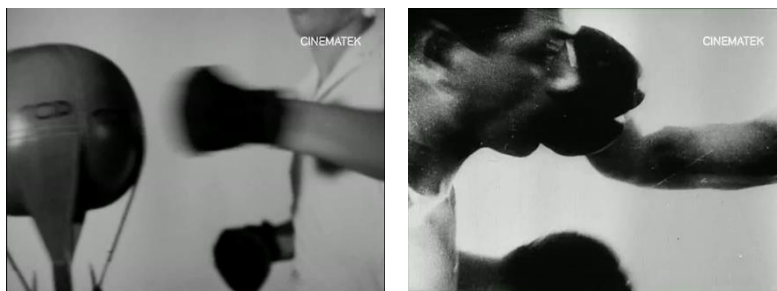




Figures 28 à 35 – *Le cuir* (Charles Dekeukeleire, 1937). Associant les distractions modernes à la production florissante du cuir par la confrontation d'une profusion de néons urbains et d'objets en cuir (percussions, chaussures, gants), les images s'entremêlent selon un rythme presque névrotique qui rappelle visuellement l'expérience que Jonathan fait de la ville dans *Histoire de détective*. © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 36 à 41 – Confrontation des images du *Cuir* (1937, au-dessus) avec celles d'*Impatience* (1928, en dessous). © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 42 et 43 – Les boxeurs du *Cuir* (1937, à gauche) face à ceux de *Combat de boxe* (1927, à droite). © Cinémathèque royale de Belgique.

Cet exemple figure qu'à l'idée d'une rupture, les images opposent plutôt celle d'un dialogue entre l'expérimental et le film de commande chez Dekeukeleire. Il reprend l'esthétique du premier pour pousser le discours du deuxième vers une forme plus poétique ou spirituelle. Le cinéaste s'empare d'un contexte qui lui est imposé (le film publicitaire) pour l'adapter à son propre projet (un film qui révèle aux gens du peuple, les travailleurs, la place qu'ils occupent dans l'épanouissement de la société). Il n'y a donc ni avant, ni après : la continuité de la filmographie de Dekeukeleire est assurée par le sens qu'il prête à ses films, c'est-à-dire par son projet théorique et social.

c. La réception des œuvres en leur époque : des documentaires (industriels) qui voyagent

On pourrait arguer que le manque de prise en compte des films industriels du réalisateur dans les discours qui entourent sa redécouverte s'explique par leur diffusion réduite, ceux-ci étant destinés à un public ouvrier ou professionnel, en dehors des salles de cinéma. En effet, comme le notent Anne-Françoise Lesuisse et Geneviève Van Cauwenberge, « [en] raison du système dans lequel il prend place (commande industrielle ou gouvernementale du côté de la production, et quasi absence de politique d'aide étatique du côté de la diffusion), le film documentaire n'a que très parcimonieusement été vu, et encore moins regardé ... »¹⁴⁵. Pourtant, il suffit d'un simple coup d'œil aux distinctions obtenues par Dekeukeleire (*fig. 44*), que j'ai déjà rapidement évoquées en introduction, pour réaliser que cette hypothèse est fragile, bien qu'elle soit partiellement vraie.

¹⁴⁵ Anne-Françoise Lesuisse et Geneviève Van Cauwenberge, « Prolégomènes à l'étude d'un cinéma refoulé : la production documentaire belge dans les années 50 sur le territoire national », dans Roger Odin, *op. cit.*, p. 44.

Charles Dekeukeleire, né à Ixelles le 27 février 1905.
 Critique cinématographique de 1923 à 1926.
 Son premier film "Combat de Boxe" tient l'affiche durant trois
 mois consécutifs au Studio des Ursulines à Paris.

Prix obtenus:

- 1935, Prix du Gouvernement du Meilleur Film Belge " TERRES BRÛLÉES " (Vreschroeide Gronden)
- 1936 , Prix Picard pour l'ensemble de la production
- 1937, Prix du Gouvernement pour "Chanson de Toile" (Het Lied van Het Linnen)
- 1938, Prix " Per Il Complesso Artisticco" à la Biennale de Venise pour "Thèmes d'Inspiration" (Themes van Inspiratie)
- 1947, Hors Concours Festival du Cinéma à Bruxelles, " Le Fondateur" (De Stichter)
- 1948, Distinction de la Presse Bruxelloise Cinématographique Bruxelloise pour "Au Pays de Thyl Uilenspiegel" (In Het Land van Thyl Uilenspiegel)
- 1949, Premier Prix au Festival du Documentaire de Taormine pour "Au Pays de Thyl Uilenspiegel" (In het Land van Thyl Uilenspiegel)
- 1949, Lauréat du Travail pour l'ensemble de la Production
- 1954, Festival d'Anvers , prix Gevaert du meilleur film en blanc et noir " Noblesse du Bois" (Adel van het Hout)
- 1956 Festival d'Anvers, Prix Gevaert du film Blanc et Noir pour "Ben Kermishoedje" et "Le Musée Folklorique" (Het Museum van Folklore)
- 1958, Festival d'Anvers, premier prix du film industriel pour " Germes de Lumière" (Kiemen van Licht)
- 1958, /Journées Européennes du Film Technique et Industriel de Rouen, mention spéciale pour " Germes de Lumière" (Kiemen van Licht)

..

Chevalier de l'Ordre de Léopold (1946)

..

Figure 44 - Liste des prix gagnés par Dekeukeleire. Fonds Dekeukeleire. © Cinémathèque royale de Belgique

On remarque ci-dessus que les films primés ou distingués sont *Terres brûlées*, *Thèmes d'inspiration*, *Le musée folklorique* et *Au Pays de Thyl Uilenspiegel*, *Noblesse du bois*, *Le Fondateur*, puis *Chanson de toile* et *Germes de lumière*. Parmi ces films, tous de commande, les quatre derniers ont une vocation industrielle : s'ils ne sont pas directement tournés dans les

usines, ils valorisent néanmoins celles-ci ainsi que les avancées techniques et leur rôle dans le paysage industriel belge.

On trouve également dans le fonds Dekeukeleire une série de prix, certificats et diplômes, qui concernent tout autant les films institutionnels : le cinéaste a notamment participé à la Mostra de Venise en 1937 (fig. 45) pour présenter son film *Processions et carnivals*, pour lequel il a aussi obtenu un Diplôme d'honneur lors de la présentation du film à l'Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris la même année. Ensuite, Dekeukeleire a reçu le prix d'excellence pour *Noblesse du bois* lors du Third International Art Film Festival organisé au MoMA en 1957, puis celui du « Mérite exceptionnel des Troisièmes Journées Internationales du film au service de l'industrie et du travail » (fig. 46) en 1960 pour le film *Germes de lumière*¹⁴⁶.



Figure 45 – Certificat de participation à la Ve Mostra de Venise pour *Processions et Carnivals* (1937). © Cinémathèque royale de Belgique.

¹⁴⁶ Les fiches techniques de tous les films cités dans cette sous-partie sont reprises dans les annexes de la thèse. Elles indiquent notamment les commanditaires (lorsque l'information est disponible) et les thèmes de chaque film.



Figure 46 – Diplôme de Mérite exceptionnel des Troisièmes Journées Internationales du film au service de l'industrie et du travail pour *Germes de Lumière* (1960). © Cinémathèque royale de Belgique.

On le comprend donc rapidement : les films industriels ne circulent pas moins que les films expérimentaux et ethnographiques, et aucun prix n'a été décerné de son temps à Dekeukeleire pour ses films expérimentaux. Au contraire, l'intérêt pour les films industriels existe bel et bien durant la période d'activité du cinéaste, ce qu'un parcours dans la presse de l'époque permet de mesurer.

Dans le fonds Dekeukeleire, on trouve de nombreux articles sur les divers films du cinéaste, depuis sa période expérimentale jusqu'aux films industriels. Le nombre d'articles décroît à partir de 1937, puis les productions de Dekeukeleire connaissent un regain d'intérêt autour de 1942 puis 1947, alors qu'il publie ses ouvrages et qu'il tourne *Le fondateur*, pour ensuite se raréfier de nouveau à la fin des années 1940. Il existe quelques articles venant de France et d'Angleterre. À Londres, Charles E. Stenhouse publie un texte dans *Close-Up* en 1930¹⁴⁷, qui aborde *Impatience* et *Histoire de détective*, tandis qu'à Paris, certains lisent *Réforme du cinéma* en 1932 puis *Le Cinéma et la pensée* en 1947, ainsi qu'ils s'intéressent au film ethnographique *Terres brûlées*. Le fonds est très certainement incomplet dans la mesure où il s'agit d'articles

¹⁴⁷ Charles E. Stenhouse, « A British Eye on Paris », *Close-Up*, Vol. VI, n°6, juin 1930, pp. 508-520. Plus tard la même année, le critique revient sur *Histoire de détective* dans son article « And Thus it Goes on », *Close-Up*, Vol. VII, n°6, décembre 1930, pp. 393-397.

que Dekeukeleire a conservés¹⁴⁸. Naturellement, la plupart des articles est de source belge. En Belgique, la majorité de la presse autour des films est informative : on présente régulièrement les nouveaux films de Dekeukeleire, notamment les films industriels.

Les critiques qui se trouvent dans le fonds permettent de comprendre que la réception nationale des films expérimentaux a été moins bonne que celle de certaines autres œuvres de Dekeukeleire. En effet, si *Combat de boxe* reçoit des avis pour la plupart très élogieux, *Histoire de détective* divise, de même qu'*Impatience*. A titre d'exemple, on trouve ceci : « Quant à *Impatience*, nous n'en dirons rien sinon que cet essai mérite quelques encouragements, mais non des louanges, même à l'eau de rose »¹⁴⁹, ce qu'un brouillon d'Henri Storck en 1979 confirme, indiquant que le film fait « un scandale sans précédent [...], les spectateurs, pourtant des cinéphiles avertis, poussèrent des hurlements et vociférèrent durant toute la projection »¹⁵⁰. De leur côté, les films ethnographiques de Dekeukeleire sont particulièrement bien accueillis au début des années 1930, de même que *Thèmes d'inspiration* (film sur l'art) en 1938 et *Le fondateur* (film historique) en 1947, très appréciés du public. *Le Mauvais œil* (1937), forme de fiction réaliste, reçoit une série de critiques négatives mais néanmoins bienveillantes. Pour leur part, les films industriels sont peu sujets à la critique, mais très régulièrement accueillis avec entrain : Dekeukeleire fait partie des cinéastes qui valorisent la Belgique, et l'on apprécie ses belles images. On trouve ainsi régulièrement ce type d'occurrences aux films de commande, que l'on ne s'attarde jamais trop à décrire ou analyser : « *La laine*, *Le canal Albert* et surtout *Chanson de toile*, qui ont été projetés avec un vif succès, viennent témoigner à nouveau du talent et de l'attachante personnalité d'un cinéaste qui fait du "film belge" depuis onze ans déjà »¹⁵¹.

La presse, donc, fait montre d'un intérêt pour Dekeukeleire au niveau de toutes ses catégories de production. Cet intérêt semble plus se situer en Belgique qu'au-delà des frontières. Les films, expérimentaux comme industriels, ont pourtant l'occasion de circuler à travers l'Europe et, parfois, à travers le monde. Néanmoins, le manque de sources ne permet pas de situer la

¹⁴⁸ On peut aussi supposer qu'étant les archives personnelles du cinéaste, il est possible que celui-ci n'ait pas conservé les critiques les plus négatives par ailleurs.

¹⁴⁹ Auteur inconnu, « *Histoire de détective* », n.d., source inconnue, rubrique « Film-Revue » p. 10.

¹⁵⁰ Henri Storck dans le brouillon du texte qu'il publie plus tard dans le numéro en hommage à Dekeukeleire de la *Revue Belge du cinéma*. Le brouillon se trouve dans le Fonds Henri Storck à Bruxelles (récemment, le fonds a déménagé dans les locaux de l'Université Libre de Bruxelles).

¹⁵¹ R.S., « Onze ans de carrière : Charles Dekeukeleire », *Vers l'Avenir*, Namur, 25 mars 1938, n.p.

réception des films (encore une fois, toutes catégories confondues) dans la presse étrangère¹⁵². Tout au plus peut-on retracer le voyage de certains films grâce à la correspondance, aux programmes et aux diplômes qui se trouvent dans le fonds Dekeukeleire. Une approche chronologique permettra une vision de l'évolution de l'intérêt porté au cinéaste en son temps¹⁵³.

Les trois premiers films expérimentaux circulent plus que ne le fait *Flamme blanche*. Ainsi, *Combat de boxe* et *Impatience* sont programmés à Bruxelles, puis à Paris lors de leur sortie. *Combat de boxe* remplace notamment *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1927) au Studio des Ursulines, restant plusieurs semaines à l'affiche. Il est montré « à plusieurs reprises » dans « presque tous les Clubs du cinéma en Belgique, en France, en Allemagne et en Angleterre »¹⁵⁴. Les deux films sont ensuite projetés en 1930 dans le ciné-club d'Ostende fondé par Henri Storck, lieu de la mauvaise réception d'*Impatience*, avant d'être programmés à la Film Liga d'Amsterdam¹⁵⁵ en 1930 (fig. 47) aux côtés d'*Histoire de détective*, ainsi que lors du second CICI ayant lieu à Bruxelles (1930). Les trois films sont ensuite programmés par Hans Richter dans le cadre de l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart en 1930, puis apparaissent à l'affiche du Vieux Colombier à Paris, également en 1930. Pour sa part, *Flamme blanche* devait être diffusé avec *Visions de Lourdes* lors de sa sortie en 1932 mais a finalement été remplacé par *Combat de boxe*, les films étant accompagnés de la conférence « Le cinéma contre lui-même » énoncée par Dekeukeleire et publiée par la suite aux éditions de la Nouvelle équipe.

¹⁵² Pour mener cette recherche, j'ai défriché l'ensemble des archives Dekeukeleire dans le Fonds Henri Storck et à la Cinémathèque royale de Belgique et me suis également rendue à la Bibliothèque nationale de France, la Cinémathèque française et la Cinémathèque suisse, dans lesquelles on ne trouve pas de critiques, mais parfois de la correspondance et plus rarement des documents de valeur informative. Il existe certainement des documents de presse supplémentaires : une centralisation des documents liés à Dekeukeleire reste à mener, qui a été entamée par la numérisation des documents belges à Bruxelles.

¹⁵³ Cette approche, qui repose sur une partie des archives du fonds du cinéaste à la Cinémathèque royale de Belgique, reste néanmoins incomplète et gagnerait à être prolongée par une recherche plus poussée autour de la circulation des films de Dekeukeleire. Les documents qui permettent d'effectuer une telle analyse abondent dans le fonds. Parmi les dossiers liés aux films, ceux qui présentent le plus de matériaux sont de loin ceux liés à *Terres brûlées*. Les dossiers du *Fondateur*, de *Thèmes d'inspiration* et de *Chanson de toile* sont également conséquents.

¹⁵⁴ Carl Vincent, « Dekeukeleire, réalisateur de *Terres brûlées* », *Pour vous* (Paris), 25 avril 1935, n.p.

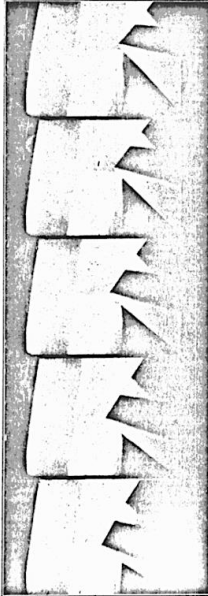
¹⁵⁵ La Film Liga, fondée en 1927 à Amsterdam, a pour vocation de diffuser des films expérimentaux internationaux. Elle organise des projections entre 1927 et 1933.

PROGRAMMA CHARLES DE KEUKELEIRE (BRUSSEL)

Film Liga INLEIDING DE KEUKELEIRE IMPATIENCE (1928, MET YONNIE SELMA)
 COMBAT DE BOXE (1927) HISTOIRE DE DÉTECTIVE (1930, PREMIÈRE)

Mars
1930

In de samenstelling van dit programma, waarmee wij Charles de Keukeleire in de Film Liga introduceeren, hebben wij den Belgischen cineast de vrije hand gelaten. Wij stellen het echter ten zeerste op prijs, dat hij de eerste vertooning van zijn zoo juist gereed gekomen, groote film „Histoire de Detective” voor deze gelegenheid heeft willen reserveeren. Voor de beide oudere films „Combat de Boxe” (Bokswedstrijd) en „Impatience” (Ongedurigheid), volstaan wij dit keer met eenige aanhalingen uit Belgische bladen en een kleine bloemlezing uit de beschouwingen van den Heer de Keukeleire zelf, die ook als filmcriticus aan „Dernières Nouvelles” verbonden is.

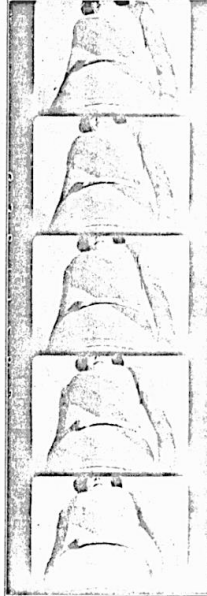


UIT „IMPATIENCE”

Selon moi, tous les efforts des cinématographistes européens doivent tendre à détruire la puissance américaine. On y parviendra en éditant des films à petits prix, ce qui permettrait de concurrencer les films américains qui, comme vous le savez, sont amortis avant d'arriver en Europe. Ce qui permet souvent aux agences de les louer à bas prix, dès qu'une rivalité les mets aux prises avec un film d'origine européenne.

— Des pays cinématographiquement neufs, tels que la Belgique, semblent bien placés pour commencer pareil mouvement. Leurs capitaux sont vierges, et opulents, tandis que ceux des pays actuellement producteurs, anémiés par le gaspillage, ont dû avoir recours à l'or américain, et pour l'obtenir accepter sa tuelle. Or, vous le savez, ce que les Américains tiennent, ils le tiennent bien.

— Le cinéma n'a pas de précédents. Ce n'est pas un art dont le passé puisse servir de point de repère. Le cinéma nouveau, le seul qui nous intéresse, doit travailler contre le passé! DE KEUKELEIRE



HISTOIRE DE DÉTECTIVE

OVER „COMBAT DE BOXE”
 Sur un thème d'un jeune écrivain, Paul Werrie, il s'est efforcé de construire un petit poème cinématographique sur la boxe. Le film est bref comme il convient. Il ne dure guère que 10 minutes. Deux motifs conducteurs: les poings, la foule, pôles attractifs de tout match de boxe. C'est bien ainsi qu'il faut concevoir lyriquement ces épreuves. Poings:

Figure 47 – Première page du programme dédié à Dekeukeleire lors de la Film Liga, Amsterdam, 1930. Fonds Dekeukeleire. © Cinémathèque royale de Belgique. *Combat de Boxe*, *Impatience* et *Histoire de détective* sont tous trois programmés.

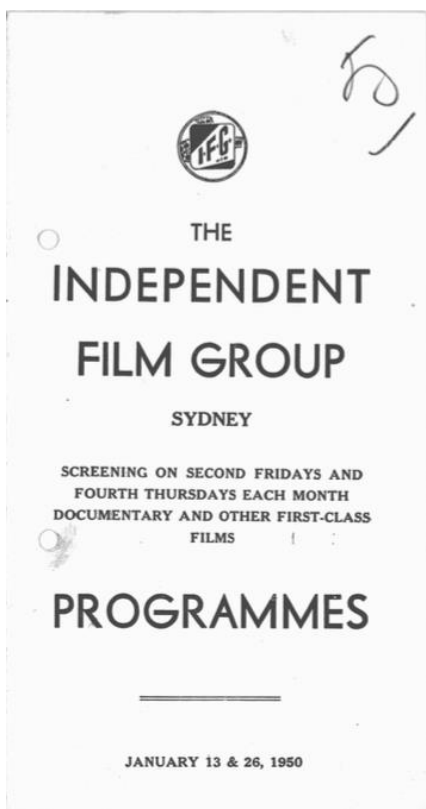
Il n'existe que de rares traces de diffusion des films expérimentaux de Dekeukeleire après 1932 et jusqu'à la fin des années 1970, où s'amorce la redécouverte de son œuvre. D'après les archives, *Combat de boxe* a été programmé (avec *Le mauvais œil*) lors d'une séance de l'Écran du Séminaire des Arts en 1945 puis à la Cinémathèque française en 1949. Les quatre films d'avant-garde ont été par ailleurs projetés en 1949 lors du festival EXPRMNTL. Le reste est un mystère : les films ont certainement circulé de manière informelle, sans qu'il n'en subsiste de trace¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Quelques témoignages oraux me permettent d'affirmer cela, notamment à l'issue de discussions avec Dominique Paini et Boris Lehman – bien qu'il ne s'agisse pas d'entretiens formels. Ils m'ont par exemple informé

Parmi les œuvres suivantes, la diffusion de la plupart des films industriels reste relativement obscure, ceux-ci atteignant *a priori* difficilement les salles de cinéma, le plus probable étant qu'ils aient circulé dans des contextes institutionnels. Cependant, plusieurs films se démarquent : comme cité plus haut, *Le Canal Albert*, *La laine* et *Chanson de toile* atteignent un public large en Belgique au moment de leur sortie. C'est également le cas du *Cuir*, de *Noblesse du bois*, de *Métiers de Flandres et de Wallonie*, et d'*Au pays de Thyl Uilenspiegel*. Pour leur part, *Le mauvais œil*, *Thèmes d'inspiration*, *Le fondateur*, *Visions de Lourdes* et *Terres brûlées* circulent très largement à leur époque.

On constate, en parcourant les archives, que quelques-uns des films de commande continuent d'être diffusés au-delà de leur date de sortie et/ou de leur pays. Ainsi, *Chanson de toile* et *Le cuir* sont choisis par un comité belgo-norvégien pour être diffusés à Oslo en 1938, tandis que *Thèmes d'inspiration* fait partie de la sélection belge pour l'Exposition Universelle de New York en 1939-1940, mais également de la Mostra de Venise en 1938, où il est accompagné de *Chanson de toile*. Dekeukeleire présente également des films institutionnels lors d'une exposition sur l'art belge à Lausanne en 1942, puis à Stockholm dans le cadre d'une soirée organisée par les Amitiés belgo-suédoises en 1948, et *Le Mauvais œil* est diffusé lors d'une Quinzaine du cinéma belge en 1949 à Vienne. En 1950, plusieurs films de Dekeukeleire voyagent dans différents contextes : *Métiers d'Art de Flandre et de Wallonie* est présenté au Congrès international du film de Berne, puis *Thèmes d'inspiration*, *Au Pays de Thijl Uilenspiegel* et *Chanson de toile* sont programmés à Sydney pour l'Independent Film Group, une association australienne qui s'attache à diffuser des documentaires ainsi que « d'autres films de qualité supérieure » (fig. 48 et 49). En 1955, on voit *Noblesse du bois* dans une sélection de l'Internationale Filmfestspiele Berlin, puis *Thèmes d'inspiration* et *Au pays de Thyl Uilenspiegel* se retrouvent programmés en 1959 dans le cadre du Festival International du Film de Moscou aux côtés d'une série d'autres films belges (fig. 50).

de projections auxquelles ils auraient assisté ou qu'ils auraient eux-mêmes initiées entre les années 1970 et nos jours.



Figures 48 et 49 – Programme du 26 juin 1950, The Independent Film Group, Sydney. © Cinémathèque royale de Belgique. *Chanson de toile*, *Thèmes d'inspiration* et *Au Pays de Thyl Uilenspiegel* sont programmés en cinquième, sixième et septième position de la soirée.

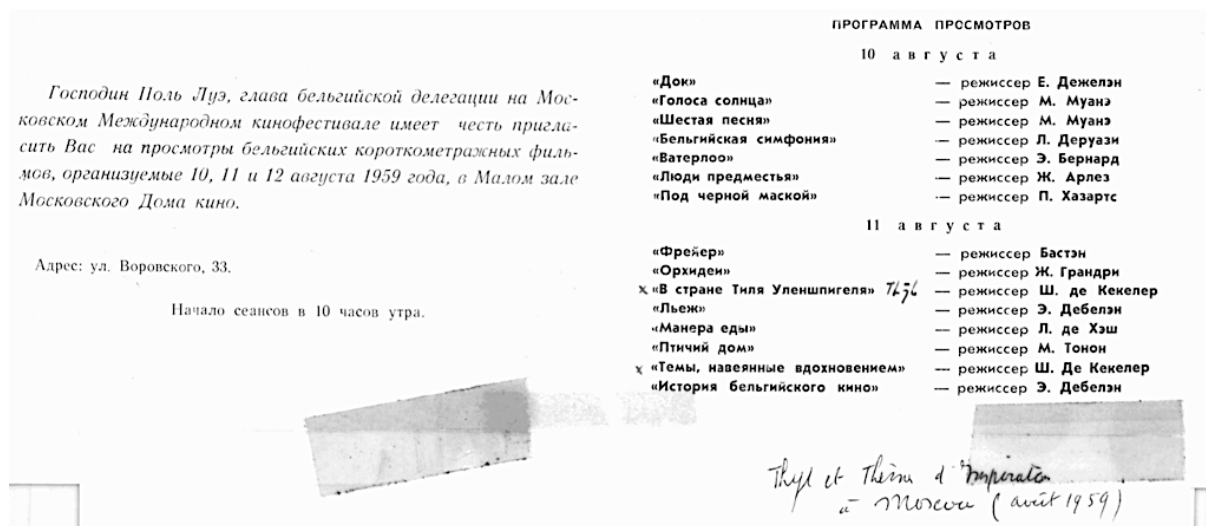


Figure 50 – Programme des 10 et 11 août 1959, Festival international du film de Moscou. Le petit texte précise qu'il s'agit d'une programmation de courts-métrages belges sur trois journées (10 au 12 août 1959). *Au pays de Thyl Uilenspiegel* et *Thèmes d'inspiration* sont projetés lors de la deuxième journée, aux côtés de films entre autres de Luc de Heusch, Emile Degelin, Lucien Deroisy et Paul Haesaerts. Le programme est principalement orienté vers le documentaire. © Cinémathèque royale de Belgique.

La correspondance entre Jacques Ledoux et Charles Dekeukeleire fait en outre état de demandes d'autorisations à la diffusion pour certains films¹⁵⁷ dans des contextes variés, en Belgique comme à l'étranger. Les dossiers d'archives permettent de comprendre que les films les plus diffusés et appréciés de Dekeukeleire, en son temps comme ultérieurement, sont *Terres brûlées*, *Chanson de toile*, *Thèmes d'inspiration*, *Le Mauvais œil* et *Le fondateur*, qui voyage largement à Paris et aux Etats-Unis suite à sa programmation lors du Festival de Cannes au moment de sa sortie, en 1947. La masse documentaire concernant ces films est particulièrement abondante, et les articles de presse et différentes invitations ou éléments de diffusion qui les concernent démontrent un intérêt belge et étranger pour les films de commande du réalisateur, qui perdure durant sa période d'activité.

Du côté des théories, *Réforme du cinéma*, *Le cinéma contre lui-même*, *Afrique* et *L'émotion sociale* ne connaissent de diffusion qu'en Belgique (toujours d'après les archives), tandis que *Le cinéma et la pensée* rencontre quelques lecteurs en Italie et en France¹⁵⁸. Les ouvrages de Dekeukeleire sont régulièrement critiqués pour leur manque de clarté, mais souvent bien accueillis. Les articles publiés par le cinéaste, dans des revues et journaux belges comme français, ne semblent pas faire l'objet de critiques.

S'il apparaît clairement que les films expérimentaux de Dekeukeleire circulent peu dès le début des années 1930, ou du moins dans des cadres plus alternatifs, les films de commande semblent voyager dans une plus grande mesure. Ainsi, depuis la perspective des documents historiques, la mise en avant des films d'avant-garde dans les écrits sur le cinéma postérieurs à Dekeukeleire et l'effacement, en partie, du reste de sa production ne semblent pas provenir d'un manque de diffusion des films de commande : au contraire, les archives décrivent un phénomène inverse, les œuvres expérimentales circulant rarement entre les années 1930 et les années 1970.

¹⁵⁷ Ces films sont *Le Mauvais œil*, *Visions de Lourdes*, *Terres brûlées*, les *France actualités*, *Noblesse du bois*, *Thèmes d'inspiration*, *Images du travail*, *Processions et carnivals*, *Voyage au pays du rail*, et *Le fondateur*.

¹⁵⁸ Il faut également ajouter que Siegfried Kracauer cite *Le cinéma et la pensée* à la fin de sa *Théorie du film* (1960). L'ouvrage a été écrit aux Etats-Unis, Kracauer s'y exilant au tout début des années 1940. Comme il me paraît peu probable que le livre de Dekeukeleire ait voyagé jusqu'aux Etats-Unis (il n'a été publié qu'en 127 exemplaires), Kracauer en a peut-être pris connaissance lors de son retour furtif en Europe dans les années 1950. Voir : Siegfried Kracauer, *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, New Oxford University Press, United Kingdom, 1960, p. 309.

II. Dekeukeleire dans le contexte plus général de l'industrie : l'influence d'une époque

L'écart qui existe entre la réception contemporaine de Dekeukeleire et sa réception historique tient certainement à la place qu'il occupe (toujours de manière présente et absente) dans l'histoire de l'avant-garde. Or, cette histoire-ci n'est pas particulièrement dissociable d'un contexte industriel, notamment en Belgique. L'idée d'une rupture entre les films et théories des débuts puis les productions institutionnelles de Dekeukeleire, qui est contredite par la circulation et l'esthétique des films, doit également être interrogée au regard du contexte dans lequel évolue Dekeukeleire, tout particulièrement à partir du début des années 1930, où émergent chez lui des idées teintées d'un vocabulaire révolutionnaire. Il parle de réforme, autant de l'industrie cinématographique que de l'esprit d'une époque, et discute d'éducation spirituelle du peuple par le film. Prélevés de leurs milieux, ces fragments terminologiques peuvent amener à une perception dualiste des discours du cinéaste. Pourtant, les thèmes de la révolution, de la réforme et de l'éducation sociale s'ancrent dans un réseau contextuel complexe et intrinsèquement communiquant, qui n'est pas forcément tourné vers les formes esthétiques subversives, pas plus qu'il ne définit nécessairement une lutte contre le système économique dominant. Il est donc primordial, avant d'aborder le détail des théories et des pratiques de Dekeukeleire, de comprendre la manière dont il interagit avec le contexte de production dans lequel il se situe, depuis des exigences politiques, sociales et économiques, jusqu'à la vie intellectuelle.

a. Climat économique et socio-culturel : vers une réforme de l'esprit

La Belgique, pays récent dont l'indépendance a été déclarée en 1830, et empire colonial depuis la fin du 19^e siècle et jusqu'au début des années 1960 (le Congo est colonisé à partir de 1885), vit une période dévastatrice sur le plan social au sortir de la Première Guerre mondiale. Entre 1918 et 1926, tandis que jusqu'alors, il représentait une région particulièrement industrialisée, le pays perd la quasi-totalité de son activité industrielle. En 1926, la Belgique étant stabilisée, elle traverse une époque de « grande expansion économique » caractérisée par « des investissements importants, un gonflement de l'appareil bancaire et financier, un "boom" boursier »¹⁵⁹. Le krach de 1929 a, quant à lui, des répercussions sur le pays, qui en ressent les

¹⁵⁹ Ben Serge Chlepner, *Cent ans d'histoire sociale en Belgique* [1956], Institut de sociologie, Etudes d'histoire politique, économique et sociale, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1972, p. 239.

effets essentiellement à partir de 1931. Dès ce moment-là, le sociologue Ben Serge Chlepner dénote une « intervention plus énergique de l'Etat dans l'économie », expliquant que le « gouvernement a été amené à secourir les entreprises industrielles embarrassées et endettées »¹⁶⁰. Dans ce contexte, entre 1932 et 1934, les gouvernements belges qui se succèdent appliquent « une politique de déflation [par] la réduction des divers éléments constitutifs du prix de revient [afin d']obtenir une baisse des prix [et de] renforcer la position compétitive des industries belges sur les marchés extérieurs »¹⁶¹. Cette politique amène à une résistance du côté des salariés, qui mettent en place une série de grèves importantes entre 1932 et 1934, lesquelles se situent dans un « contexte d'aggravation de la crise et d'augmentation du nombre des chômeurs »¹⁶². En effet, le nombre de chômeurs est estimé à 9.000 en 1925, tandis qu'il atteint 160.000 en 1932. On parle alors de chômage technologique, une situation qui frappe l'Europe entière : les machines se multiplient et les tâches, elles, s'amenuisent ou se transforment¹⁶³. La Première Guerre mondiale renforce cette dégradation de la vie sociale. Face à un chômage qui atteint son paroxysme en Belgique, les ouvriers en grève demandent une répartition équitable du travail disponible. A cette période, les lois sociales se multiplient, et avec elles les partis d'extrême gauche et d'extrême droite. Les deux partis dominants au niveau national sont alors catholique (plutôt en Flandre) et socialiste (en Wallonie, avec une prédominance pour le Parti Ouvrier Belge). L'économie reprend à partir de 1935-1936, et s'accompagne de mesures gouvernementales, telles que l'institution de syndicats industriels obligatoires, destinés à limiter la concurrence entre les différentes entreprises. Dans la lignée des mouvements français, la Belgique connaît de nouvelles grèves autour de 1936, celles-ci à caractère plus revendicatif que défensif selon Chlepner, qui indique la volonté, chez les salariés, non plus de limiter les dégâts causés par la guerre, mais d'améliorer leurs conditions de vie. Les forces allemandes envahissent ensuite la Belgique à partir de 1940 et l'occupent jusqu'en 1944. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'industrie belge se déploie au bénéfice du III^e Reich, l'objectif de l'administration militaire étant d'appliquer un ordre et une productivité qui puissent permettre une relative autonomie de la Belgique pour pouvoir assurer l'économie de guerre allemande.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 239.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 240.

¹⁶² Xavier Mabilbe, *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*, nouvelle édition revue et complétée, Bruxelles, éditions du centre de recherche et d'information socio-politiques, 1997, p. 236.

¹⁶³ A ce sujet, voir : Jacques Duboin, *La grande relève des hommes par la machine*, Paris, Les Editions nouvelles, 1932. Ce texte se présente sous la forme d'un dialogue philosophique et politique entre l'auteur et plusieurs personnes autour des crises mondiales survenues entre la fin des années 1920 et le début des années 1930. Le livre est retranscrit en ligne, une version dans laquelle Duboin discute de chômage technologique des pages 30 à 34, et évoque les chiffres belges à la page 32.

Cf. https://reso-nance.org/wiki/media/culture/la_grande_releve_de_l_homme_par_la_machine.pdf.

L'après-guerre est caractérisé par une relance de l'économie industrielle qui, n'ayant pas été trop affectée, se déroule rapidement. Jusqu'aux années 1960, la région la plus productive sur le plan industriel, ayant donc un pouvoir économique plus fort, est la Wallonie. Cette tendance s'inverse par la suite : au milieu des années 1950, la Belgique traverse une crise industrielle liée à sa production de charbon dans la mesure où les besoins s'orientent de moins en moins vers celle-ci, les mines étant alors situées principalement en Wallonie. La production ferroviaire et sidérurgique pâtit de ces transformations et, petit à petit, les industries se déploient en Flandre, qui devient plus puissante économiquement à partir des années 1970.

Dans les années 1930, le cinéma belge représente une des manières de faire face au chômage technologique. C'est par exemple dans ce contexte que Dekeukeleire produit *Le cuir* (1937). Un article paru dans *La Bourse aux cuirs de Belgique* indique ceci :

« Soyons reconnaissants aux dirigeants de l'Office Commercial de l'Etat d'avoir bien voulu s'intéresser sous cette forme aux difficultés que rencontrent les industries du cuir dans notre pays et souhaitons que ses multiples projections en langues étrangères, hors de nos frontières, notamment à l'Exposition de New York, soient un des éléments de la reprise tant attendue dans nos industries. »¹⁶⁴

Le film, commandité par le Ministère des Affaires étrangères et le Département du Commerce extérieur, fait partie d'un programme politique destiné à éditer « différents films documentaires de propagande pour les principales industries de notre pays »¹⁶⁵. Il s'associe à deux volontés politiques : premièrement, la réévaluation du travail industriel alors en déclin et, deuxièmement, le rayonnement international de l'économie belge : il s'agit de « montrer à l'étranger l'ampleur et la perfection des industries et négoce du cuir et des articles manufacturés en cuir en Belgique »¹⁶⁶.

Si les structures industrielles occupent une place prépondérante en Belgique, elles influent de toute évidence sur le contexte socio-politique. Ainsi, les « premières années qui ont suivi la guerre de 1914-1918 ont été caractérisées notamment par la grande expansion du mouvement syndical et les progrès importants de la législation ouvrière »¹⁶⁷. Les syndicats ouvriers se multiplient dès la fin de la Première Guerre mondiale et gagnent de la puissance. Ce sont les fédérations socialistes (dont le nombre d'affiliés quintuple entre 1914 et 1920) et chrétiennes qui prédominent parmi la population ouvrière. Les lois établies sur le travail dans l'entre-deux-

¹⁶⁴ J.K., sans titre, *La Bourse aux cuirs de Belgique*, n°24, 16 juin 1938, n.p.

¹⁶⁵ Sans auteur, « Les films du cuir », *Bulletin commercial*, Bruxelles, 18 juillet 1938, n.p.

¹⁶⁶ Anonyme, « Le film des industries du cuir », *Echo de la bourse*, 8 septembre 1937, n.p.

¹⁶⁷ Ben Serge Chlepner, *op. cit.*, p. 238.

guerres concernent essentiellement la réduction du temps de travail, ainsi que la législation des accidents et l'interdiction du travail aux enfants. Des systèmes sociaux, tels que l'assurance-chômage, les allocations familiales et les vacances apparaissent par ailleurs entre les années 1920 et les années 1940.

L'importance des syndicats est aussi à souligner sur le plan des relations entre les patrons d'entreprises et leurs salariés. Dès les débuts de l'industrialisation, on « cherchait les procédés pour régulariser et améliorer ces relations. La question était alors envisagée sous l'angle de la technique à appliquer pour prévenir, concilier et éventuellement arbitrer les conflits, afin d'éviter les suspensions de travail »¹⁶⁸. Les dégâts matériels et organisationnels causés par les deux guerres amènent les syndicats à largement renforcer ces procédés, en mettant en place des lieux et événements dédiés. Les commissions paritaires, qui représentent les syndicats de tous échelons au sein des entreprises, naissent en 1919, tandis qu'en 1936 on institue les Conférences Nationales du Travail, qui réunissent les délégués syndicaux à un niveau public et perdurent jusque 1948. Cette même année, les conseils d'entreprise sont mis en place sur le même modèle que les commissions paritaires. En 1956, Chlepnier s'interroge sur le rôle social de ces commissions :

« Jusqu'à présent, l'ossature de tout l'ensemble des relations patronales-ouvrières a été formée par les commissions paritaires. C'est sur elles, surtout, qu'il faut porter un jugement. Ont-elles agi dans le sens du progrès économique et social ? Ou ont-elles contribué à régulariser la vie de l'industrie ou, en d'autres termes, ont-elles contribué à ce qu'on appelle la paix sociale ?

Si on envisage leur fonctionnement depuis 35 ans, deux constatations semblent s'imposer. Elles ont certainement contribué à renforcer la position des syndicats ouvriers et, d'une manière plus générale, elles ont permis aux masses ouvrières d'obtenir constamment des améliorations de leurs conditions de vie. Les syndicats ouvriers ont toujours été les demandeurs, les groupements industriels se tenant sur la défensive. D'un autre côté, dans l'ensemble, les commissions paritaires ont créé un climat social tolérable ; elles ont permis des contacts corrects entre le capital et le travail, [...] à la longue, elles ont maintenu ce qu'il est convenu d'appeler la paix sociale. »¹⁶⁹

Ces activités syndicales entendent contribuer au progrès de la vie sociale, une problématique qui infuse les organes de presse dès les années 1920. On constate alors « souvent un désarroi dans les esprits, une révision des valeurs, l'apparition de courants idéologiques nouveaux », qui « reflète parfois une inquiétude intellectuelle profonde et sincère, parfois des préoccupations

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 315.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 330.

politiciennes, voire démagogiques »¹⁷⁰. Ces préoccupations sont généralisées au sein du corps social, et les syndicats, socialistes comme chrétiens, présentent quelques « tendances réformatrices »¹⁷¹. Ce phénomène, qui découle directement des problèmes économiques rencontrés au cours de l'industrialisation du pays et largement intensifiés durant la Première Guerre mondiale, s'étend à la vie artistique.

C'est par exemple dans un tel contexte que le deuxième CICI est tenu à Bruxelles du 27 novembre au 1^{er} décembre 1930. Cet événement, auquel participe Dekeukeleire, réunit de nombreux cinéastes et penseurs, essentiellement belges et français. Selon Patrick Leboutte, le Congrès aurait été l'occasion, pour le réalisateur belge, d'une rencontre avec Hans Richter, Jean Vigo, Jean Painlevé, Boris Kaufman, Germaine Dulac, Joris Ivens et Jean Lods. Lors de l'événement, on diffuse *Dixmude*, réalisé la même année par Dekeukeleire, qui entend « démystifier un cérémonial patriotique flamand »¹⁷² et reprend certains photogrammes documentaires de son film *Flamme blanche* (1930), dont le récit affiche clairement des positions antirépressives¹⁷³. Pour André Cauvin,

« Les congrès internationaux du cinéma indépendant, comme les ligues nationales des ciné-clubs, se sont imposé la tâche de défendre l'indépendance spirituelle et artistique du film contre les influences commerciales, l'empoisonnement de l'opinion, et les atteintes portées à l'esprit véritable du cinéma. Pour pouvoir poursuivre ces efforts, ils estiment qu'ils ont besoin non seulement du public intellectuel mais de toute la masse des spectateurs. C'est pourquoi ils ont résolu d'entreprendre par tous les moyens en leur pouvoir l'éducation du public, de façon à ce que celui-ci puisse le plus rapidement possible exercer une heureuse influence sur la production en général. »¹⁷⁴

Pour les personnalités engagées dans le CICI, il s'agit d'élaborer une forme de contre-pouvoir, qui répondrait « à l'esprit véritable du cinéma ». Dans le contexte belge, les discussions tournent autour de la mise en place d'une industrie du cinéma fondée par ceux qui le pratiquent. Dans les années qui suivent, Henri Storck et Dekeukeleire proposent des textes, conférences, etc., qui vont majoritairement dans ce sens. Aussi peut-on situer la publication *Réforme du*

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 333.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 351.

¹⁷² Marie-Anne Pulinckx, *op. cit.*, p. 51. *Dixmude* a aujourd'hui disparu des archives de la Cinémathèque royale de Belgique.

¹⁷³ Dans un compte-rendu sur le CICI, Paul Werrie parle de *Dixmude* comme d'un film « intense », « [l]e plus avoué des reportages montrés à ce congrès ». Voir : Paul Werrie, « Sur un "état présent" du cinématographe. Le II^e Congrès International du Cinéma Indépendant », *La Nouvelle Equipe*, année et numéro inconnus [ca. 1930], p. 51.

¹⁷⁴ André Cauvin, compte-rendu du 2^e CICI, dans « Le deuxième Congrès International du Cinéma indépendant » [programme complet], *Travelling, Documents Cinémathèque Suisse*, n°55, Cinémathèque Suisse, Lausanne, 1-4 juin 1979, pp. 36-38.

cinéma et la conférence « Le cinéma contre lui-même » dans la lignée directe des réflexions communes entreprises lors du deuxième CICI, bien qu'il n'existe actuellement que peu d'archives qui permettent de situer précisément ces discussions. Lors du congrès, on montre des films expérimentaux et des documentaires sociaux¹⁷⁵, et il se tient également un festival dramatique créé par le Vlaamsche Volkstoneel, compagnie proche de Dekeukeleire dans laquelle joue Yonnie Selma, la protagoniste principale d'*Impatience*, axée sur un théâtre populaire et moderniste. Le congrès se base clairement sur la question d'une recherche formelle par le film et d'un film accessible aux foules, situé dans l'idée d'une réforme de l'art qui serait tout autant esthétique que sociale (l'éducation des masses par la diffusion large des films).

Parlant du parcours d'Henri Storck, Laura Vichi évoque le 2^e CICI comme un tournant dans sa carrière¹⁷⁶, qui représenterait précisément le moment où le cinéaste se dirige vers le documentaire militant, donnant par exemple lieu quelques années plus tard au film qu'il réalise avec Joris Ivens, *Misère au borinage* (1932). Selon la chercheuse, l'approche purement esthétique des films (alors expérimentaux) de Storck aurait divergé à ce moment-là vers une approche politique du cinéma d'avant-garde, plus directement tournée vers le documentaire. Elle discute de la création par Storck, accompagné de Louis Aragon, de l'Association des Artistes et Ecrivains Révolutionnaires (AEAR) en 1933, à laquelle adhère entre autres Jean Vigo. Pour Laura Vichi, le CICI serait également l'occasion d'un tournant dans la carrière de Dekeukeleire. Elle évoque une série d'articles écrits à cette période par le cinéaste dans le périodique *Le Rouge et le noir*¹⁷⁷, dans lesquels il déplace également ses réflexions sur un cinéma social. Il constate alors que les films d'avant-garde n'atteignent pas les masses, proposant de mettre en œuvre un contexte propice au film social lors du congrès suivant.

Cependant, le tournant pris par Dekeukeleire ne s'oriente pas vers le film militant. Des cinéastes comme Storck et Ivens, par exemple, semblent très directement inspirés des actions syndicales qui s'étendent en Belgique au début des années 1930. On retrouve par ailleurs ce phénomène en France, où des films syndicaux sont produits autour des mouvements grévistes de la CGT à

¹⁷⁵ Parmi la programmation, on retrouve par exemple *Cinq minutes de cinéma pur* (Henri Chomette, 1926), *Week end* (Walter Ruttmann, 1930), ou *L'homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929).

¹⁷⁶ Voir Laura Vichi, *op. cit.*, particulièrement la partie « Un point de départ vers un cinéma social : le Congrès international du cinéma indépendant de Bruxelles », pp. 11-21.

¹⁷⁷ Voir : Charles Dekeukeleire, « La portée d'*Impatience* », *Le Rouge et le Noir*, 1^{ère} année, n°13, 24 juillet 1930, n.p ; « Pour un film de durée. Le film au-delà des modes », *Le Rouge et le Noir*, 24 juillet 1930, n.p. ; « Deuxième Congrès du cinéma indépendant (suite) », *Le Rouge et le Noir*, 17 décembre 1930, n.p.

partir de 1935¹⁷⁸, et où se développe une pensée du cinéma communiste et anarchiste portée par certains cinéastes et théoriciens, parmi lesquels Jean Vigo et Léon Moussinac. Si Dekeukeleire affiche clairement de son côté une volonté réformatrice dans ses textes de 1932, il est important de souligner que les documents d'archive n'indiquent pas de lien aux syndicats belges, tout comme ils ne permettent pas de situer l'engagement de Dekeukeleire dans quelque parti politique que ce soit. Lorsque le cinéaste parle d'une « réforme de l'esprit », qui va de pair avec une « réforme du cinéma », et lorsqu'il déplore l'inaccessibilité du film expérimental du côté des foules, la volonté sociale sous-jacente et le potentiel subversif ou militant de son discours sont largement à relativiser. Au-delà d'un engagement, le chemin que prennent les discours du cinéaste, puis la manière dont il se tourne vers le film institutionnel répondent à un contexte économique (les financements viennent des industries et de l'Etat) et social (la place centrale du travail ouvrier dans les problématiques belges d'alors), qui lui-même influe grandement sur le contexte spirituel de l'époque.

Les années 1930 caractérisent, sur le plan intellectuel, la naissance de nombreuses organisations qui visent à repenser la vie politique, économique et sociale à un niveau européen. Le système industriel ayant modifié les méthodes de production et la guerre ayant détruit une partie des systèmes économiques de l'Europe, il s'agit bien souvent de réorganiser la vie quotidienne. Les années 1930 voient émerger un courant de pensée en Europe, le non-conformisme, qui repose notamment sur le questionnement des cadres intellectuels, et porte l'idée d'une réforme à un niveau philosophique, réenvisageant la pensée elle-même. Les trois articles que publie Dekeukeleire à la suite du deuxième CICI s'ancrent dans ce réseau de réflexions, *Le rouge et le noir* étant une revue non-conformiste¹⁷⁹. Jean-Louis Loubet Del Bayle décrit ce courant de pensée ainsi :

¹⁷⁸ Sur ce plan, voir le coffret DVD récemment édité entre autres par le CNC et l'Institut CGT d'histoire sociale, *La vie est à nous*, qui réunit, en plus de l'œuvre éponyme de Jean Renoir (1935), une quinzaine de films syndicaux français réalisés entre 1935 et 1938. Voir également Bert Hogenkamp, « Film, propagande et Front populaire : à la défense des intérêts des cinéastes et des spectateurs », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008, pp. 212 à 232. L'auteur évoque ailleurs des films syndicaux animés par la même volonté militante : cf. « Le mouvement ouvrier et le cinéma », *Image et son*, n°366, novembre 1981, pp. 125-135 ; Hogenkamp discute notamment d'initiatives entreprises par le Volksfilmverband (Allemagne), les Amis de Spartacus (France) ou encore du Vereeniging voor Volks Cultuur (Pays-Bas). Ces ciné-clubs ouvriers des années 1930 montraient des films soviétiques pour peu d'argent (diffusion large) et étaient plutôt d'appétence communiste.

¹⁷⁹ Dans l'un de ses textes, Jean-François Fueg décrit la revue comme ne répondant pas à une idéologie commune. Selon lui, elle a réuni de nombreux intellectuels de divers horizons politiques dans les années 1930. Voir : Jean-François Fueg, « *Le Rouge et le noir*. Un hebdomadaire Bruxellois non conformiste », *Revue Belge d'histoire contemporaine*, vol. 24, n°3-4, 1993, pp. 441-500.

« Entre 1930 et 1936, on vit [...] se produire un étonnant pullulement de revues, de groupes de recherche, de cercles d'étude, tous tendus vers la construction d'un monde nouveau destiné à se substituer au monde qui, selon eux, était en train d'agoniser sous leurs yeux. [...]

L'originalité de ces groupes, qui se qualifièrent assez rapidement de "mouvements non-conformistes", fut de tirer immédiatement les conséquences des transformations profondes du monde qu'ils constataient ou pressentaient. Cette préoccupation majeure devait se retrouver dans toutes les publications qui, décidées à se situer en dehors des courants idéologiques constitués, réunirent des hommes venus des horizons les plus variés. En dépit de la diversité des origines intellectuelles et politiques de leurs animateurs, ces mouvements s'accordèrent sur un ensemble de thèmes assez caractéristiques pour que, malgré leur audience assez réduite, on ait pu parler à leur propos d'un "esprit de 1930".

Dans les années 1930 [...] de jeunes intellectuels se retrouvent autour des mêmes revues, parlent le même langage, utilisent le même vocabulaire ; tous rêvent de dépasser les oppositions traditionnelles [...] ; tous se déclarent animés de la même volonté révolutionnaire. Les années 1930 apparaissent donc au premier abord comme une de ces époques de syncrétisme où les oppositions politiques et idéologiques s'effacent, où l'esprit de l'époque est plus important que les distinctions traditionnelles entre les courants de pensée. »¹⁸⁰

Loubet Del Bayle, qui parle ici d'un « syncrétisme » et d'un « esprit de 1930 », envisage ces questions idéologiques comme propres à une époque en dehors de ses courants politiques. Il explique que les auteurs en question remettent en cause les totalitarismes, mais également la pensée marxiste, s'orientant vers une « révolution spirituelle », qu'il développe selon « quatre sens » :

« Cette expression signifiait tout d'abord que la révolution à faire devrait être une "subversion des valeurs", une rupture doctrinale avec les principes fondamentaux responsables du désordre contemporain ; elle soulignait ensuite que, face au matérialisme grandissant, le seul changement vraiment substantiel devrait être une restauration des droits de l'esprit ; en troisième lieu, elle mettait en relief l'idée que cette révolution ne pouvait être que le fruit de la liberté créatrice de l'homme et non le résultat d'un quelconque déterminisme social ou économique [propre à une révolution marxiste] ; enfin, par ce terme de "révolution spirituelle", ces mouvements entendaient exiger de leurs adhérents une "conversation" de leur vie personnelle aux principes dont ils prétendaient se conformer car la révolution qu'ils voulaient réaliser devait, dans leur esprit, donner naissance à un homme transformé, à un homme "transfiguré", à un "homme nouveau". »¹⁸¹

Cette révolution promue par les non-conformistes, et qui se concentre dans l'idée d'un « ciné-esprit » réformateur chez Dekeukeleire, trouve son point commun dans la spiritualité-même de l'homme moderne, envisagé depuis son intériorité : il s'agit, au fond, d'un changement de

¹⁸⁰ Jean-Louis Loubet Del Bayle, *Les non-conformistes des années 30 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969, pp. 29-30.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 300.

perception. Dans ce cadre-ci, les non-conformistes, et avec eux le cinéaste belge, se positionnent quant à une application concrète de cette révolution, réfléchissant à une nouvelle économie : ils présentent « la volonté bien arrêtée de réformer profondément l'ordre établi en se gardant des tares de l'anarchie libérale comme des dangers de tout collectivisme étatique, en organisant une économie ayant retrouvé sa véritable finalité : être “au service de l'homme” »¹⁸².

b. Dekeukeleire au cœur des débats sur le cinéma éducatif

A peu près à la même période, et selon une volonté humaniste comparable, la Société des Nations (SDN), future Organisation des Nations Unies (ONU), naît au sortir de la Première Guerre mondiale, avec pour objectif de garantir la paix à l'échelle internationale. Dans son sillage, on crée la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle en 1922, qui devient deux années plus tard l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI) et perdure jusque 1946, alors remplacé par l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture). L'Institut est destiné à favoriser les échanges intellectuels entre l'ensemble des pays de la SDN à partir de problématiques socio-culturelles.

Les arts comme la littérature et le cinéma intéressent particulièrement l'IICI, qui rassemble, tout comme le courant non-conformiste, de nombreux penseurs d'horizons politiques très divers. Au centre des débats intellectuels, le cinéma est largement investi quant à son possible rôle dans une éducation spirituelle des foules, un thème intrinsèquement lié à l'idée d'une réforme de l'esprit. Comme l'explique Christine Taillibert,

« Le rôle que pouvait jouer le cinéma dans ce projet, et en particulier le cinéma dit “éducatif”, entra très rapidement dans le champ d'investigation de la Commission [Internationale de Coopération Intellectuelle] : riche des débats menés dès le début du siècle sur l'impact de l'image animée sur les spectateurs et, par voie de conséquence, sur son formidable potentiel éducatif, elle s'empara de la question dès 1924. »¹⁸³

En 1927, l'IICI crée un Institut International du Cinéma Educatif à Rome, qui se consacre à des réflexions sur la portée pédagogique du film : « De nombreuses et vastes enquêtes furent ainsi entreprises au niveau international, des dossiers synthétiques furent rédigés, secteur par secteur,

¹⁸² *Ibidem*, p. 397.

¹⁸³ Christine Taillibert, « Le cinéma d'éducation et le projet internationaliste de la SDN : la brève histoire de l'Institut International du Cinéma Educatif », *Relations Internationales*, vol. 3, n°183, 2020, p. 95.

pour rassembler les résultats obtenus, théoriques et pratiques »¹⁸⁴. Selon les aspirations de la Société des Nations, l'Institut International du Cinéma éducatif répond à des valeurs pacifistes, destinées à être diffusées à travers le monde¹⁸⁵. On crée ainsi en 1929 une *Revue internationale du cinéma éducateur* en français, italien, anglais, espagnol et allemand. En 1934 se tient un Congrès International du cinéma et d'éducation à Rome.

La SDN est également à l'origine de la création, en 1930, du CIDALC, le Comité International pour la Diffusion Artistique et Littéraire par le Cinématographe. L'année de sa naissance, le CIDALC réunit des comités dans plusieurs pays du monde¹⁸⁶ et « a pour but de patronner toute production cinématographique présentant un intérêt scientifique, social, instructif, économique, documentaire, artistique, littéraire et de faciliter, par leur diffusion dans les différents pays, le rapprochement et la connaissance des peuples »¹⁸⁷. Le scénariste Charles Spaak, frère du Ministre Paul-Henri Spaak¹⁸⁸, préside le comité belge en 1930, qui se réunit au sein de plusieurs événements nationaux. Un Congrès International du CIDALC a par exemple lieu à Bruxelles en 1947 en parallèle du Festival Mondial du Film¹⁸⁹, tandis que des Journées Internationales se tiennent à Knokke-Le-Zoute en juin-juillet 1949 lors du Deuxième festival du même nom. Enfin, à l'instar du comité belge, on met en place une commission internationale du cinéma touristique, qui donne lieu à la Semaine Internationale du Film Touristique et de Folklore tenue à Bruxelles en 1951¹⁹⁰ et vouée à être reconduite annuellement.

Ces recherches ne sont pas éloignées du travail de Dekeukeleire. Il n'apparaît pas dans les comptes-rendus des réunions et congrès tenus dans le cadre du cinéma éducatif en Belgique et

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹⁸⁵ Christine Taillibert explique par ailleurs que la naissance de cet institut et de ses activités, dans une Italie pourtant fasciste à cette période, constitue aussi une stratégie politique qui repose sur le fait de « rassurer ses voisins européens quant à la participation de l'Italie au projet d'un monde pacifié porté par la SDN [...]. [L]'organisme romain constitua au cours de ces années une pièce centrale dans le travail d'idéalisation de l'Italie à l'étranger ». *Ibidem*, p. 95.

¹⁸⁶ Ces pays sont l'Allemagne, la Belgique, le Brésil, le Canada, la Colombie, le Costa Rica, le Danemark, la France, la Finlande, la Grande Bretagne, la Grèce, l'Italie, la Norvège, la Pologne, les Pays-Bas, le Portugal, la Roumanie, le Salvador, la Suède, la Turquie, la Tchécoslovaquie, l'Uruguay et la Yougoslavie.

¹⁸⁷ Anonyme, « Pour la diffusion artistique et littéraire par le cinéma », *Ciné-journal*, 15 août 1930, n.p.

¹⁸⁸ Paul-Henri Spaak (Parti Ouvrier Belge puis Parti Socialiste) a successivement été Ministre des Transports, des Affaires Etrangères, puis Premier Ministre entre 1935 et 1939. Charles Spaak est renommé pour les scénarios qu'il écrit pour Jacques Feyder (*La Kermesse héroïque*, 1935), Jean Renoir (*La Grande illusion*, 1937) et Henri Storck (*Le banquet des fraudeurs*, 1952).

¹⁸⁹ Lors de ce congrès, qui se déroule du 23 au 27 juin 1947, on traite de « L'art cinématographique », « La technique cinématographique », « La télévision », « Les informations filmées », « Le film d'enseignement », « Le film documentaire », « Les problèmes sociaux et culturels du cinéma ». Voir le *Bulletin du Centre International du Cinéma d'Enseignement et de la Culture*, Rome, Octobre 1951, qui recense l'ensemble des manifestations internationales du CIDALC jusqu'au début des années 1950.

¹⁹⁰ La première Semaine Internationale du Film Touristique se tient du 30 mai au 5 juin 1951.

plus largement en Europe, ce qui laisse supposer qu'il n'est alors pas un membre actif de ces réflexions. Cependant, ses carnets font état à certains moments de lectures de textes liés à l'Institut International de Coopération Intellectuelle¹⁹¹, et il est mentionné dans plusieurs revues sur le sujet. Par exemple, la revue *Le Cinéma éducatif et culturel*, instituée en 1952 par le CIDALC, présente dans son premier numéro un article qui mentionne une visite à Dekeukeleire, « cinéaste bien connu [qui] totalise actuellement vingt-cinq ans d'activité militante dans le domaine du documentaire ». Le militantisme n'est pas ici à lier à une activité politique : l'article évoque des productions institutionnelles comme *Le cuir*, ainsi que les studios de Waterloo, décrits comme « un enrichissement technique de grande valeur, un outil très précieux »¹⁹². Cette revue réunit de nombreuses personnalités cinématographiques : Marcel L'Herbier est membre du comité de rédaction, et l'on retrouve par exemple des textes de Jean Rouch, Henri Storck, Lotte H. Eisner, etc. La revue du CIDALC traite de documentaires éducatifs sur un plan large, allant de l'ethnographie au film sur l'art, en passant par le film touristique, scientifique, etc.

En Belgique, un périodique voit également le jour, sous le nom de *Revue belge du cinéma éducatif*, dont les numéros s'étendent de 1949 à 1952. La notice de la revue indique que l'on y trouve autant des rubriques informatives que techniques et analytiques, mais aussi des articles scientifiques et sociologiques, tous tournés vers la valeur éducative du film. Dekeukeleire n'écrit pas pour le périodique en question. Dans la revue, il existe une rubrique nommée « Le film éducatif en Belgique », qui propose des sélections de films à montrer dans le cadre de l'enseignement et disponibles en Belgique. Ils sont essentiellement francophones et recourent des thèmes pédagogiques très divers¹⁹³. On y rencontre par exemple certaines productions de Jean Lods et Jean Painlevé. Sur le plan national, les films recensés sont majoritairement ceux d'André Cauvin et d'Henri Storck. Néanmoins, les œuvres de Dekeukeleire resurgissent parfois, on propose par exemple *Le diamant* (1946)¹⁹⁴ parmi les films éducatifs disponibles. Le réalisateur apparaît également au sein d'un article qui décrit les étapes du cinéma belge, en tant que cinéaste expérimental puis documentariste. L'article cite ses documentaires institutionnels

¹⁹¹ En 1933, il lit le rapport provisoire de l'Institut International de Coopération Intellectuelle du Bureau International du Travail de 1932.

¹⁹² F.B., « Visite à Dekeukeleire », *Le Cinéma éducatif et culturel*, Revue trimestrielle du CIDALC, n°1, juillet 1952, p. 45.

¹⁹³ Par exemple, on propose des films dans le champ de la science et la technique, la biologie élémentaire, la géographie physique, la zoologie, la pédagogie, la littérature, la géographie, les sciences, les beaux-arts, les sports, l'histoire naturelle, la botanique, etc.

¹⁹⁴ Voir : *Revue belge du cinéma éducatif*, 2^e année, n°6, août 1950, p. 10.

les plus diffusés entre 1930 et 1947¹⁹⁵, qu'un autre texte qualifie de « documents humains »¹⁹⁶. Les auteurs principaux de la revue sont Noël Demain (rédacteur en chef jusque 1952, à qui succède ensuite René Bettendorf), A. Charon, et quelques cinéastes dont on retrouve les films dans les différentes rubriques. Le tout premier article, paru en 1949, est écrit par Fernand Rigot, cinéaste et romancier qui est alors secrétaire général du comité belge du CIDALC, qui occupe par ailleurs la fonction de Chef du Service Cinématographique du Ministère belge de l'Instruction Publique.

Ce service naît en 1946 et, à l'instar de Fernand Rigot (qui gère le service jusque 1958), le Ministère commande de nombreux films à la volonté tout autant artistique que pédagogique¹⁹⁷. Un film comme *Le cuir* en 1937 peut apparaître précurseur de ce cahier des charges, situé entre valeur instructive, puisqu'il explique comment fonctionnent les industries du cuir, et valeur esthétique et sociale : les plans proches de la forme expérimentale sont voués à véhiculer l'idée selon laquelle l'industrie agit en faveur du confort social. Les relations entre Dekeukeleire et le ministère commanditaire sont décrites ainsi :

« De la liberté d'action laissée aux cinéastes, il apparut immédiatement que les films de propagande industrielle devaient également constituer une réclame pour la jeune industrie belge du cinéma que le Gouvernement entend promouvoir, tant en Belgique qu'à l'étranger.

Dès la rédaction du plan du film, les conseillers pratiques de l'industrie du cuir [...] eurent à redresser certaines conceptions des cinéastes qui – de bonne foi peut-être – virent dans le travail à exécuter l'art cinématographique en ordre principal.

Plus tard, en cours de réalisation, certains passages du film durent être remaniés. Le Ministère des Affaires Étrangères et du Commerce Extérieur [...] accorda un crédit complémentaire. Le Groupement de la Tannerie Belgo-Luxembourgeoise vota un subside de vingt mille francs pour répondre aux exigences du cinéaste qui avait été sollicité de remanier complètement certaines parties du film, et de donner une extension extra-conventionnelle à d'autres fragments. »¹⁹⁸

Dans le fonds, il subsiste très peu de documents, sinon celui-ci, qui permettent de saisir de quoi sont réellement faites les relations entre Dekeukeleire et les commanditaires de ses films, et à

¹⁹⁵ Voir : Anonyme, « Etapes du cinéma belge », *Revue belge du cinéma éducatif*, 2^e année, n°4, juin 1950, pp. 5-7.

¹⁹⁶ R.B., « Une visite à Charles Dekeukeleire », *Revue belge du cinéma éducatif*, 4^e année, n°5-6, mai-juin 1952, pp. 22-23. L'article, très positif, fait état d'une rencontre avec le cinéaste dans les studios qu'il a érigés à Waterloo, et axe particulièrement son discours sur les films industriels de Dekeukeleire.

¹⁹⁷ Selon Frédéric Sojcher, *op. cit.*

¹⁹⁸ Auteur inconnu, « Projection sur les industries du cuir », *La Bourse aux cuirs de Belgique*, 8 décembre 1938, n.p. L'article indique que le film a été projeté à Bruxelles « sous l'égide de l'Union des Bourses aux Cuirs de Belgique et du Groupement de la Tannerie belgo-luxembourgeoise », un rassemblement essentiellement associatif et commercial.

quel point ceux-ci influent sur les décisions liées aux prises de vue et au montage. Ici, *Le cuir* apparaît comme formé d'une série de concessions entre les aspirations esthétiques du cinéaste et la volonté du Ministère de produire avant tout un film « conventionnel » de propagande industrielle, à la valeur publicitaire mais aussi instructive : le but est d'amener le peuple à prendre connaissance du travail industriel, pour qu'il puisse lui-même s'y adonner. En 1946, le Service Cinématographique étant institutionnalisé, Dekeukeleire vend ses productions dans le cadre d'une diffusion des films éducatifs. Ses archives révèlent ainsi quelques correspondances qui lui sont adressées pour lui commander des catalogues de films à montrer dans les écoles¹⁹⁹.

En Belgique, les problématiques liées à la question du film éducatif sont intrinsèquement corrélées au contexte de l'avant-garde. En effet, les différents congrès dans lesquels intervient par exemple le CIDALC sont aussi des événements où l'on montre des films expérimentaux. Le Deuxième Festival Mondial du Film (1949) donne autant lieu à des réflexions sur la portée pédagogique du film (participation du CIDALC) qu'à, plus tard, l'institutionnalisation du festival EXPRMNTL par Jacques Ledoux. Les programmations des festivals sont, elles, très éclectiques, et comme j'ai pu le développer plus haut, les films de commande institutionnelle circulent dans les années 1930 à 1950, parfois au détriment des films d'avant-garde dans le cas de Dekeukeleire. Ce phénomène s'inscrit dans un contexte économique, social et culturel particulièrement riche, au sein duquel les discussions sur le rôle de l'art, et plus directement sur la portée sociale du film, affluent de toutes parts dans les milieux intellectuels et politiques, à un niveau largement européen, et réunissent de nombreuses personnalités de différents milieux et idéologies. En 1951, le Bulletin du Centre International du Cinéma d'Enseignement et de Culture, publié par le CIDALC, indique par exemple l'invitation de plusieurs personnes à rejoindre le comité belge : Luc Haesaerts, cinéaste et secrétaire général de l'Institut national de la Cinématographie Scientifique ; Jean Van Caeneghem, commissaire général adjoint à la Promotion du Travail ; puis Maurice Lambiotte, rédacteur en chef de *Synthèses*, une revue pour laquelle écrit Dekeukeleire quelques années plus tôt. Autour de ces années-ci, les comités nationaux du CIDALC s'attachent à traiter des thèmes qui dépassent la pure pédagogie, tels que « le cinéma et la morale », « le cinéma et son rôle social », ou encore « le cinéma, langage

¹⁹⁹ Par exemple, il reçoit le 19 mars 1946 une lettre de la part du Frère Paul de l'Institut St Amand de Gand, qui lui propose de présenter un catalogue de films à louer ou vendre qui seraient « instructifs et récréatifs » et pourraient « convenir à la jeunesse » dans le cadre d'une réunion (30 avril 1946) autour de la « question du film éducatif à l'école ». D'un autre côté, une lettre datée du 18 janvier 1946, dont le nom de l'expéditeur est illisible, lui demande des films « destinés aux écoles et [qui] doivent répondre à la bonne morale. [Ainsi que] pour les séances publiques [...], [des films] destinés aux grandes personnes ». Enfin, une lettre datée du 19 janvier 1946, adressée par la société de diffusion Smalfion, sollicite un catalogue de films à montrer dans des associations catholiques, des écoles, des salles publiques, et parmi le corps militaire.

universel des peuples et moyen de communication internationale »²⁰⁰. A partir de ces thèmes, les enjeux liés au cinéma éducatif se révèlent multiples, et l'éducation peut tout autant s'entendre comme étant scientifique, que philosophique, ou encore politique. Ces réflexions autour d'une éducation au sens large s'étendent en réalité au-delà des cadres posés par l'IICI ou par le CIDALC, déjà présentes depuis quelque temps dans plusieurs cercles à la composition également hétéroclite. Par exemple, l'Allemagne des années 1910 voit poindre le mouvement de la *Kinoreform*, qui entend utiliser le cinéma à des fins pédagogiques, et réunit des mondes professionnels divers (éducateurs, psychologues, scientifiques, politiciens, etc.)²⁰¹. Dans les années 1930-1940, dans la lignée de la Société des Nations et de l'Institut International de Coopération Intellectuelle, le potentiel didactique du film est régulièrement lié à une pensée pacifiste et universalisante. Ces réflexions sont elles-mêmes directement issues du contexte des deux guerres mondiales, qui engage une forme de révolution spirituelle, puis du contexte économique de chaque pays en pleine expansion industrielle.

Ces éléments, une fois pris dans leur ensemble, engendrent une difficulté à définir les limites qui pourraient exister à cette période entre les films expérimentaux et les films industriels ou commerciaux au niveau de leurs financements, mais nécessairement aussi sur les plans esthétique, social et politique. L'absence d'une industrie du film en Belgique jusque dans les années 1960 renforce ce constat et rend ardue toute catégorisation, les films étant de fait très souvent financés par des Ministères, industries et entreprises qui, en tant que commanditaires, font autant leur propre publicité qu'ils sont garants de l'existence d'une production cinématographique. Cette situation n'est pas réservée à la Belgique ni à Dekeukeleire, et son parcours peut aussi être mis en miroir de celui d'autres réalisateurs qu'il côtoie et qui, à la même époque, pour des raisons tout aussi financières, glissent de l'expérimental au film industriel : c'est le cas d'Henri Storck et de Germaine Dulac, de Jean Epstein, mais aussi par exemple de Walter Ruttmann. Cette liste de noms, bien incomplète, reflète un phénomène plutôt généralisé dans les années 1920 à 1940 en Europe. La situation sociale et économique n'est pas nécessairement remise en question politiquement dans les réflexions de certains de ces cinéastes, qui s'interrogent eux aussi à cette période sur les difficultés qu'a le cinéma d'avant-

²⁰⁰ Il s'agit des trois points principaux prévus pour le Congrès International du CIDALC de 1950. Voir : René Micha, « Le cinéma à Knokke-Le-Zoute 1949 », *Le journal des beaux-arts*, édité par le Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts de Belgique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1949, pp. 71-72.

²⁰¹ Au sujet de la *Kinoreform*, qui mobilise des champs de savoir divers pour penser la mise en pratique de films éducateurs, voir : Frank Kessler et Sabine Lenk, « *Kinoreformbewegung* Revisited: Performing the Cinematograph as a Pedagogical Tool », dans Kaveh Askari (dir.), *Performing New Media, 1890-1915*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, pp. 163-173 ; et Scott Curtis, « The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany », *Film History*, Vol. 6, n°4, Hiver 1994, pp. 445-496.

garde à atteindre les foules et se présentent en faveur d'un dialogue entre avant-garde et industrie, qui va dans le sens d'une éducation sensible des masses²⁰².

Dans ce cadre-là, entre les moyens de production, les écrits intellectuels, les aspirations socio-économiques des films et leurs formes artistiques, il est délicat, voire peu possible, d'essayer de catégoriser ce qui relève du film expérimental (aux formes avant-gardistes), du film institutionnel (commandité par l'état), du film d'entreprise (commande privée), du film industriel (qui par exemple montre le travail ouvrier), du film syndical (militant), etc. Chaque film a son contexte propre, autant qu'il répond de diverses manières à un réseau de réflexions plus générales, et l'on peut s'interroger sur la démarche analytique à adopter pour parler des œuvres : en tant qu'unités autonomes, ou prises dans un tout, dans une histoire des idées. L'urgence qui existe dans l'Europe des années 1920 à 1950 à reconstruire des cadres sociaux, économiques et intellectuels, en somme à recréer une forme de civilisation assainie, s'accompagne d'une urgence à rééduquer le peuple sur le plan spirituel : la grande majorité des écrits théoriques européens sur le cinéma de cette époque n'échappent pas à la question éducative, comprise dans un sens très large, et qui dépasse les différenciations entre films expérimentaux indépendants et films industriels ou industrie du film (plutôt documentaire).

La difficulté réside peut-être dans l'utilisation que l'on fait des termes de *cinéma éducatif*, c'est-à-dire dans ce que l'on considère relever d'une éducation sociale par le film durant cette période. Un autre mot permet d'alimenter cette problématique, celui de propagande. La fin des années 1920 et le début des années 1930 sont les années durant lesquelles s'institutionnalise l'utilisation du cinéma à des fins de propagande sociale dans plusieurs pays européens : divers ministères constituent des cinémathèques de grande ampleur, composées de films didactiques²⁰³. D'un autre côté, les débats sur le rôle éducateur du cinéma, et son utilisation

²⁰² Voir par exemple Germaine Dulac, « Le cinéma d'avant-garde. Les œuvres d'avant-garde cinématographique : leur destin devant le public et l'industrie du film », dans *Le cinéma des origines à nos jours*, Paris, Editions du Cygne, 1932, repris dans la réédition des textes par Prosper Hillairet (*op. cit.*), pp. 182-183. Du côté allemand, voir : Walter Ruttmann, « Die "absolute" Mode: Der Film als Selbstzweck – Vorsicht vor dem l'art pour l'art-Standpunkt », *Film-Kurier*, n° 30, 3 février 1928 ; ou encore Hans Richter, « Neue Mittel der Film-Gestaltung », *Die Form: Zeitschrift für Gestaltende Arbeit* vol. 4, n°3, 1er février 1929. Ces deux derniers textes accompagnent une série d'autres articles repris dans le livre édité par Anton Kaes, Nicholas Baer et Michael Cowan, *The Promise of Cinema, German Film Theory* (Oakland, University of California Press, coll. « Weimar and Now: German Film Criticism », 2016). Cet ouvrage est éclairant quant aux relations entre art et industrie dans les textes de cinéastes-théoriciens allemands entre la fin des années 1920 et le début des années 1930. Sur le même sujet, il est intéressant de se pencher sur le livre écrit par Hans Richter, *Filmgegner von Heute – Filmfreunde von Morgen*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929, dans lequel il évoque ce que l'avant-garde pourrait apporter à l'industrie dominante du film.

²⁰³ A ce sujet, voir par exemple le texte de Valérie Vignaux, « Un cinéma "éducateur" dit "de propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France, ou des images pour la République », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op.cit.*, pp. 199-213.

dans l'enseignement, affluent abondamment, et infusent une grande partie des réflexions théoriques de cinéastes. Comme l'explique Malte Hagener, le terme-même de propagande, et l'utilisation qui en est faite à cette période, est particulièrement complexe :

« Différents genres et styles cinématographiques convergent sous le terme de propagande : publicité et cinéma industriel au service de l'État. Un catalogue accompagnant une exposition de photomontages en 1930 déclarait : "L'utilisation la plus importante du photomontage se trouve dans la propagande, dans des contextes commerciaux aussi bien que politiques". C'est précisément cet usage varié qui est intéressant vis-à-vis de l'avant-garde [...] La propagande pouvait tout autant signifier la promotion de produits que la persuasion politique, autant la réforme sociale que l'agitation révolutionnaire. Il n'y avait alors pas de contradiction entre travailler pour l'industrie et œuvrer pour différentes causes sociales ou politiques. La majorité des films d'avant-garde que l'on encense aujourd'hui sont principalement déterminés par les innovations formelles ou formalistes et par leurs rapports à l'industrie cinématographique, aux formats, genres et modèles de narration traditionnels et conventionnels. »²⁰⁴

Dans la même réflexion, Malte Hagener pointe quatre contradictions à propos de l'avant-garde, qui reposent sur des dualités entre abstraction et réalisme, cinéma commercial et élitiste, films indépendants et commandités, ou encore portée politique communiste ou fasciste. La grande complexité économique du contexte qui entoure les films expérimentaux comme les films institutionnels à cette époque, à partir des diverses ouvertures auxquelles amènent des termes comme la propagande ou le cinéma éducatif, invite à réenvisager l'histoire du cinéma d'avant-garde vis-à-vis de ses rapports à un système dominant.

Dekeukeleire lui-même aborde peu les termes d'*avant-garde* et d'*expérimental* dans ses carnets et ses écrits publiés, si ce n'est pour en discuter la valeur sociale²⁰⁵ ainsi que l'ouverture qu'ils permettent vers l'éducation sensible du peuple. Le terme de *propagande*, lui, ressurgit très

²⁰⁴ Malte Hagener, *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, New York, Berghahn Books, 2014, p. 72. Citation originale : « [D]ifferent genres and film styles converge under the term propaganda: advertising and industrial filmmaking in the service of the state. A catalogue accompanying an exhibition of photo montages in 1930 stated: "The most important use of photomontage is in propaganda, in commercial as well as political contexts". It is exactly this varied usage that is interesting in relation to the avant-garde: As classificatory schemes differ historically, today's terminology also denotes different things. Implicitly then, the ideas at the time regarding propaganda were very different. If propaganda could mean product promotion as well as political persuasion, social reform as well as revolutionary agitation then there was no contradiction between working for the industry and working for different political or social causes.

Most avant-garde films that are canonized as such are predominantly determined by the formal(ist) innovations and by their relation to the film industry, to traditional film formats and genres, to conventional models of story telling. » (Ma trad.).

²⁰⁵ En effet, tout au long de sa période d'écriture dans les carnets, les mentions à ces deux termes n'apparaissent pas plus d'une trentaine de fois, le plus souvent pour qualifier les films qu'il voit. Le terme « expérimental » renvoie le plus souvent à l'idée d'une recherche esthétique, tandis que celui « d'avant-garde » se teinte d'un discours social qui oriente les expérimentations formelles vers une méthode pour faire des films industriels puis fictionnels. Par ailleurs, il n'en parle pas pour aborder précisément ses propres films.

régulièrement dans les archives. Dans les documents de presse qui entourent les productions du cinéaste, mais également dans ses propres écrits, l'idée de propagande réunit deux choses : soit la publicité par le film industriel, soit la portée éducative du film, deux éléments qui, donc, apparaissent intrinsèquement liés. En effet, la réception des films institutionnels de Dekeukeleire fait par exemple naître ce genre de réflexion, qui ici concerne *Chanson de toile*, réalisé en 1938 :

« Le film de propagande s'accompagne d'une brochure explicative en trois éditions, française, flamande, anglaise, due à la plume compétente de M. Georges Impe, conseiller à l'Office commercial de l'Etat. Cette brochure permettra au département de l'Instruction publique de faire comprendre aux enfants de nos écoles, à qui, espérons-le, on fera voir ce film, le grand intérêt d'une industrie foncièrement nationale, et prospère. Cette prospérité comporte, il est vrai, cinquante pour cent de chômage. Mais, et ici nous touchons à un point qui intéresse les industriels mêmes, ce chômage ne frappe pas le "bel article". S'ils veulent réfléchir, ils se rendront compte que ce ne sont pas les marchands de politique et les apôtres du protectionnisme qui fourniront le remède. Les interventions électoralistes de ceux-ci prouvent surabondamment du reste, qu'ils n'entendent rien au problème. »²⁰⁶

On le voit ici, les frontières entre éducation et publicité sont difficilement définissables, et le film se présente comme un moyen de contrer les effets du chômage et de rendre l'industrie (et son « bel article ») attirante. Destiné aux écoles, puisqu'il est commandité en partie par le Ministère de l'Instruction Publique, il apparaît que sa valeur didactique repose sur une propagande industrielle, l'éducation dès le plus jeune âge à une perception positive du travail ouvrier étant envisagée comme la possible solution à une réduction du chômage. Les enjeux politiques, sociaux et esthétiques du film sont donc particulièrement influencés par le contexte économique belge, qui lui-même touche la production des films.

Dans ses écrits, et dès qu'il commence à les concentrer sur le film industriel à la fin des années 1930, Dekeukeleire revient régulièrement à la question des écoles, et ce qu'il promeut correspond aux discours qui entourent ses films, tels que celui-énoncé ci-dessus : partant du principe que l'humain moderne n'est pas heureux dans le contexte économique qui est le sien, il envisage de reformater l'esprit collectif en vue d'y créer une perception positive du travail dans les usines. En d'autres termes, ce qui peut être entendu comme une forme de propagande sociale, ou un film éducatif, s'associe chez lui à une adhésion à l'idéologie industrielle.

²⁰⁶ J.N. Raoul, « Un documentaire sur l'industrie belge du lin. *Chanson de toile* », *La Métropole*, 3 février 1938, n.p.

c. *L'idéologie du machinisme au centre du programme théorique*

Ce parcours du climat social, économique et intellectuel au cœur duquel Dekeukeleire développe ses pratiques et des théories permet d'entrevoir les champs et les enjeux multiples qui traversent son activité. Sur le plan général, sa production peut alors être perçue comme un ensemble hétérogène. Au-delà du contexte dense que représentent les années 1920 à 1960, le réalisateur se situe également à la croisée de différentes pensées, elles-mêmes ancrées dans des domaines théoriques divers.

Du côté du cinéma, ses écrits critiques le mettent en lien avec le milieu de l'avant-garde artistique en Belgique, depuis ses relations à Henri Storck jusqu'à ses publications pour *7 Arts* et *La Nouvelle équipe*, mais également en France. Il existe des échanges professionnels avec Germaine Dulac et Abel Gance, et son travail sur *Le Mauvais œil* (1937) l'amène à converser avec Jean Painlevé, alors qu'il réutilise quelques vues scientifiques de ce dernier. Ses carnets de notes laissent par ailleurs supposer de la correspondance avec Léon Moussinac, Jean Vigo et Jean Epstein (on y retrouve leurs adresses). Pour écrire ses critiques, il rencontre également Carl Dreyer et assiste à certaines prises de vue de *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), ainsi qu'il mène une certaine quantité d'entretiens à la même période, par exemple avec Man Ray, René Clair, Henri Chomette, Marcel L'Herbier, Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara, etc.²⁰⁷ Les différents festivals auxquels il participe le mettent au contact de réalisateurs allemands comme Hans Richter et Walter Ruttmann, et c'est aussi dans ces événements qu'il semble découvrir le travail des cinéastes soviétiques comme Dziga Vertov et Sergueï M. Eisenstein. Dekeukeleire fait ainsi partie d'un réseau professionnel européen à partir duquel sa pensée semble évoluer, mais dans lequel il n'est que peu ancré sur le plan de la pratique. En effet, les crédits de ses films à partir des années 1930 font apparaître des noms qui ne varient pas vraiment et constituent le noyau dur de son activité de cinéaste industriel : Jacques Kupissonoff, Lucien Deroisy, Marcel Poot, Marcel Deflandre et François Rents sont ses collaborateurs techniques privilégiés entre les années 1930 et 1940. François Rents, le plus souvent opérateur, accompagne Dekeukeleire sur ses films jusque dans les années 1950, alors remplacé par José Dutillieu²⁰⁸.

²⁰⁷ Ces entretiens et ses critiques de films, à cette période-là, sont publiés dans le journal belge *Dernières Nouvelles*, pour lequel Dekeukeleire écrit très régulièrement entre 1926 et 1928.

²⁰⁸ Cf. la filmographie complète en annexe.

Les articles et les carnets de Dekeukeleire le caractérisent par ailleurs comme cinéphile. Jusqu'au milieu des années 1950, il fréquente régulièrement les salles de cinéma, commentant presque systématiquement les films qu'il voit dans ses notes personnelles. A partir de ce moment-là, le réalisateur belge semble se procurer une télévision, sur laquelle il regarde la plupart des films, les référant tout aussi régulièrement dans ses carnets. Les notes font ainsi apparaître des mentions à plusieurs centaines d'œuvres, et montrent le goût très prononcé de Dekeukeleire pour certains cinéastes, parmi lesquels René Clair (qu'il lit par ailleurs), Elia Kazan, de nouveau Jean Painlevé, Carl Dreyer et Sergueï Eisenstein puis, à partir des années 1950, Alfred Hitchcock. Dans un entretien non-daté, le cinéaste expose clairement son admiration pour certains artistes, sans toutefois lier son propre travail esthétique au leur : « Je ne m'inspire de personne, mais il y en a beaucoup que j'admire, et Eisenstein le tout premier. Quelques Russes encore, quelques Allemands, dont Ruttmann et Sternberg, et parmi les Français, Epstein »²⁰⁹.

Sur un plan plus philosophique cette fois-ci, les références du réalisateur portent largement sur les écrits d'Henri Bergson, dont il paraît lire la majorité des ouvrages publiés. Dans les carnets, les écrits de Freud ressurgissent de temps en temps, ainsi que ceux de quelques philosophes tels que Nietzsche, Heidegger, Kant, Hegel et Husserl. Il tire ces références de sa lecture des *Tendances actuelles de la philosophie allemande*, ouvrage publié par Georges Gurvitch en 1930²¹⁰. Ses comptes-rendus de l'ouvrage démontrent un intérêt particulier pour la phénoménologie. Il s'intéresse aussi à l'anthropologie (Lucien Lévy-Bruhl et Bronislaw Malinowski), à la biologie (Jules Sageret et Jean Rostand), à la littérature (Charles Baudelaire, Maurice Casteels, etc.), puis il se penche sur la métaphysique et la cosmologie à travers ses connaissances d'Einstein et de Paul Masson-Oursel. Enfin, lecteur de la Bible, Dekeukeleire est empreint d'une pensée religieuse qu'il développe au contact des écrits de Pierre Teilhard de Chardin.

Ces références multiples sont ici incomplètes, en réalité beaucoup plus nombreuses que cela dans ses écrits publiés et dans ses carnets, et bien évidemment sujettes à évolutions sur plus de trente ans. Il faut ajouter à cela que les notes personnelles de Dekeukeleire ne peuvent pas être considérées comme complètes, toute la vie du cinéaste ne s'y résume pas. Ainsi, il existe certainement dans ses pensées plus de références à des livres, œuvres, articles, ou réflexions de

²⁰⁹A.T., « Charles Dekeukeleire nous parle de ses débuts », source inconnue, non-daté (avant 1948), n.p.

²¹⁰ Voir : Georges Gurvitch, *Les tendances actuelles de la philosophie allemande : E. Husserl, M. Scheler, E. Lask, N. Hartmann, M. Heidegger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1930.

manière générale, que ce que les archives permettent de saisir. Cependant, cette énumération reflète les positions diverses de Dekeukeleire au sein d'une histoire des idées très riche, hétérogène, voire éclatée. Pourtant, son parcours pratique et théorique peut parfois apparaître comme un ensemble homogène. Comme l'explique Anne-Françoise Lesuisse,

« Entre l'expérimental et le réel, entre les recherches personnelles et la commande officielle, c'est à une étrange combinaison de rupture et de continuité à laquelle on assiste. Rupture d'une part, car vu les aléas financiers auxquels le cinéaste est confronté, il se tourne vers ces institutions qui offrent de la sécurité tout en réduisant la liberté. Ministères, offices du tourisme, industries, ... sont les instigateurs d'un certain nombre de figures imposées auxquelles Dekeukeleire doit se plier. Continuité d'autre part, car à l'intérieur de ces contraintes, le réalisateur ne cessera "d'auratiser" ces gestes, humains [...] ou machiniques [...] et ces formes sociétales [...], industrielles [...] ou artistiques [...], servi par un sens aigu de la plasticité et du montage qui, sans esthétiser la réalité abordée, la stylise, la cisèle, lui donne véritablement une puissance imageante. [...] Livres sommes, véritables utopies, les écrits de Dekeukeleire fournissent sans conteste à sa pratique un cadre intellectuel d'une rare cohérence. »²¹¹

Entre la rupture et la continuité, les lignes de l'autrice expriment la multiplicité des pratiques de Dekeukeleire comme étant convergentes, réunies par une « aura » commune, qui elle-même répond à son « cadre intellectuel », dont la cohérence est mise en avant. L'évolution inhérente au parcours de Dekeukeleire n'est pas mentionnée, et l'on peut s'interroger sur cet itinéraire : comment perçoit-il lui-même la quarantaine d'années qui composent son activité ? En vue d'un entretien télévisuel conduit par Jan Botermans en 1956, six ans avant que son accident n'interrompe son travail, il prend quelques notes qui résument son parcours :

« Né en 1905. Mon activité cinématographique a commencé en 1924 – à l'âge de 19 ans – par de la critique de films et des articles théoriques sur le cinéma. [...]

Mon premier film : "Combat de boxe". J'avais 22 ans.

Ma préoccupation majeure, à l'époque, était la part propre à l'appareil de prises de vues, dans la création artistique : la part de regard propre à l'objectif, – la part du mouvement de la caméra.

J'ai tourné plusieurs films-essais, puis, en 1932, je devins le correspondant belge des actualités filmées "France-Actualités" que dirigeait Germaine Dulac.

J'ai quitté en 1934 pour me joindre à l'expédition transsaharienne Brondeel, dont j'ai rapporté "Terres brûlées", tourné au Congo Belge.

Terres Brûlées et les contacts que j'ai eu avec une civilisation différente de la nôtre, marque dans mon œuvre un nouveau point de départ. A côté des préoccupations esthétiques que je n'ai cessé d'avoir, j'attache une importance grandissante, depuis lors, à des considérations plus profondément humaines.

²¹¹ Anne-Françoise Lesuisse, « Charles Dekeukeleire », dans Jacqueline Aubenas (dir.), *op.cit.*, p. 37.

Ces considérations, je les ai développées dans 3 ouvrages parus en librairie : *Afrique, L'émotion sociale, Le cinéma et la pensée.*

La thèse que je défends dans ces ouvrages est la suivante :

Toute civilisation humaine se caractérise fondamentalement par la manière dont elle subvient à ses besoins matériels. Je dirais : par les outils qu'elle a inventé. On peut parler ainsi de civilisations du feu, d'agriculteurs, de citadins.

Chaque civilisation a aussi donné naissance à un art issu de ses techniques nouvelles et qui était destiné à faire entrer ce qui était en quelque sorte inhumain jusque-là, dans la sensibilité. A humaniser les techniques.

Ainsi, nous avons hérité d'arts nés à différentes époques de l'histoire humaine et qui prolongent jusqu'à nos jours les richesses émotives héritées par l'humanité tout au long des millénaires.

Il en est ainsi de la danse – le tout premier de tous les arts et qui existe aussi dans certaines sociétés animales, comme les sociétés d'abeilles –, de la musique, de la littérature, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, le dernier venu, né avec les grandes civilisations urbaines, il y a quelque cinq mille ans.

Aujourd'hui, avec l'utilisation mécanique de l'énergie, nous entrons dans un nouveau cycle civilisateur et c'est ainsi, que des techniques modernes naissent des arts nouveaux, dont le cinéma – quoiqu'encore vagissant, est la forme la plus parfaite.

Je me suis beaucoup préoccupé, dans mon œuvre cinématographique de cette sensibilité des machines. J'ai tourné – et je tourne toujours – des films où ces préoccupations sont essentielles : la machine en elle-même ou la machine dans ses rapports avec les ouvriers au travail. Je m'en suis préoccupé aussi dans des films de synthèse comme "Le fondateur" où j'ai, à dessein, utilisé sur un même plan, les machines, les œuvres d'art de différentes époques, et les hommes au travail.

[...]

Mon voyage à Hollywood m'a surtout permis de me familiariser davantage avec la technique du grand film de fiction, technique qui m'intéresse davantage aujourd'hui que dans ma jeunesse et que je compte utiliser prochainement. »²¹²

Le contenu biographique, ici, fait schématiquement apparaître l'évolution du parcours de Dekeukeleire : d'abord cinéaste expérimental, puis ethnographique, institutionnel / industriel et, enfin, de fiction – ce dernier aspect n'est presque pas investi sur le plan pratique. Il parle d'un tournant dans sa filmographie à partir du tournage de *Terres brûlées*. En effet, si je discute des textes de l'année 1932 (*Réforme du cinéma*, « Le cinéma contre lui-même »), qui se concentrent directement sur la question d'un changement spirituel dans l'esprit collectif que le cinéma pourrait engendrer, son voyage en Afrique amène Dekeukeleire à développer une perception de la spiritualité qui est plus directement ancrée dans des rites, et ce qu'il nomme

²¹² Charles Dekeukeleire, notes pour un entretien avec Jan Botermans retransmis le 6 juillet 1956, BRT (chaîne nationale néerlandophone). Le réalisateur dit ici débiter sa carrière en 1924, mais en réalité il publie sa première critique en 1923.

(comme beaucoup d'autres à cette époque) une « pensée primitive ». Son humanisme s'inspire des tribus qu'il rencontre, et il faut noter que dans les lignes ci-dessus, c'est à partir de là qu'il discute de ses ouvrages théoriques. Il transpose les interrogations civilisationnelles qui le traversent en Afrique à celles dans lesquelles il évolue en Europe. Ici, son discours est majoritairement axé sur la portée théorique de son travail, et les films de commande (qui ne sont pas décrits comme tels) n'interviennent qu'après une description de sa pensée. Il s'agit là de la cohérence dont parle Anne-Françoise Lesuisse lorsqu'elle mentionne un « cadre intellectuel » au sein duquel convergent les productions de Dekeukeleire : les liens entre les écrits et les films, chez lui, sont inextricables. Comme il l'explique lui-même, il perçoit ses œuvres comme la résultante de ses pensées théoriques :

« Comment je suis venu au cinéma, [...] c'est très simple : par le chemin des écoliers, J'écrivais des articles de journaux et de revues. Un jour, je me suis demandé si j'avais raison, dans ce que j'écrivais, j'ai voulu le savoir et j'ai déposé mon porte-plume. Il faut passer de temps en temps à la pratique pour vérifier ses théories. »²¹³

Cinéaste d'avant-garde, réalisateur de films industriels, ethnographiques, fictionnels, ou plus largement didactiques, cinéphile et lecteur au carrefour d'une grande diversité de textes, dans un contexte social dense, Dekeukeleire fait néanmoins preuve d'une logique qui, bien qu'elle évolue et qu'elle diverge entre les débuts et la fin de son activité, reste relativement stable. Les pratiques sont multiples, mais le cadre général de sa pensée paraît tendre à l'homogénéité. De cette sorte, ses réflexions semblent cycliques et résonnent les unes avec les autres au fil des années, surtout lorsque l'on se penche sur la lecture de ses carnets : prises hors de leur contexte et de leurs évolutions, les pensées qui y sont transcrites peuvent donner l'impression d'une seule et même grande idée qui se répète sous des formes différentes au long des années. Cette impression donne lieu à quelque questionnement : si les films et les théories sont intrinsèquement liés, et si les pratiques et le contexte tendent vers des pistes hétéroclites, alors les idées, elles aussi, divergent nécessairement en fonction du contexte et des films que produit Dekeukeleire.

A quoi, donc, tient cette impression d'homogénéité, de « rare cohérence » comme l'expose Anne-Françoise Lesuisse ? Alors que le cinéaste relate linéairement son parcours ci-dessus, y faisant apparaître une chronologie, une idée en particulier est investie qui apparaît à plusieurs endroits de la biographie et sur laquelle il insiste largement : la machine. On retrouve les

²¹³ Charles Dekeukeleire, entretien avec Jean Falize, art. cit., p. 7.

machines industrielles, mais aussi la civilisation de la machine, puis une forme plus abstraite de « sensibilité des machines ». Au-delà des artistes et penseurs que j'évoquais plus haut, Dekeukeleire s'intéresse aussi, dans ses carnets et ses publications, à la question du machinisme.

Il cite par exemple Georges Duhamel²¹⁴ dans ses références pour *Le cinéma et la pensée*, ou encore Marcel Malcor. Dans *Au-delà du machinisme*²¹⁵, que lit Dekeukeleire, Malcor questionne en 1937 le contexte idéologique qui entoure son époque, et ses réflexions sont plutôt technophiles. On peut ainsi lire dans un compte-rendu de son ouvrage qu'il « n'entend pas renoncer au perfectionnement technique ; c'est dans le domaine économique qu'il cherche une orientation nouvelle et il croit l'avoir trouvée dans le sens d'une humanisation des échanges »²¹⁶. A propos de Duhamel, connu pour être hostile aux évolutions technologiques, on peut lire ces critiques formulées par le cinéaste belge :

« Il est clair que le machinisme ne continue pas la civilisation traditionnelle. Duhamel voit “une rupture” entre le machinisme et une civilisation plusieurs fois millénaire qui n'est pas “au terme de ses desseins”, n'a pas “épuisé ses ambitions”, ni “parfait la somme de ses œuvres”. Duhamel sent que le machinisme l'emporte, mais sa pensée se refuse à comprendre : *elle n'est pas formée par le machinisme*. Celui-ci, Duhamel le juge selon les canons de la culture classique, et cela n'a pas de sens. Si l'économie mène à une transformation de la pensée, il y a “rupture” entre l'esprit traditionnel et le machinisme. Les jugements des *Scènes de la vie future* portent à faux par suite de cette rupture : Duhamel se trompe, non par manque de lucidité, mais à cause de sa lucidité classique. Nous n'atteindrons une lucidité moderne que lorsque le ferment spirituel du cinéma aura fait jaillir une pensée de la machine. Le machinisme construit nos villes, accroît leur population, qu'il nourrit : sa disparition signifierait la nôtre, mais il nous aveugle et nous sommes inquiets. Duhamel se révolte. »²¹⁷

La pensée de Dekeukeleire naît par ailleurs au moment du développement d'une politique technocratique qui va de pair avec les enjeux économiques liés à l'industrialisation. Elle prend largement place dans les années 1920-1930 aux Etats-Unis, associée à une forme de libéralisme et alors partiellement positionnée contre les systèmes politiques européens²¹⁸. C'est ce que critique Duhamel dans ses *Scènes de la vie future*. Cette période voit émerger des points de vue

²¹⁴ Il cite particulièrement *Scènes de la vie future* [1930], Paris, Mercure de France, 1943.

²¹⁵ Voir : Marcel Malcor, *Au-delà du machinisme*, Paris, Desclée De Brouwer, 1937.

²¹⁶ Xavier Legrand, « Marcel Malcor. *Au-delà du machinisme* » (compte-rendu), *Revue philosophique de Louvain*, n°58, 1938, p. 327.

²¹⁷ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée*, op. cit., pp. 16-17.

²¹⁸ Notamment le communisme et le fascisme, mais également la démocratie elle-même si l'on en croit R. De Roussy de Sales dans son texte « Un nouveau mouvement aux Etats-Unis : la technocratie », dans *La Revue de Paris*, 15 mars 1933, pp. 432-443.

opposés sur la place de la technique dans les décisions sociales et politiques, engendrant des mouvements de pensée techno-critiques²¹⁹ comme technophiles. On s'intéresse par exemple à la technocratie²²⁰ en ce qu'elle pourrait représenter « un nouvel effort, semble-t-il, vers une solution purement scientifique et orthodoxe du problème économique et social »²²¹. C'est pour la même raison qu'ailleurs on s'y oppose : les « solutions purement scientifiques » sont plus économiques que sociales, positionnent le rôle des machines à l'avant-plan, et l'humain en est écarté. Pour autant, les discussions qui entourent la technocratie, que ce soit à partir de prismes positifs ou péjoratifs, s'ancrent, elles, dans un contexte idéologique commun²²².

L'idéologie du machinisme, à l'époque à laquelle écrit Dekeukeleire, trouve différentes formes (favorables comme contestataires ; politiques, sociales, économiques, scientifiques comme artistiques) et imprègne une large partie des préoccupations spirituelles et sociales²²³. Alors qu'il place la machine au centre de ses réflexions théoriques, il convient donc de comprendre comment le cinéaste dialogue avec l'idée-même de machinisme. Ci-dessus, elle apparaît au départ et à l'arrivée d'un ensemble d'éléments : le machinisme est par exemple le contexte

²¹⁹ Sur ce point, voir : François Jarrige, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014. L'auteur s'intéresse aux débats intellectuels sur le machinisme, définissant des positions qui ne sont pas toujours technophobes. C'est notamment le cas de Georges Duhamel, qui s'oriente moins vers un rejet de la technique que vers une manière critique de penser celle-ci, à partir de ses effets nuisibles.

²²⁰ La technocratie est un système gouvernemental qui se base en premier lieu sur les expertises liées à la technique. De cette sorte, la méthode de gouvernance prônée est scientifique et rationnelle, particulièrement axée sur le rendement et l'efficacité des techniques industrielles dans le champ du travail. Si le terme est aujourd'hui très souvent connoté péjorativement, ce n'est pas nécessairement le cas lorsque la technocratie émerge au courant des années 1920. Elle connaît alors autant de critiques que de louanges. Ainsi, un texte comme celui cité ci-dessus ne se présente par exemple pas en défaveur de ce système.

²²¹ R. De Roussy de Sales, « Un nouveau mouvement aux Etats-Unis : la technocratie », art.cit., p. 443.

²²² Tel que l'évoque Laurent Le Forestier, Georges Duhamel n'échappe pas à ce contexte, et ancre lui aussi ses réflexions dans le réseau idéologique qui entoure la technique et les machines. Dans le texte de l'une de ses conférences, « Georges Duhamel cinéophile ou jalons méconnus d'une théorie du cinéma technocritique » énoncée lors du colloque international « Le cinéma contre la technique ? » (Université de Lausanne, 24-25 mars 2022), le chercheur réfute l'idée communément admise selon laquelle Duhamel serait cinéphobe. En effet, Laurent Le Forestier précise que la « perspective [que Duhamel] défend serait une sorte de réhumanisation du cinéma, qui amènerait *de facto* ce dernier à produire un discours critique sur la civilisation industrielle et donc à contribuer à une possible sortie de celle-ci » (n.p.). Il explique par ailleurs que l'auteur se positionne « en fait moins contre la machine que contre l'effet déshumanisant de la machine » (n.p.), le resituant ainsi dans un contexte intellectuel lui-même influencé par l'avènement des machines. A partir de là, Laurent Le Forestier propose de qualifier Duhamel non pas de cinéphobe, mais de « ciné-critique », dans la lignée de l'ouvrage de François Jarrige cité ci-dessus.

²²³ A ce titre, voir : Nicolas Dodier, *Les Hommes et les machines. La conscience collective dans les sociétés technicisées*, Paris, Métailié, 1995 ; Daniela Galligani, Monique Guibert, *Mythe, Machine, Magie : fictions littéraires et hypothèses scientifiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 ; ou encore Michel Raimond, *Eloge et critique de la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur expose les différentes perceptions de la machine qui existent dans les discours de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, discutant notamment d'une idéologie dominante tournée vers la prépondérance de la figure de la machine, qui a autant ses partisans que ses détracteurs.

économique qui produit les capitaux, lesquels permettent de faire des films et d'influencer la vie culturelle et intellectuelle, et lesquels sont également à l'origine des cadres du travail industriel. Il est aussi « ce qui aveugle », source d'une inquiétude généralisée, mais à laquelle Dekeukeleire trouve une solution : si changements technologiques il y a, ceux-ci engendrent une résistance qui n'a pas lieu d'être pour le réalisateur. Celle-ci vient du fait que, selon lui, le machinisme n'est pas encore « une civilisation » et apparaît donc comme une rupture psychologique et intellectuelle à un niveau collectif. En effet, la principale explication que trouve Dekeukeleire à l'aspect critique du texte de Duhamel repose sur l'idée que « sa conscience » n'est « pas formée par le machinisme ». Phénomène spirituel, donc : le machinisme, pour le cinéaste, doit se situer à la base de la formation-même de l'esprit, c'est-à-dire devenir, au-delà d'une réalité concrète, un modèle de pensée.

Dans ses théories, le réalisateur envisage ainsi le machinisme à partir de plusieurs niveaux : comme une réalité sociale et concrète qui modifie le rapport au travail et l'économie globale, puis comme un concept qui permettrait de penser la société et son organisation, c'est-à-dire comme un système. Ce système, selon lui, est directement corrélé au mécanisme psychique. Entremêlant des références à la psychanalyse, à la sociologie et à l'ethnologie, le cinéaste situe ses recherches théoriques dans la formation d'une nouvelle conscience sociale du rapport aux machines et plus particulièrement de l'application que celles-ci trouvent dans le travail industriel. Pour ce faire, il entend retourner à un rapport aux gestes collectifs qu'il entrevoit comme « primitifs » en Afrique, et qui donnent lieu à ses réflexions sur le thème de la civilisation. Si les changements sociaux qui surviennent avec l'arrivée de l'industrialisation et du machinisme induisent de nouveaux rapports matériels et spirituels à un niveau collectif, Dekeukeleire envisage le machinisme comme une nouvelle naissance sociale. En concentrant une grande partie de ses pensées sur le travail industriel, qu'il perçoit comme représentant la matérialité concrète et économique du machinisme, il donne à la machine cinématographique la mission d'amener ce qu'il nomme alors « la civilisation machinique » de l'enfance à l'âge adulte. En d'autres termes, Dekeukeleire, résolument technophile, entend éduquer le peuple à un niveau très général : il voit dans le cinéma la voie concrète vers l'adhésion à l'esprit-même du machinisme, phénomène qui doit selon lui avoir des conséquences positives sur l'économie de son propre pays.

*

Cette contextualisation historique des productions de Dekeukeleire pourrait être largement prolongée, et nombreux sont les détails, dans ses films et ses écrits, qui vaudraient d'être analysés dans le sens des quelques pistes évoquées dans ce chapitre. Très certainement généraux, ces éléments de contexte sont essentiels pour comprendre d'où parle un Dekeukeleire parfois contradictoire, souvent peu clair, mais qui pourtant semble cohérent à de nombreuses reprises. Les ambivalences de ses discours appartiennent à ce climat complexe, qui révèle des influences, des intérêts, puis des pratiques filmiques et théoriques multiples chez le cinéaste.

En ce sens, il est important d'extraire Dekeukeleire d'écrits qui le lient bien plus à une pensée politique militante de l'avant-garde qu'il ne s'y consacre en réalité, pour réenvisager sa place dans l'histoire du cinéma et de ses idées. En l'absence de cet effort, la réception historique de la figure de Dekeukeleire, bien que nettement plus effacée, pourrait finir par ressembler à celle d'Epstein (à qui le cinéaste belge est parfois comparé, partageant quelques-unes de ses aspirations théoriques). Pour Laura Vichi et Chiara Tognolotti,

« Epstein a souvent été considéré [comme] un exposant du modernisme filmique, 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 dans une dimension proche de l'anthropologie. »²²⁴

Du côté d'un cinéma industriel plus qu'anthropologique, Dekeukeleire use lui aussi d'un « langage d'avant-garde » dans ses écrits, de sorte qu'il pourrait être lu selon cet angle, ce qui présenterait le risque d'ignorer le reste de sa production, filmique comme théorique. Et comme Epstein, les formes de Dekeukeleire et ses textes sont à envisager depuis une continuité entre ses films et à partir de l'évolution de sa pensée.

On retrouve un mouvement proche de celui-ci dans la manière dont d'autres cinéastes sont perçus, tel que Walter Ruttmann, dont le parcours est très similaire à celui de Dekeukeleire. Parlant de Ruttmann, Michael Cowan²²⁵ problématise les discours généraux qui tendent à le considérer soit comme le pionnier d'une certaine avant-garde liée au *cinéma absolu*, soit comme

²²⁴ Chiara Tognolotti, Laura Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : l'archipel Jean Epstein*, Torino, Kaplan, coll. Orizzonti, 2020, p. 18.

²²⁵ Voir : Michael Cowan, *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.

un cinéaste de propagande, ayant produit des films particulièrement symptomatiques de la modernité weimarienne, et qui a aussi adhéré au nazisme²²⁶. L'auteur fait état des conséquences d'une perception historique trop manichéenne, expliquant par là le nombre très réduit de livres entiers, monographiques, qui traitent du travail de Ruttmann. Il réfute alors l'idée que deux pratiques pourraient être séparées dans son parcours, celle du film publicitaire d'un côté, et celle du film expérimental indépendant et avant-gardiste de l'autre, une production que par ailleurs il décrit comme très marginale – comme chez Dekeukeleire.

Le réseau contextuel multiple dans lequel évolue le réalisateur belge apparaît alors comme une clé à la compréhension d'un ensemble, celui de ses pratiques et de ses théories. Il y a donc chez lui un climat idéologique, le machinisme ; une prise de position, la technophilie ; une économie dominante, l'industrie ; un contexte intellectuel et social, les idées réformatrices et pacifistes ; un champ d'action, le cinéma. Ces éléments amènent ainsi un programme théorique, « faire jaillir la pensée » d'une civilisation nouvelle, c'est-à-dire éduquer l'esprit collectif, et une entrée pratique : la production de films. Voilà ce que Dekeukeleire perçoit comme étant une forme de révolution sociale, qui part de la machine et y retourne : le cinéma est une machine à laquelle il donne le pouvoir de façonner la spiritualité-même du machinisme.

²²⁶ A ce sujet, voir les critiques énoncées par Kracauer à propos de *Berlin, Symphonie d'une grande ville* (1927) dans *De Caligari à Hitler*, *op. cit.*

CHAPITRE 2

La technographie de Dekeukeleire, un projet d'éducation *populaire* à l'industrie

Si Dekeukeleire appuie très souvent son discours sur l'aspect social du film, il convient d'essayer de comprendre ce que les termes-mêmes de *cinéma social* signifient pour lui, dans la pratique comme dans la théorie. Dans un article paru dans la revue *Echo de la bourse* en 1949, on peut lire une conception qui concorde avec la vision du cinéaste :

« ... le public veut du BON documentaire. [...] telle étude bien amenée, jolie à voir, intéressante par son contenu, capte toujours le public. [...]

Charles Dekeukeleire en est l'un des piliers. [...] Il vient de s'atteler à une tâche presque inédite : celle du film "social". Et il en a montré les premiers échantillons cette semaine.

Le plus convaincant, ce fut un "bout d'essai" : isolant un geste d'ouvrière d'une usine textile, Charles Dekeukeleire en a fait une sublime symphonie d'images. [...] C'est le "capiage". Une fraction d'un métier.

En quoi *Le Capiage* peut-il être plus qu'utile sur le plan social ? Il révèle tout d'abord aux ouvrières elles-mêmes la beauté du geste qu'elles accomplissent : il révèle ensuite ce geste, son importance, la place qu'il prend dans la "chaîne humaine" à tous les voisins de ces ouvrières, aux patrons, au citoyen ...

Répandu dans les usines, le film documentaire social peut aider à l'enseignement technique, au perfectionnement des apprentis en même temps qu'il resserre les liens de l'artisan pour son métier et des différents corps de métier l'un pour l'autre. Présenté avec la perfection technique des œuvres de Dekeukeleire, le film documentaire social doit exercer une pleine influence, parce qu'on le voit avec plaisir, comme s'il s'agissait d'un film-divertissement. [...]

Quoi de plus admirable, encore, que *Six-cents hommes*, cet hymne au travail rationnellement organisé enfin, compte-tenu de l'adaptation nécessaire de la machine à l'homme, cet hymne plaisamment placé sur le plan de la comparaison sportive, et qui nous montre le montage des voitures "Ford" à Anvers ? Cette sorte de film remplit volontiers d'aise et de fierté l'homme qui est une partie de cette "chaîne", de cette équipe qui n'a plus rien de commun avec la charge du Charlot des *Temps modernes*. En même temps, *Six-cents hommes* révèle à d'autres industries moins favorisées ce qu'il est possible de faire. Et pour le "public", pour le spectateur moyen, la bande constitue véritablement une émouvante "tranche de vie" sur le mode réaliste tellement à l'honneur à l'heure présente. »²²⁷

²²⁷ Pierre Thonon, « Les films sociaux réalisés par Charles Dekeukeleire », *Echo de la bourse*, 16 septembre 1949, n.p.

A la lecture de ces lignes, toute possibilité de militantisme politique de la part de Dekeukeleire est à évacuer d'emblée. Premièrement, les films qui sont évoqués, *Le capiage* et *Neuf-cents hommes*, sont des commandes industrielles²²⁸, dont la liberté d'expression, donc, est conditionnée par leur valeur publicitaire ou didactique. Ensuite, le discours se situe à l'opposé d'une critique des conditions du travail machinique (Charlot), voire aux antipodes de ce qui a pu être défini ailleurs comme un *film social* – en effet, on est ici très loin de volontés politiques comme celles formulées dans les années 1930 par un Vigo, un Ivens ou encore un Storck. Ici, ce qui est nommé « film documentaire social » repose sur une forme de mimétisme psychique : on définit que le public « veut » voir la beauté des usines et que, ce faisant, il s'y retrouvera lui-même embelli, voyant son propre quotidien poétisé à l'écran. Pour Dekeukeleire, il s'agit cependant d'un mouvement *véritablement social*, qui serait par ailleurs en mesure de venir en aide à un système socio-économique dans son entier :

« En projetant du documentaire belge, l'exploitant fera davantage encore. Car en faisant mieux connaître à son public les richesses de son pays, il aidera à les lui faire aimer. Plus de Belges passeront leurs vacances en Belgique, lorsqu'ils connaîtront mieux, par le film, les sites de leur pays. Plus de produits belges seront vendus dans le pays, lorsque les Belges comprendront mieux le travail de leurs compatriotes qui les fabriquent. Et, en définitive, ce faisant, l'exploitant travaille pour sa clientèle, contre le chômage, pour l'augmentation du chiffre d'affaires du pays. Il aide ses spectateurs à avoir plus de moyens qui leur permettront d'aller plus souvent au cinéma... »²²⁹

« Solution au chômage », mais aussi à l'épanouissement industriel de la Belgique, le documentaire ici est « social » en ce qu'il fonctionne en vase clos. Il est perçu par Dekeukeleire comme le moyen pour le peuple d'être filmé puis reconnu dans la beauté de son travail, donc de se sentir épanoui, *a fortiori* de produire plus, c'est-à-dire générer des fonds qui peuvent être utilisés pour créer des films, ce qui permet au peuple d'être filmé, puis reconnu, et ainsi de suite. Cette conception d'un « film social », qui se base en fait surtout sur le rôle du film institutionnel, est donc à replacer dans une économie et une société industrielles, et à entendre à partir d'une adhésion idéologique au machinisme : il est produit en réponse à « l'adaptation nécessaire de la machine à l'homme », comme le proposait l'article cité plus haut.

²²⁸ Si l'auteur parle de « six-cents hommes », le film est en réalité *Neuf-cents hommes*. Ces deux productions sont disponibles sur la plateforme European Film Gateway. *Le capiage* (1948) est un film industriel qui traite du travail de la laine. Le peu d'archives existantes ne permet pas de connaître son commanditaire, mais il fait peu de doute que celui-ci a été commandité par une entreprise liée à l'industrie textile. *Neuf-cents hommes* (1949) montre le travail à la chaîne dans les usines Ford à Anvers. Là non plus, le commanditaire n'est pas indiqué (dans les archives ou dans les crédits du film), mais il s'agit très certainement de l'entreprise Ford.

²²⁹ Charles Dekeukeleire, « Intérêt du documentaire belge », *Bulletin d'information de l'association des directeurs de théâtres cinématographiques de Belgique*, 15-31 janvier 1950, n.p.

I. La volonté sociale de Dekeukeleire ou l'idéal d'une perception renouvelée du travail ouvrier

Dekeukeleire se positionne, dans ses écrits du début des années 1930, contre un cinéma capitaliste caractérisé par les productions hollywoodiennes, mais en faveur d'un cinéma industriel qui a trait, lui, aux productions de commande. Cette perspective est teintée d'une forme de fascination pour la technologie et les machines. C'est à partir d'un vocabulaire de la révolution, du combat, que parle un Dekeukeleire qui semble vouloir construire une industrie du film nouvelle, et avec elle une société nouvelle. Le cinéma se présente à lui comme le moyen d'éduquer les foules sur le plan spirituel, les amenant à « aimer leur propre vie » (dans ses mots), c'est-à-dire à accepter les cadres idéologiques de celle-ci qui, pour lui, se situent assez directement dans le travail industriel et la figure ouvrière. Le cinéaste prône alors un film qui puiserait ses sources dans ce qu'il perçoit être la réalité du peuple ouvrier, allant jusqu'à idéaliser la participation effective de ce dernier dans la création filmique elle-même. Les écrits de Dekeukeleire écartent la question d'une pénibilité du travail ou d'une aliénation aux machines. Il perçoit bel et bien cette problématique, qu'il envisage comme une source de mal-être social, mais il cherche moins à révolutionner les modes de production qu'à changer la perception sociale de ceux-ci. Chez lui, la machine incarne deux tendances, la première est négative (la pénibilité, l'aliénation), la seconde est positive (les machines améliorent la vie) : ses écrits reposent en grande partie sur la transformation de cette perception négative en perception positive, raison pour laquelle il envisage le film comme le moyen d'une éducation du peuple qui serait tournée vers la beauté du travail industriel et vers la mise en valeur des pratiques ouvrières. Relativement théorique, ce projet prend peu en compte la question de la diffusion réelle des films industriels.

a. *Un film fait pour et par le peuple ?*

Dans les années 1930, ainsi que je l'ai évoqué dans le premier chapitre, Charles Dekeukeleire concentre une partie de ses recherches théoriques sur la possible portée révolutionnaire du cinéma, qui débute avec le constat que ses films expérimentaux n'atteignent pas le peuple, une réflexion que les problématiques de diffusion de sa première œuvre ethnographique *Visions de Lourdes* viennent renforcer. Cette dernière circule en Belgique, mais est censurée par l'Église

catholique française qui la juge « contestable au point de vue religieux »²³⁰, donnant lieu au regret suivant de la part du cinéaste : « [i]l résulte de cette politique du silence et de cette interdiction – interdiction que je ne veux pas discuter – qu’il m’est impossible d’atteindre le peuple. Le peuple ignore mon film [...] »²³¹. Alors que, dans la veine d’un texte comme *Réforme du cinéma*, ses discours usent à cette période de terminologies politiquement connotées (la révolution, la forme guerrière, le combat), on prête parfois à ses films une dimension critique :

« Charles Dekeukeleire se tourne alors vers le documentaire-reportage, avec un souci de fidélité maximale à un univers purement visuel. Les premiers films sonores sont arrivés sur le marché. Il pense comme la plupart des réalisateurs et des critiques que l’introduction de la parole menace le Septième Art d’étouffement. D’un autre côté, son attachement croissant à la dimension sociale de la vie l’incite à dénoncer une série de phénomènes discutables à ses yeux. Sans rien de forcé ou d’agressif, les images permettent une double lecture. L’indignation perce sous le constat. [...] *Dixmude* (1931) démystifie un cérémonial patriotique du nationalisme flamand. *Visions de Lourdes* (1932) ose pour la première fois jeter une lumière crue sur l’aspect mercantile du pèlerinage. »²³²

Si *Dixmude* a aujourd’hui disparu des archives de la Cinémathèque royale de Belgique, quelques images prises au même moment se retrouvent dans *Flamme blanche*, qui est certainement le film le plus critique de Dekeukeleire et qui entremêle des vues documentaires de militants pour la paix aux images fictionnelles d’un boucher qui fuit les forces de l’ordre²³³. Dans ses carnets, le cinéaste écrit de ce film qu’il est un « exemple d’art subversif », le décrivant comme « un essai de film de studio tourné sans argent »²³⁴. Cependant, il ne se situe pas pour autant dans une forme de dénonciation et ne prend pas de position politique dans cette œuvre, ni dans *Visions de Lourdes*, dont il dit :

« Le fait pour certains de tenir les *Visions de Lourdes* pour une œuvre subversive et anti-religieuse provient de ce que ceux-ci se font de Lourdes une opinion différente de celle des pèlerins.

Et c’est ici qu’apparaît clairement la valeur du cinématographe qui, par des moyens mécaniques, nous révèle objectivement des choses que nous déformons en vertu de certaines idées préconçues. À part un

²³⁰ M.A.M., « *Visions de Lourdes*. Film de Charles Dekeukeleire », *Tout*, 3 juin 1932, n.p.

²³¹ Charles Dekeukeleire, *Le Cinéma contre lui-même*, op. cit., p. 225.

²³² Paul Davay, *Cinéma de Belgique*, op. cit., pp. 33-34.

²³³ Dans *Close-Up*, Oswald Blakeston parle par exemple de *Flamme blanche* comme d’un fait politique, utilisant les termes de « political meeting », voir : Oswald Blakeston, titre inconnu, *Close-Up*, décembre 1930, n.p.

²³⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°9, avril-juillet 1932, p. 37.

passage satirique contre le mercantilisme, je crois avoir réalisé une œuvre objective avec des images qui sont toutes prises sur place sans la moindre préparation. »²³⁵

L'objectivité dont discute le cinéaste, qui repose sur une prise de vue sur le vif, est discutable dans la mesure où il choisit néanmoins ses angles. Entre objectivité et subversion, ou « passage satirique », le discours de Dekeukeleire se révèle ambivalent. Ici, la possible subversion du cinéma semble plus concerner le domaine de la religion que celui de la politique, le cinéaste se voyant notamment censuré par les JOC (Jeunesses Ouvrières Catholiques) pour lesquelles il produit le film.

Entre 1932 et 1940, le terme de révolution parcourt les carnets de Dekeukeleire, s'accompagnant d'un vocabulaire relativement guerrier, qui invite à l'action : « Pour être cinéaste, il faut être poète et homme d'action. [...] Ce que les grands poètes futuristes ou dadaïstes ou surréalistes font par dilettantisme, les cinéastes le font par nécessité »²³⁶. Le cinéaste exprime ici un impératif²³⁷ : en premier lieu, il s'agit de se tourner vers les classes populaires pour les intégrer à la vie culturelle, une forme d'opposition aux élites artistiques aussi bien que sociales. Huit ans plus tard, le cinéaste exprime de nouveau un passage à l'action, cette fois-ci bien entamé :

« 60) Ns entrons ds la période de réalisation révolutionnaire.

On a senti la nécessité de la révolution et on l'a accomplie. Il s'agit maintenant de réaliser la révolution. Voir clair, voir devant soi, réaliser les tâches immédiates, les assises, des temps futurs. Bâtir les fondements de la maison nouvelle. »²³⁸

Dans ses mots, l'idée de révolution s'associe à une construction sociale qui ne comporte pas nécessairement la destruction du pouvoir en place – celle-ci ayant déjà été accomplie (il se réfère notamment à la Révolution française dans ses écrits). Quelques années avant cette déclaration, on retrouve l'idée suivante dans un brouillon pour une conférence que Dekeukeleire s'apprête à donner à l'Académie Picard (un prix lui étant décerné pour l'ensemble de sa production) : « C'est une révolution en profondeur que la mémoire mécanique du cinéma

²³⁵ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma contre lui-même*, op. cit., p. 225.

²³⁶ Même auteur, Carnet n°7, décembre 1931 – février 1932, pp. 72 à 74.

²³⁷ Il faut noter qu'ici, Dekeukeleire diverge des catégories dadaïste et surréaliste auxquelles on a pu l'associer dans l'histoire de l'avant-garde.

²³⁸ Même auteur, Carnet n°45, juillet-novembre 1940, pp. 82-83.

permet aujourd'hui, peut-être une révolution qui va au-delà du politique pour atteindre l'humain »²³⁹. Il écrit par ailleurs :

« Une révolution politique est insuffisante, pour nous. Il faut une révolution culturelle. Cette nouvelle culture entraînera fatalement des formes politiques nouvelles. Culture signifie : âme collective, connaissance profonde de soi – connaissance profonde de soi de tous ceux qui participent à la vie de la nation. »²⁴⁰

Ainsi, la manière dont Dekeukeleire fait usage du terme de révolution positionne le politique au second plan, pour se concentrer sur l'humain ou la vie culturelle. Ici, la réflexion semble aller précisément dans le sens de la révolution spirituelle à laquelle réfléchissent les non-conformistes empreints d'humanisme. La dimension révolutionnaire de son cinéma repose sur le rapport au peuple, la révélation des différentes couches de la société pour en façonner « l'âme collective ». Il ne cherche visiblement pas à remettre en question la réalité sociale, il entreprend simplement de la rendre visible et accessible à tous dans le but d'une plus grande harmonie collective, et c'est là que se situe la portée révolutionnaire de son discours. Durant les années 1930, le cinéaste est parfois associé, dans la presse, à la perspective de faire participer le peuple à la production cinématographique elle-même – ce qui, en soi, peut être analysé comme une forme de remise en question de la réalité sociale. A la suite de *Visions de Lourdes*, on peut par exemple lire que le film est « une indication des possibilités pour Dekeukeleire de perfectionner un art où la foule tiendrait le premier rôle »²⁴¹. Le cinéaste exprime sa vision de la sorte :

« Il est impossible de séparer les recherches entreprises ici, de celles opérées en Russie.

En Russie, le cinéma est organisé par l'État et ne sert pas comme ici à gagner ou à perdre de l'argent. Car on l'envisage d'abord comme moyen culturel. Au film pour tout le monde, l'État Russe oppose le film fait pour chaque catégorie d'individus, en rapport avec leurs besoins et leur développement culturel. Il y a ainsi des films pour paysans, pour ouvriers, pour soldats, des films originaux faits dans diverses tribus ou peuples autochtones russes et destinés à leur éducation socialiste.

Mise sur pied plus tard que l'industrie capitaliste, cette industrie nouvelle sut aussi profiter d'une organisation technique plus neuve, plus rationnelle, plus en rapport avec les possibilités actuelles du cinéma. On y tourne beaucoup de films en plein air, en faisant appel dans une large mesure aux ouvriers, aux paysans, aux décors naturels. [...]

Le film fait pour le peuple n'est pas encore fait par lui. Or, la première condition de la vitalité de l'art, c'est de puiser dans la vie même des éléments sans cesse nouveaux et toujours imprévisibles, c'est d'exprimer ce qui, en nous-mêmes, est inconnu.

²³⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°35, mai-décembre 1936, p. 30.

²⁴⁰ Même auteur, Carnet n°22, décembre 1933-janvier 1934, pp. 32-33.

²⁴¹ G. de L., « *Visions de Lourdes* », *La Nation belge*, 27 mai 1932, n.p.

Par sa politique de centralisation culturelle, le cinéma soviétique rejoint, sous une forme certainement beaucoup plus souple, cette erreur fondamentale du cinéma capitaliste : rechercher une standardisation de la sensibilité et de l'intelligence.

À cette politique de standardisation, qu'elle soit faite sous la forme grossière que nous lui connaissons en pays capitaliste : un film pour tout le monde – ou sous la forme plus raffinée que nous lui connaissons en pays soviétique : un film standard par catégorie de citoyens, nous opposons une décentralisation radicale de la pensée et de la sensibilité dans le film. Le film, pour qu'il puisse remplir son rôle qui est d'être une expression valable et utile de notre époque, doit permettre au peuple de s'exprimer lui-même.

En prouvant la possibilité de travailler dans le naturel, le cinéma d'avant-garde a prouvé la possibilité de faire, avec l'aide des techniciens, des films qui soient issus spontanément du peuple. Nous avons dit, tantôt, qu'en faisant le tour de ses possibilités, le cinéma d'avant-garde se connaissait encore une limite ; pénétrer l'âme populaire. Dans la période de découverte que nous venons de vivre, où le cinéma se met à l'affût pour découvrir la vérité, il lui manque encore une chose : c'est de pouvoir découvrir ce que le peuple veut lui cacher. C'est pourquoi, aujourd'hui, nous faisons directement appel au peuple, pour qu'il collabore à la confection des films. »²⁴²

Cet article, qui appelle directement les spectateurs à participer à la production des films, prolonge ce que Dekeukeleire définit dans ses premiers carnets comme « le besoin le plus urgent pour le cinéma », qui repose sur la création d'un « lien entre le technicien et le peuple »²⁴³. Dans le discours du cinéaste, le film participatif est certainement la forme la plus extrême de cinéma social, à l'opposé de ce qu'il nomme la standardisation et qui – à Hollywood comme chez les Soviétiques – tend selon lui à lisser la réalité sociale et son expérience. Ce qu'il définit ici comme une « avant-garde » est donc à comprendre non-pas comme un cinéma marginal à l'esthétique subversive, mais plutôt comme une recherche préliminaire à ce qu'il envisage, à terme, comme un cinéma dominant.

L'idée d'un art collectif à la portée sociale et spirituelle n'est pas réservée aux seules aspirations de Dekeukeleire, qui entrent en écho avec certains textes allemands et français sur le cinéma dès les années 1920, lesquels élaborent autour des promesses d'un art « susceptible d'intéresser prodigieusement tous les publics sans exception »²⁴⁴, « ce qui est l'une des préoccupations majeures, avec des nuances différentes, de Canudo et puis de Delluc et Moussinac »²⁴⁵. En effet,

²⁴² Charles Dekeukeleire, « Le cinéma, expression artistique et populaire du monde actuel », *Vingtième siècle*, 7 juillet 1933. n.p.

²⁴³ Même auteur, carnet n°9, avril-juillet 1932, p. 38.

²⁴⁴ Anonyme, *Cinéa*, 1922, cité par Laura Vichi dans « Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie », *Studies in French Cinema*, Vol. 14, n°3, pp. 240-241.

²⁴⁵ Laura Vichi, *ibidem*, p. 241.

Dekeukeleire est proche de ces penseurs sur le plan de la théorie, et particulièrement des écrits de Moussinac, ce dernier énonçant par exemple :

« Toutes les volontés alliées ne créent pas un style, mais raison et sentiment créent l'art. Il n'y a pas d'œuvre, s'il n'y a pas de désintéressement de l'artiste en face de l'œuvre. Et le film, peu ou prou, comme les grandes constructions anonymes dont il se rapproche par plus d'un trait et même par l'originalité et l'autorité qu'il réclame du maître d'œuvre, sera anonyme ou ne sera pas. Répétons-le, le Cinéma dira l'unité humaine. Il est né pour ça. Son caractère international est sa première vertu.

Anonyme. Qu'on me comprenne. Une signature, au cinéma, vaudra moins qu'une date, et si le film révèle une personnalité, celle-ci s'exprimera dans une synthèse. [...] Le film rassemblera les élans, les désirs, les joies, les souffrances, les enthousiasmes des foules, lorsque ces foules seront unanimes. Il réalisera, une seconde, des minutes, une heure, une participation émouvante et générale. Pour tout dire il fera pousser le même cri d'un pôle à l'autre. Voilà le grand fait qui s'annonce. »²⁴⁶

De son côté, et bien plus tard en 1947, Jean Epstein appuie les dires de Dekeukeleire sur la question d'un cinéma social, écrivant à propos du *Cinéma et la pensée* que « le cinéma n'apparaît, dans toute sa valeur, qu'en tant que fait social. Il s'oriente, il se forme, il devient, selon l'utilité de son rôle dans une certaine civilisation »²⁴⁷.

Urgence d'un art véritablement collectif, donc. Si Moussinac parle plus haut d'une « participation émouvante générale », faisant du cinéma un art anonyme tourné vers la construction d'une nouvelle communauté spirituelle, et si Epstein discute de celui-ci comme d'un « fait social », Dekeukeleire entrevoit le film comme un lieu dans lequel chaque fragment du peuple aurait le pouvoir d'occuper la première place, de sensibiliser à sa propre réalité. Pour lui, il faut briser les chaînes d'une production cinématographique trop homogène afin de pouvoir rendre compte de la multiplicité de la vie sociale :

« Filmer des choses réelles – qui sont des choses qui deviennent – (accélééré) faire revenir des choses à leur point de départ (retour en arrière) ralentir ou accélérer les devenirs – et filmer des choses faites par l'homme entrées dans la vie pratique et des expériences de laboratoire, filmer les autres arts. Réunir des matériaux ds le domaine de la vie banale, de la vie merveilleuse (inconnu) de la vie expérimentale (scientifique) de la vie sensible (œuvres d'art) : l'imagination du peuple, de l'artiste, les théories (pas le parlant ?) des philosophes (ou leurs réalisations), des mathématiciens (démonstrations), tout cela c'est de la matière brute pour le cinéaste (dont nous avons un avant-goût par nos actualités) en vue de faire le point de la sensibilité actuelle. [...]

²⁴⁶ Léon Moussinac, « Cinéma : expression sociale », dans l'ouvrage collectif *L'art cinématographique IV*, Paris, Félix Alcan, 1927, pp. 48-49. Il faut préciser que Moussinac est clairement engagé du côté du communisme, ce qui n'est pas le cas de Dekeukeleire.

²⁴⁷ Jean Epstein, « L'âge du cinéma », art. cit., 1947, p. 419.

Ce rôle de rendre sensible le mythe social²⁴⁸ qui est celui dévolu aujourd'hui à l'artiste ne peut plus aujourd'hui être tenu par un artiste, ni par l'ensemble des artistes. »²⁴⁹

La vie banale se confond avec le merveilleux, l'imaginaire avec le réel, la philosophie avec les expériences de laboratoire. Les réalités individuelle et sociale s'interpénètrent et sont en perpétuel mouvement. Le but du cinéma pour Dekeukeleire, ce serait de capturer le quotidien dans sa complexité, d'en saisir toutes les directions – discutant plus haut d'une découverte de l'imprévisible et de l'inconnu. Ce serait de s'emparer de l'ensemble de ces réalités, dont l'éclatement rend l'appréhension impossible, si ce n'est par les entités qu'elles concernent directement : le peuple. Ainsi,

« On ne crée pas un art pour le peuple, on n'invente pas un art. On ne ramènera l'ouvrier à l'art, ds tous les domaines où l'art peut s'exprimer, que lorsque l'ouvrier lui-même se créera son art. La formule à rechercher doit être l'art par le peuple lui-même, adapté à ses goûts, à ses conceptions, à ses possibilités techniques. »²⁵⁰

Dekeukeleire et son cercle n'ont pas bénéficié des moyens techniques qui auraient pu rendre cette entreprise réalisable. Faute de ne pouvoir mettre les ouvriers derrière la caméra, les œuvres du cinéaste en filmé néanmoins le quotidien. Ses films expérimentaux y puisent déjà une partie de leur matière. Si *Flamme blanche* montre très directement les manifestations du peuple pour la paix (fig. 51 à 53), la caméra d'*Histoire de détective* (fig. 54 à 56) se fond dans le paysage urbain de son époque, devenant elle-même un élément de la masse, errante dans la ville. De la même manière, les quelques films ethnographiques de Dekeukeleire transcrivent par leurs plans immersifs (fig. 57 à 59) cette volonté de contact direct avec différentes réalités sociales. Le film regarde l'éphémère, ceux que l'on oublie, la vie qui suit son cours, l'ordinaire.

²⁴⁸ Les termes de « mythe social » restent ici en suspens, en ce qu'ils méritent un approfondissement que je mène dans le prochain chapitre.

²⁴⁹ Charles Dekeukeleire, carnet n°12, novembre-décembre 1932, pp. 36-37 et p. 47.

²⁵⁰ Même auteur, carnet n°18, juillet-août 1933, p. 76.



Figures 51 à 56 - Ci-dessus, les militants pour la paix et leur drapeau bientôt érigé en haut de la tour de l'Yser dans *Flamme blanche*. En-dessous, les plans de la foule d'*Histoire de détective*. © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 57 à 59 - De gauche à droite : la « foule paysanne » (selon le commentaire en voix *over*) de *Processions et carnivals*, les membres d'une tribu du Kivu au Congo dans *Terres Brûlées*, les vendeuses de cierges de *Visions de Lourdes*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Qui sont les oubliés de la civilisation industrielle ? Dans ses recherches, et parlant de « ramener l'ouvrier à l'art », Dekeukeleire concentre ses réflexions sur le travail des usines en tant qu'activité la plus quotidienne, la plus banalisée du monde moderne. En 1933, il s'amorce ainsi une série d'idées qui, dans les expressions du réalisateur, apparaissent comme un véritable combat social en faveur du peuple :

« 18) Travailler de pied ferme. [...] Nous écoutons le peuple et lui obéissons. Notre rôle technique consiste à bien rendre ce qu'il nous demande, à lui donner l'âme et l'unité qu'il désire sans pouvoir la

formuler bien clairement. Après nous verrons, mais aux postes de combat, aux postes de commandement, nous mettons des hommes à nous. Nous devons le gagner à autre chose, par l'émulation du travail. [...] Ce qu'il faut, c'est se les attirer : faire un film tel qu'ils le désirent. [...]

Il faut trouver un nom pour cette affaire, un nom ronflant et qui impose : ex. Vlaamsche algemene populaire kino vereeniging, et un insigne – il faut trouver des types qui combattent pour l'idée – mais cela c'est déjà pour plus tard – au moment où le film sort. »²⁵¹

Ici, les cinéastes sont décrits comme des soldats, occupant les « postes de combat » ou de « commandement », leur but étant de rallier le peuple (ces autres « types qui combattent ») à la cause de films qui les concernent directement. Le nom « ronflant », grandiloquent, que le réalisateur trouve ici pour son affaire s'inspire du Vlaamsche Volkstoneel, un groupe de théâtre qu'il côtoie dans les années 1920 et qui s'oriente vers l'émancipation culturelle du peuple flamand. En français, le nom que propose Dekeukeleire signifie « Association générale flamande pour un cinéma populaire » (ma trad.). La même année, il écrit :

« Le rôle du cinéaste cesse donc d'être celui d'un observateur pour devenir celui d'un conseiller que le peuple appelle à lui dans le désir de se découvrir. [...]

Ainsi, la nécessité d'un contingentement impossible dans le marché du film, nous amène de façon assez paradoxale à envisager une production plus abondante : des films pour chaque catégorie d'individus et réalisés par chacune de ces catégories elles-mêmes.

Ces considérations appellent, on le voit, un renversement radical de l'économie cinématographique actuelle : suppression du trustage du cerveau, suppression de la féodalité de la machine, suppression de l'esprit d'affaires qui opprime l'intelligence, en revanche, une attitude nouvelle du poète qui se consacre dorénavant à la découverte de l'âme de ses semblables. »²⁵²

Dekeukeleire imagine, en parallèle d'une révolution sociale par le film qui permettrait au peuple d'y prendre part, une révolution des cadres économiques du cinéma. Il va plus loin que les russes, tels qu'il en discutait plus tôt : non seulement faut-il un film fait pour « chaque catégorie d'individus », mais également un film que ces catégories puissent produire. Ces déclarations, ainsi que « l'affaire » qu'il entend monter, annoncent une évolution dans la pensée du réalisateur depuis les films expérimentaux puis ethnographiques jusqu'à un cinéma industriel, la position observatrice occupée par le cinéaste devenant celle d'un « conseiller » ou d'un éducateur.

²⁵¹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°17, juin-juillet 1933, pp. 33 à 35.

²⁵² Même auteur, sans titre, *L'avenir belge*, 7 janvier 1933.

b. *La théorisation d'un cinéma ouvrier à l'économie autonome*

À cette époque, et jusqu'aux années 1950, l'absence de cadres institutionnels dédiés à la création cinématographique amène certains cinéastes à réfléchir à la création d'une industrie du film, notamment Dekeukeleire et Storck. Dans un brouillon de 1979, ce dernier écrit :

« ... combattre de concert au sein de nos associations professionnelles. Nous avons été les principaux artisans de la lutte pour obtenir l'aide des affaires étrangères, qui a été finalement accordée au cinéma belge tout entier en 1953 et qui continue encore aujourd'hui de soutenir les finances de nos producteurs et réalisateurs. »²⁵³

Le champ lexical de la lutte et du combat refait ici surface, confirmant l'idée d'un Dekeukeleire révolté par les cadres économiques du cinéma de son époque, notamment en Belgique. Cette lutte suit de peu le moment où Dekeukeleire déclare, dans un entretien en 1929, avoir « tourné la page de l'abstrait » pour s'orienter vers un cinéma plus réaliste²⁵⁴. L'expérience d'un *Visions de Lourdes* trop éloigné du peuple, couplée aux possibilités réduites de financements, le conduit à reconsidérer ses choix filmographiques pour s'orienter vers le film de commande. Dans une lettre qu'il adresse à Paul Davay en 1960, Dekeukeleire écrit à ce sujet :

« Bien sûr, la critique est parfois sévère. Je l'étais moi-même avant de faire des films. Les difficultés du métier de cinéaste sont une chose, les résultats atteints, une autre. Vous ai-je dit que je n'avais pas réalisé un seul film comme j'aurais réellement voulu le faire ? Si ce n'étaient les moyens financiers, c'était la liberté qui me faisait défaut. Plus souvent les deux à la fois. Je ne me fais pas illusion sur la valeur de ce que j'ai pu produire. Mes écrits, peut-être. Mes films ont pu rendre service au tourisme, à l'industrie, à l'enseignement, à l'art belges. Je ne déteste pas servir. Je pense – vous le savez – que l'art à ses grandes époques est un serviteur de son temps. Mais je déplore d'avoir dû servir jusqu'ici des buts limités, étroits. Je déplore que notre pays ne comprenne pas qu'un cinéma national bien compris peut lui apporter un prestige dont il aurait bien besoin. »²⁵⁵

Contrastant avec ces déclarations, le contenu des carnets semble plus traduire un dévouement qu'un tourment de la part du cinéaste face au film de commande. Ici, il ne « déplore » d'ailleurs pas un « film qui sert » les intérêts de l'industrie. Ce qui transparaît dans ces lignes, c'est le

²⁵³ Henri Storck, brouillon pour le texte « Charles Dekeukeleire, précurseur méconnu » (*Revue belge du cinéma*, art. cit.), 1979, n.p., Fonds Henri Storck.

²⁵⁴ Charles Dekeukeleire, entretien avec Pierre Louis Flouquet, « En dessinant Charles Dekeukeleire », *L'Aurore*, Bruxelles, 22 avril 1929, n.p. En effet, bien que les films produits par Dekeukeleire en 1929 (*Histoire de détective*) et 1930 (*Flamme blanche*) soient expérimentaux, ceux-ci sont plus conventionnels en termes de narration et ne font pas preuve d'une déconstruction esthétique et d'une recherche graphique aussi poussée que dans ses deux premiers films, *Combat de boxe* et *Impatience*.

²⁵⁵ Paul Davay, *Cinéma de Belgique*, op. cit., p. 39.

manque de moyens à la disposition du réalisateur, qui dit n'avoir pu servir que des « buts limités, étroits ». Il rejette moins le film de commande qu'il en souligne une forme d'inertie qui tient à des raisons économiques. En réalité, il apparaît que Dekeukeleire nourrisse sa pratique du film institutionnel d'aspirations qui dépassent les cadres matériels de celui-ci.

Il me semble que le cinéaste adapte, au cours des années 1930, le discours qu'il tenait sur le cinéma dans les années 1920 à un contexte industriel auquel, finalement, il adhère (la majorité des sources que je mobilise dans cette partie datent de 1933). Sans oublier les autres formes cinématographiques, il considère le cadre industriel comme un moyen viable de produire des films, de financer la création d'autres œuvres, et d'atteindre le peuple. Une évolution de la pensée du cinéaste apparaît ici : il ne s'agit plus de partir d'un peuple qui produirait ses propres films, mais d'atteindre ce peuple par le film industriel. Cependant, ces deux idées ne sont pas antinomiques dans la mesure où Dekeukeleire, filmant les gestes du travail, semble concevoir les films institutionnels comme prenant leur matière dans le cœur-même du quotidien ouvrier, partant du peuple en quelque sorte.

Les années 1930 à 1950 font apparaître chez lui de nombreuses recherches dans le sens de l'élaboration d'une nouvelle économie du film. Il vise à créer sa propre société, ce qu'il parvient à faire au début des années 1950, envisageant de fonder « Les Films de Belgique », qui donnent lieu à l'achat de studios à Waterloo. À ce moment-là, le cinéaste est déjà producteur de ses films à travers sa société PDK (Productions Dekeukeleire), sur laquelle très peu d'informations subsistent, mais dont on peut supposer à partir des fiches techniques des films qu'elle existe au moins depuis 1932. Vers la fin des années 1940, le papier à lettres du réalisateur (*fig. 60*) indique, aux côtés de ses récompenses les plus prestigieuses, ses films ethnographiques, historiques ainsi que ses films industriels qui ont obtenu une distinction ou ont eu une visibilité dans la presse de l'époque. Les films expérimentaux et fictionnels sont absents de la lettre, ce qui apparaît logique dans la mesure où ils n'ont pas été produits par les PDK²⁵⁶. La liste énumère « quelques documentaires ». Ce document étant destiné à un usage professionnel, il apparaît clairement que la ligne directrice du réalisateur se situe dans le documentaire, et notamment dans le film industriel (puisque la majorité des productions nommées dans la lettre traitent de l'industrie belge). Par ailleurs, la majorité des films cités bénéficient de financements extérieurs

²⁵⁶ Les premiers films sont entièrement indépendants et ne font pas appel à un organisme de production. Le producteur du *Mauvais œil* est EMKA.

aux PDK, le plus souvent commandités par des organismes privés et aidés des dispositifs mis en place par l'État.



Figure 60 – Papier à lettres de Charles Dekeukeleire, notamment utilisé pour la plupart de ses correspondances avec Jacques Ledoux, n.d. (après 1947). © Cinémathèque royale de Belgique.

Parallèlement à ses réflexions sur l'industrie cinématographique, Dekeukeleire lit en 1933 le « Rapport provisoire de l'institution internationale de coopération intellectuelle au bureau

international du travail »²⁵⁷, dans lequel il trouve une analyse sur les rapports éloignés du peuple à l'art. Il cite quelques parties du rapport, par exemple :

« Le but que se propose d'atteindre l'Organisation Internationale du Travail dans le domaine de l'art populaire n'est pas uniquement de voir les ouvriers apprécier les manifestations de cet art, s'en servir pour l'aménagement de leur demeure, ou les considérer comme une distraction pendant leurs heures de repos. Elle poursuit un but plus élevé qui est de voir les travailleurs eux-mêmes participer à la vie de l'art populaire en devenant les créateurs d'objets d'art populaire et les organisateurs de manifestations artistiques de même inspiration ; son programme n'est pas seulement l'art pour le peuple mais l'art par le peuple. [...] Né dans des circonstances primitives de vie sociale et économique, c'est un art à caractère collectif, commun à des groupes ethniques entiers, se basant sur les formes collectives de vie économique et sociale. Les traits les plus caractéristiques de l'art populaire : l'anonymat de ses créations, leur spontanéité, le traditionalisme qui domine son développement, distinguent nettement le domaine de cet art de celui qu'on a l'habitude d'appeler "grand art", à caractère conscient et individualiste. »²⁵⁸

On retrouve ici l'idée d'un art conduit par le peuple, mais aussi celle d'un art collectif – parce qu'anonyme – développées plus haut. Dekeukeleire commente alors : « [c]'est le moment de parler de cinéma ! »²⁵⁹, puis inscrit ainsi sa pensée dans son 18^e carnet :

« [...] un point très important serait de créer dans la masse ouvrière une disposition d'esprit favorable à l'art populaire.

[...]

Les conditions actuelles mettent entre le travail quotidien de l'ouvrier et son besoin de récréation une barrière qui ne peut être écartée que si on éveille l'activité spirituelle de l'ouvrier, si on développe ses forces créatrices.

[...]

Jeter les bases d'une nouvelle politique d'éducation et de civilisation en tenant compte des profonds bouleversements qui se sont produits (au cours des dernières décades), c'est ce que le rapport allemand considère comme le but le plus noble de l'organisme de la coopération internationale intellectuelle. »²⁶⁰

La lecture de ce rapport amène Dekeukeleire à prolonger ses réflexions sur un film directement lié au travail des ouvriers, plaçant la dimension éducative de l'art au premier plan. L'éducation résulte de ce que, selon le rapport qu'il cite, les cadres de la vie professionnelle ont changé avec l'arrivée du machinisme, entraînant avec eux de nouvelles dispositions spirituelles qui auraient

²⁵⁷ Ce rapport est partiellement retranscrit par Dekeukeleire dans ses 17^e et 18^e carnets en 1933. Il s'agit du rapport provisoire de l'Institut International de Coopération Intellectuelle du Bureau International du Travail, produit en Allemagne en mai 1932, que j'ai déjà mentionné rapidement au chapitre précédent.

²⁵⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°17, juin-juillet 1933, pp. 65-66. Transcription partielle du rapport précité (il s'agit de la 3^e page de ce rapport).

²⁵⁹ Même auteur, Carnet n°17, juin-juillet 1933, p. 67.

²⁶⁰ Même auteur, Carnet n°18, juillet-août 1933, p. 16, p. 26, puis pp. 57-58. Il souligne.

provoqué chez les ouvriers une forme de répulsion à laquelle il faudrait remédier par l'avènement d'un art populaire. Le terme *populaire*, tout comme ceux de *film social* par lesquels j'ai introduit le propos de ce chapitre, ne doit pas être entendu selon sa connotation syndicaliste ou militante (notamment à travers le Front Populaire, actif en France à partir de 1934), mais dans son sens premier : qui est relié au peuple.

La déclaration de Dekeukeleire correspond très précisément à son idée « d'Association générale flamande pour un cinéma populaire » (il s'agit des mêmes carnets), ainsi qu'au contexte économique du cinéma belge à cette époque : à travers la thématique du travail, le film industriel devient encore une fois le moyen le plus direct, selon le cinéaste, d'atteindre le peuple. En outre, Anne-Françoise Lesuisse analyse que, pour lui, ce type de films a potentiellement le pouvoir de révolutionner l'économie du cinéma :

« L'idée de Dekeukeleire est que le peuple, participant au film, pourrait d'une part, aider activement à son financement par le système de la cotisation et d'autre part, se voyant représenté sur l'écran, être rendu conscient de son rôle et des liens profonds qui unissent les différentes activités humaines. Il retrouverait de la sorte une forme de vie collective, perdue dans l'individualisme, conséquence de l'industrialisation. »²⁶¹

En effet, cette idée naît dans les carnets de Dekeukeleire alors que celui-ci commence à réfléchir à ce qu'il nomme le « film paysan » et qui deviendra *Le mauvais œil*. Bien que le film sorte en 1937, ses recherches débutent en 1933. Il déclare dans ses carnets que les paysans aiment être filmés, ce qui les incite à aller voir le film dans lequel ils apparaissent. La même année, les premières ébauches de brouillons pour *L'émotion sociale* font surface dans les carnets. Il évoque alors une anecdote : « on raconte que lorsque Sarah Bernard [*sic*] se vit pour la première fois à l'écran, elle tomba en syncope », concluant : « [i]l faudrait que le ciné fasse le même effet sur le public filmé », avant d'inscrire parmi une série d'ambitions pour son ouvrage : « [o]bjectif que le peuple apprenne à se voir »²⁶².

Chez Dekeukeleire, donc, l'idée d'un cinéma populaire comporte des dimensions économiques de même que sociétales : la manière dont le cinéma est financé va de pair avec la question de l'instruction et de l'épanouissement de la société. Dans son sixième carnet, en 1931, mettant le cinéma face à l'éducation, il trouve que les financements se font « du mauvais côté [...] on

²⁶¹ Anne-Françoise Lesuisse, « Charles Dekeukeleire ou l'utopie obligatoire », dans Roger Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire*, *op. cit.*, p. 62. Il faut souligner que l'idée d'un peuple se « voyant représenté à l'écran » reste relativement abstraite dans la mesure où les films industriels de Dekeukeleire sont peu diffusés.

²⁶² Charles Dekeukeleire, Carnet n°19, août-septembre 1933, p. 65 et pp. 66-67.

laisse entre les mains particulières le cinéma, on met en public l'éducation de l'enfant, on laisse libre cette éducation du peuple »²⁶³. Situation paradoxale aux yeux du réalisateur : pour lui la vraie éducation est cinématographique, elle concerne le peuple dans son entièreté, doit s'infiltrer dans les écoles, les usines et les entreprises. Comme l'école, le cinéma doit donc bénéficier de fonds publics propres, dédiés avant tout à une forme instructive ou didactique. Situé au carrefour des débats sur le cinéma éducatif de son époque, Dekeukeleire idéalise la participation effective du peuple à la vie des films. En l'absence de fonds belges, le système participatif qu'il imagine fonder en créant une nouvelle industrie du film est clos, autonome, et relève d'une volonté d'art et de travail collectifs qui s'opposent à l'individualisme engendré par le capitalisme, dont le cinéaste fait la critique. Il s'agit au fond d'une forme d'auto-éducation et de gestion du peuple (ouvrier) par lui-même par le biais du film.

c. Le film comme éducation au travail et à la vie industrielle

C'est sur la voie du communisme que semble s'orienter Dekeukeleire en 1933, alors qu'il écrit la réflexion suivante dans ses carnets :

« Il apparaît qu'à l'heure actuelle, la vie même de l'humanité exige un certain communisme.

C'est l'éducation moderne en conservant le milieu familial pré-moderne qui est cause de tous les déséquilibres actuels. Parce que cette même éducation fournie à des gens issus de milieux strictement individualistes (à 2 ou 3 unités) produit des êtres qui ne se comprennent pas entre eux et en savent trop pour se plier les uns aux autres.

Suppression de la famille. Dans l'esprit de beaucoup d'ailleurs l'enfant est une charge. Je conçois une société où l'enfant serait élevé par la communauté et n'aurait avec ses parents que des rapports beaucoup plus relâchés que ceux d'aujourd'hui. »²⁶⁴

Ici, la famille est associée à une forme traditionnelle héritée selon Dekeukeleire de la société préindustrielle, et qui semble entraver le bien-être social. En effet, puisqu'il fonctionne à partir de « milieux strictement individualistes », non seulement ce système reconduit les écarts existants entre les différentes classes sociales, mais il en renforce les relations conflictuelles (on ne peut « se plier les uns aux autres »). De manière relativement radicale, Dekeukeleire

²⁶³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°6, septembre-décembre 1931, p. 6.

²⁶⁴ Même auteur, Carnet n°14, janvier-mars 1933, pp. 47-48.

envisage ainsi une société déhiérarchisée dans laquelle le cadre familial n'existerait plus que dans une moindre mesure, et où l'éducation serait assurée de manière collective.

Entre l'arrivée de Mussolini à la tête de l'Italie en 1922, la prise de pouvoir du Parti Communiste soviétique par Staline à la fin des années 1920, et la montée d'Hitler au pouvoir au début des 1930, l'année 1933 se caractérise, pour Dekeukeleire, par une réflexion à propos du totalitarisme qui rencontre ses idées sur la culture prolétarienne et industrielle. Lors de cette année-ci, entre autres références aux chefs d'Etats précités, on retrouve parfois dans les carnets les termes de « communisme », « bolchevisme », puis de « fascisme » – le nazisme étant très rapidement écarté des réflexions du cinéaste. Bien qu'il critique la position ainsi que la personnalité de certains dictateurs, discutant çà et là de leur « orgueil fou de prétendre avoir découvert à eux seul » l'idée d'une âme collective, en les qualifiant de « petits bourgeois parvenus »²⁶⁵, Dekeukeleire lit certains dirigeants de ces partis politiques²⁶⁶. Il s'intéresse de près au fonctionnement du communisme et du fascisme dans une perspective qui est systématiquement réflexive. Le réalisateur propose l'analyse suivante :

« Danger d'arrêt de l'évolution des masses chez les fascistes (barrière de la classe supérieure). Danger d'arrêt de l'évolution de l'individu chez les communistes. [...] Or il nous faut sortir du libéralisme qui conduit à l'anarchie.

[...]

En somme, on se trouve, actuellement, devant les difficultés et le désordre économique devant un regroupement des forces. Suivant les pays et la force qui occupent les différentes classes sociales, ce regroupement sera sans doute différent. Et il semble simpliste de dire qu'il faille partager entre fascisme et communisme. Il y a sans doute encore d'autres formes. Qui dit que chez nous, par ex. où le socialisme est fort, ce ne seront pas les socialistes qui introduiront une sorte de dictature différente de celle de Moscou et de celle de Rome ou de Berlin ? »²⁶⁷

Aucun des systèmes politiques que Dekeukeleire évoque ici n'est viable selon lui sur le plan de l'épanouissement social. Pour le cinéaste, il faut trouver un nouveau fonctionnement humain, dont l'art cinématographique est la clé de voûte. Ainsi voit-on poindre la réflexion suivante chez Dekeukeleire, dans les prémices de ce qui constituera plus tard *L'émotion sociale* :

²⁶⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°21, novembre-décembre 1933, p. 42. L'auteur souligne.

²⁶⁶ Notamment, Dekeukeleire lit *Le fascisme* de Benito Mussolini (1932), aux éditions Denoel et Steele, de même qu'un livre de Lenine dont il ne cite ni le titre, ni l'année, ni l'édition – il pourrait s'agir de *L'État et la révolution : la doctrine marxiste de l'État et les tâches du prolétariat dans la révolution* (1917).

²⁶⁷ Même auteur, Carnet n°17, juin-juillet 1933, pp. 18-19.

« Il faut placer le cinéma dans son vrai milieu qui est le milieu social. Non pas comme les communistes, qui disent qu'il faut se croiser les bras en attendant la révolution, mais en dehors des chimères. Le cinéma est et doit servir. Le problème qui se pose c'est comment servira-t-il le mieux.

[...]

Si on arrive à soulever des haines et des classes, tant mieux. Le tout est de mettre la chose en mouvement. Après viendront ceux qui pourront canaliser et unifier les efforts.

À chaque jour sa peine et chacun a rempli un rôle utile. Il serait donc injuste de dire qu'il a manqué souvent aux théor. du cinéma, d'envisager le problème ds toute son ampleur, aux autres de regarder les faits en face, de près, de ne pas rêver ds l'abstrait. Il faut un commencement à tout. Il faut, maintenant que l'on sait le rôle que le cinéma est appelé à jouer, savoir quel est le premier acte à poser [...] dont pourra jaillir le cinéma que nous rêvons.

Ce qu'il faut maintenant, c'est multiplier les foyers d'incendie.

Que partout où il y a moyen, les efforts s'unissent, pour créer un petit film paysan.

Il faut un plan de campagne. Il faut que plus un seul film d'avant-garde ou fait par un auteur qui veut l'évolution du cinéma, ne soit fait sans avoir en vue cet objectif : intéresser le public positivement à la confection du film.

Il faut qu'au sein des grosses entreprises, on noyauté dans ce sens. Que les groupements de directeurs de salles, voient la possibilité de réaliser de petits films avec le concours de leur clientèle.

Peu importe que les capitaux soient ceux investis actuellement dans le cinéma. Au contraire, il est de l'intérêt des grosses entreprises d'arriver à établir leur production sur des bases saines.

Nous voulons un fascisme du cinéma.

L'établissement d'un art populaire donnerait à la foule une satisfaction morale qui lui manque aujourd'hui et aiderait ainsi à stabiliser les esprits. »²⁶⁸

Ces déclarations révèlent, à travers des expressions telles que « multiplier les foyers d'incendie », « mettre les choses en mouvement », « ne pas rêver dans l'abstrait » ou encore « unifier les efforts », une perspective encore une fois révolutionnaire. Le « petit film paysan » dont parle Dekeukeleire n'est pas ici directement lié au *Mauvais œil* comme expliqué plus haut, mais incarne sa volonté de transmettre au peuple sa propre image, dans le but de le révéler à lui-même. Cependant, et au contraire de ses positions contre l'industrie dominante du cinéma, le réalisateur se rallie ici à la cause des « grosses entreprises » qui « investissent actuellement dans le cinéma », pensant que l'art qu'il envisage peut en servir les intérêts, les spectateurs devenant « clientèle »²⁶⁹. Une ambivalence apparaît dans le discours du cinéaste qui, jusqu'alors, semblait aller dans le sens d'un cinéma sans hiérarchie qui émanerait du peuple (on cherche à « intéresser le public [...] à la confection du film »). L'utilisation du champ lexical

²⁶⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°19, août-septembre 1933, pp. 1 à 8.

²⁶⁹ Cette position peut être interrogée quant à la diffusion réelle du cinéma industriel, Dekeukeleire paraissant ici idéaliser un film grand public, là où ses films n'atteignent pas largement les foules.

de l'apaisement – « stabiliser les esprits », « canaliser [...] les efforts » – ne sous-entend pas pour sa part l'idée d'une lutte, mais plutôt d'un contrôle des esprits. Ainsi, Dekeukeleire s'avère ici relativement contradictoire, et l'interprétation des termes de « fascisme du cinéma » peut être double : ils se rapportent d'une part, et de même que le communisme plus haut, à l'opposition contre l'individualisme libéral, traduisant l'idéal d'un film populaire et collectif, tandis qu'ils semblent reconduire le contrôle et les hiérarchies existantes dans la société industrielle ainsi que dans l'économie du film.

On comprend de nombreuses années plus tard, en 1957-58, que Dekeukeleire ne présente pas la volonté d'éradiquer le fossé existant entre les classes sociales ni de le renforcer, mais plutôt de permettre une rencontre entre ces dernières :

« 23) Les marxistes semblent faire de dangereuses confusions entre “classes” et “pouvoirs pris par les classes”. On ne peut supprimer les classes dans une société civilisée : il faut des agriculteurs, des médecins, des ingénieurs, des policiers, et des politiciens. Et la spécialisation ira en croissant, aussi longtemps que le temps de travail dominera le temps de loisirs. On peut supprimer les écarts entre classes, justement en augmentant le temps laissé à l'éducation et à des loisirs communs. On ne peut pas supprimer les classes. Et que le pouvoir soit pris aujourd'hui par les “prolétaires” n'y changera rien. Il leur faut également des policiers, des politiciens, des soldats qui peuvent abuser du pouvoir. [...] Les classes sont nées du besoin de spécialisation dans les civilisations supérieures et notamment des agriculteurs d'être défendus par des soldats de métier. Et le malheur, c'est que les classes dirigeantes (quand on a des armes on devient facilement dirigeant) (ou certaines d'entre elles) ont fait servir leur pouvoir à des fins personnelles et ont petit à petit établi des barrières entre les classes pour maintenir ou accroître ces privilèges qu'ils se sont octroyés. Ce ne sont pas les classes qu'il faut faire disparaître mais les barrières entre les classes. »²⁷⁰

Dans ce court texte, Dekeukeleire ne se montre pas en faveur d'un effacement des classes ou des individus qui les composent. Il faut noter que ce qu'il écrit relève d'une perception erronée de la notion de classe : il parle plutôt de fonctions, ce qui est sensiblement différent. Sa pensée s'oriente vers la nécessité, pour lui, de rôles au sein de la collectivité. N'interrogeant ni les richesses, ni les dynamiques de pouvoir qui se déploient dans les relations entre diverses classes sociales, donc, le cinéaste affirme qu'il faudra toujours différents métiers pour assurer le bon fonctionnement de la société, parmi lesquels les médecins et ingénieurs, les agriculteurs, puis les politiciens, les policiers, et les soldats. Le fait que la moitié des métiers évoqués soient représentants de l'ordre social et du système dominant laisse envisager que Dekeukeleire ne

²⁷⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°93, novembre 1957 – janvier 1958, pp. 50-51.

remet pas en cause les lois et hiérarchies de la société mais, plutôt, la manière dont celles-ci sont envisagées par le peuple. Les expressions telles que « supprimer les écarts » ou « faire disparaître les barrières entre les classes » laissent entendre une volonté d'unicité : c'est dans le domaine de la pensée collective que s'exprime un Dekeukeleire quelque peu essentialiste. Ainsi, lorsqu'il utilise les termes de « communisme » ou de « fascisme », c'est plus à la notion de collectif qu'il se réfère qu'aux partis politiques. Il situe son discours dans une perspective humaniste orientée vers le bien-être individuel et la cohésion sociale. Il ne s'agit pas (ou plus) de remettre en question les dirigeants, mais plutôt de construire une société à l'intérieur de laquelle chacun occupe une place dont on valorise l'importance au niveau communautaire.

A l'intérieur de cette déclaration, le rapport au travail et aux loisirs se place au centre des problématiques sociales, et Dekeukeleire envisage d'accroître le temps laissé aux loisirs communs. Dans ses mots, ces loisirs s'associent à l'éducation, ce qui, au début des années 1930, est une réflexion commune aux Etats européens et à certains cinéastes. L'institut de coopération intellectuelle, qui élabore le rapport que Dekeukeleire lit et retranscrit dans ses carnets en 1932, publie par exemple quelques années plus tard l'ouvrage collectif *Le rôle intellectuel du cinéma*²⁷¹ à la suite du Congrès du Cinéma éducatif tenu à Rome en 1934. L'introduction du livre indique que celui-ci entend porter le regard sur les goûts actuels et la manière dont ils pourraient évoluer par le biais des films, l'organisation à adopter pour y arriver, et l'idée d'un cinéma comme instrument de rapprochement du peuple. Les préoccupations autour d'une éducation des masses sont centrales dans la manière dont l'ouvrage envisage le cinéma. On retrouve ce thème ailleurs, chez des cinéastes, notamment dans l'anthologie *Intelligence du cinématographe*, qui réunit des textes français choisis par Marcel L'Herbier en 1946, dans la volonté d'apporter à son lecteur « un précieux secours dans sa recherche d'une philosophie du film »²⁷². L'auteur consacre alors une partie entière de son anthologie à la portée éducative du film, explorée dans des textes entre les années 1910 et 1940, et spécifiquement tournée vers la figure ouvrière²⁷³.

²⁷¹ *Le rôle intellectuel du cinéma*, Société des Nations, Institut de Coopération Intellectuelle, 1937.

²⁷² Marcel L'Herbier, en introduction de *L'intelligence du cinématographe*, Paris, Corrèa, 1946, p. 34.

²⁷³ *Ibidem*. A ce sujet, voir particulièrement les textes suivants : Hugues Besson, « L'éducation et l'instruction par le cinématographe », *Rapport général sur l'emploi du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*, Paris, 1920 (pp. 399-402) ; Lucien Descaves, « Le cinéma scolaire », *Le Journal*, 1913 (pp. 391-393) ; et la partie nommée « Le rôle du cinéma dans les loisirs ouvriers » par L'Herbier, reprise d'un texte d'André Braun-Larrieu (« Le rôle du cinéma dans les loisirs ouvriers », dans *Le Cinéopse* et *Ciné-France*, 1938, pp. 416-421). Ces textes s'accompagnent par ailleurs de comptes-rendus de commissions pour le cinéma instructif et éducatif entre les années 1910 et 1940.

Dans ce contexte théorique, entre le début des 1930 et celui des années 1950, le discours de Dekeukeleire évolue depuis des positions en apparence révolutionnaires jusqu'à une adhésion aux cadres de la société industrielle. L'éducation du peuple par le film évoquée plus haut semble se diriger vers une éducation au travail et à la vie industrielle. En 1946, dans un article nommé « Nous vivons une vie et en aimons une autre »²⁷⁴, il questionne le décalage entre la vie professionnelle et la vie privée, constatant que le peuple n'aime généralement pas son travail. Il propose alors d'éduquer l'homme moderne par le film industriel, afin de construire une civilisation dont le rêve serait son propre travail – c'est-à-dire le travail dans les usines. Au même moment, dans un texte nommé « Le cinéma et l'industrie. Être à l'usine comme chez soi », il écrit :

« Je songe à l'expression populaire : "Il est élevé là-dedans". Il n'en faut pas plus. Si un tel est "élevé là-dedans", nous comprenons pourquoi il exerce sa profession avec aisance. Je ne crois pas que cette expression nous vienne souvent à l'esprit pour désigner un travailleur d'usine. Nous ne remarquons pas assez combien l'éducation prépare mal l'enfant à la vue de l'usine et du bureau. L'Enseignement à l'école comme la vie familiale développent une conception individuelle de l'effort et non la participation de l'individu au travail fait en commun à l'aide de machines. [...]

Le travail collectif est de règle dans mainte civilisation. Toute création, aussi bien spirituelle que matérielle, s'y réalise en commun par l'apport, en apparence minime en soi, de chacun. [...] Mais dans la civilisation urbaine artisanale dont l'industrie nous éloigne chaque jour, le travail s'effectue en effet par l'individu seul ou par petits ateliers familiaux, et notre éducation, notre sensibilité, notre pensée, sont encore imprégnées de ces traditions. [...]

Il nous reste, pour dominer le geste industriel, non pas d'adopter ses techniques "à contre-cœur", mais d'acquérir un "esprit" industriel. Sans doute, ne pouvons-nous du jour au lendemain abandonner nos traditions. Avant de penser en hommes de la machine, il faut apprendre à le faire. Il nous faut suppléer, par un moyen d'éducation neuf, à l'insuffisance de notre formation traditionnelle, un moyen qui s'incorpore dans les programmes d'enseignement, qui opère dans la vie familiale, [qui] permette à notre sensibilité de rejoindre la vie moderne et, dès lors, de nous sentir à l'usine "comme chez nous". [...]

Si l'enfant, dès son entrée à l'école, est familiarisé avec la vie industrielle par des films accessibles à son âge, il pourra axer ses rêves autour de la vie moderne au lieu de s'enliser, comme aujourd'hui, dans les images d'une culture artisanale classique. [...]

Nous disions dans notre premier article²⁷⁵ que toute civilisation découvre par ses techniques un art-clef qui lui est propre et qui lui permet de se révéler à elle-même, nous ajouterions de s'hypnotiser sur elle-même, de transformer la sensibilité et l'esprit en fonction du geste qu'Elle pose. Tel est le rôle dévolu aujourd'hui au cinéma. L'industrie en a le pressentiment, elle ouvre ses portes aux appareils de prise de

²⁷⁴ Charles Dekeukeleire, « Nous vivons une vie et en aimons une autre », *Construire*, janvier 1946, n.p.

²⁷⁵ L'article en question se nomme « Le cinéma et l'industrie : deux activités mais une même technique de base », paru dans *L'Industriel*, n°134, 2 novembre 1944, n.p.

vues, elle pose ainsi le premier pas qui conduira le machinisme, que l'on dit si matériel, vers la spiritualité. »²⁷⁶

À la lecture de ces lignes, on comprend que le cinéma se pose à la base de l'éducation de l'ouvrier à l'amour de son travail. Dekeukeleire envisage une diffusion large des films industriels, qui permettrait à la société non seulement de s'y reconnaître, mais d'apprendre dès l'enfance à désirer travailler dans les usines. Le cinéaste discute du glissement entre une civilisation « artisanale » (préindustrielle) et une civilisation moderne, partant du principe qu'il reste à déterminer ce qu'est « l'esprit industriel ». Pour lui, la raison pour laquelle le peuple n'aime pas le travail avec les machines résulte de ce que celui-ci n'en comprend pas la valeur collective. « Dominer le geste industriel » est une mission qu'il accorde au cinéma, ici décrit selon son rôle social : ce dernier se voue à apprendre au peuple à devenir « hommes de la machine » et à penser comme tels, c'est-à-dire à adhérer à l'idéologie industrielle et à créer une spiritualité collective à partir de celle-ci. Le cinéma industriel, pour Dekeukeleire, doit être diffusé à travers les écoles, intégrer les programmes d'enseignement : selon le cinéaste, le film devient l'instrument privilégié pour la propagation d'une forme de philosophie caractérisée par un être-au-monde proprement industriel.

En somme, et aussi par l'évocation de « l'hypnose », Dekeukeleire s'oriente, théoriquement mais également à travers ses productions, vers la propagande industrielle. En 1947, le réalisateur inscrit cette idée dans ses carnets :

« Au cinéma, est dévolu le rôle, d'amener l'esprit des travailleurs à ressentir les émotions particulières que peut fournir le travail moderne. Il est presque inutile de souligner les services que la réalisation d'un tel objectif peut rendre à l'industrie. En effet, il existe dans les classes laborieuses un esprit latent de révolte contre le geste de travail qu'elles effectuent. C'est la cause essentielle des difficultés sociales actuelles. L'augmentation des conditions matérielles de confort résultant d'une augmentation des salaires n'est pas une solution suffisante : plus l'ouvrier aura de loisirs, plus il aura de bien être à domicile, plus le temps qu'il passera à exécuter un travail déplaisant lui pèsera. L'amélioration des conditions matérielles de travail à l'usine laisse elle-même subsister la cause profonde des troubles que cause la non satisfaction ds le travail des besoins émotionnels de l'homme et des besoins de son imagination. Il y a donc là un problème essentiel pour l'équilibre de la société industrielle et que seul l'art, issu de ses techniques peut solutionner. [...]

Cette société doit avoir pour but lointain l'utilisation méthodique du cinéma dit "commercial" et en réalité basé sur des données purement empiriques, au bénéfice émotionnel de l'économie industrielle. *Ceci, étant*

²⁷⁶ Charles Dekeukeleire, « Le Cinéma et l'industrie. Être à l'usine comme chez soi », *L'Industriel*, n°135, 30 janvier 1946, n.p.

donné le remplacement de l'empirisme par l'illisible scientifique, au double bénéfice du rendement industriel du film au point de vue matériel (bénéfices de l'industrie du film) et au point de vue moral (bénéfice au point de vue équilibre social). »²⁷⁷

Selon Dekeukeleire, le cinéma doit ici servir à canaliser « l'esprit latent de révolte » des « classes laborieuses » tandis que, plus tôt, il invitait justement à la révolte dans son discours. Le travail dans les usines n'est pas remis en question dans ces lignes. Les objectifs cinématographiques que Dekeukeleire se fixe par le film de commande se destinent à deux choses. D'une part, ils sont utiles à l'industrie elle-même puisqu'ils permettraient aux ouvriers, plus épanouis, de désirer leur propre travail, les amenant donc à produire plus et mieux ainsi qu'à tendre vers une forme « d'équilibre social ». De l'autre, les films de commande seraient un tremplin à l'économie belge ainsi qu'à son industrie cinématographique, une idée que l'on retrouve dans un article écrit trois ans plus tard :

« En projetant du documentaire belge, l'exploitant fera davantage encore. Car en faisant mieux connaître à son public les richesses de son pays, il aidera à les lui faire aimer. Plus de Belges passeront leurs vacances en Belgique, lorsqu'ils connaîtront mieux, par le film, les sites de leur pays. Plus de produits belges seront vendus dans le pays, lorsque les Belges comprendront mieux le travail de leurs compatriotes qui les fabriquent. Et, en définitive, ce faisant, l'exploitant travaille pour sa clientèle, contre le chômage, pour l'augmentation du chiffre d'affaires du pays. Il aide ses spectateurs à avoir plus de moyens qui leur permettront d'aller plus souvent au cinéma ... »²⁷⁸

Ainsi, le documentaire (industriel) est également l'occasion, selon Dekeukeleire, de développer une identité nationale, notamment à travers sa diffusion dans les écoles et la mise en valeur de l'industrie et des paysages que les films véhiculent. Le système économique clos dont je discutais précédemment se retrouve dans ce petit texte et s'étend au-delà de l'industrie du film. Cette dernière est plutôt envisagée comme une base pour l'éducation spirituelle du peuple ainsi que comme un moyen d'assurer le fonctionnement d'un système politique national industriel. Ainsi la révolution dont Dekeukeleire se fait le porte-parole est une évolution de la pensée sur le travail, en vue d'adhérer aux cadres économiques existants. A travers son éducation par le film, le réalisateur entend former l'esprit ouvrier à l'idéologie industrielle dans le but de créer des travailleurs non seulement dociles, mais également épanouis sur le plan émotionnel. Voilà le cœur de ce qu'il nomme « la technographie ».

²⁷⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°64, juin-novembre 1947, pp. 34-45.

²⁷⁸ Même auteur, « Intérêt du documentaire », *A.D.T.C.B : bulletin d'information*, n°1-2, janvier 1950, p.7.

II. Le projet technographique : une mise en pratique des théories de Dekeukeleire

Si les théories existent pour Charles Dekeukeleire dans le but d'une mise en pratique, phénomène qui se vérifie dans une majorité de ses écrits et de sa production, la technographie en est certainement l'application la plus claire. Le terme en tant que tel n'est présent que très peu de temps dans les écrits du cinéaste. On le retrouve sur une période d'environ cinq ans pendant les années 1940. Cependant, dans les textes, la terminologie qui entoure cette notion est réinvestie sur une plus longue période, des années 1930 aux années 1950. Dekeukeleire parle de « technographie » comme il parle de « technographe » et de films ou documentaires « technographiques ». Émergeant au sein de ses recherches et de ses travaux autour du film de commande, la technographie a plusieurs acceptions et se situe assez directement dans l'idéologie industrielle. Premièrement, elle a sa place au cœur des écrits de Dekeukeleire qui concernent le rôle social du film, un lieu théorique dans lequel le terme semble se référer au cinéma de manière générale, perçu comme un art fédérateur à même d'éduquer les foules modernes. Deuxièmement, elle est appliquée au film industriel lui-même, engageant une méthode systématique : il s'agit de l'application pratique de la notion.

a. Introduction à la notion de technographie. Un projet civilisateur

La technographie de Dekeukeleire se présente dans *L'émotion sociale* et *Le cinéma et la pensée* comme la forme cinématographique par laquelle un nouveau paradigme de pensée, orienté par le machinisme, peut naître au sein des foules. Le terme n'apparaît dans un premier temps que dans les dernières pages de *L'émotion sociale* :

« Pour que notre geste apparaisse dans nos œuvres, il faut commencer par prendre conscience de notre geste lui-même par une danse du travail. Cette dernière exige une transcription fidèle de notre geste qui crée les arts, les sciences, les métiers : il exige une *technographie*. Cette *technographie* peut être en partie cinématographique, radiophonique, télévisuelle, photographique et phonographique.

[...]

Si chacun se donne entièrement à son travail et en fait le centre de sa vie spirituelle, notre civilisation croîtra rapidement vers sa maturité. Une technique propre à faciliter ce don du travail naît spontanément dans chaque civilisation. Le cinéma, sous la forme que nous avons appelée technographie, nous apporte cette technique. »²⁷⁹

²⁷⁹ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, op. cit., p. 106 et p. 110. Dekeukeleire souligne.

La technographie ici peut prendre différentes formes et concerne directement le travail. Dans la suite du propos de Dekeukeleire, celle-ci ne se réfère plus qu'au cinéma, notamment industriel. Elle a pour vocation de retranscrire ce que l'auteur nomme « notre geste », compris comme la dimension spirituelle de l'intégralité des gestes du travail à l'époque du machinisme. Ces gestes concernent l'ensemble de la population, mais sont symbolisés par le travail ouvrier, dont Dekeukeleire considère qu'il est à la base de la civilisation industrielle. *Le cinéma et la pensée*, sous-titré *Le cinéma, art-clef de l'analyse du monde moderne. Son rôle dans la poursuite de l'aventure humaine*, devait à l'origine se nommer « La maîtrise de notre geste », comme en attestent les recherches du réalisateur pour son deuxième livre sur le cinéma dans les carnets. À plusieurs reprises, dans la réception du livre, « son rôle » est remplacé par le terme de « contrôle », ce qui concorde avec les aspirations industrielles du cinéaste. La notion de technographie parcourt l'ensemble du second ouvrage, se présentant comme une réponse concrète aux problèmes sociaux causés par la modernité : c'est à son rôle à elle, qui est celui d'une maîtrise ou d'un contrôle de la psychologie des foules, que Dekeukeleire se réfère. Elle se présente alors comme un double projet. D'abord théorique, la technographie incarne une idée du rôle social que le cinéma en général doit occuper – en effet, les termes de « technographie » ou « technographe » et de « cinéma » ou « cinéaste » se confondent régulièrement dans les expressions de Dekeukeleire. Ensuite pratique, la notion se réfère aux films de commande produits par le réalisateur, auxquels il accorde une visée civilisatrice dans ses écrits.

Dans la réception de *L'émotion sociale* et du *Cinéma et la pensée*, on retrouve plusieurs fois la mention à ce terme, qui semble avoir marqué quelques esprits. Concernant *L'émotion sociale*, seul un article présent dans le fonds Dekeukeleire reprend le mot, pour dire :

« Depuis quatre ou cinq ans, Charles Dekeukeleire s'est spécialisé dans la technographie, C'est-à-dire dans la paraphrase cinématique des diverses techniques industrielles [...] Le but de cet ouvrage très attachant est de démontrer que la technographie, définie ci-dessus, pourrait bien être l'expression la plus haute et la plus juste de notre temps, parce qu'Elle tend à remettre en honneur une notion essentielle, trop oubliée jusqu'à présent : la joie de travailler ensemble, le plaisir de coopérer au développement d'une entreprise utile et puissante. »²⁸⁰

Le livre se présente ici comme le prolongement direct des productions cinématographiques industrielles de Dekeukeleire, mais aussi comme la réponse à sa volonté d'un cinéma social

²⁸⁰ Robert Poulet, « Cinéma poétique et cinéma social », *Cassandra*, Bruxelles, 25 janvier 1942, n.p.

tourné vers une perception positive du travail. À la sortie du second ouvrage, Roger Stengel écrit :

« [P]our Dekeukeleire, le cinéma n'est pas une mince chose : on peut lui reprocher de n'en voir qu'un aspect particulier : le documentaire, et surtout le documentaire industriel ; mais ce seul point d'appui lui suffit pour aller souvent plus loin que quiconque avant lui. C'est tout l'immense problème du machinisme qui se pose, ce machinisme que notre culture traditionnelle n'a pu absorber jusqu'à présent, parce qu'elle prétend l'opposer à l'art, alors que toute l'histoire des civilisations primitives nous montre que le travail a toujours frayé la route au rêve. Dans ce sens, nous sommes actuellement des "névrosés", mieux, des "refoulés" du machinisme. Or, le cinéma et particulièrement cet aspect du cinéma que Dekeukeleire nomme la "technographie" pourrait nous libérer, parce qu'il constitue "l'art-clef de l'analyse du monde moderne" et que lui seul dispose de la technique nécessaire pour exercer un « contrôle dans la poursuite de l'aventure humaine ». »²⁸¹

Ici, la technographie, autrement appelée documentaire industriel, apparaît comme le remède à un malaise psychosocial (la névrose et le refoulement) ainsi qu'elle est décrite comme un moyen de contrôle puis une manière d'éduquer les foules modernes. Dans la même veine, un article fait apparaître la phrase suivante : « [i]ssu du machinisme, [le cinéma] est destiné à conduire vers sa maturité la civilisation nouvelle que celui-ci a engendrée. Cette mission est spécialement dévolue à la technographie (entendez le cinéma documentaire) »²⁸². Ailleurs, la technographie s'annonce comme un cinéma spécifiquement dédié au travail : « ce cinéma propre à faciliter le don du travail qu'il [Dekeukeleire] nomme "technographie" »²⁸³.

À travers la réception critique des ouvrages, le terme de technographie devient central et semble cristalliser l'ensemble du discours du cinéaste sous leur forme publiée, ainsi que son ancrage dans une idéologie du machinisme. Bien plus tard, Anne-Françoise Lesuisse évoque également ce mot :

« Il insiste pour que [...] toutes les forces de production se consacrent dorénavant à "l'observation de la réalité", et plus particulièrement la réalité du Travail. Car c'est par lui que le peuple a perdu sa cohésion en raison de la division des tâches, et c'est de lui qu'elle rejallira lorsqu'un moyen d'expression approprié, en l'occurrence [...] la "technographie" [...] guidera la prise de conscience des spectateurs-acteurs vers une forme renouvelée "d'émotion sociale". Au bout de ce processus, espérait Dekeukeleire, l'évolution constante du confort, la courbe de croissance, coïncideraient un jour avec les besoins exacts

²⁸¹ Roger Stengel, « *Le cinéma et la pensée* de Ch. Dekeukeleire », *Vrai*, Bruxelles, 25 avril 1947, n.p.

²⁸² C.F., « Le coin des livres », *La Gazette de Huy*, Huy, 14 mai 1947, n.p.

²⁸³ Sans auteur, sans titre, *Revue du cinéma*, Paris, 15 octobre 1947, n.p.

de chacun et, une fois cet équilibre atteint, plus rien ne viendrait s'opposer à la naissance d'une spiritualité nouvelle amenée par le cinéma et ontologiquement liée à une société issue des évolutions techniques. »²⁸⁴

La chercheuse décrit, de même que les auteurs des articles précités, ce qui apparaît comme le projet théorique majeur de Dekeukeleire. Dans les carnets de notes du cinéaste, à partir du début des années 1930 et jusqu'aux années 1950, ce projet se concentre sur le film industriel. Mais le début des années 1950 marque une série de nouvelles recherches effectuées par Dekeukeleire autour du scénario et du montage de films fictionnels, pour lesquels il tente de trouver une forme idéale qui permettrait, elle aussi, d'intégrer la psychologie des masses afin de faire naître et grandir une spiritualité propre au machinisme à un niveau collectif. Bien que je n'aborde cette partie des travaux que dans le cinquième et le sixième chapitre de cette thèse, il convient de souligner ici que l'ensemble des théories de Dekeukeleire, qu'elles concernent le documentaire, la fiction, ou le film publicitaire, tend dès l'année 1933 vers cet objectif d'épanouissement social par le film à travers la thématique du travail (le plus souvent dans les usines), à la suite de ses réflexions sur la société industrielle.

Des termes tels que la « maturité » de la civilisation et la « vie spirituelle » employés par Dekeukeleire, ou la « prise de conscience » chez Anne-Françoise Lesuisse, renseignent sur la portée éducative du projet, le cinéaste voyant dans la technographie le moyen de révéler à ses spectateurs ce qu'il nomme une « sensibilité machinique » et qui est associée à l'idée d'une spiritualité moderne. Ainsi, la mission du cinéma technographique est civilisatrice : c'est à travers ce terme que Dekeukeleire amorce son programme d'éducation *par* le film, mais également d'éducation *au* film.

Dans les carnets du cinéaste, l'emploi du terme de technographie ne s'étend pas au-delà des dates de publication de ses deux ouvrages sur le film – supposant que son projet théorique s'étend, lui, au-delà de la technographie elle-même. En effet, elle apparaît pour la première fois à la fin de l'année 1941, juste avant la publication de *L'émotion sociale* (l'idée aura certainement surgi alors qu'il terminait son livre) et disparaît dès la deuxième moitié de l'année 1946, *Le cinéma et la pensée* n'étant pas encore publié. Dans les index, l'entrée réservée à la technographie (*fig.* 60) se réfère presque exclusivement à la production directe de films industriels, et la dimension conceptuelle de la notion que l'on retrouve dans les deux ouvrages,

²⁸⁴ Anne-Françoise Lesuisse, « Charles Dekeukeleire ou l'utopie obligatoire », dans Roger Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire*, *op. cit.*, pp. 62-63.

qui met en avant la question de la spiritualité, ne transparait qu'implicitement dans les carnets eux-mêmes.

technographie R'59]52'7:7]53'56:62;72:70;
 75:72;85:74]55'78:77]56'47:36;62:77-79-81-83;70:
 87-89]57'8:11;85:89]58'3:3;35:35
travail R'59]53'12:6]55'56:45]105'8:5

technographie (société à faire et rapports) 54'11:10;13:12
 (voir société à faire)]58'17:20-24;32:33-34]65'29:
 28]66'27:12]67'17:7]69'9:7;12:10;61:44

Figure 60 - Indexation de la « technographie », Charles Dekeukeleire, Index R1, non paginé. Pour la première entrée, ces références renvoient aux carnets de notes n°52 (1942) à n°58 (1945), Dekeukeleire ne se référant qu'à la technique des films industriels et non à la portée conceptuelle de la notion. Pour la deuxième entrée, les références courent jusqu'au carnet n°69. Les carnets n°65 à 69 (1947 à 1949) ne discutent pas textuellement de la « technographie » mais présentent des recherches pour la société de films que Dekeukeleire est en train de créer. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dekeukeleire emploie le terme pour la première fois dans le cadre d'une préparation de cours sur le cinéma²⁸⁵ :

« Un cours théorique de base : sociologie du film. Il attire l'attention de l'étudiant sur le rôle social du cinéma, en étudiant le problème de l'art ds l'histoire. Le cours touche ainsi les divers éléments de base de l'art – ds le passé et de nos jours. – Il étudie pourquoi ~~le cinéma~~ la *technographie* doc. [sic] est l'art-clef de notre époque. Ainsi, il aborde et étudie tous les problèmes de base :

pour le scénario

découpage

prises de vues

montage. –

Les 3 autres cours deviennent alors des cours pratiques.

Scénario-découpage :

- a) Un aperçu théorique de la construction du scénario et du découpage. Aperçu analogique (règles de la construction littéraire sensées [sic] être connues de l'étudiant) à l'aide d'exemples.
- b) étude des travaux pratiques :

²⁸⁵ En 1946, Dekeukeleire donne cours à l'INRACI (Institut National de Radioélectricité et de Cinématographie), une école née à Bruxelles en 1938, toujours en activité, et dont Henri Storck devient l'administrateur en 1939. Dekeukeleire y enseigne au sein de la section cinématographique. Plus tard, au cours de l'année 1955-1956, les deux cinéastes se retrouvent dans un cadre pédagogique pour donner cours ensemble à Amsterdam.

le cas de “La laine”

“Le lin”

“Le Cuir”

“Images de Travail”

étude du dossier, des visites, des difficultés à résoudre. – prises de vues

montage

sonorisation

histoire d’un film.

c) Travaux pratiques. –

le film de l’Institut etc.

Films à réaliser ds le pays (étude préparatoire. Données préparatoires à fournir, documents à consulter, **illisible** à faire, concours à demander.) –

prises de vues

a) connaissance “sensible” de l’appareil. Son utilisation.

b) pratique

montage

étude pratique. – quelques règles : ce qu’il faut éviter. – »²⁸⁶

Ce développement fait clairement transparaître un projet de création d’une *école technographique*, qui prend sa base dans certains des films industriels que Dekeukeleire a réalisés dans les années 1930 – *La laine* (1936), *Le cuir* (1937), *Chanson de toile* (« Le lin », 1938) et *Images du travail* (1938) –, et dans les théories qu’il est alors en train d’élaborer :

« 51) Nous allons mener de front cette année 4 batailles :

- 1) La réalisation pratique (préparation de) des idées d’Émotion Sociale
- 2) L’écriture d’un nouvel essai sur cette question en axant cette fois sur les problèmes pratiques
- 3) Gagner la bataille de la formation d’une “école” par mes cours
- 4) Réaliser un film – bataille qui demandera peut-être différentes démarches

Mener de front. C’est-à-dire œuvrer de telle sorte que chacune de ces entreprises serve les 3 autres. »²⁸⁷

On retrouve le champ lexical de la lutte qui imprégnait les écrits de Dekeukeleire en 1933. Ici, *Le cinéma et la pensée* est encore une fois signifié en tant que mise en pratique des théories développées dans *L’émotion sociale*. La suite du carnet indique que la technographie se réfère également au nom de la société qu’il veut créer (qui s’appellera finalement Les Films de Belgique), hésitant entre « technographie » et « technofilm » : les deux mots sont pensés stratégiquement comme pouvant attirer des investisseurs. Il est très probable que le terme de technographie ait été choisi dans la foulée puis qu’il soit venu remplacer celui de « cinéma »

²⁸⁶ Charles Dekeukeleire, carnet n°48, novembre 1941-janvier 1942, pp. 36 à 39. L’auteur barre et souligne.

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 77-78.

dans l'idée transcrite un peu plus tôt, à la relecture de celle-ci par Dekeukeleire. Cette société donne lieu, au début des années 1950, à l'aménagement des studios de Waterloo.

Ainsi, au-delà des livres publiés et de leur réception, les archives de Dekeukeleire permettent de comprendre la notion de technographie non seulement à partir de l'angle conceptuel qui traverse les ouvrages et qui se concentre sur la valeur spirituelle des recherches du cinéaste, mais également comme un projet social concrétisé par le médium cinématographique, qui vise à monter une industrie autonome du film pour y construire les bases d'un enseignement à la vie industrielle.

b. Méthode et systématisation de la production et des films : vers l'effacement de l'ouvrier

D'abord théorique, l'enseignement de Dekeukeleire vise surtout à transmettre sa propre ligne de conduite et à former des techniciens qui seront susceptibles de travailler avec lui au sein de sa société de films. Il envisage à un moment de créer un cercle d'étude du cinéma industriel, qui n'a finalement pas vu le jour :

« b) Club pour l'étude rationnelle des gestes de travail (mouvements de travail industriel)

Objet : mettre en contact les industriels désireux de se servir du cinéma entre eux [...] avec des techniciens du film pour l'étude des problèmes (la vision de films et de l'espèce), un point de vue théorique (études, visions de films de l'espèce) et pratique (réalisation de films d'usine). »²⁸⁸

Tel que l'indique cette idée, Dekeukeleire souhaite dépasser le simple film publicitaire pour faire du film l'outil des industriels en même temps qu'un instrument de connaissance de l'époque moderne. Le 49^e carnet renseigne sur la méthode que le réalisateur entend appliquer à la production de ses films technographiques :

« 12) Recherche, non des lois de création (esthétisme) mais des lois de mise en commun des émotions d'aujourd'hui.

Interférences : rôle de tous

des créateurs

faut-il travailler par coups de **illisible** empiriques ou peut-on trouver une méthode

méthode : pour permettre de **illisible** il faut :

illisible la technographie comme 1^{er} lieu de rencontre

geste : méthode technographique

²⁸⁸ Charles Dekeukeleire, carnet n°67, novembre 1948-février 1949, p. 8.

c'est tout montrer tel que cela a pu influencer les hommes d'aujourd'hui sur leur sensibilité – en fonction de tous leurs acquis.

Il faudrait instaurer des étapes technographiques selon un plan qui touche graduellement tout le monde [...]

Étapes technographiques

1. Aujourd'hui
2. Demain, ses résultats

2 résultats : liens noués

langue plus parfaite

des symboles apparaissent technographiques

graphiques

etc.

3. Étapes ultérieures

Emploi des symboles acquis dans la deuxième étape permettent d'approfondir.

[...]

Le technographe doit donc connaître l'histoire des choses qu'il a à rapporter. Informé de cette histoire, il peut bâtir son scénario en tenant compte qu'il peut **illisible** des travaux semblables (dont le rythme est le même que certains qu'il montre) et qu'il doit s'appesantir sur ceux qui revêtent la + grande importance sociale (nombre de ceux qui la subissent – ou sensations particulièrement intenses – ou sensations influentes pr la personne qui les subit). »²⁸⁹

On peut lire ces lignes à la lumière des films eux-mêmes, et je prendrai dans un premier temps exemple sur le film *Signaux ouverts* (1936, 11 minutes)²⁹⁰, un film commandité par le Ministère des Affaires Etrangères et dédié à l'industrie ferroviaire belge. La majorité des films institutionnels de Dekeukeleire répondent à des exigences qui lui sont extérieures autant qu'ils traduisent sa volonté d'y faire transparaître son projet théorique. D'abord, la méthode du réalisateur vise à montrer le présent du travail industriel en le comparant à un passé préindustriel. Très générale et informative, cette partie sert à « toucher graduellement tout le monde » pour sensibiliser chacun à la deuxième étape du film, incarnée par les « résultats » pour le futur. Dans *Signaux ouverts*, on voit ainsi les images des premières locomotives, qui donnent lieu à quelques vues d'une terre brute (symbole d'un « autrefois ») avant que viennent s'y apposer des rails en surimpression (*fig.* 61 à 63). Cette séquence représente le premier dixième du film et insiste sur la manière dont l'industrie ferroviaire s'est développée en Belgique, comme il est d'usage dans les courts-métrages industriels de Dekeukeleire, la partie *historique* s'étendant rarement au-delà. Elle caractérise le début de ce que le cinéaste nomme

²⁸⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°49, janvier 1942, pp. 28-29.

²⁹⁰ Le film est disponible sur la plateforme European Film Gateway : <https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Signals%20open/crb::d559acd75840ac1f2293c067b2302b47>.

« 1. Aujourd'hui » dans les brouillons ci-dessus, faisant rapidement place aux possibilités touristiques et sociales qu'offre le développement du rail en Belgique : tour à tour, pendant les trois minutes suivantes, des images de trains en marche se mêlent à celles de la mer, de cathédrales, de manifestations culturelles (*fig. 64 à 69*), etc.



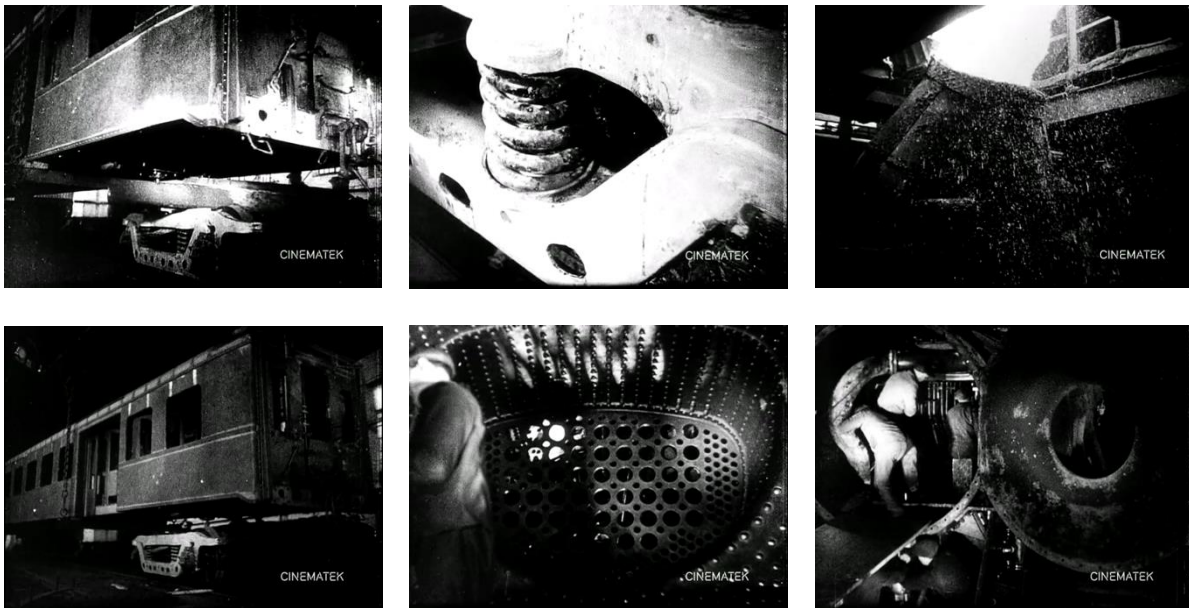
Figures 61 à 63 – Charles Dekeukeleire, premières scènes de *Signaux ouverts* (1936). © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 64 à 69 – Dans la première partie de *Signaux ouverts*, on voit l'alternance de trains et d'images touristiques qui présentent la nature, l'architecture et le folklore (ici, un carnaval) belges. © Cinémathèque royale de Belgique.

Ensuite, la majeure partie du film décrit les étapes de production des trains en Belgique, depuis l'assemblage des pièces jusqu'à la pose des wagons sur les rails, donnant à voir quelques ouvriers à la tâche (*fig. 70 à 75*). Comme pour chaque film industriel du cinéaste, il s'agit de la

partie la plus longue (dans ce cas-ci, elle dure environ six minutes), qui est essentiellement descriptive. Dans *Signaux ouverts*, les images de la production s'entrecourent, de même que dans la première partie de l'œuvre, de vues de trains en marche. Cette partie du film correspond à ce que Dekeukeleire décrit comme « 2. Demain, ses résultats », le « demain » se situant finalement dans la contemporanéité du film et incarnant plutôt l'idée d'une avancée technique que celle d'un temps futur.



Figures 70 à 75 – Les étapes de travail de l'industrie ferroviaire belge dans *Signaux ouverts*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Enfin, et toujours selon le canevas propre aux technographies, la dernière – et plus courte – partie du film met en scène les possibilités que permet le développement des trains en Belgique, invitant à l'évasion à travers (toujours) un entremêlement de wagons en mouvement et d'images de voyages – qui se réfèrent ici de nouveau à la mer, puis à l'Afrique et à l'Amérique du Sud (fig. 76 à 78), dans le but d'insister sur la valeur sociale de l'industrie²⁹¹.

²⁹¹ Les références aux colonies belges, ainsi que, plus largement, à une forme d'anthropologie, sont présentes dans plusieurs films industriels de Dekeukeleire. Ainsi, ses préoccupations pour l'ethnographie, qui existent dans des films comme *Terres brûlées* (1934) et *Visions de Lourdes* (1932) ne s'éloignent pas vraiment de sa production industrielle, de même que son goût pour une esthétique expérimentale, comme j'ai pu l'analyser dans un film comme *Le cuir* (1937).



Figures 76 à 78 – Les images du voyage dans *Signaux ouverts* : le commentaire en voix *over* parle de la mer, de l'Afrique puis de l'Amérique du Sud. © Cinémathèque royale de Belgique.

Les films industriels de Dekeukeleire, à partir de la méthode qu'il met en place, ont deux effets : d'abord, ils mettent en évidence les rapports qui lient le travail d'hier à celui d'aujourd'hui, indiquant les bienfaits des modes de production modernes sur la vie sociale et la charge de travail. Dans le cas de *Signaux ouverts*, par exemple, on insiste par le commentaire non seulement sur la possibilité d'avoir de nouveaux loisirs, mais également sur les changements physiques qu'opèrent les machines sur le rapport au travail. Ensuite, le discours technophile ayant été *a priori* convaincant, de nouveaux « symboles » sont censés se former dans l'esprit des spectateurs si l'on en croit le brouillon de Dekeukeleire, menant au dernier stade du squelette technographique, dont la formulation peu claire reflète une dimension moins concrète de sa méthode : les « étapes ultérieures ». Cette dernière partie n'apparaît pas de manière linéaire dans les films, mais s'infiltré tout au long de leur déroulement : pour *Signaux ouverts*, il s'agit des images de train en marche qui imprègnent l'ensemble de l'œuvre en se mêlant aux autres images (*fig.* 79 à 81). Par le mouvement et la confrontation aux images de travail et de voyage, cette partie du discours de Dekeukeleire symbolise l'avancée technique elle-même et ses effets sur le plan social.



Figures 79 à 81 - Dans *Signaux ouverts*, les images de trains en mouvement sont très nombreuses et parcourent l'ensemble du film. © Cinémathèque royale de Belgique.

Ces « étapes ultérieures » se réfèrent ainsi plus directement à la question de l'émotion et de l'éducation spirituelle du peuple par la technographie, soit à la dimension conceptuelle de la notion. Elles peuvent directement être mises en lien avec la suite du discours du cinéaste dans ses brouillons :

« Pour les choses difficiles à atteindre directement (ex. un directeur au travail) ce travail peut être reconstitué par l'atmosphère ds laquelle il s'effectue et les gestes qui s'effectuent soit en les situant là où ils s'effectuent soit en les montrant sous une forme qui leur laisse leur virulence.

Certaines transpositions peuvent s'effectuer pour des choses pour lesquelles des transpositions existent ou sont à trouver en leur donnant une certaine intensité. Des transpositions doivent être faites là où les documents originaux n'existent plus. »²⁹²

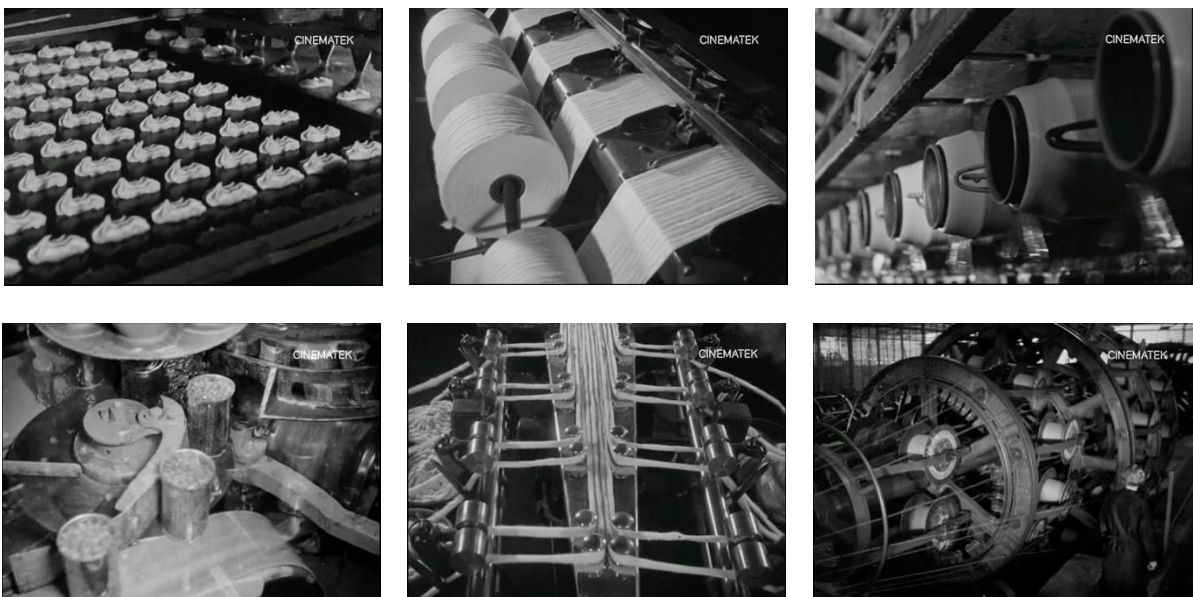
Ici, il importe peu de filmer la réalité physique des choses. Prise sur le vif ou reconstituée, l'image technographique a pour but premier de retranscrire l'émotion, l'atmosphère ou encore l'aura propre au travail moderne. Dans la somme des gestes techniques (que les première et deuxième étapes signifient), c'est le geste machinique *en essence* qu'elle cherche à transmettre. Et c'est sur cette spiritualité que la démarche de Dekeukeleire toute entière se concentre, telle qu'il l'exprime lorsqu'il écrit plus haut « geste : méthode technographique ». Si tous les films industriels présentent ce même canevas, ce n'est pas simplement parce qu'ils répondent à des impératifs institutionnels similaires, c'est aussi parce qu'ils ont pour vocation de mettre en pratique les théories spirituelles formulées par leur réalisateur.

Cependant, dans *Signaux ouverts*, le geste ouvrier lui-même transparaît finalement peu : on voit succinctement les mains des travailleurs et leurs gestes, mais on porte surtout l'attention sur les grues, les trains eux-mêmes, leurs mouvements et leurs composantes. Le geste, pour Dekeukeleire, repose plutôt sur la dimension symbolique des images. Un film comme *Images du travail* (1938)²⁹³, par exemple, qui entend présenter plusieurs industries belges florissantes, ne montre en réalité jamais les mouvements techniques dans leur entièreté, de sorte que le film tend à idéaliser ces gestes plutôt qu'à les expliquer. *Images du travail*, qui est aussi commandité par le Ministère des Affaires Etrangères, se structure de la même manière que *Signaux ouverts*. Une première partie assez courte contextualise les différentes industries en Belgique, mettant en avant le travail ouvrier par le commentaire en voix *over* (on parle entre autres des conserves alimentaires, des industries pâtisseries et pharmaceutique, du textile, du diamant, etc.), pour

²⁹² Charles Dekeukeleire, Carnet n°49, janvier 1942, pp. 33-34.

²⁹³ Tout comme le premier film, *Images du travail* peut être visionné sur la plateforme en ligne : <https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/A%20nation%20at%20work/crb::ca067d56a66b884b359ebf38168929f8>.

ensuite en valoriser les infrastructures. Les plans de machines (*fig. 82 à 87*) sont omniprésents et bien plus nombreux que les plans de travailleurs, dont on ne voit presque que les mains (*fig. 88 à 93*, un autre symbole du « geste machinique »). Parfois, ces mains se mêlent aux machines, qui elles-mêmes se confondent par la surimpression (*fig. 94 et 95*), caractérisant les symboles que Dekeukeleire qualifie de « technographiques » puis de « graphiques » dans son brouillon, les images se composant par ailleurs de manière géométrique. Ce que l'on symbolise, ce sont ces « hommes de la machine » dont je discutais précédemment, presque devenus machines eux-mêmes, qui tendent à disparaître dans le paysage des appareils industriels (*fig. 96*).



Figures 82 à 87 – Une partie des machines d'*Images de travail*, qui composent la grande majorité des plans du film. © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 88 à 93 – Dans *Images du travail*, moins de huit plans montrent le visage des travailleurs, focalisant principalement l'attention sur leurs gestes. Les gros plans sur les mains sont plus nombreux. © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 94 à 96 – De gauche à droite : les machines qui s'entremêlent, la main qui se confond avec la machine (on perçoit le pouce en bas à gauche de l'image), les figures effacées de deux ouvriers à l'usine, à contrejour. © Cinémathèque royale de Belgique.

Au fond, le projet technographique de Dekeukeleire, qui naissait de cet impératif d'un cinéma populaire formulé dans la première partie de ce chapitre, semble s'ancrer dans une forme de standardisation que le cinéaste critiquait plus tôt, alors qu'il se positionnait contre une économie capitaliste du film caractéristique des productions hollywoodiennes. Le « club pour l'étude rationnelle des gestes du travail » évoqué plus haut semble aller dans le sens contraire, armé d'un vocabulaire économique qui rappelle la systématisation des gestes industriels. Le canevas technographique et les images des films traduisent ce glissement dans la pensée théorique de Dekeukeleire. Malgré le commentaire descriptif en voix *over*, et qu'il s'agisse d'*Images de*

travail, de *Signaux ouverts* ou des autres technographies, la dimension gestuelle telle qu'elle est théorisée et mise en pratique par Dekeukeleire évacue finalement la figure du travailleur lui-même (soit le peuple ouvrier qu'il voulait en premier lieu intégrer aux films et à leur production).

c. *Les studios de Waterloo, une pensée fordiste de la production cinématographique ?*

En parallèle de sa production de films industriels, et comme je l'indiquais plus tôt, Dekeukeleire tente de monter ses propres studios afin de créer une société de films qu'il envisage de diriger de bout en bout, toujours sous l'impulsion d'un film *a priori* populaire. L'idée surgit en 1933. D'abord nommée « L'affaire van Hoof », celle-ci consiste à « créer des studios indépendants qui travaillent pour tout le monde sous [sa] direction technique directe. Créer des sociétés ou des groupes contrôlés qui gravitent autour »²⁹⁴. En 1950-1951, après avoir traversé quelques années de réflexion et de pratique autour du film industriel, il parvient à créer sa société et la renomme « Les Films de Belgique » (comme précisé plus tôt dans ce chapitre). Dekeukeleire se prépare alors à la présenter publiquement :

« 2) exposé à la presse. But en créant "Les Films de Belgique", établir un centre, doté de tous les outils techniques, qui puisse devenir le point de départ d'une véritable école belge du cinéma capable de soutenir et d'élargir mondialement la réputation du film belge. *De continuer sur des bases solides efforts d'isolés. Et de mettre le cinéma au service du pays et des idéaux d'humanité qui nous animent.* Les plus âgés y mettent leur expérience au profit des plus jeunes. Les bénéfices d'exploitation, en dehors d'une juste rémunération des capitaux, servent à améliorer l'outillage et à faire des films expérimentaux. Chaque travailleur aux FB peut faire des films expérimentaux. Son travail pour la collectivité – justement rémunéré d'ailleurs – permet aux FB de financer les films expérimentaux. Il s'en suit que les FB ne sont pas ouverts aux seuls films expérimentaux souvent le fait de jeunes sans aucune expérience. Mais acquérant de l'expérience aux FB par leur travail utile, ils sont capables de faire des films expérimentaux en connaissance de cause des possibilités et des nécessités du cinéma. En dehors de leur travail pratique des cours techniques et des cours de séminaire parfaient leur formation cinématographique.

Les FB ne sont pas uniquement destinés à faire du film docum. mais ils considèrent le doc. comme la base la plus sérieuse de leur travail et comme un tremplin d'où peuvent surgir des films de fiction. *Au moment où les rentes baissent, trouver dans le document un ferment nouveau.*

L'importance du film d'expérience est déterminée par les qualités montrées dans le travail régulier. Et les résultats du film d'expérience servent à définir l'importance du rôle que son auteur peut jouer dans l'entreprise. *L'intérêt du film d'expérience au point de vue entreprise est double : il peut donner des*

²⁹⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°16, avril-juin 1933, p. 16.

*indications pour de nouvelles techniques. D'autre part, il agit comme stimulant pour les travailleurs [du cinéma] qui, s'ils inventent pour leurs films, inventent en même temps pour l'ensemble de leur travail. »*²⁹⁵

On retrouve dans ces lignes la volonté de Dekeukeleire d'amorcer son projet d'éducation au film à travers la formation des travailleurs, de même que l'idée de construire une industrie cinématographique au service de la nation belge, qui puisse véhiculer l'idéal humaniste dans lequel le cinéaste semble ici se situer. Les films expérimentaux et de fiction ne sont pas exclus des potentielles productions de la société de films, se présentant comme les lieux de recherches autour du langage cinématographique qui pourraient améliorer la production des œuvres institutionnelles. Ils sont donc perçus par Dekeukeleire comme étant à l'avant-garde de ses films industriels : la technographie semble cohabiter avec la recherche formelle et s'en nourrir. L'expérimentation est décrite selon des fins utilitaires dans le discours du cinéaste, à mesure que ce discours s'associe à « l'entreprise », considérant le documentaire industriel comme « la base la plus sérieuse » du travail cinématographique. La société n'ayant pas perduré, Dekeukeleire n'y a produit qu'une fiction²⁹⁶, dédiant le reste de son travail aux films institutionnels.

En 1951, le réalisateur fait l'acquisition d'un terrain de plusieurs hectares situé avenue de Tervueren à Waterloo, dans lequel se trouve un château. Il entend y installer ses propres studios, visiblement les premiers qui appartiennent à un réalisateur belge²⁹⁷, actifs dès 1951 et très complets. On y trouve :

« Trois salles de montage, deux plateaux dont l'un qui aura une longueur de 33 mètres, des laboratoires de tirage, de développement, un studio d'enregistrement, un atelier de menuiserie où seront construits les décors, un atelier de mécanique, une salle de projection, une salle où sont entreposés les appareils pour prises de vues truquées. Voilà, à peu près, ce qu'abritent les bâtiments de Waterloo, qui ressemblent, tant par leur style que par leur disposition, à une abbaye, avec de grands couloirs qu'on prendrait pour des cloîtres. »²⁹⁸

²⁹⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°71, août 1950-mai 1951, pp. 3 à 5.

²⁹⁶ Il s'agit du film *Un petit nuage* (1952), également appelé *Le nuage atomique*, une forme fictionnelle qui entremêle des images supposément documentaires à un scénario dans lequel un nuage propage la paix autour de lui, causant la panique de la population. Le film est une mise en abîme, dans laquelle des journalistes interrogent un cinéaste en train de travailler sur le film (dont on voit des séquences), les images journalistiques et cinématographiques s'entremêlant et le nuage atomique voyageant d'un univers à l'autre.

²⁹⁷ Cette information est exprimée dans l'article « Où Charles Dekeukeleire installe ses studios » (sans auteur), *La Nation Belge*, 9 mai 1952, p. 1.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 1.

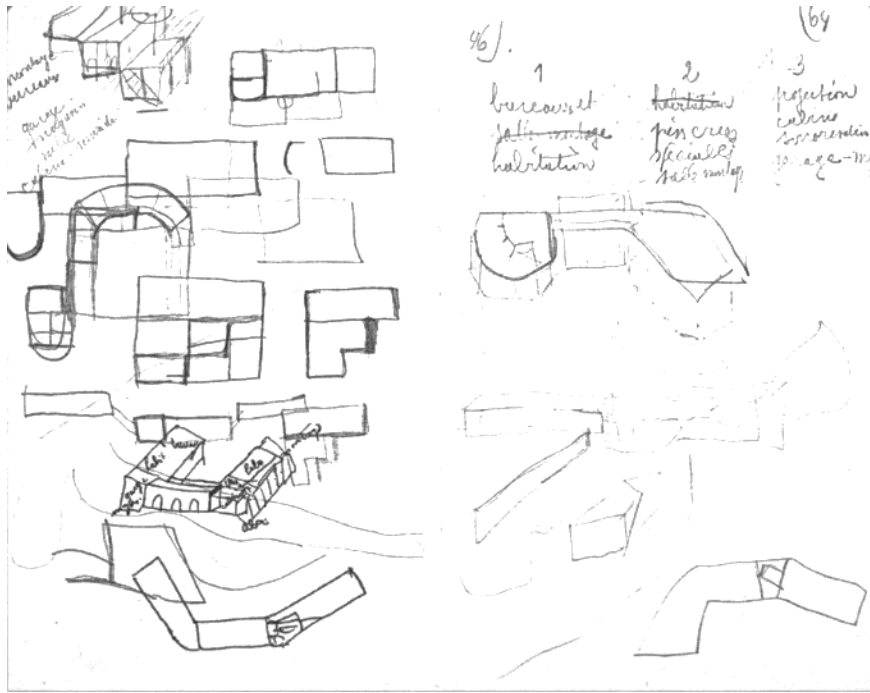


Figure 100 – Plan et dessins de Dekeukeleire pour envisager l’organisation de sa société de films à Waterloo. Carnet n°69, juin-novembre 1949, p. 64. Sur les schémas de gauche, on retrouve l’architecture proche du cloître. Dekeukeleire envisage de faire communiquer les bureaux et les habitations de ses travailleurs. Les salles de montage sont réunies, et le garage, la salle de projection et la cabine de sonorisation sont censées être placées au même endroit. © Cinémathèque royale de Belgique.

La période des studios de Waterloo correspond dans le temps à un voyage que Dekeukeleire fait aux États-Unis autour de 1954-1955, envoyé par le gouvernement belge à la rencontre d’Hollywood. Ce séjour fait l’objet de deux carnets³⁰¹ et d’une série d’articles dans lesquels le cinéaste décrit son expérience des studios. Il assiste à quelques tournages et prend le temps de mener des entretiens avec plusieurs réalisateurs américains³⁰². Ce voyage a pour effet d’interroger les positions que Dekeukeleire entretenait jusqu’alors vis-à-vis d’une industrie comme celle d’Hollywood, porteuse d’un cinéma très ancré dans le système dominant capitaliste que le cinéaste critique dans les années 1930 pour son individualisme. Il écrit alors

³⁰¹ Il s’agit des carnets n°77, avril 1954 – janvier 1955, et en principe le n°78, mais ce dernier n’est pas numéroté ni daté. Il est suivi du carnet n°78 bis et se situe probablement autour de novembre-décembre 1954.

³⁰² A ce moment-là, Dekeukeleire est invité avec Joseph Bruyninckx et Emile De Meyst par la Motion Picture Export Association of America à séjourner à Hollywood. Il publie alors une série d’articles sur le sujet dans *La Nation Belge* entre le 15 et le 21 janvier 1955. Il publie également, aux Editions Synthèses de Bruxelles en 1955, *Voyage à Hollywood*, repris d’un article lui-même paru dans la revue *Synthèses* la même année. Dans ce texte, il souligne la grande différence de moyens (spatiaux et économiques) alloués aux films américains comparativement à l’Europe, expliquant que « la cause du décalage est la conception plus mécanisée du travail aux USA » (p. 4). Il explique par ailleurs que l’argent disponible à Hollywood permettrait, si un tel système était créé en Europe, de produire des « films d’essai » pour la recherche, dans la volonté de « créer une industrie stable avec une matière aussi impondérable que l’imagination et la pensée » (p. 5).

que « [l]a légende d'un Hollywood au travail "spécialisé" s'écroule de plus en plus »³⁰³, avant de poursuivre :

« Personne ne s'énerve. Tout va dans le calme, l'ordre. – Personne ne dit mot qui n'a rien à dire. On parle ds des micros – les ordres se transmettent ainsi à voix basse.

Tout le monde aime son métier et le remplit au mieux. [...]

On travaille aussi dans son job sans chercher + loin. On est bien payé 5h du soir, on ne s'occupe + ou rien. On est libres. On ne s'occupe guère de politique. Savoir quand on pourra acheter sa nouvelle auto sur poste de T.V. etc. est + important que les affaires politiques. [...]

Personne ne "court après le temps". »³⁰⁴

Dekeukeleire est impressionné par l'aisance générale des studios américains. Il s'émerveille de l'efficacité des tournages et de la répartition des tâches à l'intérieur de ceux-ci. Ses préjugés s'effacent, et avec eux l'ancrage politique de son discours des tout débuts, qui reconduit finalement le système qu'il critiquait quelques années auparavant. Si les dominants emprisonnaient plus tôt le peuple dans les idéaux capitalistes de ce qu'il nommait une « cinématographie officielle », ici la « liberté » devient synonyme d'apolitisme et de pouvoir d'achat. Au vocabulaire de la révolution mobilisé par Dekeukeleire au début des années 1930 s'oppose celui de « l'ordre », du « calme », de l'efficacité industrielle, qui entre en accord avec le tournant pris par ses théories dès l'année 1933.

L'acquisition du château de Waterloo renforce ainsi les réflexions en germe chez Dekeukeleire depuis de nombreuses années, se présentant comme une sorte d'aboutissement. Les instants passés sur le territoire américain ne font que prolonger les aspirations des Films de Belgique, envisagées comme suit : « Principe : rationalisation du travail et partage en zones plus faciles à faire par des éléments n'ayant qu'une formation incomplète »³⁰⁵, car l'entreprise a pour but de « livrer vite » ses « documentaires publicitaires »³⁰⁶. Ce qui attire Dekeukeleire à Hollywood et qu'il entend reproduire, c'est la mécanique bien huilée avec laquelle les films y sont produits. Car « [...] il est persuadé qu'il sortira de la mécanisation du monde un art et un humanisme qui resteront. On peut certes discuter avec lui, mais en vain. Il a réfléchi longuement à ces problèmes, il a des réponses toutes prêtes à toutes les objections »³⁰⁷.

³⁰³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°77, avril 1954 – janvier 1955, p. 31.

³⁰⁴ Même auteur, Carnet n°78, n.d. (ca. novembre-décembre 1954), p. 13, pp. 27-28, puis p. 37.

³⁰⁵ Même auteur, Carnet n°71, août 1950 – mai 1951, p. 6.

³⁰⁶ Même auteur, Carnet n°76, décembre 1953 – avril 1954, p. 30.

³⁰⁷ Sans auteur, « Où Charles Dekeukeleire installe ses studios », art. cit., p. 1.

Cette « mécanisation du monde », Dekeukeleire ne fait pas que la documenter à travers des images qui valorisent l'apport des machines dans la société. Il étend le sujet de ses films, l'usine, à l'espace de ses tournages, pensé comme une vaste machine sociale. Telle qu'elle est décrite, la microsociété que sont les studios de Waterloo présente le risque de reconduire ce à quoi Dekeukeleire tente de remédier par le film : l'isolement et la perte de sens collectif liée à la surspécialisation des individus. Là, les techniciens deviennent « éléments ». Et l'intégration des éléments à un village cinématographique a pour effet de les rendre plus efficaces au travail, puisqu'ils sont déjà sur place. Comme à l'usine, les individus sont caractérisés par leur rendement (on impose ici le plus facile aux plus inefficaces), ils se forment en équipes stables et disposent d'horaires de travail millimétrés (qui permettent de ne pas « courir après le temps »).

Au fond, les techniciens de Dekeukeleire ressemblent aux ouvriers de ses films : ici rendus invisibles par les mots, ils s'effacent au profit du produit fini : le film. Ils en sont les rouages, et y retrouvent le sens de leur travail couplé à celui de toute la communauté (le village). Les studios de Waterloo semblent ainsi incarner une idéologie fordiste du travail cinématographique qui correspond à l'effacement des ouvriers et à la valorisation des gestes machiniques pensés comme étapes dans la production industrielle que l'on retrouve dans les films de commande. Dans la pensée du réalisateur, les travailleurs du film œuvrent chacun et ensemble à la mission civilisatrice que le cinéaste assigne à ses productions institutionnelles au même titre que les travailleurs des usines participent à l'élaboration de ce qu'il entend être un « esprit industriel ». On retrouve ici la conceptualisation d'un *ouvrier-rouage*, maillon d'une chaîne, soit l'idée d'un travailleur aux gestes automatiques qui s'inscrivent harmonieusement dans la continuité des mouvements des autres travailleurs, ce que le cinéaste décrivait plus haut comme une « sensibilité commune ». Dans cette « abbaye » avec ses « cloîtres », Dekeukeleire attend de ses travailleurs un dévouement quasi-religieux.

*

Le projet technographique de Dekeukeleire apparaît comme l'aboutissement concret de ses théories sur un cinéma *social*. Tour à tour philosophique, pratique, ou encore structurelle, par la création de méthodes précises de travail mais aussi d'œuvres systématisées, la technographie est une notion clé pour comprendre la manière dont le cinéaste réfléchit au film et envisage sa démarche technique. Bien que la figure ouvrière occupe une figure centrale dans le thème des œuvres, il faut noter que, de manière générale, la valeur de commande des films industriels

induit régulièrement un effacement de l'ouvrier. Ce phénomène n'est donc pas caractéristique des films de Dekeukeleire, mais bien d'un contexte plus large de production, et du rôle occupé par les commanditaires. Nadège Mariotti, qui produit une analyse anthropologique du film d'enseignement Pathé *Dans une mine de houille* (Jean Brérault, 1935)³⁰⁸, discute de l'effacement de l'ouvrier à la fois dans les films d'entreprise et les films didactiques, dénotant que cette production-ci, bien qu'elle soit destinée à l'apprentissage, n'explique pas les procédures qu'elle décrit. Pour l'autrice,

« L'hypothèse majeure est que les machines sont d'abord construites sur le modèle humain, faisant de l'homme un ouvrier instrument puis inversement, la machine devient un modèle pour l'homme, l'ouvrier devenant alors un automate. *In fine*, sa place sur la scène du travail s'estompe au point de ne plus être qu'un ouvrier effacé. »³⁰⁹

C'est un constat également posé par Gilles Rémy³¹⁰, qui explique que « [l]es documents filmiques ayant pour thème le travail industriel abondent, mais rares sont ceux où le travail est pris pour objet même des films »³¹¹. Pourtant, chez Dekeukeleire, le thème du travail afflue de toutes parts, et la figure de l'ouvrier imprègne l'ensemble de ses écrits, elle est centrale dans la manière dont il envisage à la fois le contenu et la production de ses films technographiques : c'est cette figure qui est garante de son discours *a priori* populaire et social.

Je voudrais alors porter l'attention sur l'ambivalence des discours théoriques de Dekeukeleire, qui semblent à la fois tournés vers une révolution sociale, et sont en même temps résolument ancrés dans une forme de glorification de l'idéologie dominante industrielle. On peut effectivement s'interroger sur la valeur concrète de son discours communautaire et populaire, alors que le cinéaste semble reconduire un effacement de la figure ouvrière, à la fois dans l'esthétique de ses films et dans sa pensée d'une industrie cinématographique. L'aspect philosophique de la technographie, qui reprend certains discours présents chez Dekeukeleire dès les années 1920, apporte quelques réponses quant aux aspirations du cinéaste, mais il interroge aussi : chez lui, que veut dire *le collectif* et où se situe-t-il précisément ?

³⁰⁸ Voir : Nadège Mariotti, « L'ouvrier et la machine dans les films miniers et sidérurgiques (1930-1960) », *CiNéMAS Revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 28, n°1, automne 2017, pp. 107-125.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 109.

³¹⁰ Voir : Gilles Rémy, *Ethno-cinématographie du travail ouvrier. Essai d'anthropologie visuelle en milieu industriel*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³¹¹ *Ibidem*, p. 38.

CHAPITRE 3

La machine, « héros de notre temps » : le cinéma de Dekeukeleire à l'origine d'une formation des croyances sociales ?

L'une des clés de compréhension des travaux de Dekeukeleire siège dans la spiritualité inhérente à ses discours. Le réalisateur belge ancre sa pratique du film dans un cadre philosophique plus large qui imprègne l'ensemble de ses productions, et qui est en lien direct avec l'idée selon laquelle chaque civilisation véhiculerait, dans sa psychologie sociale, un esprit qui serait propre à son époque et qui serait corrélé à ses techniques. Cette vision idéologique est appliquée à la modernité par le cinéaste, qui semble vouloir transmettre par ses films une forme *d'esprit machinique*, auquel il souhaite faire adhérer ses spectateurs dans le but d'améliorer la perception collective sur les changements sociaux et économiques survenus avec l'industrialisation.

Dekeukeleire, qui constate un malaise social généralisé à son époque quant aux conditions du travail dans les usines, développe ainsi dans ses théories l'hypothèse selon laquelle la modernité aurait perdu son lien aux croyances et plus particulièrement aux mythes. Il est au contact de la notion de mythe à travers ses lectures anthropologiques, notamment celles de Sigmund Freud et de Bronislaw Malinowski. Celui-ci différencie le conte populaire et la légende du mythe. Selon ses observations,

« Le mythe, tel qu'il existe dans une communauté sauvage, c'est-à-dire dans sa forme primitive, n'est pas seulement une histoire qu'on raconte, mais une réalité vécue. Il n'est pas une simple fiction du genre de celles qu'on trouve dans les romans modernes, mais une réalité vivante, parce qu'on croit que les événements sur lesquels il porte se sont produits dans un passé lointain et continuent à exercer leur influence sur le monde et les destinées humaines. Ces mythes sont pour le primitif ce que sont, pour le chrétien profondément croyant, les mythes de la création, du péché originel, de la Rédemption par le sacrifice du Christ sur la croix. Tout comme nos histoires sacrées, les mythes des primitifs survivent dans leur rituel, dans leur morale, dominant leurs croyances et règlent leur conduite. [...]

Dans la civilisation primitive, le mythe remplit une fonction indispensable : il exprime, rehausse et codifie les croyances ; il sauvegarde et garantit la morale ; il garantit l'efficacité du rituel et contient des règles pratiques pour la conduite de l'homme. Le mythe constitue donc un ingrédient vital de la civilisation

humaine ; il [est] loin d'être une explication rationnelle ou une imagerie artistique, il représente une charte pragmatique de la foi et de la sagesse morale primitives. »³¹²

Dans ce même texte, Malinowski définit l'apport psychanalytique de Freud à la pensée du mythe, qu'il positionne dans une forme de subconscient social. Dans la réflexion développée ici par l'anthropologue, le mythe occupe donc plusieurs fonctions, toutes à l'échelle d'une civilisation entière. A l'opposé du conte et de la légende, le mythe puise ses ressources dans des récits qui sont transformés par la société en valeurs morales, et qui donc forment un ordre spirituel, lequel occupe une place très concrète : les mythes régissent la vie quotidienne, les gestes du travail, les relations sociales, etc. En d'autres termes, les mythes relèvent d'un imaginaire social impalpable qui repose sur des croyances, mais ils sont une « réalité vécue » en ce qu'ils forment des lois, des guides de conduite, et en ce qu'ils se traduisent dans des gestes concrets, ceux des rituels par exemple.

Dekeukeleire, quant à lui, mobilise la notion de mythe en se donnant pour mission de retourner à un état primitif de pensée, dans lequel siègent les croyances individuelles et sociales. Cette philosophie s'applique à plusieurs champs qui se lient les uns aux autres chez lui : l'inconscient individuel et social sont envisagés dans les mêmes termes, comme des *stades* (un terme qui appartient à la psychanalyse freudienne), qui eux-mêmes se transposent à la notion de civilisation. C'est en repartant de réflexions sur les civilisations « primitives » et de leurs rapports à des pratiques rituelles qui relèvent du mythe que Dekeukeleire élabore un genre de théorie psycho-sociale du film, dont la portée est essentiellement spirituelle : sa manière de théoriser les films entrevoit la spiritualité selon son rapport à l'inconscient, qu'il soit individuel ou collectif.

Dans le cadre de l'idéologie industrielle, et tourné vers une admiration certaine pour les machines, le réalisateur tend à héroïser la figure machinique, prenant ses sources philosophiques dans une pensée qui est imprégnée à la fois de mysticisme, de magie et de religiosité, des caractères propres aux *stades des civilisations* auxquels il s'intéresse. C'est un phénomène que l'on retrouve dans certains écrits sur le cinéma propres à la période d'activité de Dekeukeleire, par exemple ceux de Jean Epstein, Abel Gance ou Elie Faure. Si pour le

³¹² Bronislaw Malinowski, *Trois essais sur la vie sociale des primitifs* [1968], trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2001, pp. 125 à 127. Les textes de cet ouvrage datent des années 1920-1930. Celui auquel je me réfère en particulier, « Le mythe dans la psychologie primitive » (pp. 117-189) a été publié par son auteur dans *Mœurs et coutumes des mélanésiens* en 1933.

premier « le cinéma est mystique »³¹³, le deuxième déclare que la « baguette du coudrier est dans tout appareil de prise de vue et l'œil de Merlin l'Enchanteur s'est mué en objectif »³¹⁴, tandis que selon le dernier, « [l]e cinéma, victime inconsciente du désordre légal, est l'un des instruments les plus efficaces de l'ordre réel en formation »³¹⁵. Dans cette déclaration, Faure se réfère à un ordre spirituel ou religieux.

Le réalisateur belge conçoit également l'industrialisation comme une forme de « désordre » social, le film devant recréer au sein des foules une unité de pensée ou une croyance qu'il perçoit comme universelle, en somme devant selon lui amener à une spiritualité neuve, un « ordre » moderne qui permettrait une cohésion sociale. A la croisée des domaines psychologique, mystique et religieux, le cinéaste produit une pensée autour de la poétisation des gestes industriels qui a pour vocation de former cet ordre, qu'il caractérise comme un nouveau « mythe social » (dans ses termes). Cette démarche, dans les films et dans leurs théories, tend à donner aux machines un caractère parfois magique, en ce que ces dernières sont envisagées à partir d'une forme de spiritualité *pure* qui serait, elle, presque divine.

I. Les films et théories de Dekeukeleire entre religiosité et mystique du geste

L'industrialisation apparaît chez Dekeukeleire comme le point de départ de nombreux problèmes sociaux qui subsistent selon lui dans la psyché collective. On comprend parfois, dans ses écrits, une forme d'hostilité face au machinisme, qui tend rapidement à devenir une sorte de fascination à mesure que celui-ci parle, non plus du contexte social, mais des outils eux-mêmes, les machines. Dekeukeleire met deux types de civilisations en miroir : d'un côté, la civilisation machinique, c'est-à-dire la modernité, et de l'autre, ce qu'il nomme une « civilisation artisanale », soit la période préindustrielle. Cette dernière, selon lui orientée vers des croyances religieuses qui n'existeraient plus dans la période moderne, l'intéresse en ce qu'elle représente pour lui une époque de cohésion spirituelle autour de la figure divine, qui régit des gestes collectifs, notamment ceux liés au travail. Il compare ce mode de pensée collective à celui propre à certaines sociétés « primitives », dont il filme les rituels. Ce qui attire

³¹³ Jean Epstein, « Ciné mystique », *Cinéa*, n°6, 10 juin 1921, repris dans Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma, tome I*, p. 100.

³¹⁴ Abel Gance, « Le temps de l'image est venu ! », dans l'ouvrage collectif *L'art cinématographique II*, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 97.

³¹⁵ Elie Faure, *Fonction du cinéma, De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Paris, Plon, Editions d'histoire et d'art, 1953, p. 113.

Dekeukeleire, ce sont les gestes liés au sacré, ou à ce qu'il associe à des mythes. Pour lui, les gestes du travail industriel devraient, eux aussi, devenir une forme de rituel social, vraisemblablement tourné vers la machine. Cette partie de la production de Dekeukeleire se concentre ainsi sur la transformation d'une possible hostilité vis-à-vis des efforts matériels négatifs du machinisme en sentiment de cohésion, en pensée spirituelle et mystique de la machine.

a. *Le film comme « danse des machines » : l'utopie du geste industriel chez Dekeukeleire*

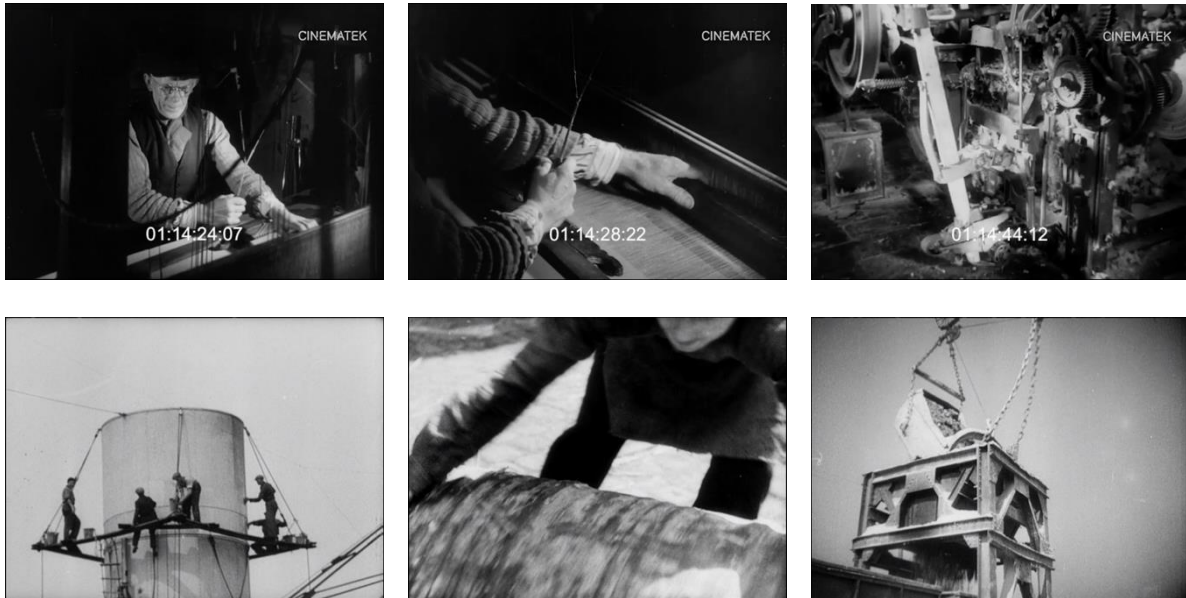
Une grande partie des théories de Dekeukeleire se concentre autour de la thématique du geste moderne, que le réalisateur entend transmettre par ses technographies. Les intentions de ses films industriels, lues par Anne-Françoise Lesuisse, sont particulièrement éclairantes à ce sujet :

« Quant aux images proprement dites, une analyse même sommaire montre des procédés récurrents. Tout d'abord, en ce qui concerne les documentaires ayant trait aux activités humaines, et en excluant les films à caractère historique ou touristique, il est frappant de voir à quel point *le geste* préoccupe l'œil de Dekeukeleire. C'est le travail dans toute sa dimension performative qui est ici saisi au travers de gros plans donnant à voir des mains en train de s'affronter à telle ou telle matière, insistant sur la dimension relationnelle entre l'humain et l'objet. Il est clair que cette façon de faire *déshumanise* la figure du travailleur : c'est un geste rendu *abstrait* que Dekeukeleire présente au spectateur. Les jeux formels, servis par un sens aigu de la photographie et issus de la répétition ou de la vitesse d'exécution du geste, vont encore dans ce sens. C'est que le projet du cinéaste n'est pas de mettre en scène un individu, ni de faire advenir l'émotion grâce à une figure de chair et d'os. Il est plutôt d'établir des équivalences métaphoriques, des analogies visuelles entre l'humain et la machine de façon à ce que chaque travailleur puisse voir son labeur quotidien comme il ne l'a jamais vu : hors de lui, hors des contingences, hors de la fatigue, élevé à une dimension supérieure, spirituelle, dans laquelle l'harmonie et la symbiose prévalent. Rendre foi dans le travail en présentant des icônes de celui-ci. »³¹⁶

Anne-Françoise Lesuisse pointe une forme d'ambiguïté : montrer la « dimension supérieure, spirituelle » du travail, pour Dekeukeleire, revient à en extraire les aspects négatifs, qui sont une réalité bien concrète du labeur ouvrier, et des enjeux questionnés dans de nombreux discours syndicaux à cette époque. Il faut noter qu'au contraire de ce qu'affirme l'autrice de ces

³¹⁶ Anne-Françoise Lesuisse, « Charles Dekeukeleire ou l'utopie obligatoire », dans Roger Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire*, op. cit., p. 64.

lignes, les films historiques et touristiques comportent également cette dimension gestuelle (fig. 101 à 106) que, semble-t-il, les films expérimentaux ne font pas apparaître.



Figures 101 à 106 – Charles Dekeukeleire, *Le Fondateur* (1947, au-dessus) et *Le Canal Albert* (1937, en dessous). Dans le premier film, qui est historique, on met les gestes du métier à tisser en perspective des machines modernes, tandis que dans le second film, touristique, on montre les hommes et les machines au travail dans la ville de Liège, dont on vante l'industrie. Il faut noter que les films ne montrent pas uniquement des machines, mais bien un *geste général* dans lequel la figure humaine (dont on voit le corps, les mains et parfois les visages) et celle de la machine travaillent de concert. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans le texte précité, plusieurs termes semblent importants pour saisir la manière dont Dekeukeleire envisage ses films (pas seulement industriels), qui permettent par la même occasion de comprendre les liens directs existants entre ses théories sur la dimension spirituelle ou mystique du cinéma et sa pratique technographique. Ainsi le geste, la déshumanisation, l'abstraction, l'harmonie, la symbiose puis finalement l'icône décrivent de manière précise les enjeux propres au cinéaste quant à la capture du travail avec les machines – voire du travail des machines elles-mêmes. Un parcours des images de *Chanson de toile* (1938)³¹⁷ illustrera ces enjeux. Le film, l'une des productions industrielles de Dekeukeleire les plus appréciées en son

³¹⁷ Le visionnage de *Chanson de toile* peut se faire via la plateforme European Gilm Gateway : <https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Chanson%20de%20toile/crb::aa0fd290ce97d97ffac301482028e583>. Le film sur la plateforme est en néerlandais, mais une version française sur pellicule (35 et 16 mm) existe à la Cinémathèque royale de Belgique.

temps³¹⁸, aborde les étapes de la production du lin, depuis la récolte de la plante jusqu'à son traitement dans les usines. Il est commandité par le Ministère des Affaires Etrangères et du Commerce Extérieur de Belgique. Selon un article paru l'année de sa sortie³¹⁹, les premiers plans de l'œuvre seraient empruntés au *Mauvais œil*, la fiction que Dekeukeleire tourne l'année précédente, et dont *Chanson de toile* reprend les images de danses paysannes. Pour ce film, il n'y a pas de prises sur le vif³²⁰.

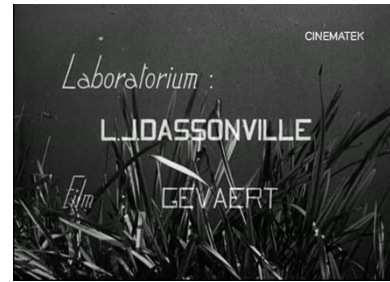
Comme chacune des technographies du cinéaste, *Chanson de toile* débute par une contextualisation du propos. Le film dure 11 minutes et 30 secondes, les deux premières minutes servant à poser un décor. Sur une musique entraînante aux accents glorieux, le générique (*fig.* 107 à 109) est d'abord apposé sur les images d'un bâtiment au bord d'un étang, puis sur des bobines de fil mises en mouvement par une main : il sera donc question de tissage et plus particulièrement de lin. Puis le film se prolonge sur des plantes, souvent chères à Dekeukeleire, qui intègre régulièrement des images de nature à ses œuvres³²¹. On voit alors les champs qui situent le film dans un milieu rural, dans lequel on montre ensuite une ferme bordée d'agriculteurs qui dansent, une église puis des arbres (*fig.* 110 à 112). Le travail dans les champs suit ces images, montrant les mêmes agriculteurs qui taillent puis rassemblent le lin (*fig.* 113 à 115). Une courte scène transpose enfin la danse sur les images des champs par une surimpression (*fig.* 116 à 118).

³¹⁸ Les documents de presse, nombreux dans les archives de Dekeukeleire, démontrent un intérêt du public pour ce film-ci. Il est projeté dans des contextes industriels (la Fédération Patronale de l'Industrie du Textile le diffuse le 8 février 1938 à des fins de propagande commerciale), comme dans certaines salles belge (les articles annoncent cette sortie), mais aussi dans la programmation de certains festivals. Par exemple, *Chanson de toile* accompagne *Thèmes d'inspiration* à la V^e Mostra de Venise en 1938.

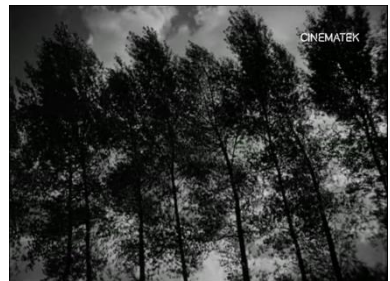
³¹⁹ Auteur inconnu, « Un beau documentaire belge : *Chanson de toile* », *L'indépendance belge*, 3 février 1938, n.p.

³²⁰ On apprend par exemple dans la presse que Dekeukeleire, accompagné de François Rents (opérateur) et de René Micha (scénariste, mais qui n'est pas crédité dans le film), filme le navire belge Mercator pour intégrer des images de voiles à son film, dont le mouvement doit être répété plusieurs fois par les marins et leur officier commandant. Voir : anonyme, « Notre enquête : Le cinéma en Belgique. Comme Gargantua, les cloches de Notre-Dame, Charles Dekeukeleire s'en est allé prendre les voiles de lin du Mercator », *Vingtième Siècle*, 31 décembre 1937, n.p.

³²¹ La place de la nature dans l'œuvre de Dekeukeleire, qui n'est peu questionnée au sein de cette thèse, pourrait constituer un axe pour de prochaines recherches. En effet, celle-ci est aussi bien investie dans les films que dans les écrits du cinéaste, qui la perçoit autant comme une réalité matérielle que comme une forme plus conceptuelle, engageant l'idée d'un retour à la nature, qu'il associe à des instincts primitifs humains.



Figures 107 à 109 – Charles Dekeukeleire, générique de *Chanson de toile* (1938). « Het lied van het linnen » signifie littéralement « La chanson du lin » (ma trad.). © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 110 à 118 – Le contexte rural, le travail dans les champs, puis la surimpression de la danse et du paysage rural. © Cinémathèque royale de Belgique.

De la deuxième à la cinquième minute du film (*fig. 119 à 130*), le commentaire en voix *over* décrit les étapes d'exploitation du lin sur une musique plus douce, à mesure que l'on montre les gestes des travailleurs en orientant généralement le point de vue sur les cultures et le traitement du lin, sur le travail collectif puis, de manière plus individuelle, sur les mains qui s'activent. Les machines sont déjà présentes dans cette partie du film, on en figure l'utilité dans le tri des récoltes.



Figures 119 à 130 – Les cultures, le travail collectif, les gestes des mains des travailleurs et les premières machines de *Chanson de toile*. © Cinémathèque royale de Belgique.

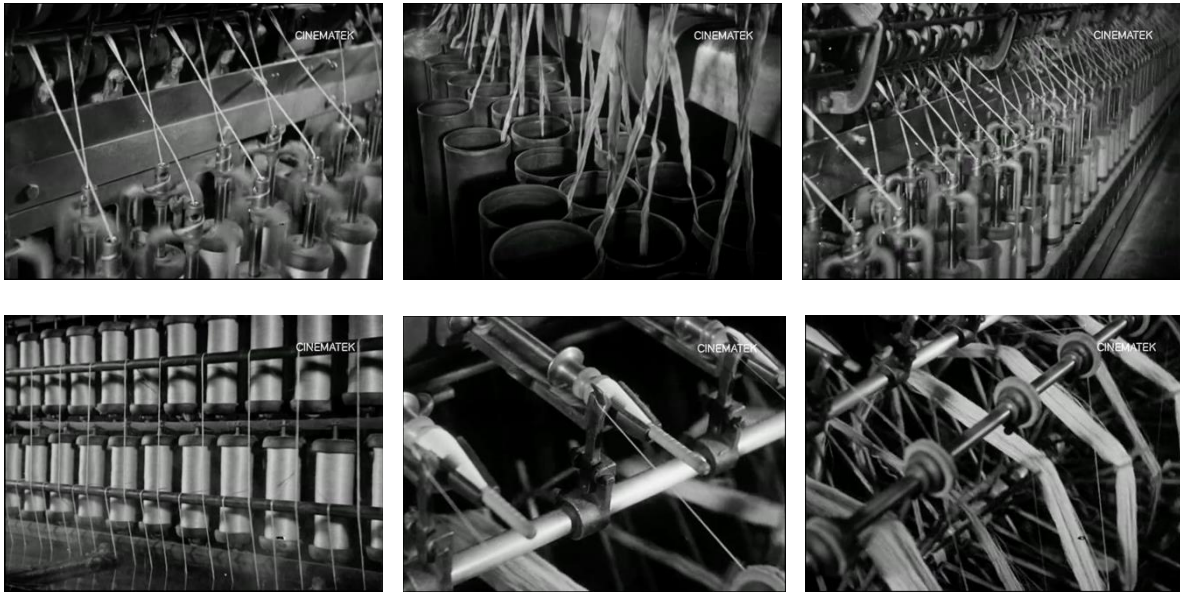
Le rythme, jusqu'ici relativement lent, s'intensifie en même temps que la musique à partir de la cinquième minute : le montage n'est pas particulièrement plus rapide, mais à l'intérieur du cadre une farandole de machines aux mouvements saccadés se déploie. La séquence des machines dure environ quatre minutes. Elle s'accompagne d'un commentaire explicatif énoncé par Willem Rombauts qui, parfois, fait place à la musique dans un regard contemplatif et admiratif du mouvement des appareils eux-mêmes



Figures 131 à 133 – Le contact des mains avec les machines dans *Chanson de toile*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Au début de cette séquence, les mains des travailleurs (*fig.* 131 à 133) sont plutôt présentes pour ensuite disparaître en partie (elles réapparaissent très succinctement dans la séquence) et laisser place aux très nombreuses images des gestes des machines elles-mêmes. Les photogrammes se succèdent par coupes franches ou fondus enchaînés et les machines résonnent entre elles par des raccords de mouvements. Leur dialogue rythmé rappelle la danse des agriculteurs dans la première séquence (*fig.* 134 à 142).





Figures 134 à 142 – Les machines de *Chanson de toile*, toutes en mouvement. La photographie des images ainsi que leur sens de la géométrie poétisent les machines, leur mouvement donnant l'impression d'une danse. © Cinémathèque royale de Belgique.

Toujours schématiquement par rapport aux autres technographies, la dernière partie du film vise à montrer les résultats de la production du lin sur la vie quotidienne. Ici, on commence par voir une longue série d'images religieuses qui caractérisent l'utilisation du lin dans le milieu clérical, pour ensuite apercevoir des marins hissant une grand-voile, sur laquelle reviennent figurer les danseurs des débuts, toujours en surimpression (*fig.* 143 à 148). Ce sont les images sur lesquelles le film se conclut.





Figures 143 à 148 – Les motifs religieux, la voile et la danse dans *Chanson de toile*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Comme le souligne Anne-Françoise Lesuisse, les images de Dekeukeleire tentent d’atteindre la métaphore pour dépasser une démonstration directe des pratiques industrielles : l’émotion spectatorielle est censée naître de ces rapports symbiotiques entre humains et machines et, si l’on voit dans les films à la fois les mains et les appareils, on constate que, bien souvent, le montage finit presque par ne plus montrer que le mouvement des machines. Dekeukeleire ne fait donc pas que montrer des gestes, il tente également d’allégoriser l’*idée du geste* à travers le travail collectif, le rythme, la nature et, dans le cas de *Chanson de toile*, la mise en commun des thèmes religieux et industriel.

Le thème du geste machinique traverse les carnets de notes et les écrits publiés de Dekeukeleire et se trouve à la base à la fois de ses films technographiques et de son deuxième écrit théorique. On peut en effet lire dans les carnets préliminaires à la publication de l’ouvrage qu’il travaille, à la suite de *L’émotion sociale*, à un nouveau livre d’abord nommé « La maîtrise de notre geste »³²² puis « La maîtrise de la machine » – qui deviendra *Le cinéma et la pensée*. Ayant défini dans le premier livre que la base de ce qu’il envisage comme l’émotion moderne trouve sa source dans le machinisme³²³, il lui importe d’apprivoiser cette émotion : plus seulement de la comprendre, mais de lui construire un cadre spirituel par le biais du film. Les symboles jouent un rôle essentiel dans cette construction : « 63) À mettre dans “maîtrise de la machine” : le rôle du symbole (préparation au mythe) dans films techno doivent [*sic*] naître petit à petit »³²⁴. Ainsi

³²² On retrouve ces termes dans le brouillon du plan pour *Le cinéma et la pensée*, dans le carnet n°52, mai-octobre 1942.

³²³ Je laisse ici en suspens la question d’une « émotion moderne liée au machinisme » chez Dekeukeleire, qui mérite de plus amples développements. En effet, l’émotion, pour le cinéaste, est collective, il envisage une psyché commune à l’ensemble du peuple, le film étant un moyen de créer des émotions à un niveau individuel qui, elles, engendreraient une expérience collective à même d’influencer l’esprit social, compris dans un sens très large. Je reviens précisément sur une problématisation de l’émotion chez Dekeukeleire dans le chapitre suivant, et j’analyse la manière dont il envisage la création de l’émotion par le film sur un plan structurel dans le cinquième chapitre.

³²⁴ Charles Dekeukeleire, carnet n°53, octobre 1942 – janvier 1943, p. 86.

revient l'idée d'icône évoquée plus tôt par Anne-Françoise Lesuisse : les symboles nichés dans les films amènent le spectateur à une forme de croyance (ici, le mythe), qui concerne notamment les bienfaits de la machine dans la société moderne. Quelques années plus tard, fort d'une expérience plus marquée de films technographiques et son deuxième ouvrage sur le cinéma ayant été publié, Dekeukeleire s'interroge sur sa méthode :

« S'il s'agit de mettre le geste en valeur, il faut analyser le geste dans son entièreté. S'il s'agit de mettre l'opération en valeur il faut analyser l'opération. S'il s'agit de mettre la machine en valeur, il faut analyser la machine. Je me suis arrêté à des choses hybrides et superficielles. L'art de l'impressionnisme superficiel.

Il faut montrer l'humanité de toutes ces choses ou, au besoin, l'inhumanité.
et INVENTER – RÉFLÉCHIR.

Montrer des mains mais aussi des visages, des yeux, des bustes, des pieds – et des gestes à côté (observer et filmer).

[...]

Multiplier les rapprochements de toutes espèces. »³²⁵

Une dizaine d'années après *Chanson de toile*, Dekeukeleire met des mots sur sa démarche : dans les films industriels, ce sont les « rapprochements de toutes espèces » qui l'intéressent en vue d'une analyse de la machine et, plus largement, des cadres spirituels du machinisme. Ces rapprochements, ces symboles ou encore ces gestes, visent à créer une unité spirituelle que l'on retrouve mise en scène dans le déroulement de *Chanson de toile*. Les travailleurs joyeux qui dansent (et toujours cette musique entraînante) entrent en résonance avec l'émulation des machines, tout aussi joyeusement montrées, pleines de mouvement et dialoguant les unes avec les autres à travers les raccords. Au fond, c'est une ronde d'une autre nature, cette fois-ci mécanique, qui se donne à voir. Et si la surimpression permet d'associer les champs à la joie et à la vivacité des agriculteurs, c'est le montage et la rythmique qui créent cet écho entre figures humaines et machines, tout en montrant leur travail commun : les humains et les machines, dans un même élan. Le film met donc en scène l'ensemble de ces gestes car, dans leurs contacts mutuels, ils forment ce mythe, que le cadrage en forte contre-plongée de la voile et des marins, qui semblent monter vers les cieux, paraît également figurer.

³²⁵ Même auteur, carnet n°67, novembre 1948 – février 1949, pp. 55 à 57. Dekeukeleire se réfère ici à un film publicitaire qu'il vient de monter pour la Caisse d'Épargne. C'est lui qui souligne et qui écrit en majuscules.

Le thème de la danse ainsi que le titre du film – *Chanson de toile* (ou du lin) – ne sont pas anodins et incarnent très directement les théories de Dekeukeleire. La quatrième partie de *L'émotion sociale*, nommée « Notre chant », fait apparaître la réflexion suivante :

« Notre civilisation, comme celle des primitifs, comporte des actes importants mais éphémères. Ils échappent à l'éternel non seulement parce qu'ils ne s'inscrivent pas dans des œuvres durables mais parce qu'ils sont en perpétuelle évolution, comme les machines qu'ils desservent. Il nous faut un art éphémère, en perpétuel devenir, qui fasse entrer positivement dans notre vie le rythme d'un geste qui possède ces caractères ; il faut une danse de *notre vie aux machines*. »³²⁶

Ainsi, l'enjeu des théories du cinéaste est d'élaborer une forme artistique qui corresponde au rythme de la vie moderne ou machinique. Synonyme d'une *perte de l'éternel*, cette dernière prend son essence dans l'évolution toujours plus rapide des machines. Il semble donc, pour le réalisateur, que seul un médium lui-même machinique et sujet aux rapides évolutions technologiques parviendrait à en retranscrire l'essence mobile, à retrouver dans cette mobilité ou dans ce devenir une forme, elle, éternelle. La comparaison entre civilisations primitives et monde moderne permet de dialectiser cette notion « d'éternel », que Dekeukeleire explore quelques pages plus loin :

« Notre chant doit comprendre à la fois un geste et des œuvres qui furent jusqu'à présent contradictoires, dont le lien reste encore obscur. Notre art seul peut définir ce lien. Pour que notre geste apparaisse dans nos œuvres, il faut commencer par prendre conscience de notre geste lui-même par une danse du travail. Cette dernière exige une transcription fidèle de notre geste qui crée les arts, les sciences, les métiers : il exige une *technographie*. [...]

Une danse, disions-nous. Un rythme. La technographie, en effet, ne peut transcrire intégralement notre geste, elle doit le synthétiser, pour que nous puissions en prendre connaissance, le *monter* comme on dit en langage cinématographique. Elle doit rythmer l'ubiquité nécessaire des regards, elle doit découvrir le rythme selon lequel notre âme peut faire sienne cette ubiquité. Ce rythme de l'ubiquité, ce degré d'omniprésence constituera proprement l'apport culturel de notre effort. Il prolonge notre âme dans l'espace vivant comme le geste artisanal l'a prolongée vers l'éternel.

[...]

La technographie est ainsi à la base de notre art collectif. Elle permet de rejoindre, dans nos œuvres, notre geste dans son intégralité, Elle est notre art-clef, elle seule peut donner le style de notre époque. »³²⁷

Premièrement, ce qui était décrit plus tôt comme « notre vie aux machines » concerne le travail : la danse naît *des* gestes effectués dans les usines et s'étend à ce que Dekeukeleire idéalise

³²⁶ Même auteur, *L'émotion sociale*, op. cit., p. 85. L'auteur souligne.

³²⁷ *Ibidem*, pp. 106-107. Idem.

comme *le* geste moderne par essence, lequel se trouve à la base de toute la production sociale (ici « les arts, les sciences, les métiers »). Dans ce petit texte, on retrouve un emploi du singulier et du pluriel caractéristique des écrits théoriques publiés du cinéaste ainsi que de leurs brouillons dans les carnets. Le chant, le rythme, l'âme, l'effort, le style puis l'art sont collectifs et s'associent à une forme « d'ubiquité » ou « d'omniprésence », tandis qu'il existe plusieurs gestes, plusieurs « regards », plusieurs rythmes individuels. La technographie exprime directement la réunion de ces phénomènes multiples et dispersés depuis l'unité jusqu'au commun, elle devient une forme d'art capable d'en cristalliser « l'intégralité » pour, de manière utopique, atteindre ce que Dekeukeleire nomme « l'éternel ». Ce dernier, de même que la danse et le geste, incarne la volonté du réalisateur d'un retour à une forme collective qu'il associe à une civilisation artisanale, soit préindustrielle et/ou primitive³²⁸, laquelle prend selon lui sa source dans les rituels.

b. *De la civilisation artisanale à la civilisation machinique : ritualisation du travail*

La contradiction exprimée plus haut par le cinéaste entre « gestes » et « œuvres » vient de ce que, selon lui, la perception de la finalité du travail disparaît à mesure que les machines se multiplient et que ce dernier se surspécialise. En effet, Dekeukeleire déplore une civilisation moderne qu'il perçoit comme dégénérée, malade, et dont la déchéance proviendrait d'un manque de rapport collectif au travail³²⁹. Puisant dans les mythes bibliques, le réalisateur compare la modernité à Babel (c'est ainsi qu'il nomme la troisième partie de *L'émotion sociale*) : « Notre civilisation permet à plus d'hommes d'exploiter plus à fond leurs possibilités. Mais aussi elle les individualise davantage et elle les éloigne les uns des autres »³³⁰, explique-t-il avant d'ajouter, une dizaine de pages plus tard :

« C'est le monde extérieur de chacun qu'il faudrait connaître pour se comprendre. Chacun aujourd'hui a le monde intérieur de son métier, de ses penchants et de ses connaissances. Et, dès lors, sa vérité.

Comme à Babel nous parlons la même langue sans nous comprendre.

³²⁸ En ce sens, il n'est pas éloigné des écrits de Bronislaw Malinowski qu'il parcourt, et dans lesquels on peut par exemple lire : « [J]e me suis occupé dans ce livre des mythes des peuples primitifs et non de ceux de peuples civilisés. J'estime que l'étude de la mythologie, telle qu'elle existe et fonctionne dans les sociétés primitives, doit précéder celle des mythologies qui caractérisent les civilisations plus avancées, et qu'avant de tirer des conclusions des matériaux relatifs à celles-ci, on fera bien de se référer aux données établies par l'anthropologie ». *Op. cit.*, p. 185.

³²⁹ C'est de cette manière qu'il introduit le propos de ses livres publiés, parlant d'une névrose du machinisme. L'accueil de ces travaux par la presse souligne ce phénomène dans ses ouvrages.

³³⁰ *Ibidem*, p. 54.

[...]

Une société qui ne se comprend pas à la pointe de son effort, à la pointe de son travail dynamique, se décompose, s'ulcère, et, comme un ulcère, accélère sa décomposition par chacune des cellules atteintes du mal. »³³¹

« Nous parlons la même langue » : il faut entendre par-là que chaque individu du peuple, et en l'occurrence chaque membre d'une usine, travaille à la construction d'un produit commun *a priori* destiné à l'ensemble de la civilisation. Les films technographiques de Dekeukeleire font apparaître cela en montrant, dans leurs dernières séquences, la présence et l'utilisation des produits des usines dans des contextes humains qui élargissent le champ du produit à la société elle-même. Dans *Chanson de toile*, il s'agit notamment des vêtements ecclésiastiques et de la grand-voile. Pourtant, il existe une incompréhension générale selon Dekeukeleire : les ouvriers ne perçoivent pas l'apport social de leur travail dans la mesure où, aliénés à une ou plusieurs machines et effectuant incessamment un ou quelques gestes, ils deviennent les rouages d'une plus grande machinerie (l'usine et dans son prolongement la société) sans saisir les liens qui unissent chacune de leurs tâches, comme refermés sur eux-mêmes : « L'ouvrier ne crée plus le produit fini, c'est la machine qui le crée. L'ouvrier n'accomplit que des gestes, toujours les mêmes : en fin de journée, il n'en a retenu que l'automatisme »³³². De là naît chez Dekeukeleire l'idée d'une société que l'individualisme affaiblit jusqu'à l'ulcération : dans un face à face avec l'appareil, l'humain presque devenu machine n'est plus pour lui en capacité de comprendre le sens collectif de ses gestes.

Encore une fois, l'emploi du singulier et du pluriel est frappant : *une* langue, *une* société, *un* effort et *un* travail dynamique se confrontent à *des* vérités, *des* mondes intérieurs et extérieurs et, enfin, Babel. Dans la Bible, cette légende est introduite de la sorte :

« Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots. Comme ils étaient partis de l'orient, ils trouvèrent une plaine au pays de Schinear, et ils y habitèrent. [...] Ils dirent [...] : Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche au ciel, et faisons-nous un nom, afin que nous ne soyons pas dispersés sur la face de toute la terre. L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes. Et l'Éternel dit : Voici, ils forment un seul peuple et ont tous une même langue, et c'est là ce qu'ils ont entrepris ; maintenant rien ne les empêcherait de faire tout ce qu'ils auraient projeté. Allons ! Descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue, les uns des autres. Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre ; et ils cessèrent de bâtir la ville. C'est pourquoi

³³¹ *Ibidem*, pp. 65-66.

³³² *Ibidem*, p. 55.

on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Éternel confondit le langage de toute la terre, et c'est de là que l'Éternel les dispersa sur la face de toute la terre. »³³³

La ville de Babel est communément décrite selon sa double étymologie, à la fois dérivée de l'akkadien *Baβvolón* (« porte des dieux ») et de l'hébreu *בבל* (« confusion »). Il apparaît clairement ici que l'unité représente le pouvoir tandis que la multiplicité incarne la faiblesse, ce qui rejoint le propos de Dekeukeleire sur le travail avec les machines. La tour de Babel exprime le moment où les hommes, parlant une même langue, deviennent suffisamment puissants pour tenter d'atteindre le ciel et l'Éternel (Dieu), avant que ce dernier, devant l'arrogance présumée de leur geste, détruise leur langage commun en les dispersant sur Terre. Ainsi Babel symbolise la cohésion par la figure divine (la volonté, tous ensemble, de l'atteindre) autant que l'impuissance face à son pouvoir (la dispersion et la confusion), un symbole que Dekeukeleire semble également associer à l'industrialisation et à l'avènement des machines.

La lecture que fait Dekeukeleire de Babel se rapproche de son interprétation de la notion de *civilisation* elle-même. Trois civilisations se côtoient dans les écrits du cinéaste : primitive, artisanale, machinique. Les deux premières tendent à se confondre dans ses expressions, en se référant parfois à la civilisation préindustrielle, parfois aux tribus africaines qu'il est amené à rencontrer lors de ses voyages ; tandis que la civilisation machinique est incarnée par la révolution industrielle et les avancées technologiques à sa suite. De temps à autre, le terme de « primitif » signifie également un stade de la civilisation machinique elle-même, Dekeukeleire considérant que celle-ci est en pleine construction. Le réalisateur estime que, de la période préindustrielle à la période industrielle, une rupture s'est opérée dans la psychologie sociale qui a entraîné un changement de perception, notamment autour du rapport au travail. Les gestes autrefois effectués par les mains le sont dorénavant par des machines, instaurant la perte d'un contact direct avec la matière et, dans le même temps, une fragmentation de ces gestes (il s'agit de la surspécialisation évoquée plus tôt). Cette rupture, à laquelle Dekeukeleire se réfère à partir de principes psychologiques, constitue selon lui pour la civilisation moderne une forme de traumatisme originel assimilable au mythe de Babel. Du côté de la psychanalyse, Freud parle également d'une forme traumatique sociétale, faisant le « constat d'un discours dominant chez ses contemporains, à savoir le sentiment d'angoisse et de pessimisme provoqué par l'avancée de la civilisation », dans lequel il entrevoit « le signe que l'être humain peine à dépasser le

³³³ Livre de la Genèse, Gn 11, 1-9, dans Jean Daniel (dir.), *La Bible et le Coran. De Moïse à Jésus et Mahomet. Les plus grands textes*, Paris, Le Nouvel Observateur et CNRS Editions, coll. « L'anthologie du savoir », 2010, pp. 38-39.

trauma provoqué par la mort de Dieu »³³⁴, c'est-à-dire par une mise à l'arrière-plan spirituelle de la croyance chrétienne en faveur de la technologie et de la science. On retrouve par ailleurs des liens entre le machinisme et Babel chez Marcel Malcor, cité dans *Le cinéma et la pensée*, ce qui laisse supposer l'influence de ce dernier sur le discours de Dekeukeleire. Pour Malcor, « l'ordre suppose l'Unité, et notre Monde est un Monde sans unité, divisé contre lui-même, non pas seulement matériellement (ceci est l'effet, non la cause), mais en esprit. C'est un monde laïcisé, *séparé* », ce qu'il assimile alors « très certainement [à] la raison profonde de l'échec d'aujourd'hui, si paradoxal en apparence. Babel »³³⁵. Dekeukeleire, comme Freud et Malcor, met en valeur l'importance sociale des croyances et, de la même manière, associe la naissance de ce qu'il perçoit être une nouvelle civilisation à une perte des croyances, c'est-à-dire une perte d'unité, donc un éclatement. Comme dans le mythe de Babel, le cinéaste entrevoit le contexte psychosocial qui l'entoure comme une rupture. Pour lui, il s'agit d'un trauma qui prend sa source dans l'avènement des machines.

Dekeukeleire conçoit le concept de civilisation de manière systématique. Cette perception l'amène à dégager de ses réflexions et de ses observations un schéma qu'il envisage comme récurrent et applicable à chaque forme de société : « L'art-clef [...] et, en ce qui concerne notre civilisation, le cinéma, est le premier chaînon indispensable qui conduit toute culture de l'économie au mythe, de là à la religion et, finalement, à la pensée. Il ne faut pas l'oublier, là est la signification profonde du cinéma »³³⁶. Dekeukeleire pose le principe selon lequel les gestes économiques d'une civilisation contiennent en eux la spiritualité de cette même nation : pour lui, les besoins de production font naître des techniques qui, elles, ont le potentiel d'amener à une forme de spiritualité.

Les exemples qu'il choisit se situent d'une part dans l'architecture des cathédrales du Moyen-Âge, lesquelles cristallisent tout à la fois le travail du peuple et les croyances religieuses ; et de l'autre dans son observation des pratiques de certaines tribus africaines. Dans *Le cinéma et la pensée*, le cinéaste s'appuie sur leurs gestes dansés, dont il identifie qu'ils se destinent en premier lieu à l'activité de la chasse (c'est-à-dire un besoin primaire), pour devenir une forme rituelle. Une fois dépassé le stade de la pure technique qui subvient aux besoins, les gestes qui

³³⁴ Laurent Guido, *L'Âge du rythme*, *op. cit.*, 45.

³³⁵ Marcel Malcor, *op. cit.*, p. 190 et p. 193. Il faut noter qu'il s'agit là d'une perception particulièrement désincarnée de la réalité concrète du travail ouvrier et de l'économie industrielle, profondément spiritualiste, à laquelle répond en grande partie Dekeukeleire. En outre, Malcor se trompe : les conditions économiques qui induisent un changement des gestes du travail sont bel et bien une cause, et non un effet matériel, d'une pensée individualiste et d'un « monde séparé » sur le plan spirituel.

³³⁶ Charles Dekeukeleire, « Signification du cinéma », *Synthèses*, n°2, 1947, p. 198.

en sont issus deviennent un langage propre à la communauté : chaque individu les maîtrise *a priori* et les identifie au groupe. Alors la technique dépasse son cadre économique de départ pour devenir art³³⁷ collectif : elle rassemble, elle crée une base sensible ou spirituelle commune. Pour Dekeukeleire, chacun se reconnaît dans l'art né des techniques de son époque en même temps qu'il y reconnaît le groupe ; et ce lien entre individu et collectif est ce qui permet à l'art de façonner solidement des croyances sociales, des mythes partagés par tous. En somme, la technique *rassemble* autour de rituels, elle est ce qui permet matériellement à tous d'atteindre le spirituel. Le motif de la cathédrale, que l'on retrouve par ailleurs dans certains écrits d'Elie Faure, de Louis Delluc ou de Sergueï Eisenstein à la même époque³³⁸, représente pour Dekeukeleire un art social, en ce qu'il serait l'accès concret à une spiritualité commune. Avant tout, selon le cinéaste, cet art prend ses bases dans les notions de travail et de geste technique.

Si la ville et la tour de Babel résonnent chez Dekeukeleire avec la perte d'un langage commun caractéristique de l'avènement des machines, la cathédrale semble faire chez lui le lien entre

³³⁷ Il faut noter que la notion d'art ou d'œuvre d'art pourrait être interrogée au regard des débats contemporains de Dekeukeleire autour du cinéma, bien que le cinéaste se penche peu sur une problématisation de la question dans ses écrits publiés et ses carnets.

³³⁸ Par exemple, Elie Faure, dans son texte « Cinéma » en 1937, explore ce motif en ces termes : « Le cinéma, issu de la culture scientifique et de l'évolution technique, s'est naturellement offert à nous pour assumer cette tâche [sociale et spirituelle], comme la danse et la musique s'étaient offertes aux peuples primitifs pour exprimer la culture mythique, comme l'architecture s'était offerte aux grandes synthèses religieuses [...] pour exprimer la culture sociale dont elles manifestaient la sublimation. [...] Le cinéma est aujourd'hui le plus « catholique » des moyens d'expression que l'évolution des idées et des techniques ait mis à la disposition de l'homme, si l'on veut bien restituer à ce mot son sens humain originel. », dans « Cinéma », Collectif, *Le rôle intellectuel du cinéma*, op. cit., Institut de coopération intellectuelle, pp. 196-197. Il reprend ensuite des parties de ce texte dans son ouvrage *Fonction du cinéma*, dans lequel il énonce : « [La] mosquée, la pagode ou la cathédrale expriment, dans leur ensemble, les grandes profondeurs affectives et lyriques que l'enthousiasme des foules est seul capable de remuer. Et le cinéma doit être la mosquée, la pagode et la cathédrale à la fois. Une mosquée, une pagode, une cathédrale élargies jusqu'aux limites imprécises de l'humanité vivante, morte ou future, jusqu'aux infinis télescopiques ou microscopiques de la forme et du mouvement – l'orchestre unanime, aux mille instruments associés, de la sensibilité, de l'intelligence et des multitudes en action ». Dans *Fonction du cinéma : De la cinéplastie à son destin social (1921-1937)*, Paris, Plon, Editions d'histoire et d'art, pp. 114-115. Dans cet ouvrage, de la même manière que dans les écrits de Dekeukeleire, les rapports entre cinéma, gestes primitifs et danse sont explorés, la cathédrale et le film apparaissant comme les symboles d'une spiritualité commune.

La figure architecturale traverse aussi certains écrits d'Eisenstein, qui reprend ce motif pour discuter du pouvoir social et spirituel du cinéma : « La pancarte engendre une nouvelle perception de ces colonnes de pierres, de ces arcs, de ces voûtes : on les contemple dans le dynamisme de leur poussée-éclair, on les sent dans le dynamisme du labeur humain ; pas dans une méditation extérieure sur les comportements, mais dans les actes, les opérations, les gestes du travail perçus du dedans. Ils sont tout proches, palpables. A travers les siècles, une même langue nous relie à eux, la langue trois fois sainte d'un grand peuple au travail. [...] Les hommes qui ont édifié en quelques mois cette cathédrale [...] [étaient] des gens comme vous et moi. », dans *Réflexions d'un cinéaste*, 1958, repris dans Pascal Rousse, *Penser le montage avec Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein : architectonique et affect. De l'architecture aux arts contemporains*, thèse de doctorat en Philosophie esthétique, Université Paris 8, sous la direction de Jean-Louis Déotte et de Jean-Louis Leutrat, 2010, pp. 42-43.

De son côté, Laurent Guido note, chez Louis Delluc et dès 1918, la présence d'une « comparaison empruntée à l'univers médiéval [...] comme la cathédrale, le film constitue l'œuvre collective par excellence, grâce à sa fonction sociale et son besoin d'une masse de travailleurs ». L'auteur ajoute que « [d]ans ce contexte, la figure du cinéaste renvoie autant à celle de l'architecte concepteur de l'œuvre qu'à celle du maître d'œuvre responsable de la conduite effective de la construction. », Laurent Guido, op. cit., p. 223.

technique, art populaire et spiritualité. La figure est récurrente dans les écrits (publiés ou non) du cinéaste, ce dernier s'attachant à la comparer à la machine, qu'il s'agisse de cinéma ou de travail dans les usines. Les expressions de Dekeukeleire ne séparent pas clairement la machine cinématographique des machines de production industrielle : pensées depuis le geste automatique, les pratiques se rejoignent dans ses écrits. Lorsqu'il discute de cathédrale, il se réfère au monument, qu'il met en écho avec le film, ainsi qu'à sa construction, qu'il compare au travail industriel lui-même, l'envisageant comme activité quotidienne des ouvriers. Dekeukeleire analyse que la cathédrale met le peuple en lien direct avec sa propre spiritualité par le biais de la technique dans la mesure où elle est produite par ce dernier et qu'elle incarne la religion, soit ce qu'il identifie comme le paradigme de la civilisation « artisanale » – dont elle est selon lui « l'art-clef ». Elle est donc le lieu – matériel comme idéal – de rituels sociaux : la cathédrale symbolise précisément le stade de la civilisation dans lequel la technique dépasse les besoins primaires (le logement) pour atteindre une forme d'art social. Plus qu'une production, elle devient elle-même productrice de sens, d'une âme collective.

Aux prises avec ses réflexions sur le rôle du cinéma à l'intérieur des systèmes politiques, le cinéaste entrevoit en 1933 les liens symboliques entre la figure de la cathédrale et celle du film :

« Le cinéma n'a produit aucune œuvre positive de combat. – absence d'art populaire, causes de désordre d'une société en formation – le rôle peut être et doit être rempli par le cinématographe – non plus caricature mais guide, le monde gouverné par le cinéma comme la ville par la cathédrale. »³³⁹

Une terminologie de la lutte refait ici surface, la citation datant de 1933, une année qui caractérise les réflexions de Dekeukeleire sur les régimes totalitaires. Elle permet de comprendre encore une fois que le « combat » que Dekeukeleire entend engager par le film se situe dans un cadre plutôt spirituel dont le cinéma se fait le « guide ». Il est question d'organiser un nouvel ordre cristallisé par le film de la même manière que les cathédrales du Moyen-Âge régissent les activités urbaines³⁴⁰. Comme la cathédrale, donc, le cinéma, figure évoluée des techniques nées des besoins industriels, ou encore « art-clef » de la modernité, devrait pour Dekeukeleire incarner le sacré, se faire lieu de rencontre d'une forme spirituelle à laquelle le

³³⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°19, août-septembre 1933, p. 28. Dans ses notes, Dekeukeleire se réfère au cinématographe et au cinéma de manière indifférenciée. On retrouve des mentions au cinématographe dans les notes jusqu'en 1935.

³⁴⁰ Les cathédrales ont bien une fonction politique dans le Moyen-Âge, mais sur laquelle Dekeukeleire ne revient pas particulièrement. Le réalisateur s'en tient à une idéalisation du pouvoir symbolique des cathédrales. A ce titre, voir l'ouvrage très général de Patrick Demouy, *Les cathédrales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007.

peuple participe et vers laquelle il tend. Voilà pourquoi, notamment, il tient au réalisateur d'impliquer les ouvriers dans la confection de ses films. C'est également pour cela que celui-ci discute de créer par le film une « danse de notre vie aux machines », laquelle résonne cette fois-ci avec les rites tribaux qu'il rencontre : en tant que langage évolué des techniques industrielles, le cinéma doit selon lui se donner la mission de ritualiser les gestes individuels du travail, afin d'en montrer la portée collective.

La symbolique religieuse et rituelle, que l'on retrouve autant dans un film comme *Chanson de toile* que dans les sources à partir desquelles Dekeukeleire façonne ses théories, met en perspective son rapport à la technique et au peuple. Elle fait apparaître toute la dimension idéalisée de son discours. Dans le chapitre précédent, je notais que les ouvriers, autant ceux du film que ceux dans les films, s'effaçaient dans la conception du cinéaste au profit d'une vision *a priori* globale, mais lissée, de la réalité du travail dans les usines (ou dans l'industrie cinématographique). Les théories de Dekeukeleire mettent ce phénomène en exergue en se focalisant, à travers l'emploi caractéristique du singulier et du pluriel, sur une recherche d'éternel ou d'absolu, d'une forme de spiritualité universelle née des machines³⁴¹.

Ainsi, les films technographiques du cinéaste présentent (encore une fois) un paradoxe dans la manière qu'il a de les envisager. D'une part, ils sont pour lui le fruit d'une réflexion à propos d'un cinéma *populaire* au sens littéral du terme, lequel serait issu du peuple et dirigé vers ce dernier. De l'autre, ils sont le lieu du rituel, c'est-à-dire là où, par les gestes, on essaierait d'atteindre l'essence-même du sacré³⁴² – soit, comme à Babel, ce qui est humainement inatteignable. Les ambitions populaires du cinéma de Dekeukeleire sont dès lors vouées à l'échec, tendant à travers une propension marquée à la spiritualité vers une forme d'idéalisme

³⁴¹ On peut reconnaître ici un enjeu lié au travail de Bergson qui, selon Laurent Guido, anime une partie des théoriciens français du cinéma dans les années 1920-1930 : « [A leurs yeux], ce médium paraît donc capable de répondre à l'exigence bergsonienne de fusion mystique avec la vérité profonde de l'univers, au-delà des barrières extérieures du sensible, de la culture, du langage, de l'intelligence ». Il ajoute plus tard que Bergson « se distingue par son rejet du rationalisme : à la distance intellectuelle, il substitue la réconciliation entre sujet et objet, ainsi que la fusion mystique. Bergson ne considère pas pour autant la technique et la science comme des obstacles. Au contraire il voit en elles la source d'un renouveau d'intérêt pour le sentiment religieux. [...] Sa critique du machinisme porte avant tout sur les excès et les inégalités sociales résultant de l'industrialisation, et ne remet pas en question la technologie en elle-même. [...] Dans *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Bergson avance une vision du développement conjoint des progrès techniques, de la démocratie et du mysticisme chrétien ». Laurent Guido, *L'Âge du rythme*, *op. cit.*, respectivement p. 45 et p. 238.

³⁴² Il faut souligner que l'idée selon laquelle le peuple aspirerait nécessairement au sacré incarne la position de Dekeukeleire, et qu'elle peut être nuancée : il s'agit du point de vue du réalisateur, qui n'atteste pas d'une vérité, mais plutôt d'une croyance de sa part, d'un postulat pour lequel il ne présente pas particulièrement de source.

désincarné de toute réalité sociale. Il est donc légitime de s'interroger sur l'entité vers laquelle se tourne le rite chez Dekeukeleire.

Le schéma de son analyse des civilisations permet de placer la technique au centre de ses préoccupations philosophiques dans le domaine des films technographiques. En effet, les figures individuelles disparaissant et l'accent étant porté sur l'harmonie des gestes, le travail en tant qu'activité sociale concrète et quotidienne se trouve relégué à un second plan. Plutôt, il s'agit pour le réalisateur, par la métaphore cinématographique, de redonner à un peuple en principe désenchanté et impuissant face aux machines, une autre forme de puissance, cette fois-ci spirituelle et que la technique permettrait d'atteindre – de la même manière que la tour de Babel amène les ouvriers qui la façonnent aux portes de la toute-puissance divine (sans pour autant leur donner d'accès concret au sacré). Chez Dekeukeleire, il semble que la technique industrielle elle-même, incarnée par la machine, soit l'objet du rite, et *a fortiori* du mythe.

c. *Les rapports entre économie et magie chez Dekeukeleire, une mystique de la technique ?*

Pour comprendre comment se créent les réflexions de Dekeukeleire autour de formes rituelles qui concernent le travail, la technique ou la machine, il faut revenir à la manière dont celui-ci envisage les rapports entre religion, mysticisme, magie et économie. Le cinéaste explore notamment ces questions à travers ses films ethnographiques, ainsi que les notes qui les entourent (dans les carnets, mais aussi dans ses notes de voyage publiées). Une grande partie du cinquième carnet de Dekeukeleire est consacrée à la préparation de son film *Visions de Lourdes* (1932). Au contraire de certains discours qui entourent le film, dont j'expliquais au chapitre précédent qu'ils mettaient en avant l'aspect critique du film, le réalisateur y révèle une posture plutôt contemplative vis-à-vis de l'événement, alors qu'il annonce :

« 37) [...] Je crois qu'il y a avant tout à adopter une position politique p. ex. l'artiste trouve son inspiration où il veut. Je l'ai trouvée aujourd'hui ds les manifestations religieuses de Lourdes qui ont le caractère d'absolu, de puissance, d'humanité totale que je recherche. Cela n'a rien à voir avec mes propres convictions philosophiques. Le fait que les catholiques se servent de mon œuvre est une chose que je dois supporter pour recueillir de l'argent de ce film. Une œuvre cinématographique coûte malheureusement fort cher. Cela doit rapporter. Il y a eu accord entre les catholiques et moi au moment de faire ce film. Les catholiques y ont vu la propagande, j'y ai vu le moyen de faire une œuvre intéressante et avant tout un sujet d'étude. Cela n'est pas plus immoral que de faire des œuvres abrutissantes, de faire de la propagande

pour une usine ou une compagnie de navigation. Pour avoir l'indépendance absolue, il faut de gros moyens. Pour acquérir ces moyens, il faut peut-être se plier à certains compromis de ce genre. »³⁴³

Dekeukeleire écrit ces lignes en 1931, alors que sa carrière dans le film industriel n'est pas encore lancée. La suite de son histoire démontre qu'il s'est « plié à certains compromis de ce genre », tentant de rechercher dans le film publicitaire un moyen, comme à Lourdes, d'aller vers cette « puissance » et cette « humanité totale » – les images de *Chanson de toile* en attestent, et font écho à la structure de l'ensemble de ses technographies. Ce carnet-ci se ponctue de commentaires sur la production de *Visions de Lourdes* et sur la démarche de Dekeukeleire. Il se dicte à lui-même, un peu plus tôt, de « ne s'occuper des vendeurs de cierges et de la boutique que si on peut travailler sur assez de mètres »³⁴⁴, avant de revenir sur ses positions : « il faut introduire cette bondieuserie du marchand, c'est un élément psychologique important »³⁴⁵. Les enjeux du film s'éclaircissent : au départ de l'œuvre se trouve le sentiment religieux, que le réalisateur finit par associer (par le terme de « bondieuserie ») au commerce qui existe à Lourdes. Dans le film, les manifestations catholique et marchande se rejoignent par un montage qui confronte les images des pratiques économiques de la ville à celles des pratiques religieuses, puis aux bâtiments.

On pourrait supposer que Dekeukeleire compare l'argent à une forme de dieu, et que telle serait sa « position politique ». Cependant, deux carnets plus tard, le film étant produit, la pensée du cinéaste évolue de la religiosité au mysticisme :

« Ce n'est qu'aujourd'hui après avoir fait le film que je constate que le sentiment "mystique" est une chose et le sentiment religieux une autre. Le sentiment mystique est une chose plus sauvage, + directe, + spontanée [*sic*] ». [...] À Lourdes on assiste à une naissance spontanée [*re-sic*] de mysticisme, de volonté, de désir du mystique. Cette germination du mystique est ce que j'ai voulu capter par mon objectif et exprimer, en en situant les conditions, les autours et alentours. »³⁴⁶

Plus qu'une dialectique entre deux formes de croyance (le catholicisme d'une part, le mercantilisme de l'autre), c'est bien la croyance elle-même ou la spiritualité que Dekeukeleire cherche à atteindre, cette forme « absolue », ou transcendante, de « l'humanité ». Ainsi, le montage des images de Lourdes se destine à montrer l'ensemble des pratiques de cette ville

³⁴³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°5, août-septembre 1931 puis novembre 1931 (à partir de la page 80), pp. 59 à 61.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 46.

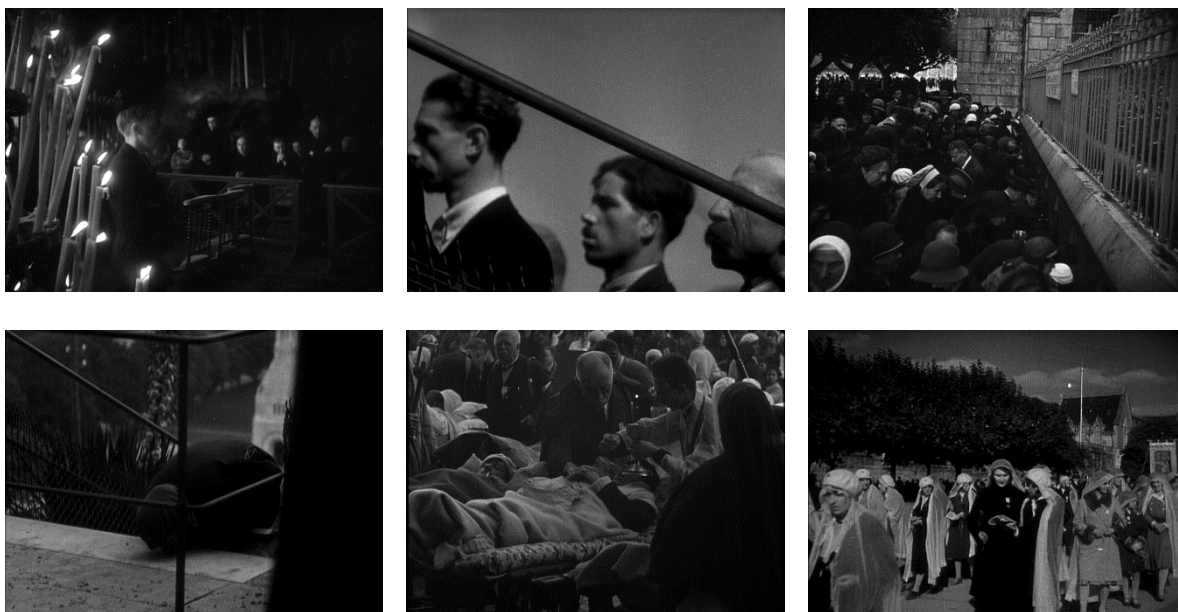
³⁴⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°7, décembre 1931 – février 1932, p. 84 puis p. 90. Le terme « spontané » est régulièrement orthographié avec deux n dans les carnets.

dédiées au culte (fig. 149 à 157) dans le but d'en révéler l'unité, caractérisée par sa dimension mystique, ou magique. Il ne s'agit pas pour le cinéaste de prendre parti³⁴⁷, de faire la critique ou l'apologie d'une religion ou d'une économie, mais bien de révéler ce qui, spirituellement, les réunit.



Figures 149 à 157 – *Visions de Lourdes*, Charles Dekeukeleire, 1932. Les trois premières images montrent les activités économiques de Lourdes, on y voit les magasins et leurs objets ainsi que leurs prix, le plus souvent filmés en mouvement (à partir d'une voiture dans le cas des magasins, par des panoramiques dans le cas des prix et des figurines). Les six images suivantes s'attardent sur les manifestations rituelles : les rassemblements et processions, l'attente pour entrer dans le Sanctuaire, les cierges allumés ainsi que le soin des malades. © Cinémathèque royale de Belgique.

³⁴⁷ Ce constat a été soulevé par Jacques Polet, qui déclare : « L'évocation de ce commerce ne fait que s'insérer à sa place dans un ensemble qu'elle ne détermine que partiellement », dans « Parcours analytique d'une œuvre », art. cit., p. 23.



Figures 149 à 157 – *Visions de Lourdes*, Charles Dekeukeleire, 1932. Les trois premières images montrent les activités économiques de Lourdes, on y voit les magasins et leurs objets ainsi que leurs prix, le plus souvent filmés en mouvement (à partir d'une voiture dans le cas des magasins, par des panoramiques dans le cas des prix et des figurines). Les six images suivantes s'attardent sur les manifestations rituelles : les rassemblements et processions, l'attente pour entrer dans le Sanctuaire, les cierges allumés ainsi que le soin des malades. © Cinémathèque royale de Belgique.

Le Sanctuaire³⁴⁸ dans lequel les pèlerins se rassemblent à Lourdes, ainsi que la ville elle-même, entretiennent de forts liens au mysticisme. Les pèlerins y viennent dans l'attente de miracles (ils se déplacent notamment pour soigner des maladies ou infirmités), et prennent part à différents rituels (tels ceux qui entourent l'eau, que l'on boit ou dans laquelle on se baigne). Les édifices religieux (particulièrement le Sanctuaire) et les rituels qui parcourent Lourdes semblent représenter une source d'inspiration pour Dekeukeleire au même titre que la figure de la cathédrale ou que le mythe de Babel. En effet, le lieu incarne particulièrement la volonté des pèlerins d'atteindre une forme sacrée caractérisée soit par les miracles, soit par la volonté d'un contact spirituel avec l'au-delà. Le mercantilisme qui se déploie dans la ville va également dans ce sens : on y vend des objets de culte, qui ont pour vocation de rapprocher les pèlerins de Dieu. Les cierges dont Dekeukeleire filme la vente sont par exemple destinés à être allumés sur place lors de prières, dans un geste de rapprochement de l'humain à la figure divine, tandis que les icônes (*fig.* 151) servent, elles, à décorer l'intérieur des habitats des pèlerins, intégrant

³⁴⁸ Ce dernier a été construit à la suite d'une déclaration de Bernadette Soubirous, celle-ci affirmant avoir été témoin en 1858 d'une série d'apparitions de la Vierge Marie. A la suite de cet événement, on décide d'édifier dans la ville plusieurs lieux de culte pour recueillir les pèlerins.

matériellement la religion à leur quotidien. Lorsqu’il filme ces dernières, le réalisateur oriente également sa caméra sur la valeur marchande des figurines (*fig.* 150). Les images qui concernent les activités économiques de Lourdes constituent une séquence entière qui dure environ deux minutes et débute par un montage qui alterne les vues des vendeuses de cierges avec celles des pèlerins et de la ville (*fig.* 158 à 161). Elle se termine de nouveau sur les marchandes, pour faire place à des images montrant des prières collectives dans lesquelles on retrouve notamment les cierges, en écho à ceux vendus dans les rues (*fig.* 162 et 163). Ainsi filmé et intégré aux autres images, le commerce apparaît très simplement comme une partie de la réalité de Lourdes, que Dekeukeleire semble avoir voulu retranscrire de la manière la plus complète et la plus observatrice possible.



Figures 158 à 163 – Charles Dekeukeleire, *Visions de Lourdes* (1932). En haut, il s’agit du début de la séquence qui décrit les activités économiques de Lourdes. À gauche, il y a un pont ; au milieu les vendeuses de cierges ; à droite, la foule de pèlerins à l’entrée d’un lieu de culte. Les images du dessous montrent l’une des dernières images de la séquence, suivie des plans de cierges et de prières qui débute la séquence suivante. © Cinémathèque royale de Belgique.

Le rapport de Dekeukeleire au mysticisme et à la spiritualité se développe largement en 1934 lorsqu’il voyage en Afrique pour tourner *Terres brûlées*, un film sonore qui relate l’expédition

Brondeel³⁴⁹. Il est accompagné de son opérateur François Rents dans cette expédition, dont on relate régulièrement des nouvelles dans les journaux belges. Le film rencontre un très grand succès. Il comble les salles belges, tenant l'écran durant cinq semaines, tandis qu'en France, sa diffusion perdure un mois³⁵⁰. Elle fait de son réalisateur l'un des lauréats du Festival International du Cinéma de Bruxelles en 1936, ayant également été présenté l'année précédente à l'Exposition Universelle tenue dans la capitale belge. De l'ensemble de la production de Dekeukeleire, c'est ce film qui présente le plus grand nombre de documents de presse. Ceux-ci, très enthousiastes, font part de son succès.

Dans *Terres brûlées*, le réalisateur belge fait « partager sa fascination pour les corps noirs, les gestes rituels, les danses tribales, en un montage rigoureux et lyrique valorisant l'authenticité primitive de ces peuplades », ainsi que l'exprime Jacqueline Aubenas dans son analyse du parcours du cinéaste³⁵¹. Le terme de « fascination » qu'emploie l'autrice est à propos, bien que *Terres brûlées* a pu être vu comme adoptant un regard relativement neutre, lequel a été soulevé dans la presse de l'époque. Dans les archives, on retrouve par exemple une brève d'article, qui indique :

« Je crois que *Terres Brûlées*, le dernier film – par lequel Dekeukeleire accède cette fois au grand cinéma –, dégage bien ce sentiment de liberté. Un des premiers mérites de cette œuvre, à nos yeux, est que l'entreprise coloniale n'y est pas plus exaltée qu'elle n'y est dénigrée. C'est une Afrique sans *bluff*, une capture où tout est authentique et sans apprêt depuis la première jusqu'à la dernière image. C'est un bilan, une sorte de rapport, une déposition, dressée avec l'impartialité que comportent ces sortes de travaux. Mais l'impartialité y est rehaussée par la sensualité de l'image, par ce lyrisme ou amplification qui ne déforme pas la vérité, mais l'illumine, la gonfle, nous la rend plus visible, la montrant sous de multiples angles : les “angles de prise de vue”. Voici donc non pas simplement un documentaire ou reportage ou journal de voyage, mais un film de géographie humaine. »³⁵²

L'auteur parle ici d'un « rapport » ou « bilan », allant jusqu'à employer le terme juridique de « déposition », de sorte que *Terres brûlées* apparaît comme un film-preuve, tourné de la manière la plus objective possible, sans parti pris. Et pourtant, il ajoute qu'on trouve dans

³⁴⁹ Cette expédition a été menée par les autorités belges en 1934 en vue de faire la liaison entre la Belgique et le Congo par les voies terrestres. Le voyage a duré 112 jours et couvert 26.500 kilomètres.

³⁵⁰ Le film est notamment diffusé à Marseille, Paris, Toulouse, Nice et Lille.

³⁵¹ Jacqueline Aubenas, *Dic Doc : le dictionnaire du documentaire*, op. cit., p. 37.

³⁵² Auteur et source inconnus, « Le film qu'il a récemment rapporté d'Afrique – *Terres Brûlées* – a permis à Charles Dekeukeleire d'enlever le Prix Picard 1935, d'une encolure, devant son confrère Henri Storck », n.p.

l'œuvre une « amplification » de ce qu'il nomme « la vérité », qui passe par une image lyrique, sensuelle, qui vient « illuminer » cette dernière.

L'œuvre de Dekeukeleire s'apparente à un journal filmé et parcourt les paysages africains de même que les mœurs et les coutumes de certaines tribus. Dans le film, qui se ponctue d'un commentaire écrit et exprimé par Paul Werrie en voix *over*, Dekeukeleire décrit les péripéties du voyage ainsi que la nature aride, en s'attardant souvent sur les gestes des membres des tribus autochtones qu'il côtoie. Comme l'indique l'article ci-dessus, les images du film ont une portée documentaire lyrique qui rappelle la démarche de *Visions de Lourdes* : il s'agit pour Dekeukeleire d'y montrer la réalité de son expérience sous ses diverses formes, en portant l'accent d'une part sur l'inhabituel (des cultures qui ne sont pas européennes) et de l'autre sur le mystique. Le film se situe entre un contexte colonial (il est par exemple diffusé dans des événements qui réunissent les dirigeants coloniaux) et une pensée quasi-magique, elle-même liée aux problématiques du mythe qui traversent les écrits de Dekeukeleire.



Figures 164 à 167 – Charles Dekeukeleire, *Terres brûlées*, 1934. Vues d'une femme faisant partie de la tribu des Wagenias, un peuple d'Afrique Centrale. La focalisation de la caméra sur certaines parties des corps des individus, ainsi que le commentaire en voix *over*, qui se veut explicatif, reviennent à plusieurs reprises dans le film, à chaque rencontre avec une nouvelle tribu. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans *Terres brûlées*, le spectateur voyage avec Dekeukeleire à travers l'Afrique, rencontrant les différentes tribus qui sont présentées à partir de leur physique, la caméra fragmentant leurs

corps (fig. 164 à 167) dans une posture à la fois descriptive et contemplative, qui rappellent par ailleurs les corps morcelés d'*Impatience*, dont les recherches esthétiques semblent réinvesties par Dekeukeleire³⁵³. Les corps intéressent le cinéaste par leur exotisme, et le commentaire explique leur aspect par la sécheresse et l'aridité environnantes. Dekeukeleire s'attache également à montrer les pratiques quotidiennes propres aux peuples qu'il filme, axant majoritairement son regard sur celles liées à l'économie. La danse et le travail, que j'évoquais plus tôt, se trouvent indissociés dans *Terres brûlées*. Premièrement, la musique y est montrée comme l'un des éléments indispensables à la tenue efficace du travail, les percussions rythmant les gestes des hommes lors de leurs tâches (fig. 168 à 170). Ensuite, Dekeukeleire filme les danses tribales, que le commentaire n'explique pas mais dont on devine qu'elles sont soit guerrières, soit destinées à la chasse – les individus agitant des lances³⁵⁴ (fig. 171 à 173). Les séquences de danse et de travail sont nombreuses et provoquent régulièrement l'arrêt du commentaire explicatif, la posture contemplative des images reprenant le dessus.



³⁵³ Cette continuité, dans les motifs, d'un film à l'autre et de l'expérimental à l'ethnographie souligne non seulement le style, mais encore le regard de Dekeukeleire, qui traduit une subjectivité (donc, un regard qui n'est pas impartial). On pourrait évoquer la portée coloniale du film à partir de son esthétique, notamment en 1934. Les enjeux du cinéma ethnographique ou anthropologique pourraient être interrogés par une analyse plus poussée de *Terres brûlées*, en le mettant entre autres en rapport avec le regard plus tardif de cinéastes comme Jean Rouch et Luc De Heusch (ce dernier étant belge et contemporain de Dekeukeleire). Rouch utilise aussi des procédés de plans très rapprochés, par exemple dans son film *Les Maîtres fous* (1955), pour affirmer sa subjectivité et se départir d'une certaine vision colonialiste en la critiquant. Il met ainsi en avant la notion de « caméra participante », qu'il reprend de De Heusch, et qui s'oriente vers l'idée d'une immersion à l'intérieur des pratiques ethniques plutôt qu'un regard surplombant. Sur ce point, voir les recherches de Cécile De Coninck, actuellement doctorante à l'Université de Lille autour du sujet suivant : « De la conception du film-documentation à l'expérimentation filmique chez Luc de Heusch, cinéaste et anthropologue », sous la direction d'Edouard Arnoldy. Voir également : Damien Mottier, « L'œuvre en double de Luc de Heusch », *Gradhiva, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°20, 2014, pp. 218-240.

³⁵⁴ Cette lecture du film est influencée par les dires de Dekeukeleire au début du *Cinéma et la pensée* (publié treize ans après la sortie du film) dans lequel le cinéaste se réfère à la danse comme pratique de la chasse parmi les tribus auxquelles il a rendu visite.



Figures 168 à 176 – *Terres brûlées*, Charles Dekeukeleire, 1934. La première rangée d’images montre les hommes au travail, rythmés par le son de l’instrument. La deuxième retranscrit une danse guerrière (on peut voir, sur l’image de droite, l’utilisation de lances). La dernière rangée se concentre sur les plans de Dekeukeleire qui montrent les gestes du travail (la musique qui rythme le collectif, et l’artisanat pour produire des sculptures destinées à la vente). © Cinémathèque royale de Belgique.

La voix *over*, quand elle ne se réfère pas à la nature ou au voyage, intervient le plus souvent pour décrire les habitudes de vie des tribus ou pour commenter les gestes du travail artisanal, qui sont filmés en plans rapprochés (fig. 174 à 176). Plus qu’elle ne les explique, elle interroge les pratiques au regard de leurs liens au sacré et à l’économie. On peut par exemple entendre :

« Voici le sculpteur moderne, celui qui remplace maintenant les anciens sculpteurs de fétiches. Au lieu de fétiches, le nègre façonne aujourd’hui, des objets, [...] des animaux, qu’il vend lui-même aux blancs. Commercialisation d’un art jusqu’ici purement magique. Le travail est néanmoins toujours exécuté selon l’art et les manières indigènes. »³⁵⁵

Les fétiches, comme les icônes dans la religion catholique, sont des objets de culte, *a priori* dotés de pouvoirs magiques et liés au domaine du sacré. Le commentaire évoque le glissement de la signification de l’objet produit depuis la magie jusqu’au commerce. L’objet en lui-même ne change pas, mais il n’est plus créé en vue du même usage ni des mêmes personnes : c’est aux colons qu’il se destine, qu’il attire toujours par sa valeur magique. La vente d’objets de cultes tribaux aux européens entre en lien direct avec leur recherche d’exotisme et de

³⁵⁵ Charles Dekeukeleire, *Terres brûlées*, 1934. Le commentaire est énoncé sur les images des mains d’un sculpteur (fig. 175 et 176).

mysticisme, eux-mêmes n'étant pas familiers des rituels auxquels les objets renvoient. Les productions artisanales que filme Dekeukeleire semblent relever finalement d'un commerce du mysticisme lui-même (ce qui rappelle la démarche de *Visions de Lourdes*), en même temps qu'ils apparaissent comme le moyen d'une transmission d'une culture autre, perçue dans son rapport au sacré.

Ce phénomène est renforcé par l'ensemble des pratiques collectives capturées par le cinéaste, soit les rituels et le travail. Le commentaire ne rend pas (ou peu) ces pratiques intelligibles pour le spectateur, s'en tenant au constat de gestes différents de ceux que connaît l'Europe industrialisée. C'est en ce sens que le film fait preuve de lyrisme : il retranscrit poétiquement l'expérience exotique de Dekeukeleire, laquelle semble se dérouler en dehors du rationalisme. La volonté n'est pas de comprendre comment vivent les autochtones, mais plutôt de saisir, dans leurs gestes individuels et collectifs, ce qui a trait au magique, au mystique. Observateur de ces phénomènes liés à la croyance, le regard que pose le réalisateur paraît relever d'une fascination.

Dans son journal de voyage publié, *Afrique*, c'est toute une atmosphère qui envoûte Dekeukeleire, qui rapproche sa propre expérience de celle des pèlerins de Lourdes tel qu'il les décrivait plus haut, les regardant à travers leur « désir du mystique ». Il y écrit par exemple ceci : « Le soir. Un *boy* apporte une lampe. Les insectes avec grand bruit viennent s'y brûler les ailes. Serions-nous attirés par l'Afrique comme ces bestioles par la lumière ? »³⁵⁶. La thématique de la fascination resurgit ici, résonnant avec la réception de *Terres brûlées*, mais également avec le mythe de la tour de Babel et les pèlerins de Lourdes en recherche d'une communion divine, puis les images finales de *Chanson de toile*, les hommes semblant irrésistiblement attirés par un au-delà. Dans son deuxième carnet, peu avant *Visions de Lourdes*, Dekeukeleire s'interroge déjà sur ce qui traverse ses deux films ethnographiques :

« 55) quelle relation (opposition ?) y a-t-il entre la magie et le principe d'économie ?

La magie est-elle un restant de l'activité humaine pré-économique, de l'activité humaine qui se perdait en feu d'artifice ?

peut-être, en étudiant la magie, part-on d'un point diamétralement opposé à celui qu'il faudrait prendre. On voit ds la magie un moyen employé par les premiers h/s [hommes] pour vaincre les forces hostiles (ce qui semble leur donner l'idée de l'existence de ces forces et d'un culte à leur rendre). Il se peut que la rencontre de ces idées leur soit venue fortuitement.

Ainsi, la magie serait uniquement une utilisation "brutale", "instinctive", "forcée", "matérielle", des forces inoccupées, de loisirs provenant d'une vie plus facile après que ces facultés nous soient arrivées

³⁵⁶ Charles Dekeukeleire, *Afrique*, *op. cit.*, p. 13.

par nécessité vitale au cours des âges géologiques ou par suite de déglacement, ces loisirs ont pu se produire.

Donc : d'abord des facultés nées de besoins. Un jour, ces besoins deviennent moindres. Les facultés sont inoccupées, elles se perdent en feu d'artifice (magie).

Chants, danses auxquels on accorde aussitôt une valeur de "besoin", besoin dont on ne comprend pas la raison (intellectuelle), d'où : attachement à ces formules sous forme mystique (magie) et auxquelles ont [*sic*] accorde bientôt par réflexion une valeur surhumaine (incompréhensible à l'homme). »³⁵⁷

Le cinéaste réfute l'idée selon laquelle la magie proviendrait de « forces hostiles » qu'il faudrait « vaincre » pour plutôt la situer dans l'évolution de l'économie de toute civilisation. Selon lui, la magie et le mysticisme pourraient être identifiés comme les « restants » d'activités économiques ancestrales qui répondaient alors à des besoins instinctifs. Ainsi, la « valeur surhumaine » que Dekeukeleire accorde à la magie repose au départ sur les liens qu'elle entretient à la vie économique, qui se seraient transformés au fil du temps en croyances dont on ne connaîtrait plus l'origine. Cette « valeur surhumaine » paraît être ce que Dekeukeleire tente de capter par les images lyriques de *Visions de Lourdes* et de *Terres brûlées* dans lesquelles les liens entre travail, économie et mysticisme sont symbolisés soit à travers les actions intrinsèques aux images (c'est le cas des danses tribales), soit par le montage et les commentaires (par exemple, en mettant les vendeuses de cierges face aux prières des pèlerins).

On peut reconnaître, dans cette partie des pensées de Dekeukeleire, des liens à une vision animiste du monde, que Freud explicite dans *Totem et tabou* (1913). Le cinéaste lit Freud, et on retrouve des traces de cet ouvrage dans ses carnets à partir de l'année 1931. Il le commente relativement peu, ne le cite pas textuellement et ne critique du psychanalyste que les rapports que celui-ci établit entre la sexualité et une forme de traumatisme originel, que Dekeukeleire entrevoit plutôt à partir des rapports sociétaux aux machines. En revanche, le réalisateur paraît proche, dans ses carnets et ses écrits publiés, du travail anthropologique mené par Freud. Ce dernier explique :

« L'animisme est un système de pensée, il ne se contente pas d'expliquer un phénomène isolé, mais permet de saisir à partir d'un point le monde dans sa totalité comme un seul ensemble de phénomènes liés. [L]'humanité a produit au fil du temps trois systèmes de ce type, trois grandes visions du monde : la vision animiste (mythologique), la vision religieuse et la vision scientifique. Parmi elles, la première créée, celle de l'animisme, est peut-être la plus conséquente et la plus exhaustive, car elle explique intégralement l'essence du monde. [...]

³⁵⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°2, juillet 1931, pp. 18-20.

On se réfère à la gradation des trois visions du monde quand on dit que l'animisme n'est pas encore lui-même une religion mais qu'il en contient les conditions préalables sur lesquelles les religions s'édifient plus tard. Il est également évident que le mythe repose sur des présupposés animistes. »³⁵⁸

A travers les questions qui relient magie et économie, Dekeukeleire paraît s'intéresser aux « civilisations primitives » à partir de cette idée d'animisme à mesure qu'il filme certaines tribus africaines. Freud assimile « le principe de la magie » à une « technique du mode de pensée animiste », qu'il définit comme une « toute-puissance des pensées »³⁵⁹ et qui, par ailleurs, caractérise aussi le psychisme de la prime enfance selon lui (quelle que soit la civilisation). Discutant ensuite de la portée civilisatrice de l'art, Freud précise que « l'on compare l'artiste à un magicien. [...] L'art, qui n'a certainement pas commencé comme art pour l'art, était originellement au service des tendances qui, pour une grande part, se sont aujourd'hui éteintes. Parmi elles, on peut supposer toutes sortes d'intentions magiques »³⁶⁰. Ainsi, pour Freud, la magie se situe à la base d'une forme d'art, mais elle représente aussi un mode « technique » de pensée animiste, de même que le berceau de mythes, puisqu'il analyse les principes animistes comme des sources de croyances sociales, qui amènent à un « stade religieux ». En outre, l'animisme résulte d'une spiritualité essentialiste, c'est-à-dire universelle, puisqu'elle « explique intégralement [...] le monde ».

Il semble que Dekeukeleire se rapproche des déclarations de Freud dans la manière dont il envisage la portée sociale du film : les intentions magiques, que le cinéaste identifie comme étant originellement tournées vers des besoins qui se seraient transformés en principes économiques, paraissent infiltrer le discours de ses films ethnographiques, dans lesquels les thèmes de la croyance et de la magie apparaissent clairement en ce qu'ils sont la conséquence directe des pratiques filmées. Cependant, du côté des films industriels, l'entreprise est plus délicate : ils prennent leur source dans un quotidien ouvrier qui, lui, ne peut que difficilement être perçu comme mystique par le public.

Dans les théories qui entourent sa pratique des technographies (ou film industriels), Dekeukeleire tente vraisemblablement de retrouver, à travers le caractère poétique du film, cette vision essentialiste, animiste ou universelle du monde, dans la volonté de *rendre magique* ce qui, dans la civilisation moderne, *ne le serait plus* : les gestes techniques du travail lié aux

³⁵⁸ Sigmund Freud, *Totem et tabou* [1913], trad. Dominique Tassel, Paris, Points, coll. Essais, 2010, p. 161. Cette partie n'est pas citée par Dekeukeleire telle qu'elle, mais on retrouve les mêmes principes dans ses carnets.

³⁵⁹ *Ibidem*, pp. 174-175.

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 182-183.

machines. Par exemple, son 26^{ème} carnet, qui figure une grande partie des documents de travail liés au montage de *Terres brûlées* en 1934, est parallèlement parcouru de références au cinéma industriel, dans des pages qui se concentrent sur la thématique du travail ouvrier. En 1947, il exprime clairement ce qui semble être en germe dans ses réflexions et ses films dès le début des années 1930 :

« Le cinéma pénètre le laboratoire, l'usine, les bureaux administratifs, détaille le geste de chacun, avec une précision que ne permettent pas nos propres yeux, avec une objectivité que ne permettent pas notre mémoire ni notre langage. [...] Mais chez les Noirs, le travail collectif ne dépasse pas le cadre de la tribu. [...] À l'échelle de notre civilisation mondiale, le documentaire est notre danse : une connaissance documentaire complète de ce qui se fait aujourd'hui permettrait de communier avec notre époque comme la danse le permet dans le cadre de la tribu. Une telle connaissance est en marche. »³⁶¹

En reprenant l'analyse linéaire que fait Dekeukeleire de l'évolution des civilisations au regard des liens qu'il expose entre magie (ou mysticisme) et économie, il apparaît que ce que le réalisateur identifie à l'art dans le premier cas (encore une fois, un art qui se développe par des techniques liées aux besoins primaires), et à la magie dans le deuxième, relèvent d'un même phénomène. Comme je l'aborderai plus longuement dans le prochain chapitre, la « valeur surhumaine » qui caractérise plus haut la magie est également utilisée par Dekeukeleire pour décrire l'œil de la caméra lui-même à travers sa capacité technique à voir mieux (ou plus loin) que l'œil humain en vue d'amener les spectateurs à une forme de révélation.

Le travail reste au centre des préoccupations du cinéaste, et dans la civilisation moderne, celui-ci lui apparaît comme dénué d'une spiritualité commune, au contraire des rites tribaux ou de la religion. Recréer une danse du travail dans les usines sur le modèle tribal par le cinéma reviendrait, pour Dekeukeleire, à universaliser les gestes propres à l'économie industrielle par le biais de la formation de nouvelles croyances sociales. Ainsi, le cinéma permettrait, par sa technique *magique*, car surhumaine, de mystifier les gestes eux aussi techniques du travail industriel dans le but d'y trouver (ou d'y créer) cette « humanité totale » recherchée par le réalisateur.

³⁶¹ Charles Dekeukeleire, « Signification du cinéma », art. cit., p. 193.

II. La création d'un nouveau *mythe social* par le film : vers un culte de la machine

Tandis que je me suis concentrée jusqu'ici sur une conception de la notion de mythe qui appartient essentiellement au domaine de l'anthropologie et concerne, dans le cas de Dekeukeleire, les populations « primitives », je voudrais déplacer le regard sur ce qui m'apparaît relever, dans le cadre des films industriels du cinéaste, d'une forme de fétichisation de la machine et du travail industriel. Cette conception-ci, d'appétence critique, n'est pas opposée au mythe dans son acception anthropologique.

En tant qu'il régit et structure les croyances collectives d'une civilisation, le mythe est vecteur d'une idéologie commune à partir de laquelle les actions sont normées. Dans le cas de Dekeukeleire, la construction d'une nouvelles croyances sociales par le cinéma à l'ère moderne est une manière d'alimenter l'idéologie dominante du machinisme, ce qu'ailleurs Lewis Mumford nomme un « mythe de la machine »³⁶². L'auteur qualifie le fonctionnement global moderne de *mégamachine* (en ce qu'il est de toutes parts rationalisé) et critique une société qui, selon lui, « maquille » les conditions inhumaines du travail ouvrier en valorisant l'idée selon laquelle « le progrès technologique entraîne automatiquement des améliorations sociales »³⁶³. Pour Mumford, l'économie industrielle fonctionne sur un même modèle anthropologique que ce qui a pu être observé par Freud (ou encore Malinoswki) dans les civilisations « primitives » :

« Rituel, danse, totem, tabou, religion, magie – tout cela fournit les fondations du développement ultérieur, plus élevé, de l'homme. Même la première grande division du travail [...] pourrait bien avoir été établie au sein du rituel, avec ses offices et fonctions fixés, avant de se trouver transférée dans la technologie. »³⁶⁴

Dekeukeleire prend le modèle des civilisations « primitives » pour façonner les mythes sociaux du machinisme en orientant une partie de son *discours ethnographique* sur le motif du fétiche, plaçant l'économie et la magie sur un même plan idéologique. Déplaçant la réflexion du côté du film industriel, il apparaît que chez lui, les fétiches modernes sont les machines elles-mêmes,

³⁶² Voir : Lewis Mumford, *Le mythe de la machine, tomes 1 et 2*, trad. Léo Dilé, Paris, Fayard, 1973-1974.

³⁶³ *Ibidem*, tome 1, p. 178. Mumford exprime plus longuement ce principe : « En vertu d'un tour de passe-passe mental, cet accompagnement du progrès mécanique fut minimisé par les adeptes du système ; en proclamant les économies immenses de la production en série, ils ignoraient le fait que les prolétaires sans terre et sans foyer, forcés d'entrer dans les nouvelles usines par le cassage des prix du travail artisanal, étaient moins à l'aise, quant à la nourriture, aux commodités sanitaires, à l'approvisionnement d'eau, aux agréments de l'environnement, que les travailleurs agricoles de leur propre époque : un fait établi par les graphistes anglais de l'assurance-vie, qui montrent que les ouvriers des fermes ont encore des espérances de vie notablement supérieures. Le système usinier dégrada l'ouvrier au point d'en faire un esclave salarié, au lieu d'employer ses machines à moteur pour abolir l'esclavage ». *Ibidem*, même page.

³⁶⁴ *Ibidem*, tome 1, pp. 93-94.

c'est-à-dire des figures tout autant économiques (elles concernent l'activité professionnelle d'une grande partie du peuple) que magiques (c'est sur elles que se transfère chez lui, au sens de Mumford, « les fondations du développement ultérieur, plus élevé, de l'homme »).

Selon une lecture cette fois-ci plus critique de la notion de mythe, il convient donc de comprendre en quoi les machines filmées par Dekeukeleire *deviennent des fétiches*. En d'autres termes : comment le cinéaste présente-t-il des motifs de *fétichisation*, attribuant un pouvoir presque magique aux technologies de son époque, pouvoir qui répond par ailleurs à une idéologie industrielle et machinique ?

a. La machine-héros : les motifs de fétichisation du travail industriel chez Dekeukeleire

A travers l'idée de mystification, et en repartant des liens esthétiques que l'on peut tisser entre ses films ethnographiques et technographiques, on comprend que la fascination dont je discutais plus tôt se retrouve à de nombreux niveaux dans les films de Dekeukeleire, qu'elle soit dirigée vers les pratiques collectives liées à la croyance, vers le travail de manière générale ou vers les objets de culte. Les figures très récurrentes, et particulièrement significatives, des films du cinéaste (tous types confondus) que sont celles de la plongée et de la contre-plongée me semblent prolonger son discours sur le mythe de Babel autour de questions de puissance et d'impuissance (la puissance du divin ou de la machine, l'impuissance des ouvriers, la tentative de redonner une puissance à ces derniers). Il est important de souligner que les analyses qui structurent mon propos vont dans ce sens et choisissent de se focaliser sur le mysticisme, bien que d'autres analyses restent possibles. Les choix esthétiques du réalisateur relèvent parfois de conditions techniques (il n'est pas toujours possible de filmer ses images autrement) et la réalité des films est certainement plus complexe que la lecture que j'en propose, les motifs s'inversant parfois.

Dans *Terres brûlées* comme dans *Visions de Lourdes*, les vues en plongée sont le plus souvent dirigées vers le travail collectif et individuel ou les rassemblements autour de lieux de culte. Le regard de la caméra apparaît alors comme dominant les hommes ou la foule ainsi que les gestes du travail. Les vues en contre-plongée, elles, désignent ce qui, symboliquement, renvoie à une forme de mysticisme. Dans le cas de *Terres brûlées*, il s'agit par exemple de vues fixes sur les corps fragmentés des individus (*fig.* 177 et 178), perçus à travers leur exotisme (le commentaire va dans ce sens, décrivant ce qui différencie les corps noirs des corps blancs), ou sur les rituels

(la danse tribale guerrière – *fig. 179* – est parfois filmée *de l'intérieur*, avec des images prises depuis le sol). Il arrive également que les images en contre-plongée se réfèrent directement à la croyance par un commentaire qui appuie les rapports des tribus filmées aux fétiches et à la religion catholique (*fig. 180*), cadrant alors à la fois l'exotisme et le culte. Cette position d'infériorité de la caméra tend ainsi à réifier les corps en les mettant sur le même plan que les actes ou lieux liés à la croyance, tels que les rituels ou les églises.



Figures 177 à 180 – Charles Dekeukeleire, *Terres brûlées*, 1934. Ces images montrent l'emploi de la contre-plongée dans le film de Dekeukeleire. Les deux premières se destinent à illustrer les membres des tribus présentes dans le film. La troisième se situe lors d'une séquence de danse tribale (déjà mentionnée plus haut), et la quatrième montre une femme devant une église, un commentaire appuyant le glissement vers une croyance catholique, qui remplacerait *a priori* le fétiche. © Cinémathèque royale de Belgique.

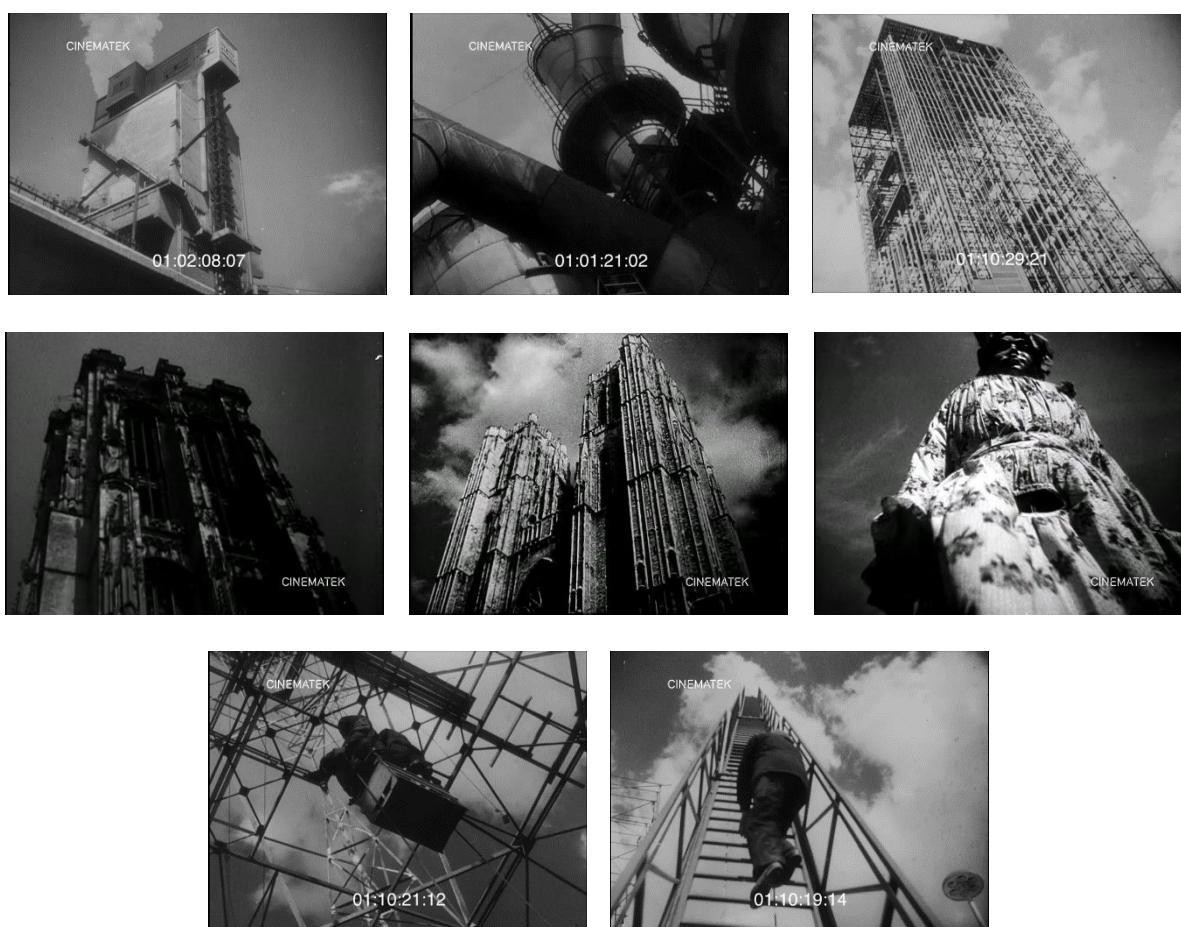
Dans *Visions de Lourdes*, les contre-plongées cadrent les lieux (*fig. 181* et *183*) ou objets de culte (*fig. 185* et *186*) ainsi que les marchandes et leurs cierges (*fig. 187* et *188*), laissant envisager, encore, une forme de réification à la fois de la religion et de l'économie qui entoure celle-ci. Bien que dans la structure du film les plans en plongée et en contre-plongée ne se succèdent pas à proprement parler, *Visions de Lourdes* semble dégager l'idée d'un champ-contrechamp entre ceux qui croient d'un côté (*fig. 182* et *184*), et l'objet de leur croyance de l'autre. Les angles de vue sont souvent aigus, véhiculant l'impression d'une caméra positionnée

soit très bas, soit très haut – un phénomène qui, lié aux discours de Dekeukeleire sur le mythe de Babel, résonne avec la dialectique entre puissance et impuissance qu’il met en avant.



Figures 181 à 188 – Charles Dekeukeleire, *Visions de Lourdes*, 1932. Les quatre premières images opposent les vues en contre-plongée du lieu de culte (le Sanctuaire) et celles en plongée des pèlerins sur le parvis et la place principale. Les figures suivantes mettent en parallèle les vues en contre-plongée des croix catholiques et celles d’une marchande et des cierges qu’elle vend. © Cinémathèque royale de Belgique.

Ce qui paraît puissant, dans *Terres brûlées* comme dans *Visions de Lourdes*, est encore une fois ce qui entoure le mystique : ce sont les objets utilisés pour les rituels, les rituels eux-mêmes, et les corps réifiés, donc non pensés dans leur individualité, mais cadrés ainsi pour l'imaginaire mystique auquel ils renvoient. En plongée, en revanche, on retrouve plus souvent le collectif et ses pratiques, dont le travail. La question se pose alors : comment les motifs de la plongée et de la contre-plongée se retrouvent-ils dans les films qui traitent directement du travail industriel chez Dekeukeleire ?



Figures 189 à 196 – Charles Dekeukeleire, *L'acier*, 1939 (au-dessus), et *Signaux ouverts*, 1936 (en-dessous). Le plan en contre-plongée, dans les films technographiques de Dekeukeleire, est souvent réservé aux infrastructures industrielles et aux objets et lieux qui caractérisent les rituels (les images du dessous montrent des cathédrales ainsi qu'un géant, soit un personnage de carnaval lié aux traditions populaires). Les deux dernières images viennent de *L'acier* et montrent des ouvriers en train de monter sur les infrastructures. Cette esthétique semble fortement inspirée de l'école esthétique russe. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans la plupart des films industriels du réalisateur, les contre-plongées, aux angles souvent très prononcés, cadrent soit des éléments contextuels tels que des bâtiments religieux ou des objets liés à des traditions populaires, soit les infrastructures industrielles (fig. 189 à 194). Montrés de la sorte, les éléments filmés apparaissent, comme dans les films ethnographiques, comme fétichisés, objets de la soumission de la caméra et du regard à la fois du cinéaste et du spectateur. Ils semblent alors renvoyer symboliquement aux fétiches que commente la voix de *Terres brûlées*, des objets emprunts d'une forme de mysticisme. Mises en parallèles des éléments liés aux croyances, les infrastructures se déploient dans les films technographiques sous la forme d'une toute puissance qui caractérise le divin. Parfois, on voit les ouvriers monter sur les infrastructures (fig. 195 et 196), se dirigeant vers le ciel, du bas vers le haut, de sorte qu'ils semblent, à leur tour, atteindre le sentiment de puissance véhiculé par les images de structures métalliques. Les ouvriers sont rarement filmés horizontalement par Dekeukeleire. Lorsqu'il n'en montre pas la montée, il tend plutôt à les cadrer en plongée, capturant la dynamique de leur travail collectif (fig. 197 à 199). Ils apparaissent alors, comme dans *Visions de Lourdes*, petits et en contrechamp des infrastructures.



Figures 197 à 199 – Charles Dekeukeleire, *Images du travail* (1938), *Signaux ouverts* (1936) et *L'acier* (1939). Images du travail ouvrier. © Cinémathèque royale de Belgique.

A la différence des visages filmés par Dekeukeleire dans des films comme *Visions de Lourdes* et *Terres brûlées*, ceux des ouvriers dans les œuvres industrielles n'apparaissent que peu, et ce, jamais sans être entourés de machines³⁶⁵. Le réalisateur s'attache plutôt à montrer les gestes collectifs du travail, toujours dans la perspective de recréer une danse par le film. Les ouvriers sont alors figurés comme des éléments du décor plus large de l'industrie, montrés comme des

³⁶⁵ Cette analyse occulte tout de même certaines images de Dekeukeleire. Ainsi, dans un film industriel comme *Vers un monde nouveau* (1955), le cinéaste filme les visages des ouvriers seuls, pour en figurer la puissance d'action dans l'évolution du monde moderne.

rouages de cette dernière : à la manière des machines, ils sont les éléments qui lui permettent de fonctionner. Leurs mouvements du bas vers le haut, lorsqu'ils gravissent les infrastructures, peuvent être interprétés comme une forme de communion entre l'architecture des lieux industriels et la spiritualité propre au travail machinique que Dekeukeleire essaie de retranscrire par ses films, et qui rappelle de nouveau sa lecture du mythe de Babel. En ce sens, il est possible de voir les contre-plongées sur les individus sous le même angle que celles de *Terres brûlées* et de *Visions de Lourdes* qui entremêlent les corps et les objets ou édifices religieux, ou qui personnifient les rituels tribaux, c'est-à-dire à partir de l'idée d'une communion avec le divin ou le mystique. Partant de cette hypothèse³⁶⁶, on peut supposer que Dekeukeleire tente, par des métaphores esthétiques dans ses films technographiques, de faire des ouvriers qu'il filme des pèlerins, ou des croyants.



Figures 200 à 205 - Charles Dekeukeleire, *Signaux ouverts*, 1936 (au-dessus) et *L'acier*, 1939 (en-dessous). Les images du dessus montrent un train dont on voit ensuite le dessous, tandis que les images suivantes montrent différentes machines de traitement de l'acier. © Cinémathèque royale de Belgique.

Au-delà des infrastructures industrielles, que l'on peut identifier dans le cadre religieux aux cathédrales ou lieux de culte par les mêmes motifs cinématographiques qui les entourent, ce

³⁶⁶ Je précise que cette hypothèse pourrait être réfutée et étayée par d'autres recherches, dans la mesure où les films sont ici analysés à partir de leurs relations, mais pourraient tout à fait être analysés un par un, en fonction de leur contexte propre.

sont les machines elles-mêmes qui intéressent Dekeukeleire. Celles-ci sont très régulièrement filmées de la même manière, c'est-à-dire en (souvent très forte) contre-plongée (*fig.* 200 à 205). N'étant pas des lieux dans lesquels on entre (les cathédrales) ou des structures sur lesquelles on monte, elles sont pour ainsi dire filmées pour elles-mêmes, de la même manière que les icônes de *Visions de Lourdes*. Leur fonction utilitaire disparaît, les contre-plongées sont essentiellement des gros plans qui ne permettent pas d'intégrer les gestes ouvriers à l'image. Ainsi les machines, souvent en mouvement, se présentent dans leur caractère autonome, finalement presque magique, puisqu'elles semblent fonctionner toutes seules. En d'autres termes, si les infrastructures s'apparentent à des lieux divins par le cadrage avec lequel elles sont filmées, les machines tendent à se transformer, dans les images technographiques de Dekeukeleire, en icônes ou objets de culte. Cette idée se vérifie dans les discours publiés du cinéaste, qui écrit en 1945 :

« S'il faut résumer par un exemple très simple cette incompréhension du fait moderne, voici : l'objet utilitaire artisanal a acquis droit de présence dans un salon : un rouet, une chaise à porteurs ne sont pas déplacés dans ces endroits où l'on se repose, où l'on reçoit, où l'on peut rêver. [...] J'imagine cependant que les premiers rouets ont jeté un froid dans l'humanité, comme la machine le fait aujourd'hui. L'artiste a humanisé le rouet. Ou plus précisément, car il faut intervertir l'ordre des données : grâce à l'effort de l'artiste, l'humanité a senti, compris la beauté du rouet. L'art n'est pas gratuit, comme on le pense aujourd'hui. Il joue un rôle social éminent : poétiser la banalité quotidienne de la vie, élever le quotidien à la culture. Compris ainsi, il est le vrai ressort, le premier, après l'économie, de l'évolution de la civilisation. Or, ce qui est refusé à l'art traditionnel est accordé au cinéma pur, le cinéma documentaire, parce qu'il aborde la réalité avec des machines. Il y a la même distance entre l'artiste et le cinéaste qu'entre l'artisan et l'ouvrier moderne. Celui-ci ne travaille plus de ses mains, il surveille la machine. C'est elle qui opère les transformations. [...] Le miracle s'accomplit devant lui : il n'a pas, comme l'artisan, conscience de l'accomplir [l'effort] lui-même. L'ingénieur, moins encore que l'ouvrier, sent la matière obéir à ses muscles. Or c'est l'effort créateur du muscle qu'a senti l'artisanat et que chante encore l'art traditionnel. Notre éducation nous invite toujours à communier sentimentalement avec cet effort direct de l'homme sur la matière. L'ingénieur aussi vit dans un monde où les prolongements matériels de ses analyses et de ses calculs échappent à sa sensibilité. Évasion dans l'abstrait, silence de l'ouvrier – manque d'éducation des foules, dit-on. »³⁶⁷

³⁶⁷ Charles Dekeukeleire, « Le cinéma et l'industrie. Deux activités mais une même technique de base », art. cit., p. 3. La question d'un cinéma documentaire comme forme de « cinéma pur », que je n'aborderai pas dans cette thèse, pourrait néanmoins être mise en relation avec les nombreux écrits qui émergent sur la question dans la France des années 1920. Il semble que Dekeukeleire s'approche particulièrement de la pensée de Germaine Dulac sur ce point. Voir, notamment, Germaine Dulac, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale », dans *L'art cinématographique II*, Paris, Félix Alcan, 1927, pp. 29 à 50. Dans ce texte, l'autrice énonce : « Jusqu'ici des documentaires réalisés sans idéal ni esthétique, dans le seul but de capter les mouvements des infiniment petits et de la nature, nous permettent d'évoquer les données techniques et émotives de la cinégraphie intégrale. Ils nous

En premier lieu, le cinéaste et l'ouvrier sont ici envisagés tous deux dans un double rapport d'aliénation et de maîtrise vis-à-vis de la machine : d'un côté la caméra, de l'autre la machine industrielle qui, semble-t-il, accomplissent toutes deux des « miracles ». Le miraculeux imprègne les écrits de Dekeukeleire, et véhicule ses intentions artistiques tout au long de sa carrière. En 1931, il dit dans ses carnets ne vouloir « voir à Lourdes que le Lourdes des miracles »³⁶⁸. Il apparaît clair que ce que le réalisateur recherche se situe encore une fois dans le domaine du mysticisme, une réflexion qui se déplace sur les machines elles-mêmes. Dekeukeleire les positionne dans une forme de croyance, et il revient à ses films d'éduquer le peuple à cette croyance envers la machine au sens général, c'est-à-dire envers le machinisme. Parlant des « rouets [qui] ont jeté un froid dans l'humanité », le cinéaste se donne pour mission de faire adhérer à une forme de technophilie et ce, par le biais d'une poétisation, d'une mise en beauté des machines. L'exemple du rouet à l'intérieur des salons a ceci de frappant que, comme les fétiches de *Terres brûlées* ou les icônes de *Visions de Lourdes*, il se destine à la décoration dans le cadre privé, quotidien : il passe d'un usage utilitaire à un usage ornemental, exotique. Décontextualisé de son usage de départ ainsi que des conditions de travail qui pourraient l'entourer, le rouet devient beau dans les mots de Dekeukeleire. Cet objet, et avec lui l'imaginaire du travail artisanal, se trouvent donc fétichisés. Dans le sillage du rouet, Dekeukeleire envisage des machines qui elles aussi seraient portées à un stade ornemental, iconique, tel qu'en attestent les vues en contre-plongée dans ses films. Cette réflexion dépasse l'objet pour atteindre le geste industriel :

« Le geste "rationnalisé" [*sic*], qui paraît si simple, si mesquin, n'a atteint sa simplicité que par des millénaires de travaux. C'est tout cela qu'il représente. *Par lui geste manuel, empirique jusqu'ici, devient un geste d'ingénieur*. Au surplus, il permet la communion la + large avec les hommes. // Mettre en vedette les inconvénients de l'atelier où tout est **illisible**, ou du moins, ce qui différencie la production en nombre (l'ouvrier qui va **illisible**, d'un geste à l'autre ...) mettre l'accent sur la puissance atteinte.

Montrer un intérieur ouvrier et tous les gestes rationnalisés [*sic*] qu'il représente (?) »³⁶⁹

Ici, c'est le travail ouvrier qui se trouve iconisé, et l'on retrouve à travers la notion de « vedette » l'idée d'une glorification, non seulement des machines, mais du geste machinique au sens large. La beauté et la puissance sont maîtresses, et l'ouvrier et le travail deviennent des éléments à « montrer » ou à poétiser en dehors des désagréments causés par le contexte professionnel de

élèvent pourtant vers la conception du cinéma pur, du cinéma dégagé de tout apport étranger, du cinéma, art du mouvement et des rythmes visuels de la vie et de l'imagination », p. 48.

³⁶⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°5, août-septembre 1931, p. 54.

³⁶⁹ Même auteur, Carnet n°62, août 1946 – février 1947, p. 12.

l'usine. Il s'agit là d'une démarche que Dekeukeleire envisage dans la mise en scène de ses films, se dictant ceci :

« La technographie doit avant tout porter le calme dans notre civilisation, la contemplation – ce que nous avons perdu, et nous tourner vers l'amour du travail bien fait. (donc je suis opposé à montrer le bruit, le sale, les déchets des usines etc.)

Ce calme, nous pouvons l'apporter car nous pouvons isoler pour chacun la beauté de son travail et du travail des autres, en dehors "des soucis et des tracas journaliers".

[...]

Le caractère particulier de notre civilisation doit ressortir de cette vue désintoxiquée de ce qui nous entoure. – Et de cette vue en profondeur quand nous serons désintoxiqués et que, ayant appris à nouveau, à nous regarder, nous saurons reconnaître les 1^{ers} signes, les 1^{ers} symboles qui nous permettront d'aller plus loin.

[...] la direction, le but, c'est de montrer ce qui est constructif. Montrer l'effort, même épuisant, mais dans le but de construire, non de déprimer.

[...]

Bruit : sélectionner le bruit comme les images, cad y prendre ce qui est beau p. ex. en changeant l'intensité [...] ou changer la vitesse [...] ou changer l'angle du micro [...]. »³⁷⁰

À la lumière des projecteurs de Dekeukeleire, donc, les « soucis et tracas journaliers » se destinent à disparaître pour ne plus montrer que la beauté du travail dans les usines, beauté qui ne met pas l'accent sur les individus (dont on ne perçoit presque jamais les visages), mais sur les infrastructures et les machines, dont la place est prépondérante dans les films. Aux cadrages en contre-plongée s'ajoute également le fort contraste des images, qui magnifie les matières métalliques des instruments industriels. C'est qu'à travers l'idée de miracle, Dekeukeleire a pour souhait de donner aux ouvriers une image inhabituelle, sensationnelle de leur propre quotidien. Cette volonté parcourt les écrits du réalisateur dans ses carnets, jusqu'à devenir, à partir des années 1950, un axe d'écriture dans sa manière d'envisager les récits fictionnels : « pour faire un bon scénario de fiction, il faut "installer" son personnage dans l'exceptionnel. L'exceptionnel dans l'hypothèse de travail "acceptée" devient le "normal" et le vrai normal devient l'exceptionnel »³⁷¹.

Ces récits de l'exceptionnel paraissent ici renvoyer à la vedette et à la machine évoquées plus haut. Ce geste de magnification du quotidien est à double sens. D'une part, il est un moyen pour Dekeukeleire de montrer la vie ouvrière, de la mettre en scène, ce qui concorde avec sa volonté

³⁷⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°49, janvier 1942, pp. 41 à 43. Il souligne.

³⁷¹ Même auteur, Carnet n°107, novembre-décembre 1959, p. 13. Dekeukeleire souligne.

d'un film tourné vers le peuple. De l'autre, il amène, à travers l'effacement du « sale » ou des « déchets », vers la contemplation que le réalisateur souhaite atteindre. Le thème de l'exception peut être lu, à la lumière des autres déclarations du cinéaste, comme une forme d'héroïsation du travail dans les usines. Les ouvriers qui gravissent les structures métalliques dans les films technographiques appuient cette idée, laquelle se prolonge au-delà de l'ouvrier pour atteindre la machine lorsque le réalisateur écrit, en 1956 :

« Le “héros” de notre temps, c'est la machine, c'est la force motrice sous ses diverses applications, c'est la science appliquée. Ce héros aux visages multiples est né de notre cerveau et notre attitude correcte à son égard est celle de l'étude qui pousse à le perfectionner encore. On aime la machine non pour elle-même mais parce qu'elle donne la mesure de ce que l'homme fait. »³⁷²

Cet extrait des carnets explique en partie la présence plus importante de contre-plongées visant les machines plutôt que les hommes dans les films industriels de Dekeukeleire. Dans ses termes, la machine devient héros de la modernité, de même que les structures de pensée du machinisme de manière générale (la « science appliquée »). Engendrés par l'humain, les appareils apparaissent comme le moyen d'un « perfectionnement » de son cerveau, c'est-à-dire de sa pensée. La machine peut ici être entendue selon plusieurs acceptions. D'abord, le cinéaste évoque la machine industrielle, celle qui donne effectivement un rythme à la vie ouvrière. Ensuite, il semble que le discours de Dekeukeleire puisse également s'orienter vers la machine cinématographique. En effet, montrant ce que le quotidien peut comporter d'exceptionnel, la caméra donne également « la mesure de ce que l'homme fait » selon le point de vue du cinéaste. Souvent prise dans un rapport de domination avec ce qu'elle filme, la caméra de Dekeukeleire se positionne régulièrement en-deçà des machines industrielles, les fétichisant, ou au-dessus des gestes du travail collectif, ceux-ci apparaissant alors soumis au regard de la machine elle-même.

b. Le rôle de la technographie dans la construction d'un culte nouveau

Il semble ainsi que la caméra occupe un rôle primordial dans le façonnement du mythe et du héros dont parle Dekeukeleire, tantôt elle-même positionnée en héros, tantôt héroïsant ce qu'elle filme, soit les ouvriers mais, plus régulièrement, les machines elles-mêmes. Des liens se dessinent alors, par le biais de la caméra, entre l'objet fétiche et sa mythographie, sa

³⁷² Charles Dekeukeleire, Carnet n°85, janvier-mars 1956, p. 6. Idem.

transformation en mythe par l'écriture cinématographique. Les années 1950 se concentrent chez Dekeukeleire en grande partie sur ces interrogations, et il continue ses réflexions ainsi en 1956 :

« Supposons que j'aie maintenant une idée assez claire du problème : le public va au cinéma comme à un électrochoc. Il s'agit, dans un film, de labourer l'esprit du spectateur, de réveiller en lui sa volonté de coopérer à une manière de vivre qui est la sienne, de réveiller en lui ce que chacun de nous a senti au moins une fois dans sa vie – dans son enfance – avant d'avoir l'esprit emprisonné dans des formules, des bienséances, des conventions qui tiennent lieu de pensée personnelle.

Il s'agit, pour que ceci soit clair pour le public (de l'expliquer dans une histoire) de le mettre en action. Il s'agit aussi de l'expliquer sur un plan + abstrait mais aussi sensible par la technique.

[...]

A l'inverse du héros de tragédie grecque qui doit apprendre la morale – dût-il [*sic*] en mourir s'il se trouve dans des cas extrêmes – le héros moderne doit se libérer de ses chaînes. Ses chaînes, ce sont les attitudes (préjugés) qui lui tiennent lieu de morale. Sa liberté et sa force morale, il doit les trouver en lui dans une juste compréhension des choses, dans la contemplation du prodigieux effort (intellectuel) moderne (et ce qu'il suppose de discipline chez ceux qui inventent) dont le symbole le + populaire est la machine et la science appliquée. »³⁷³

On perçoit dans cette partie des carnets une différenciation entre les mythes grecs et ce que Dekeukeleire semble définir comme le mythe moderne. La « libération des chaînes » ne semble pas plus politique que spirituelle, le réalisateur souhaitant amener (toujours par le film) le peuple à la « contemplation ». Cette dernière s'oriente vers « l'effort », mais également « la discipline de ceux qui inventent », de même qu'elle se dirige vers les machines et la science. En voulant se départir des Grecs, c'est d'une philosophie platonicienne que Dekeukeleire s'éloigne, qui tendrait à séparer les domaines de la pensée et du sensible. En effet, le cinéaste porte l'accent sur l'action de sentir et critique les « formules » et les « conventions » qui, selon lui, enferment l'esprit. Le mythe moderne serait alors caractérisé par un retour au sensible qui remettrait en question les postulats moraux contemporains du cinéaste pour se tourner vers une observation et une compréhension des machines qui, elle, est associée dans ses mots à une forme de révélation qui rappelle la portée mythifiante de son discours.

³⁷³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°85, janvier-mars 1956, pp. 11-13. La mention à l'électrochoc m'intéresse outre mesure en ce qu'elle résonne avec les théories d'Eisenstein, et en ce qu'elle traduit une démarche technique chez Dekeukeleire qui a trait au montage. Le réalisateur se réfère au choc régulièrement pour théoriser ce dernier. Cette citation peut être explorée selon différents angles, et la mention au montage me paraît peu importante pour le propos de cette partie-ci. Je reprends la citation pour l'analyser à partir de questions de structure du film chez Dekeukeleire dans le sixième chapitre, cf. chapitre 6, partie I.b. « La persistance d'un schéma de la rupture chez Dekeukeleire », pp. 334-343.

L'électrochoc dont parle Dekeukeleire est envisagé par ce dernier comme une ouverture vers la sensibilité du spectateur qui non seulement réinterrogerait la manière dont il pense, mais également l'amènerait, entre contemplation et révélation, vers une forme d'abstraction. Ces idées entrent en résonance avec l'expérience personnelle de Dekeukeleire en Afrique lorsqu'il se trouve dans le désert, qui écrit alors :

« Ralenti.

Plus rien de connu à mon regard. Ces montagnes étranges ne se raccrochent pas à mon expérience de la notion "montagnes", les impressions visuelles que reçoit mon nerf optique en ce moment ne se traduisent plus dans la conscience. Elle fait de l'obstruction. Elle accumule les images intérieures. Ainsi les globules blancs du sang se jettent sur le microbe pour l'étouffer. Je ne pense plus, mon cerveau se défend par le vide. Mais je ne puis détourner le regard : la pression qu'exerce mon nerf optique sur les cellules nerveuses du cerveau augmente. Je cède. Et soudain, de nouvelles images me pénètrent la conscience et la possèdent de leur unicité, de leur grandeur, comme des abstractions. »³⁷⁴

L'appréhension des terrains désertiques par Dekeukeleire fait ici écho, dans les termes qu'il emploie et dans le mécanisme psychique qu'il décrit, à l'expérience spectatorielle du film. En effet, et de même que le film tend selon le réalisateur à montrer l'invisible (vu depuis le prisme du mysticisme dans ce chapitre de la thèse), sa traversée du désert l'amène ici dans l'inconnu. Plusieurs phénomènes se jouent : l'impression de « ne plus penser » et l'impossibilité de « détourner le regard » (à l'image du dispositif cinématographique qui positionne ses spectateurs face à l'écran) – soit un mélange d'emprise et de fascination. Enfin, les images que voit Dekeukeleire lui « pénètrent la conscience » comme, plus tôt, le film devait « labourer l'esprit du spectateur ».

Dans ces deux extraits écrits, le discours du cinéaste a ceci de paradoxal qu'il construit une dialectique autour d'une machine cinématographique à la fois contrôlante et à la fois libératrice. De son côté, la pensée incarnée soit par le cerveau individuel (un « cerveau qui se défend », la « pression du nerf optique »), soit par les postulats sociaux (les « formules », la « bienséance », les « conventions »), apparaît elle aussi comme une forme d'emprisonnement, dont l'abstraction et le mysticisme sont les moyens de libération selon le cinéaste. Il semble que Dekeukeleire se dirige vers une recherche de transcendantalisme :

« La vraie libération ne peut pas être une libération économique, mais une libération spirituelle. La libération économique et politique qui est son corollaire est accomplie dans les pays industriels. [...] La

³⁷⁴ Charles Dekeukeleire, *Afrique. Journal d'un voyage au Continent noir*, op. cit., p. 17.

libération spirituelle [...] s'apprend en "sentant" en commun. [...] Les sentiments communs [...] doivent naître collectivement par l'art. »³⁷⁵

La *machine-héros* évoquée plus tôt est pour Dekeukeleire le symbole de la libération spirituelle du peuple, là où le cinéma (par l'idée d'art) s'exprime ici comme médiateur. Il semble ainsi occuper une même place que la cathédrale, d'une manière qui entre en lien avec la religiosité du discours du cinéaste. En tant que médiateur, la technographie représente pour lui le moyen d'écrire les nouvelles croyances, qu'il nomme ici les « rêves d'anticipation » :

« Nous abordons rarement aujourd'hui les rêves d'anticipation. Nos films d'action préfèrent épuiser ce qui nous reste de rêves traditionnels, tandis que la technographie nourrit l'imagination de notre propre réalité. [...] Néanmoins, le film joué apprend à notre civilisation, sans qu'elle ne soit assez sérieuse pour s'appliquer à l'étude, à se servir des images, des formes et des lumières. Il leur donne une signification émotive qu'elles gardent lorsqu'elles montrent technographiquement notre réalité. À mesure que par le documentaire la civilisation prendra conscience de cette réalité, l'imagination deviendra plus technographique. Ainsi, technographie et film d'imagination tendent l'un vers l'autre.

Insensiblement, sans que l'on sache s'il s'agit encore d'un documentaire ou d'un film d'imagination, on atteindra ce documentaire psychanalytique de notre puberté, ce conte définitif de notre civilisation, issu de ses instincts mécaniques, que nous appelons mythe. Ce rêve entrevoit un homme nouveau, un héros accomplissant ce que la civilisation souhaite. Comme ce rêve est collectif, issu de toute la société, plus rien ne dissipera sa "vérité". [...] La religion mystique apparaît ici comme une libération de l'obsession d'un mythe irréalisable, un état de jouissance libératrice. Aujourd'hui, notre civilisation oublie un Dieu invisible dont elle ne sent pas l'éminence des perfections traditionnelles. Demain elle redécouvrira Dieu dans des attributs nouveaux, dans une force nouvelle, dans un idéal avec lequel elle voudra communier et qui, comme tous ceux que l'homme a connus jusqu'ici, sera trop beau pour être réalisable ici-bas. »³⁷⁶

Lorsque Dekeukeleire inscrit ces lignes dans *Le cinéma et la pensée* (en 1947), ses recherches dans les carnets ne sont pas encore clairement tournées vers le scénario de fiction, qu'il tente de conceptualiser à partir du début des années 1950. Cependant, il est depuis les années 1930 aux prises avec des réflexions sur la structure des films et ses rapports à l'imaginaire spectatorial qui, dans ses écrits, entretient des liens avec un imaginaire propre à la machine.

Il semble ici que Dekeukeleire envisage le documentaire (la technographie) et la fiction (le « film d'imagination ») ensemble, tous deux tournés vers la formation d'un nouvel esprit, la fiction apparaissant comme l'expérimentation de procédés techniques qui pourront être réutilisés par le documentaire. Voulant transformer la « réalité » en « rêve », le réalisateur

³⁷⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°22, décembre 1933 – janvier 1934, p. 3. Cette idée, la deuxième du carnet, est titrée « film populaire ». C'est l'auteur qui souligne.

³⁷⁶ Même auteur, *Le cinéma et la pensée*, op. cit., pp. 81-82.

adopte de nouveau un discours qui met la croyance à l'avant-plan et positionne le cinéma comme le moyen de *mettre en mythe* le quotidien ouvrier³⁷⁷ (puisqu'il parle ici de films industriels). Le mythe, ou ici le « conte », a une portée psychanalytique destinée à décrire la manière dont il doit, selon Dekeukeleire, construire la pensée de la société et de ses individus. Et ici, le conte est qualifié de « définitif », une manière de lui allouer une valeur immuable proche de l'icône ou, simplement, de la croyance religieuse. En effet, le cinéaste parle d'un nouveau Dieu, visiblement incarné par la machine. Mais à la manière du dieu, et comme dans l'ensemble des écrits de Dekeukeleire qui font mention d'une révélation ou d'une libération spirituelle transcendante, la machine est envisagée comme une abstraction.

Dans *L'émotion sociale*, en 1942, Dekeukeleire écrit : « [L]a technographie doit capter ces œuvres durables, les critiquer, les rapprocher sans cesse des données authentiques de notre geste. De tous ces échanges, je vois grandir petit à petit, dans la liberté et dans l'éternité, la cathédrale d'aujourd'hui »³⁷⁸. Encore une fois, la technographie et dans son sillage le cinéma au sens large, sont comparés au monument religieux couplé aux idées de « liberté » et « d'éternité », toutes deux associées à la révélation mystique. Comme la cathédrale, le film acquiert ainsi un pouvoir rédempteur sur un plan symbolique.

Quatre années plus tard, on peut lire dans les carnets qu'une « cathédrale est un monstre comme une machine »³⁷⁹. Le terme de « monstre » est ambivalent et peut ici être compris de manière négative comme positive. Dekeukeleire a conscience des malaises sociaux engendrés par le travail dans les usines, qu'il relie à l'aliénation aux appareils, dont il juge qu'ils rythment et fragmentent le travail au point de lui enlever sa valeur collective. À la même époque environ, il écrit :

« Les films industriels actuels, encore qu'ils ne doivent répondre qu'à des buts de propagande très limités, fournissent maint témoignage des révélations que le cinéma accorde à ceux qui sont filmés.

Un ouvrier manipule une machine bruyante. Fatigue, automatisme, c'est ce qu'il retient de son labeur en fin de journée. Or il revoit dans le calme d'une salle de projection, loin du bruit et de la poussière, la précision, la maîtrise avec lesquelles il effectue son travail. Il en comprend désormais la "beauté".

³⁷⁷ Comme l'explique Gilles Rémy, la dimension rituelle est caractéristique du film industriel, au contraire du film militant. Il développe son propos, discutant d'une forme de glorification des entreprises commanditaires dans une majorité de films industriels : « L'usine n'y est jamais montrée comme un lieu d'affrontement entre des catégories sociales aux intérêts divergents. A l'inverse, est mise en valeur l'idée de culture d'entreprise. L'ouvrier est occulté par une mise en scène qui privilégie la fabrication de l'objet dont on vantera les mérites. L'identification de l'entreprise à ses produits passe au premier plan, reléguant le travail humain au second plan ». Gilles Rémy, *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁷⁸ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, *op. cit.*, p. 108.

³⁷⁹ Même auteur, Carnet n°61, mars-août 1946, p. 68.

Demain, il retournera à son poste avec la force d'une véritable paix intérieure : il s'écouterà travailler désormais. Il travaillera avec plus de joie. »³⁸⁰

Dekeukeleire ne remet que peu en cause l'épuisement physique des masses ouvrières (dans le cas de la cathédrale comme de l'industrie), si ce n'est pour le transformer positivement par le processus de poétisation du film. Le travail n'est pas particulièrement énoncé comme instrument de contrôle ou d'emprise par le cinéaste, ainsi « le monstre » décrit par Dekeukeleire peut-il simplement être lu, à la manière de la cathédrale, comme la figure imposante qui symbolise la croyance et la soumission au dieu, que celui-ci représente le christianisme ou le machinisme.

L'analyse des écrits du réalisateur laisse ainsi penser qu'il envisage un mythe moderne qui renverse symboliquement celui de la construction de Babel, dont l'origine biblique est la volonté d'accéder matériellement à Dieu, mais dont la finalité est la dispersion d'un peuple qui ne parvient pas à atteindre le domaine divin. Selon ce que Dekeukeleire idéalise, le film est au contraire une manière de déconstruire un éclatement qu'il perçoit comme inhérent à la société industrielle, pour recréer l'unité et atteindre de cette sorte l'état de révélation transcendante et mystique qui traverse ses écrits. Mais comme dans le cas de Babel et des rapports entre croyance, collectivité et individu que cette histoire met en place, il existe bien chez Dekeukeleire une forme de paradoxe véhiculé par la machine (ou les machines) vis-à-vis du peuple, qui se situe entre aliénation/impuissance et libération/pouvoir.

En tant que médiateur du mythe, ou qu'outil pour l'écriture de ce mythe machinique, la caméra des films de Dekeukeleire entretient elle aussi une position intermédiaire et paradoxale à ce qui l'entoure lorsqu'il s'agit d'éléments signifiés comme *mystiques* ou comme *héros*. Il s'agit notamment des machines, des ouvriers, mais également des populations autochtones de l'Afrique ou des croyants de Lourdes. En effet, au milieu des plongées et des contre-plongées, on trouve une caméra qui tantôt prend un rôle de puissance (elle surplombe) et tantôt de soumission. Ainsi la libération spirituelle dont parle Dekeukeleire et qu'il tente d'atteindre par ses films est particulièrement ambivalente, empreinte de différentes interprétations possibles. De même, le « mythe social » qui est véhiculé dans ses écrits semble autant le lieu d'une possible révolution populaire que d'une forme de contrôle des masses. Il écrit lui-même en 1940 que « [l]e cinéma crée et détruit les mythes avec une égale facilité »³⁸¹. Et les machines

³⁸⁰ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, op. cit., p. 102.

³⁸¹ Même auteur, Carnet n°45, juillet-novembre 1940, p. 63.

industrielles, dans ses films, prennent la même position, le plus souvent régissant les gestes humains, mais étant parfois aussi assujetties à ces derniers. Le commentaire de *Vers un monde nouveau* (1955), un film commandité par l'Office belge pour l'Accroissement de la Productivité, énonce par exemple ceci : « 1914 : les mains commandent aux esclaves mécaniques »³⁸².

Si la notion de machine est très discutée par Dekeukeleire, en ce qu'elle semble représenter cet espace entre puissance et impuissance du peuple ou des outils industriels, les cadres politiques et économiques qui régissent le travail et en font un instrument de contrôle social ne sont pas abordés tels quels par le cinéaste. Celui-ci remet moins en question le système dominant que la perception des machines par le peuple. L'idée d'une révélation mystique par le film peut alors être interrogée au regard de la question du contrôle, notamment du contrôle de l'esprit populaire. Dans ses films, et bien que le travail soit pensé par Dekeukeleire comme le chemin nécessaire vers une libération spirituelle au niveau collectif, les gestes qui constituent le *chant collectif* qu'il idéalise ne restent pas moins maîtrisés par des instances qui, elles, ne sont pas populaires. Dans le cas des œuvres technographiques, ce rôle est détenu par les machines elles-mêmes, qui dans un même mouvement ritualisent, ordonnent et rythment les gestes du travail moderne. Dans un film comme *Terres brûlées*, par ailleurs, les images montrent parfois la réalité du labeur collectif, dirigé par les colons (*fig.* 206 à 208).



Figures 206 à 208 - *Terres brûlées*, 1934, Charles Dekeukeleire. © Cinémathèque royale de Belgique. Sur les images, on peut voir un colon qui d'abord surveille, puis dirige les opérations, agitant son bâton pour coordonner la vitesse des mouvements des autochtones.

³⁸² Ce commentaire peut s'entendre autour de la sixième minute du film, qui est disponible en néerlandais sur la plateforme European Film Gateway mais visionnable en français à la Cinémathèque royale de Belgique. Voir : (<https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Vers%20un%20monde%20nouveau/crb::27fac09d2baf0cf156abfd29aa43614a>).

Dans les parties précédentes, j'évoquais le chant et, surtout, la danse comme moyens pour les « indigènes » de s'approprier le rythme de leur propre travail selon le réalisateur, qui tente alors de reproduire l'idée d'une danse du travail industriel par le film technographique. Mais il apparaît à travers les œuvres et les écrits que les gestes sont constamment surveillés, contrôlés ou régis par des éléments ou figures extérieurs au peuple lui-même, rendant problématique l'idée d'une réappropriation ou d'une prise de pouvoir populaire. La recherche de mysticisme et de ritualisation du travail par Dekeukeleire se dessine ainsi comme un moyen, non pas (dans ses mots) de « briser les chaînes » idéologiques des masses, mais de maintenir une forme d'ordre, perçu comme spirituel³⁸³. Le rite est par ailleurs en lui-même une pratique très codifiée et qui répond à des règles précises suivant les traditions auquel il renvoie.

En 1940, Dekeukeleire écrit en effet qu'il cherche par le film à « apaiser, endormir la conscience, calmer la conscience, guider l'écoute sur les phénomènes actuels qui doivent pénétrer la conscience »³⁸⁴. On retrouve la même thématique régulièrement dans les carnets, ainsi que le démontre cet extrait de 1956 :

« L'essentiel, c'est de créer par l'histoire et son développement, les conditions qui créent une "hypnose" des centres psychiques des spectateurs et remplacent ainsi les préoccupations quotidiennes par un dynamisme psychique plus intense susceptible d'agir favorablement sur notre comportement futur. »³⁸⁵

L'idée d'hypnose constitue le fondement d'une partie des théories de Dekeukeleire, qui porte sur les liens qui peuvent être créés entre les images du film et le cerveau humain à travers, entre autres, le rythme du montage et son rôle dans la création d'une forme de mémoire collective³⁸⁶. Ici, l'hypnose agit comme une neutralisation des possibles pensées négatives du spectateur dans le but de les transformer, en vue d'« agir sur le comportement futur » des foules. C'est-à-dire que le film, en atteignant les couches souterraines de la conscience spectatorielle, devrait pour Dekeukeleire amener à un changement de perception et, *a fortiori*, un changement de conduite collective face au travail industriel.

³⁸³ Cette vision concorde particulièrement avec le courant de pensée non-conformiste qui se déploie autour (et certainement au contact) de Dekeukeleire dans les années 1930, dont je discute dans le premier chapitre de la thèse.

³⁸⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°45, juillet-novembre 1940, p. 57.

³⁸⁵ Même auteur, Carnet n°87, mars-avril 1956 (autour de la vocation du scénario du film de fiction), p. 9.

³⁸⁶ J'explorerai plus longuement cette question dans les cinquième et sixième chapitre de cette thèse – en effet, la question de l'hypnose est centrale pour comprendre la manière dont Dekeukeleire envisage le montage de ses films, ainsi que son travail sur le scénario.

Dans *L'émotion sociale*, le réalisateur envisage de nouveau cette conduite comme proche de celle des sociétés tribales qu'il a déjà rencontrées :

« Dans cette vision totale, dans cette ubiquité des regards, notre geste se présente à nos yeux avec la même clarté que la vie tribale se présente aux yeux du primitif et nous dansons notre geste, nous acquérons son rythme. Nous l'acquérons au jour le jour, dans son évolution et dans celle que cette danse du travail opère en nous. Une à une, toutes les hypersensibilités d'aujourd'hui rejoignent la nôtre. Nous allons vers un équilibre psychologique nouveau. L'ubiquité des regards donne la clef de notre effort. »³⁸⁷

On retrouve, dans les termes de « clarté du geste » et de « danse », l'idée d'une révélation mystique. Dans ses carnets, Dekeukeleire décrit les « comportements futurs » que je nommais plus tôt de la sorte : « le fond de ma théorie consiste à créer une base de sensibilité commune à partir de laquelle chacun développe sa personnalité et accomplit sa tâche sociale, automatiquement en harmonie avec tous les autres »³⁸⁸. Cette déclaration résonne avec la dynamique de travail instaurée par le cinéaste pour ses studios de Waterloo, envisagée dans l'automatisme et l'efficacité des tâches individuelles au sein du collectif et au service du film, de même qu'elle définit son point de vue sur la manière dont devrait se dérouler le travail dans les usines. L'automatisme qui est ici évoqué renvoie à plusieurs choses : celui des machines, qui ordonnent celui des ouvriers, lequel naît également d'un cerveau rendu automatique par l'influence du film.

La libération spirituelle dont discute Dekeukeleire semble alors relever d'une adaptation au rythme des machines par le biais du cinéma, entendu comme forme d'éducation de l'inconscient collectif au machinisme, ou comme possible retour à un rapport primitif, magique, aux gestes travaillés en « harmonie » avec les appareils modernes.

*

La pensée d'un *mythe de la machine* régit une très large partie des théories de Dekeukeleire et se traduit à travers ses formes filmiques, notamment ses films industriels, mais dans une certaine mesure aussi dans ses films expérimentaux – spécifiquement *Impatience* et *Histoire de détective*, dans lesquels la machine est centrale (une moto dans *Impatience*, une caméra dans *Histoire de détective*).

³⁸⁷ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, op. cit., pp. 97-98.

³⁸⁸ Même auteur, Carnet n°55, juin-décembre 1943, p. 30.

À l'intérieur de la pensée industrielle, qui est appliquée dans les films qui mettent en scène les usines, et en repartant d'une théorisation du mode de pensée « primitif » ou animiste, ce que le cinéaste cherche à faire dans ses technographies semble relever d'une forme de *mise en mythe* du quotidien ouvrier. La machine s'y trouve portée au rang de héros ou de dieu, soit une entité spirituelle et transcendante que l'on chercherait à atteindre. L'humain, puisqu'il est en contact avec la machine, puisqu'il l'a créée, et aussi dans la mesure où ses gestes sont guidés par celle-ci, devient allégoriquement pour Dekeukeleire un acteur du mythe civilisateur qu'il envisage : il participe à créer la spiritualité de son époque. Ainsi, et bien que les ouvriers s'effacent largement dans les images des films industriels du cinéaste, il sont envisagés comme centraux dans sa pensée sur le film. La symbolique est tournée vers leur quotidien, le travail machinique, que le cinéaste tente de magnifier. En cela, la portée mystique sous-jacente aux théories de Dekeukeleire peut être comprise sous l'angle de l'humanisme : c'est dans la figuration d'une *vérité supra-universelle*, d'une *croissance*, ou d'une *magie* des machines et des usines qu'il situe le potentiel social et populaire de ses films industriels.

Cette pensée pourrait être contextualisée à partir de la notion d'art total, qui traverse les théories sur le cinéma des années 1920 à 1940. Comme l'explique Laurent Guido dans *L'âge du rythme*³⁸⁹, la question d'un cinéma comme art total puise ses sources dans deux idées qui convergent : le film peut être vu comme une synthèse des autres arts, réunissant alors toutes les formes sensibles de ces arts, et incarnant ainsi la possibilité d'une « spiritualité totale ». Ces idées amènent certains théoriciens et cinéastes à percevoir le film comme une technique et un art à même de rassembler les esprits individuels d'une époque, c'est-à-dire une forme sociale, précisément parce qu'elle est spirituelle³⁹⁰. Bien que Dekeukeleire interroge peu les rapports du cinéma aux autres formes artistiques, en voulant recréer par le film des formes primitives telles que les danses tribales, liées à des rituels sociaux, il semble que le réalisateur s'ancre

³⁸⁹ Cf. Laurent Guido, *L'âge du rythme*, *op. cit.*, chapitre 5, « Le film, expression renouvelée du rythme collectif », pp. 215 à 258. Ce chapitre retrace entre autres les questionnements liés à l'art total, à son rapport au rythme et à la spiritualité. Il permet une vue d'ensemble très complète de la question, évoquant les liens entre l'idée d'un cinéma comme synthèse des autres arts, mais également (et pour cette même raison), comme forme d'art universel.

³⁹⁰ C'est par exemple ce que développent Ricciotto Canudo et René Barjavel dans certains de leurs textes. Voir : Ricciotto Canudo, « L'Esthétique du septième art (II) Le drame visuel », *Le Film*, n°181, mai-juin 1921 ; René Barjavel, *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris, Denoël, 1944.

On retrouve par ailleurs l'idée d'une synthèse des arts dans certaines théories d'Eisenstein, notamment celle de « montage vertical », dans laquelle le cinéaste imagine une technique cinématographique proche de la forme architecturale qu'il assimile à la figure de la cathédrale gothique. Le son joue un rôle prépondérant dans l'idée de montage vertical, le film se présentant alors comme une forme théorique hybride entre musicalité, image, et architecture. A ce titre, voir : Sergueï M. Eisenstein, « Form and Content: Practice », dans *The Film Sense*, trad. Jay Leyda, Londres, Faber and Faber Ltd, 1957, qui reprend le travail théorique et technique du cinéaste soviétique autour du film *Alexandre Nevski* (1938). Voir également, à propos du montage vertical : Pascal Rousse, *op. cit.*

partiellement dans ce contexte de pensée. Il rejette un film qui ne soit pas social, un *art pour l'art* ou une *technique pour la technique* : le cinéaste et son médium, chez lui, sont pensés comme passeurs ou encore traducteurs pour le peuple d'une spiritualité commune – acquérant là un rôle presque messianique. Cette pensée peut être lue à la lumière de l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss. Robert Deliège explique la manière dont ce dernier perçoit le mythe. Pour lui, il s'agit :

« [d'une] réalité *sui generis* que l'on peut, qu'il faut, étudier en lui-même et pour lui-même, sans référence à un contexte, qu'il soit historique, psychologique ou sociologique. [...] Tout se passe comme si, pour Lévi-Strauss, les mythes existaient pour eux-mêmes et n'entretenaient pas de lien avec les peuples ou les personnes qui les rapportent. Il faut tout expliquer du mythe par le mythe. Il est une réalité close. Le mythe ne parle pas de quelque chose, il est une catégorie de l'esprit, il est l'expression première et la plus profonde de la pensée. »³⁹¹

Si pour Dekeukeleire le machinisme représente un système idéologique autour duquel il faut reconstruire un mythe, absolument corrélé à un contexte socio-économique, le cinéma est le moyen d'expression, ou de *passage*, le plus approprié selon lui. La machine cinématographique, dans sa pensée théorique, se présente comme le véhicule de la pensée et des croyances plus larges engendrées par le machinisme. Jusqu'où cette perception du mythe s'étend-elle ? Si (au sens de Lévi-Strauss) le mythe est une « expression première », ou primitive, de la pensée, Dekeukeleire, confère à l'écriture cinématographique quelques qualités réservées à l'esprit : *machine à faire naître la pensée*, le cinéma est aussi pour lui une *machine qui, d'elle-même, pense*.

³⁹¹ Robert Deliège, *Introduction à l'anthropologie structurale : Lévi-Strauss aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2001, pp. 119-120.

CHAPITRE 4

Une vérité objectivée par l'automatisme de la caméra ? Dekeukeleire à la recherche d'une intuition du et par le cinéma

Pour Dekeukeleire, le passage d'une civilisation à l'autre pose un problème majeur qui se trouve dans les cadres de la pensée-même, c'est-à-dire dans ses postulats, dont il juge que ceux-ci ne concordent pas avec le quotidien de la vie industrielle. Le cinéaste prend le parti de situer la civilisation moderne dans une forme embryonnaire de pensée qui est selon lui en tous points comparable à l'évolution de la psychologie humaine, un phénomène individuel. En s'inspirant de la psychanalyse freudienne, dont on retrouve des traces dans les carnets, le réalisateur réfléchit à l'évolution de la société en fonction de ses stades de développement. Dans la psyché individuelle, Freud associe ces stades à la sexualité, qu'il catégorise selon cinq domaines : oral, anal, phallique, latent et génital ; lesquels définissent selon lui l'évolution de l'être humain depuis la prime enfance jusqu'à l'âge adulte.

Dekeukeleire réfute le caractère sexuel de cette évolution dans ses carnets, pour la situer du côté de l'esprit social. Selon lui, le développement humain suit effectivement des stades, mais ceux-ci caractérisent une évolution de la pensée elle-même, qui est régie selon des postulats, ou des paradigmes, eux, sociaux³⁹². Le constat que pose ainsi le réalisateur l'amène à transposer sa réflexion dans le champ sociétal, au niveau de l'esprit d'une époque lui-même, qu'il définit également à partir de certains de ses âges. Ainsi, *Le cinéma et la pensée* fait apparaître une réflexion linéaire sur la manière dont la société évolue selon lui depuis l'état d'embryon jusqu'à un âge adulte. Schématiquement, son livre part du principe qu'il existerait, aux bases du machinisme, un traumatisme originel qui peut être lié, comme chez Freud, à la naissance elle-même : la civilisation industrielle serait née, et à la manière de l'individu, le machinisme devrait selon Dekeukeleire traverser différentes étapes dans son développement. Ces étapes sont décrites dans l'ouvrage à partir de l'instinct, l'intuition, l'éducation puis, paroxysme d'une

³⁹² En ce sens, on pourrait caractériser la pensée de Dekeukeleire comme étant plus proche de la psychanalyse jungienne que freudienne. Si la sexualité est l'instinct premier chez Freud, elle s'ancre dans un réseau d'autres instincts pour Carl Jung, qui tend à considérer plus largement les rapports de l'inconscient individuel aux contextes sociaux, développant alors une série de théories autour du fonctionnement de l'inconscient collectif. Il faut cependant noter que Dekeukeleire ne cite pas Jung dans ses carnets, et que ces rapprochements ne peuvent être que supposés. Voir particulièrement : Carl Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme* [1928-1934], Paris, Albin Michel, 1943.

civilisation épanouie : l'âge adulte. Tel qu'il est décrit par Freud dans le champ psychique, l'âge adulte est un stade dans lequel le traumatisme originel de la naissance est supposé être guéri. Il semble que Dekeukeleire reprenne de nouveau ces principes pour les appliquer à la modernité elle-même, qu'il entend guérir de son traumatisme, entrevoyant là la liberté spirituelle qu'il cherche à atteindre.

Pour le cinéaste, la civilisation s'étant transformée au contact des machines, et la perception ayant évolué, la société doit réapprendre à percevoir pour atteindre cette forme de pensée libérée. Dekeukeleire identifie l'apprentissage, dans l'enfance, à l'image, en ce que celle-ci fait autant appel à une perception extérieure (le monde qui entoure l'enfant) qu'intérieure (l'imagination et la mémoire). Elle prend alors une place centrale dans sa réflexion, et l'on trouve de nombreuses références à l'Image – avec une majuscule – dans *Le cinéma et la pensée*. Dans son ouvrage, Dekeukeleire situe l'image, au sens psychique, aux bases de la formation du langage. Opérant toujours des allers-retours entre psyché individuelle et psychologie sociale, il apparaît au réalisateur que l'image est le moyen le plus direct de créer un nouveau langage, donc une nouvelle perception et de nouvelles manières de penser. Or, le cinéma se construit d'images, et il est un moyen très concret d'atteindre les foules. Ainsi l'image cinématographique prend le rôle, chez lui, de l'image psychique à un niveau collectif : le cinéma devient un procédé destiné à soigner le traumatisme civilisationnel à même la conscience sociale, ou encore la conscience spectatorielle.

Ces principes amènent Dekeukeleire à considérer le film comme un outil technique capable de créer l'intuition, ou l'instinct, ce qu'il envisage à partir de la question de l'émotion et de l'automatisme. Dans sa pensée, les images cinématographiques, dans la mesure où elles sont capturées mécaniquement, ressemblent structurellement aux images qui peuplent la conscience et à la base desquelles il positionne la formation de l'intuition et du langage. En outre, et puisqu'elle crée des émotions, la technique du film a pour lui la capacité d'amener les spectateurs dans le champ purement sensoriel ou sensible, qu'il associe de nouveau à l'intuition. Ces domaines de pensée semblent construire ensemble l'idée d'une *technique intuitive* qui caractériserait le cinéma de Dekeukeleire, autant sur le plan théorique que dans sa mise en pratique, et dont le but serait d'atteindre une forme de vérité instinctive et sensible.

I. Du sensible à l'instinct, une formation de l'esprit propre au machinisme selon Dekeukeleire

Afin de comprendre comment se forme une pratique du film chez Dekeukeleire qui concorde avec sa vision, il est nécessaire de poser quelques jalons théoriques. Les notions d'émotion, de sensibilité, d'instinct, d'intuition et de conscience se retrouvent à de nombreux niveaux de ses écrits, qu'ils aient été publiés ou non. Ces notions ne sont pas circonscrites de manière rigoureuse par le cinéaste, qui les utilise parfois de la même manière. Dekeukeleire entend explorer le champ du sensible, essayant de systématiser ce dernier en analysant comment naissent les émotions à un niveau individuel. Le film se présente à lui comme une manière de recréer ces mécanismes dans le but d'éduquer les spectateurs à ce qu'il semble définir comme une sensibilité moderne, et qui n'est autre qu'une nouvelle manière de percevoir. Pour lui, l'émotion a ceci de révolutionnaire qu'elle peut amener à une forme d'intuition qui, elle, changerait le mode de pensée lui-même, faisant idéalement naître les conditions préalables au bon développement de la psyché sociale (de toute évidence propre à la modernité ici). C'est donc dans la naissance de l'émotion, ou plutôt dans la provocation de celle-ci chez son public, que Dekeukeleire voit le point de départ d'un changement de perception, c'est-à-dire, toujours selon sa pensée civilisatrice, de la création de ce qu'il nomme des « nouveaux instincts » sociaux³⁹³.

a. *L'émotion au premier plan : le film comme éducation à la sensibilité collective*

Un détour par les ouvrages de Dekeukeleire sur le médium cinématographique ainsi que leurs prémices dans les carnets aidera certainement à saisir le cœur de sa réflexion sur les problématiques sociales modernes. En effet, les deux livres se suivent : avant d'aborder pleinement le rôle actif du film dans *Le cinéma et la pensée*, le réalisateur se concentre longuement dans *L'émotion sociale* sur les causes de ce qu'il décrit comme une névrose générationnelle. Ces fondements se trouvent dans les cadres-mêmes d'une pensée rationnelle qui aurait selon lui engendré un rapport inexistant à toute forme d'émotion sociale, dont il affirme, dans l'introduction du premier ouvrage, que « nous ne connaissons d'elle que des

³⁹³ On reconnaît ici une pensée théorique du cinéma proche de celle de Jean Epstein, dont les textes décrivent précisément les rapports entre une spiritualité collective et le rôle de la machine cinématographique. La référence, ici, aux *stimuli* (la provocation des émotions), est aussi à mettre en lien avec les travaux d'Eisenstein sur le montage cinématographique comme moyen de faire naître une pensée chez son spectateur.

aspects sentimentaux, – épaves de quelques émotions de l'espèce –, des formes fragmentaires et des formes malades. Voilà *le mal* de notre époque »³⁹⁴. Il clôture plus tard sa réflexion : « [n]'y a-t-il pas là une carence étonnante, à laquelle il est urgent de remédier ? »³⁹⁵, ouvrant ainsi la voie aux développements du *Cinéma et la pensée*.

Dans son quarante-sixième carnet, Dekeukeleire différencie émotion sociale et émotion esthétique – la première étant associée à un certain rapport au travail :

« 57) Nous négligeons la culture du facteur sensible au bénéfice du facteur intelligence, et comme ce dernier ne sert qu'à clarifier le 1^{er} et donc chez nous, à clarifier une herbe folle, nous arrivons au plus beau gâchis social.

La culture de la sensibilité se fait par le canal de l'art collectif et de la religion. L'art collectif touche par l'émotion sociale, qu'il convient de distinguer de l'émotion esthétique. [...]

L'émotion esthétique est l'héritière dégénérée de l'émotion sociale.

Ce qu'il faut rechercher par le cinéma documentaire, ce n'est pas l'émotion esthétique, c'est l'émotion sociale. Seul le cinéma est capable de la créer [...].

La cathédrale n'est pas faite selon des règles, elle crée les règles, elle impose un style. Elle-même est un phénomène social qui ne pouvait pas être autre qu'il n'est.

Nous manquons d'émotion sociale, d'émotions qui résultent de l'accomplissement de la joie des tâches que nous demande la société. »³⁹⁶

L'émotion esthétique, telle qu'abordée par Dekeukeleire, apparaît comme désincarnée de toute finalité sociale et, plus encore, de toute finalité spirituelle. Bien que ses réflexions sur la question esthétique ne soient pas plus élaborées, les enjeux de sa pensée s'éclaircissent : ce que l'industrialisation et le rationalisme (ce « facteur intelligence » qui lui est associé) engendrent, c'est une disparition de ce qui fait corps à un niveau sensible dans la société – disparition qui aurait causé le traumatisme à l'origine des névroses modernes, ici incarné par le thème de la dégénérescence. Une émotion esthétique ne serait qu'individuelle là où le cinéma, par sa large diffusion, donnerait accès à un renouveau collectif de l'émotion : une émotion *sociale*. Le rapport à la religiosité évoqué au chapitre précédent refait ici surface, se présentant aux côtés de l'art comme un moyen d'entrer en contact avec une forme de sensibilité collective qui prend ses sources dans ce que Dekeukeleire nomme une « tâche sociale », et qui s'apparente à une perception spirituelle du travail. En effet, la cathédrale, pour lui, est tout autant le lieu du travail collectif que du rapport au rite ou au mystique, à ce qui, justement, fait corps dans la société du

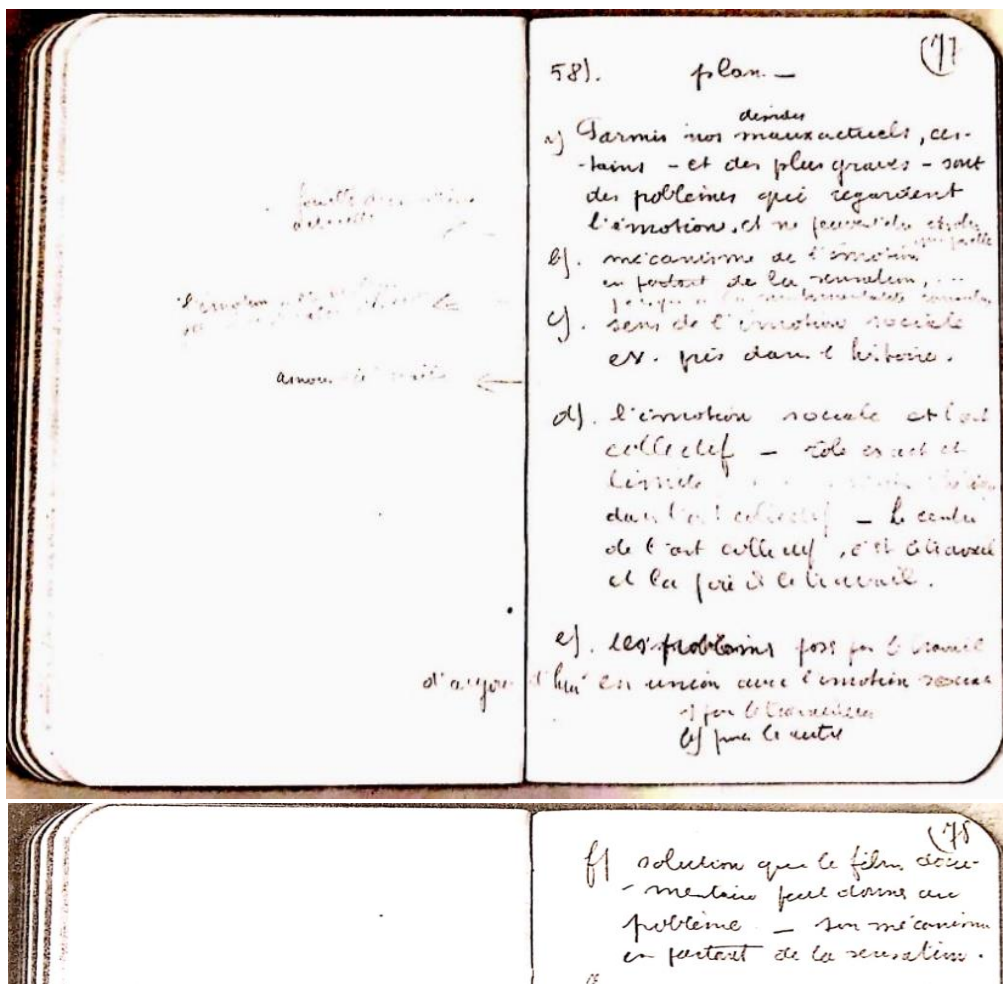
³⁹⁴ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, op. cit., p. 9.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 116.

³⁹⁶ Même auteur, Carnet n°46, novembre 1940 – juin 1941, pp. 74 à 76.

point de vue de ses techniques et de ses croyances. Selon le cinéaste, elle est l'espace de cohésion qui permet au peuple de lutter spirituellement contre la dispersion provoquée par le mythe de Babel. Pour Dekeukeleire, si la cathédrale « impose un style » ou « crée des règles », la conduite moderne fait preuve d'un éclatement dont l'unité reste, elle, à réinventer. Puisque le paradigme social engendré par l'industrialisation ne s'ancre plus selon lui dans la religion, il revient à l'art, et particulièrement au cinéma, de recréer une émotion collective ou de révéler une sensibilité commune qui serait d'un ordre, sinon religieux, tout du moins spirituel.

À la suite de cette réflexion, Dekeukeleire s'attache à construire le déroulement de sa pensée pour le livre qu'il s'apprête à écrire (fig. 209 et 210) :



Figures 209 et 210 – Charles Dekeukeleire, plan pour *L'émotion sociale* (1942), Carnet n°46, novembre 1940 – juin 1941, pp. 77-78. © Cinémathèque royale de Belgique.

On y lit ceci :

- « a) parmi nos maux/désordres actuels, certains – et des plus graves – sont des problèmes qui regardent l’émotion et ne peuvent être résolus que par elle.
b) mécanisme de l’émotion en partant de la sensation jusqu’à la sentimentalité romantique.
c) sens de l’émotion sociale
ex. pris dans l’histoire.
d) l’émotion sociale et l’art collectif – rôle de l’art et limite **illisible** esthétique – le sens de l’art collectif, c’est le travail et la joie ds le travail.
e) les problèmes posés par le travail d’aujourd’hui en union avec l’émotion sociale
 a) pour le travailleur
 b) pour les autres
f) solution que le film documentaire peut donner au problème – son mécanisme en partant de la sensation. »³⁹⁷

On le voit et son futur titre l’indique, le livre s’apparente à une exploration du thème de l’émotion sociale, mettant au second plan le rôle du cinéma dans la construction de cette émotion et plaçant le travail actuel au centre de la problématique. Dekeukeleire part de la question de l’émotion pour en comprendre la structure (son mécanisme) puis le sens, afin de la transposer à la forme artistique, dans le but de la lier au thème du travail. Le documentaire, chez lui, peut amener à de nouvelles émotions qui, elles, permettraient d’apporter une solution aux émotions négatives suscitées par le travail industriel, les rendant simplement positives par le biais d’autres sensations. Les chapitres, tels qu’ils se présentent dans l’ouvrage publié, structurent l’évolution de sa pensée :

1. L’individu et l’émotion sociale
 - Impulsions collectives et émotion sociale
 - Rôle de l’art collectif
 - L’Art collectif à l’origine des civilisations
 - L’artisanat et l’art collectif
2. La déesse raison
 - Le paganisme renaissant et le christianisme
 - Raison, sensibilité, émotion, sentiment
 - Du grand siècle au rationalisme
3. Babel
 - Influence du travail sur la psychologie
 - Un phénomène de croissance sensible

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 77 et 78.

Le complexe du travail et l'égoïsme

Esthétisme et art collectif

L'artiste, alchimiste d'aujourd'hui

4. Notre chant

Caractères de notre art-clef

Le jeu d'aujourd'hui

Le cinéma et notre geste créateur

Le travail spécialisé d'aujourd'hui et l'émotion

Notre chant

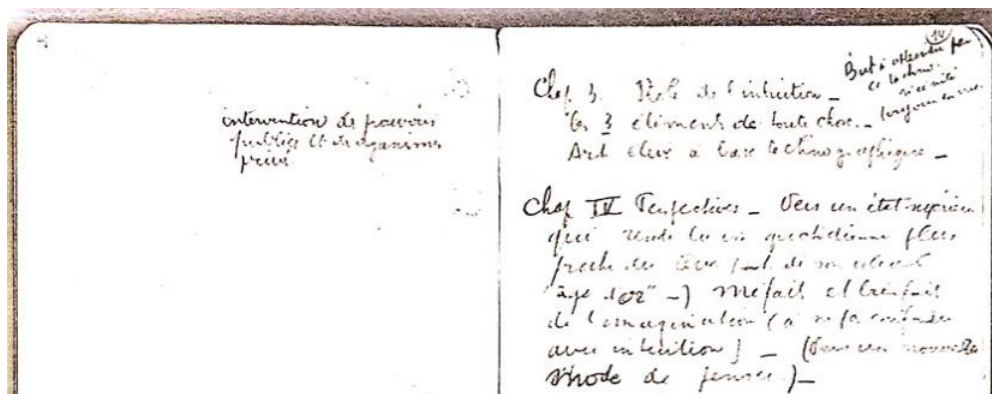
Le « montage », art collectif

Joie dans le travail. Conclusion³⁹⁸

Le premier chapitre fait apparaître la volonté d'un retour à une conception « artisanale » de l'émotion collective selon la perception de Dekeukeleire, et qui peut être comparée à un stade primitif de la civilisation – il parle ici d'impulsions et d'origine. Les deuxième et troisième chapitres sont orientés vers les causes du mal-être social à travers un vocabulaire relativement péjoratif : l'égoïsme y côtoie l'ironique « déesse raison », elle-même à l'origine d'une civilisation aux accents babéliques dont l'esthétisme, comme évoqué plus tôt, n'a pour effet que de renforcer les incompréhensions et l'éclatement du peuple. Le dernier chapitre conclut sur l'accès au bien-être dans le travail à travers le « geste créateur » du cinéma, ce que *Le cinéma et la pensée* se propose de concrétiser.

En effet, pour son deuxième ouvrage, le cinéaste envisage d'abord ceci (*fig.* 211 à 213) :

³⁹⁸ Reprise du plan du livre *L'émotion sociale*, *op. cit.* Dekeukeleire souligne.



Figures 211 à 213 – Charles Dekeukeleire, plan pour *Le cinéma et la pensée*, Carnet n°52, mai-octobre 1942, pp. 12 à 14. © Cinémathèque royale de Belgique.

Sur ces figures, à travers un enchaînement de plusieurs idées, se découvre la suite du raisonnement de Dekeukeleire, que voici retranscrite :

« 12) Plan du livre 1942 « la Maîtrise de notre Geste.

introd. Qu'est-ce que la maîtrise de notre geste

- a) ses liens avec l'Emotion Sociale. – c'est l'Emot. Soc. pratique : un commencement d'exécution, le côté moral, pratique d'E. Sociale. –
- b) Comment se présente notre geste : manque de sérénité. – Ns regardons le problème de notre sérénité, avec sérénité : ns supposons admis le postulat d'Em. Soc (le voici **illisible**) encore que ns y reviendrons pour le critiquer **illisible**.
- c) Le cercle vicieux de la raison raisonnante. Le principe de causalité. – Nécessité de faire grandir tous les domaines aussi loin que l'on peut –
- d) méthode intuitive de penser. – Nouvelles manières de penser. – **illisible** de penser – chacun à sa place – Ns ne faisons pas œuvre de philosophe. Mais d'artiste – En tant qu'artiste ns disons ce que ns avons à dire de l'organisation du monde. – Et ns disons aux autres ce que ns pouvons faire pour eux. –
- e) ns le disons en tant que cinéaste. et ce que notre expérience **illisible**. »³⁹⁹

Cette réflexion est en lien direct avec *L'émotion sociale*, reprenant notamment la question des émotions négatives et les liant cette fois-ci non plus aux conditions de travail, mais à une manière de penser. Le mécanisme de l'émotion évoqué dans le brouillon du premier ouvrage dérive ici vers l'idée d'une « méthode intuitive de penser », envisagée comme nouvelle par le cinéaste. À la page suivante du même carnet, le plan se précise :

« 14) suite de 12 –

³⁹⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°52, mai-octobre 1942, p. 12.

Chap 1 – Organisation collective de la vie et individualisme – les 1^{ers} éléments d’organisation matérielle (illisible) jusqu’aux plus grands illisible – les symboles – ...

[...]

Chap 2 – illisible l’effort publicitaire illisible

[...]

Chap 3. Rôle de l’intuition – But à atteindre par la techno. Nécessité toujours en vue les 3 éléments de toute chose. –

Art élevé à base technographique –

Chap IV Perspectives – Vers un état supérieur qui rende la vie quotidienne plus proche du rêve (ds son idéal “âge d’or”) Méfaits et bienfaits de l’imagination (à ne pas confondre avec intuition) – (Vers un nouveau mode de pensée) – »⁴⁰⁰

Le cinéma et la pensée apparaît clairement comme une proposition de mise en pratique de *L’émotion sociale*, et ce par le biais de la technographie (« l’effort publicitaire »)⁴⁰¹. Originellement voué à être nommé « La maîtrise de notre geste », l’ouvrage centre lui aussi son propos sur le rapport de l’humain moderne à son travail – le geste étant entendu au sens d’une *idée collective* du travail industriel qui, encore une fois, permettrait à la civilisation de faire corps par le biais de l’émotion. On retrouve la « déesse » devenue pléonasme – une « raison raisonnante » – dont le vice originel, son principe de causalité, s’oppose à une solution que l’artiste peut amener et qui se situe dans une « méthode intuitive de penser ».

D’un ouvrage à l’autre, l’idée d’émotion s’amenuise pour laisser une plus grande place à celle de pensée, ainsi qu’à l’ouverture vers une nouvelle terminologie : les symboles, l’intuition, le rêve puis l’imagination amènent Dekeukeleire dans le domaine de la psychologie, qui vient unifier à la fois la thématique de l’émotion et celle de la pensée. Cela se vérifie avec, comme pour le premier livre, un positionnement plus clair dans le plan final :

1. Préliminaires

Naissance du cinéma

Pensée et freudisme

2. Les instincts s’éveillent

Le germe du machinisme

Logique rationnelle et logique de l’embryon

Instincts nouveaux

3. Formation de la conscience

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁴⁰¹ En effet, comme les précédents chapitres de cette thèse ont pu l’esquisser, la technographie et la publicité sont liées dans les carnets, le principe des films industriels de Dekeukeleire étant, au-delà de créer les conditions d’une perception favorable au travail dans les usines, de mettre en valeur les entreprises commanditaires.

- De l'instinct à l'Image
- Les premiers mots
- De la lucidité à la conscience
- 4. L'éducation par le cinéma
 - Le confesseur
 - L'élève
 - Le tuteur
- 5. L'âge du mythe
 - La puberté
 - Mythe et religion
 - De la croyance à la pensée
- 6. La pensée de notre civilisation
 - Fissures de la pensée rationnelle
 - Faits irrationnels et postulats nouveaux
 - Conclusion. Rêve et réalité⁴⁰²

Imprégné de principes psychanalytiques, le déroulement du *Cinéma et la pensée* s'apparente à un chemin depuis les instincts primitifs jusqu'à la conscience qui caractérise l'âge adulte de la civilisation, réflexion *a priori* propre à l'individu et transposée ici à la société et au cinéma qui, semble-t-il, se confondent l'un et l'autre. Le second naît pour éduquer la première à des instincts qui sont exprimés comme les siens propres, ceux-ci étant directement corrélés à l'image. L'éducation par le langage cinématographique (à partir des images, il se forme ici des mots) amène au mythe qui devient croyance puis, pensée. Dans *L'émotion sociale*, les gestes du travail sont décrits comme créateurs d'émotion collective, tandis que dans *Le cinéma et la pensée*, l'œuvre filmique apparaît comme une forme d'éducation à cette émotion, axant son discours sur les technographies, qui retranscrivent elles-mêmes les gestes du travail.

On peut avoir le sentiment, à la lecture de Dekeukeleire, d'une confusion entre les concepts d'émotion, d'intuition, d'instinct, d'imagination et de conscience. La notion d'imagination, qui relève dans ses discours d'une forme d'écriture et dont Dekeukeleire précise qu'elle ne doit pas « être confondue avec l'intuition », s'accompagne d'une réflexion sur le montage cinématographique. Pour en comprendre les applications théoriques et pratiques, il faut d'abord se concentrer sur l'emploi par le réalisateur des notions d'instinct et d'intuition, qui semblent ici être propres au cinéma lui-même, en ce qu'elles se trouvent à la base d'une sensibilité collective dont le film doit visiblement se faire le révélateur.

⁴⁰² Reprise du plan du livre *Le cinéma et la pensée*, *op. cit.*

b. *L'œuvre d'art cinématographique, une destruction salvatrice du rationalisme ?*

A travers le titre préliminaire « La maîtrise de notre geste », et le geste étant associé à l'émotion collective dans le premier ouvrage de Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée* semble également donner à qui le lira une marche à suivre pour apprivoiser l'émotion sociale, pour la façonner et la maintenir. Il s'agit là de l'utopie politique dont fait preuve le cinéaste, celle d'une « joie dans le travail » qui entremêle « rêve et réalité », telles que l'annoncent les dernières parties des deux ouvrages. Pour Dekeukeleire, la réalité du travail à l'usine (ce qui représente pour lui la « tâche sociale » dont il parle) doit devenir le rêve social, bâtir les désirs du peuple, fonder ce qu'il entrevoit comme le mythe moderne. En d'autres termes, il envisage la mise en place d'un nouveau paradigme social basé sur la croyance selon laquelle le travail industriel procurerait des émotions collectives positives ainsi qu'une cohésion spirituelle.

En 1954, dans son 76^e carnet, dans la lignée de ces aspirations politiques, Dekeukeleire imagine un dialogue entre deux individus, le premier venant de la Terre et le second de la Lune. L'être lunaire détient le secret d'une civilisation épanouie dans laquelle les machines ont remplacé l'humain dans les tâches professionnelles, lui permettant ainsi de ne pas travailler. Le dialogue se présente ainsi :

« L. [la Lune] : Bon c'est moi qui vous tiens maintenant. Faites comme nous des usines propres, des usines faites pour le plaisir de ceux qui y travaillent et ils ne sauront plus qu'ils travaillent ... le mot travail pourra disparaître de votre vocabulaire et être remplacé par le mot jouer.

T. [la Terre] : Mais comment avez-vous pu atteindre cette perfection. J'admets qu'une fois que tout est là, tout paraît simple. On ne travaille plus, on joue, et tout en jouant on a tout ce qu'il faut. Et le reste du temps, on rêve, on fait de l'art, de la philosophie ... on vit une vie intellectuelle paradisiaque. Mais ces machines de base, il a fallu les construire. Cette unité de vue entre tous les habitants de la lune, il a fallu la créer.

L. : Ce dernier facteur est le + simple. Vous savez, chez nous, on ne s'est jamais battu pour un coin de terre. La lune a été une dès le début. Mais l'unité entre vous terriens, si vous y mettiez un peu de bonne volonté, ne serait pas si difficile à atteindre.

T. : Oh, de fait, partager les richesses serait moins onéreux pour tous que de démolir périodiquement le surplus de quelques-uns qui possèdent, par une bonne guerre. »⁴⁰³

L'idéal véhiculé dans ce dialogue par Dekeukeleire concerne le glissement du travail jusqu'au plaisir. L'absence de travail ou l'acceptation du travail en tant que jeu amène au développement

⁴⁰³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°76, décembre 1953 – avril 1954, pp. 60-61. L'idée qui concerne les échanges entre Terre et Lune s'étend de la page 52 à la page 65.

de la « vie intellectuelle ». Plus que le geste, dans le monde lunaire, ce sont les machines qui se trouvent à la base de la transformation du temps de travail en temps spirituel, alors exprimées comme la technique qui permet à l'intellect ou à la pensée d'émerger.

La question de l'unité est au centre de la réflexion du cinéaste, qu'elle soit économique (le partage des richesses) ou spirituelle (concernant le bien-être collectif). L'interrogation qui traverse Dekeukeleire repose sur la manière dont l'unité sociale est atteinte par les habitants de la Lune. Comme les machines, elle semble encore à construire. Ce que l'art cinématographique, en tant que véhicule des croyances sociales modernes, doit selon lui produire, c'est avant tout une remise en question des cadres de la pensée rationnelle dominante. Dans *L'émotion sociale*, le réalisateur explique :

« Désormais des idées-symboles, des mythes intellectuels tels que “devoir”, “patrie”, remplacent l'émotion sociale. Ils valent pour chacun ce qu'il veut bien y rattacher d'émotions, ce qui est souvent fort peu. Si l'unité de race crée les conditions favorables à l'établissement d'une communauté, le lien qui rattache effectivement l'individu à celle-ci est l'échange du travail. Comme le travail ne conduit plus à l'émotion, l'État qui le gouverne devient une entité purement économique : son idéal, c'est la défense des intérêts matériels. Petit à petit, il s'inféode aux plus importants d'entre eux, au grand capital qui conduit à l'industrialisation massive, source anarchique de profits et, par cette anarchie, source de conflits. D'autre part, la philosophie rationnelle conduit à d'inévitables conflits de doctrine qui se matérialisent dans les programmes des partis politiques et la lutte des classes. »⁴⁰⁴

A la lecture de ces lignes, il apparaît clairement que le cinéaste associe l'absence d'émotion, caractérisée par l'individualisme propre à « l'industrialisation massive », à une forme de domination des foules. Le rationalisme est qualifié de « doctrine », c'est-à-dire un élément qui dirige le peuple et que Dekeukeleire désigne comme « mythe intellectuel » qui véhicule des « idées-symboles ». On remarque encore une fois que le domaine du divin et de la croyance, chez le cinéaste, se réfère tout autant à ce qu'il faut détruire (plus haut, il y avait par exemple la « déesse raison ») qu'à ce qu'il faut recréer, l'aboutissement du rôle éducateur du cinéma étant le mythe. Il semble que ce que Dekeukeleire envisage relève d'une forme de retournement du mythe par le biais d'un renouement avec l'émotion sociale, laquelle s'apparente au berceau d'un potentielle prise de pouvoir collective. Dekeukeleire poursuit son idée :

« L'intelligence, épuisée par un trop grand effort de domination des émotions, s'y soumet sans discernement aucun. Elle tombe dans la sentimentalité. Si la collusion parfaite de la sensibilité et de l'intelligence conduit au sentiment religieux, le romantisme, cette analyse de l'émotion dans la fatigue,

⁴⁰⁴ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, op. cit., p. 46.

conduit à des formes larvaires de religiosité : le blasphème et le satanisme (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud).

Comme s'il ne s'agissait là que d'un problème sans intérêt, l'État reste indifférent à cette débandade du cœur.

Il subsidie imperturbablement un enseignement dont le but le plus clair est d'armer économiquement la nation. Il s'agit, non de former des âmes, mais des outils. Des outils pour les administrations, les banques, les laboratoires, les usines. Nous nous trouvons devant un enseignement qui forme la raison et surtout la mémoire, mais non la sensibilité. Un enseignement qui n'est pas senti, aimé pour lui-même, mais accepté comme notre travail, pour des émotions d'un autre ordre : le plaisir de la récompense ou la crainte du châtement.

[...]

Dans l'antiquité, les élites surent faire une série de propositions qui étonnent, étant donné la précarité des instruments d'investigation de l'époque. Mais là aussi, les spéculations dépassaient les données de la sensibilité collective représentée par le mythe religieux et ses expressions. Il n'y avait pas de guide, parmi les thèses contradictoires, vers une certitude commune. La pensée et sans doute toute la civilisation païenne sont mortes de cette carence. Ainsi de nos jours, les sciences philosophiques, naturelles, mathématiques, économiques et politiques sont menacées de stérilité par la multiplicité des thèses émises et des réalisations souvent contradictoires auxquelles elles donnent lieu. Il est nécessaire de retourner à une sensibilité collective pour critiquer toute cette activité selon un même esprit : pour bâtir dans l'unité la vérité d'aujourd'hui. Puisque notre savoir et notre expérience sont trop vastes pour être approfondies par un seul regard, il faut que chacun de nous regarde les problèmes dont il a la responsabilité, avec une vision des choses qui prolonge celle de tous les autres. Une vision qui parte d'une sensibilité commune dont la base doit être recherchée dans le travail, considéré comme un geste créateur unique. »⁴⁰⁵

A l'humain devenu outil de l'économie industrielle, Dekeukeleire oppose l'âme et la sensibilité collectives. Cette dernière est différenciée de la sentimentalité, que le cinéaste figure comme une « forme larvaire de religiosité » proche du « blasphème » et du « satanisme », c'est-à-dire de visions résolument négatives et critiques de la croyance. Empreint d'idéalisme, le réalisateur parle d'une émotion qui diverge de celles mises en place par les mécanismes du travail industriel qui reposent sur la « récompense » et le « châtement », une « domination des émotions » engendrée par le rationalisme. Ce que Dekeukeleire nomme intelligence, rationalisme et économie, font partie pour lui d'un système de pensée industriel qui domine le collectif. Or, et

⁴⁰⁵ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale, op. cit.*, pp. 46 à 50. L'idée d'un « geste travaillé » comme « geste créateur » pourrait être mise en lien avec la pensée de Denis de Rougemont, dans son ouvrage *Penser avec les mains* (1936), dans lequel l'auteur réfute le principe selon lequel la pensée collective se départirait des gestes et actions, tout aussi collectifs. Pour lui, les gestes créent une forme de cohésion spirituelle de même qu'ils sont le berceau d'un intellect ou d'une pensée collective, en somme ce qui permettrait à des êtres humains de faire corps, ou de faire communauté. Dekeukeleire rejoint cette pensée par sa volonté de recréer une cohésion sociale par le film, notamment industriel, qui montrerait de manière allégorique la manière dont les gestes des ouvriers influent sur la société toute entière, les replaçant au centre de la pensée d'une époque, comme acteurs de celle-ci. Voir : Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, Paris, Albin Michel, 1936.

comme évoqué au chapitre précédent, il part du principe que certaines civilisations apparentent l'économie au mystique ou au magique, c'est-à-dire à ce que l'intellect ne peut expliquer et qui se situerait plutôt dans les couches sensibles de la psyché humaine et sociale. Ce qu'engage alors le cinéaste, c'est le retour à une forme primitive d'économie originellement associée au dieu ou à la croyance, et qui doit selon lui trouver une nouvelle spiritualité.

Dekeukeleire ne critique pas l'industrialisation en elle-même mais plutôt les cadres de pensée qui la régissent. Pour lui, il ne faut plus éduquer le peuple au rationalisme, mais à sa propre sensibilité, dont il s'est visiblement détaché par sa tendance à faire prédominer la raison. Dans ses mots, l'émotion, qui est une réaction, et la sensibilité, un état ou une manière de sentir, se confondent et sont décrites comme nécessairement communes. Le retour à ces phénomènes se dessine comme une forme de critique de la société contemporaine par le biais de la cohésion, puisqu'il semble que le corps social soit ici une manière de lutter contre l'éclatement individualiste : « bâtir dans l'unité la vérité d'aujourd'hui ».

La nature de l'unité vers laquelle tendent l'ensemble des écrits publiés et non publiés de Dekeukeleire paraît se situer exclusivement dans le domaine spirituel. Dans les carnets de notes, les réflexions sociales de Dekeukeleire sont rarement orientées vers les théories politiques ou les partis eux-mêmes. Comme évoqué dans le deuxième chapitre de cette thèse, il commente les totalitarismes montants à partir du début des années 1930 – le fascisme, le nazisme et le communisme – en ne trouvant dans ses lectures (qui sont peu nombreuses) aucune solution matériellement viable au bien-être de la société. Le désir et l'établissement de communautés humaines l'intéressent tout particulièrement, mais le réalisateur s'interroge sur les dérives autoritaristes qui empêchent ces derniers de se réaliser pleinement. L'une des raisons pour lesquelles, selon lui, le sens du collectif n'est esquissé qu'idéologiquement pour être détruit dans les actes politiques provient de ce que l'éducation des peuples se construit sur des postulats rationnels qu'il juge erronés, tel que je le décrivais plus haut.

Au début des années 1940, travaillant à développer *L'émotion sociale*, le cinéaste se concentre sur la différenciation des individus et l'appartenance à la communauté, définissant l'œuvre d'art comme un moyen de faire lien entre la multiplicité des vécus et des émotions :

« 3) La sensibilité individuelle dépend non seulement des conditions sociales, économiques, familiales, mais aussi de l'influence exercée par la pratique du métier. Aussi la rationalisation du travail à tous les rangs de l'échelle sociale, a-t-elle en fait séparé les hommes dans le domaine de la sensibilité bien mieux que ne le firent jadis les différences de castes. Car c'est à l'intérieur même des milieux de même formation

qu'elle opère. Le métier sépare au point que la conversation n'est plus bien souvent qu'un terrain neutre de rencontre, loin des préoccupations réelles et du dynamisme de la vie d'un chacun. Ainsi s'acquièrent ces caractères modernes d'inquiétude qui sont souvent les nôtres, et d'insensibilité, de cynisme apparent. Ce qui fait le fond de la sensibilité d'un chacun acquiert un caractère unique, un caractère incommunicable par la voie ordinaire de la conversation. Ce serait le rôle à tenir par l'art moderne. Rejoindre ainsi le rôle qu'il sut tenir aux gdes époques : découvrir la sensibilité collective, l'exalter, la diriger. Mais pour qu'il puisse remplir ce rôle, il faut que l'artiste connaisse les caractères incommunicables des sensibilités. Il faut que la communauté en ait une idée. Que ds chacun se reflète les émotions ressenties par les autres. A cette condition, l'art cessera d'être au niveau inférieur où il est maintenant (morcelé en écoles).

Cela ne peut se faire que par un documentaire qui mette sous les yeux et les oreilles de chacun, ce que les autres voient et entendent : par le cinéma. C'est là son rôle : permettre la synthèse des émotions actuelles. Une synthèse qui doit permettre à tous de communier à la pointe de l'effort actuel, ds une même sensibilité, et permettre aux hommes les + sensibles, les artistes, de remplir leur rôle – y compris les cinéastes. »⁴⁰⁶

Tel qu'il est exprimé, l'art apparaît ici comme une sorte de guide social, un genre de pont entre les individualités qu'incarnent les émotions personnelles. L'art permettrait pour lui de transformer une perception négative de l'industrialisation en vision positive à un niveau collectif. Selon Dekeukeleire, le peuple ne peut pas être libéré matériellement de sa condition sociale mais il peut s'y adapter spirituellement, il doit penser qu'il participe, au sein de la société, à *quelque chose de plus grand*, dont l'art est le cristal ou encore la synthèse.

La manière dont Dekeukeleire remet en question les cadres matériels puis philosophiques de l'industrialisation, et la façon dont il amorce l'idée d'une prise de pouvoir collective par un retour au sensible ou à l'émotion, semblent relever, au même titre que les théories politiques qu'il paraît critiquer, de l'utopie d'une pensée unifiée, que l'œuvre d'art révélerait en la « découvrant », mais aussi en « l'exaltant » et en la « dirigeant ». Cette idée se retrouve également dans ses réflexions autour des régimes autoritaristes lors de l'année 1933 :

« 3. le cinéma et la vie sociale

Thèse : le développement du cinéma (industrie) indique une certaine entité nationale :

Le cinéma est un art totalitaire mieux que tout autre argument, l'absence de cinéma fasciste prouve que l'âme fasciste est un bluff, un compromis qui ne répond aux aspirations réelles et profondes de personne ni des classes dirigeantes ni des autres.

⁴⁰⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°45, juillet-novembre 1940, pp. 28-30.

Le développement d'une industrie cinématographique prouve une certaine entente entre citoyens, l'existence d'une âme nationale véritable et d'un bien être. »⁴⁰⁷

Ces réflexions entrent directement en contact avec la question de l'identité belge depuis toujours partagée entre différentes langues. L'idéalisme auquel répond le cinéma envisagé par Dekeukeleire, à travers le nationalisme, est en concordance avec sa pratique des technographies, selon lui vouées à partir du peuple et qui, suivant ses écrits publiés, répondent à la mission unificatrice de l'art cinématographique tel qu'il la perçoit. Les technographies montrent le travail en action ainsi qu'elles font la publicité de l'industrie belge, tentant de forger une émotion collective (nationale) à partir des gestes quotidiens dans les usines.

L'idée d'un *art-synthèse* chez Dekeukeleire n'exprime pas la synthèse des autres arts, mais caractérise un art qui unifie et, en conséquence, qui est capable de diriger le corps social. En cela, et à travers la question d'une pensée ou d'une émotion unique, cet art-ci devient totalitaire dans ses termes. « L'âme véritable », expression très religieuse, que le cinéma est censé révéler (ou créer), se situe dans un domaine mystique ou spirituel. A la manière d'un dieu ou d'un messie, le cinéma devient ainsi pour Dekeukeleire le guide vers la recherche d'une vérité plus large que l'individu et qui ne serait pas intelligible par les voies philosophiques qu'ouvre le rationalisme :

« Une révolution politique est insuffisante, pour nous. Il faut une révolution culturelle. Cette nouvelle culture entraînera fatalement des formes politiques nouvelles. Culture signifie : âme collective, connaissance profonde de soi – connaissance profonde de soi de tous ceux qui participent à la vie de la nation. Cette connaissance doit partir du peuple – la culture actuelle détruit la famille (fils contre pères, mères etc), en détruisant la famille, elle détruit le bas de la civilisation. [...] Il faut augmenter la culture par la base [...] par l'auto-éducation. Le seul moyen d'auto-éducation est l'expression de ce que l'on ressent. Ceci même servant de base à d'autres conquêtes. Cette expression de ce que l'on ressent c'est l'art. »⁴⁰⁸

« L'auto-éducation », proche dans la pensée de Dekeukeleire d'un cinéma fait pour et par le peuple, est selon lui une forme de révolution qui ne serait pas tout à fait politique mais qui concernerait la pensée elle-même. Comme je l'indiquais dans la partie précédente, le cinéma a

⁴⁰⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°19, août-septembre 1933, p. 71. Il souligne. En 1933, « l'absence de cinéma fasciste » est à remettre en question. Selon l'analyse de Siegfried Kracauer dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*, les signes avant-coureurs des régimes totalitaires, notamment du nazisme, apparaissent dans certains films dès le début des années 1920. Voir : Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler, op. cit.* L'affirmation de Dekeukeleire, ici, vient très probablement du fait qu'il parle d'une absence de cadre institutionnel dédié au cinéma fasciste en Italie, ce qui apparaît effectivement à partir de 1934.

⁴⁰⁸ Même auteur, Carnet n°22, décembre 1933 – janvier 1934, pp. 32-34. Dekeukeleire souligne.

pour lui la vocation d'éduquer ses spectateurs à ce que le réalisateur persiste à nommer une émotion sociale. Mais l'émotion est de nature individuelle. Il apparaît alors que Dekeukeleire, dans ses écrits, différencie peu le corps social du corps individuel, de même qu'il semble, dans la citation ci-dessus, construire des frontières perméables entre la sensibilité ou l'émotion (« ce que l'on ressent ») et l'art lui-même. Dans ses mots, l'art est défini comme la traduction-même de l'âme collective, non pas en termes religieux mais en termes de sens. Ce qui fait corps dans la société, pour le réalisateur, relève d'une vérité et d'une conscience collectives universelles basées sur une unité sensible que le cinéma, par les images qu'il capture, a le pouvoir de révéler. En effet, celui-ci écrit :

« 30) [...] L'œuvre d'art témoigne de l'existence d'une réalité surindividuelle, d'une réalité psychologique formée de la collectivité des pensées humaines, comme une conscience humaine se forme de la collectivité de ses cellules cérébrales. L'œuvre d'art est une sorte de "réservoir de sensibilité collective" susceptible de parler à ceux qui la consultent.

En bref, la fiction sensibilise une partie de la conscience universelle [...]

La fiction exprime l'impensable : le sentiment de participer à un être plus large que nous-mêmes. La fiction, pour que l'on s'en ressouvienne, fixe des moments vécus du "cosmos" humain. "Cosmos" humain c'est cette collectivité humaine qui existe par nous, comme notre conscience personnelle existe par notre cerveau, sans pouvoir être confondue avec lui.

« 32) reprise de 30 :

L'œuvre d'art révèle une manière d'être, de sentir, de penser insolites même pour son auteur. Elle extrapole les valeurs humaines de la conscience et les rend sensibles dans une forme matérielle (projetée dans le creuset de la matière) selon un langage, un rythme et un ordre volontaires (ce dernier fût-il [*sic*] "volontairement" inconscient). Elle réévalue ainsi les valeurs humaines et est susceptible de donner à l'esprit une impulsion nouvelle. On peut voir dans l'œuvre d'art une sorte de matérialisation ou de "préfiguration" de l'esprit "collectif", cet esprit qui n'est celui de personne (et qui va souvent à l'encontre de celui des personnes qui sont à son origine) et qui se forme des collectivités : familles, foules, nations, humanité un jour peut-être. »⁴⁰⁹

Dekeukeleire inscrit ces lignes dans ses carnets en 1959, alors qu'il réfléchit à la manière de construire les structures du scénario de fiction idéal. La fiction, chez lui, a une vocation tout autant sociale que le documentaire, le réalisateur parlant plus souvent de films au sens général que de genres. Lorsqu'il élabore sa théorie sur le scénario de fiction, qui s'accompagne de nombreuses recherches sur le rythme et la mémoire, c'est pour créer un mythe social qui prend ses sources dans le machinisme et le glorifie. Le terme de « fiction » employé dans cette citation

⁴⁰⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°102, mai-juillet 1959, pp. 75 à 78 puis pp. 85-86.

peut se lire de deux manières différentes : certes le genre fictionnel, mais aussi l'idée de mise en récit⁴¹⁰ ou de mise en mythe propre à la technique cinématographique elle-même.

Dans cet enchaînement d'idées, la réalité décrite n'est ni matérielle, ni politique, ni religieuse, mais psychologique ; et sous les termes de « réalité surindividuelle », la psyché est envisagée comme sociale ou collective. Les cellules cérébrales sont mises au même niveau que les individus eux-mêmes, pensés comme les composantes d'un seul et même grand cerveau que caractérise l'idéal d'une conscience universelle. Cette idée peut être mise en perspective d'une réflexion qui parcourt les premiers carnets du cinéaste à propos de ce qu'il nomme les « sociétés de fourmis »⁴¹¹. Les fourmis œuvrent par colonies et se distinguent des autres espèces par leur intelligence collective. Le lien entre elles est créé par leurs phéromones, qui déterminent à un niveau global le comportement et les trajets de chaque fourmi, comme une conscience, notamment, « surindividuelle ». Selon Dekeukeleire, l'œuvre d'art, en « matérialisant » ou « préfigurant » cet « esprit collectif » qui définit ici l'humanité, fonctionne de la même manière que les phéromones qui incarnent l'intelligence collective des fourmis, de manière non-rationnelle, presque magique, mais néanmoins garante de l'ordre et de l'organisation. Elle exprime alors une *réalité plus grande* ancrée dans chaque individu et que chaque individu suit : l'œuvre d'art semble ici diriger l'inconscient des foules, c'est en cela que, comme indiqué plus tôt, Dekeukeleire la qualifie de totalitaire ou de synthétique.

La construction d'un but commun par l'idée d'une conscience « surindividuelle » révélée puis régie par l'œuvre d'art à partir de données non plus rationnelles mais émotionnelles constitue pour Dekeukeleire la révolution culturelle déjà évoquée : un bouleversement au niveau universel des cadres de pensée dominants, moyen d'une prise de pouvoir du peuple sur sa propre

⁴¹⁰ A ce titre, voir : Jacques Rancière, « La fiction documentaire : Chris Marker et la fiction de mémoire », dans *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du 21^e siècle, 2001, pp. 201 à 216. Evoquant les liens entre les genres de la fiction et du documentaire, l'auteur remonte aux racines étymologiques de la fiction, qui vient du latin *ingere* (forger, construire, en somme mettre en récit).

⁴¹¹ Les quinze premiers carnets de Dekeukeleire (1931-1933) se parsèment çà et là d'une série d'observations sur le mode de fonctionnement des fourmis, qui n'aboutit jamais vraiment. On peut trouver, dans les premières pages du 11^e carnet (octobre-novembre 1932), une réflexion qui compare la société humaine à celle des fourmis. Dans l'introduction de cette thèse, je retranscris une des idées qui concernent les fourmis, dont j'évoque l'absence de clarté. Cette thématique, souvent absconse chez Dekeukeleire, atteint également l'esthétique de certains de ses films. On peut par exemple lire, dans une archive nommée « Anthologie » et non-datée, que dans *Visions de Lourdes* (1932) il filme une « procession aux flambeaux qui, dans les plans pris en plongée, fait penser à un grouillement de fourmis lumineuses » (n.p.). Le document, qui est dactylographié, ne fait pas apparaître d'auteur. Il résume de nombreux films de Dekeukeleire et est annoté au stylo. Il n'est pas possible de savoir s'il s'agit d'un texte écrit par Dekeukeleire, mais les commentaires au stylo sont sans aucun doute les siens.

sensibilité. En cela, le cinéaste est proche de la pensée de Jean Epstein, avec lequel il est comparé lors de la publication du *Cinéma et la pensée*, et dont il dit :

« 48) Epstein dans “Intelligence d’une machine” crée un monde absolument vierge, où plus rien ne se passe selon nos croyances ou nos postulats, un monde où très lucidement notre perception est prête à se bâtir. C’est un “moment” d’aujourd’hui très lucide. Ce n’est pas plus. J’essaye, moi, de voir + clair, ds le passé et le futur. Ce “moment” ds sa pureté est en soi, très beau. Et, au fond, très juste. »⁴¹²

Ce qu’il faut réinventer par le cinéma, si l’on en croit Dekeukeleire, relève de la perception-même du monde, comme chez Epstein – mais à la différence de celui-ci, le programme théorique du réalisateur belge se concentre en très large partie sur les films industriels. Pour Dekeukeleire, le changement de perception amènerait à un « monde absolument vierge » sur le plan spirituel, que les films devraient construire. Par sa remise en question de la pensée elle-même, l’œuvre d’art cinématographique dans les termes du cinéaste se fait salvatrice d’une condition sociale névrotique. Elle apparaît ainsi comme rédemptrice d’un état maladif, comme le chemin vers un mieux-être social : une prise de pouvoir sur des émotions jusque-là indomptées.

II. La caméra intuitive, guide vers une vérité *a priori* universelle

Cette partie de la pensée de Dekeukeleire implique l’idée qu’il existerait une vérité d’ordre universel, dont le caractère serait sensible, et qui se situerait en dehors de l’intellect tel qu’il est perçu dans une pensée rationaliste. Il part du principe que l’émotion engendre une connaissance sensible du monde ; connaissance qui, parce qu’elle est vécue, est ressentie comme vraie par l’être humain. Ainsi l’idée de vérité est repensée par Dekeukeleire en dehors des postulats de la science rationnelle. Ce que le réalisateur théorise alors relève de la construction de nouveaux principes : un genre de nouvelle science, et dans sa lignée, de nouvel intellect (qui toucherait autant la conscience individuelle que collective). Pour développer cet aspect théorique, le cinéaste s’appuie de nouveau sur la pensée prélogique, dont il considère qu’elle devrait caractériser le mode de connaissance propre à l’esprit moderne.

Perçue dans son caractère intuitif, instinctif ou plus exactement automatique, la structure de la pensée prélogique est envisagée comme machinique par Dekeukeleire, qui la définit à partir des

⁴¹² Charles Dekeukeleire, Carnet n°61, mars-août 1946, p. 68.

termes de « causalité mécanique ». Dans le champ du cinéma, cette hypothèse amène le réalisateur à personnifier la caméra, qui enregistre automatiquement les images comme le fait la mémoire, en tant que possible incarnation matérielle, ou véhicule, de cette *causalité nouvelle*. Dans ses théories, l'objectif cinématographique devient scientifique, non seulement parce qu'il est une machine, et qu'il est donc technique, mais aussi parce que selon lui, il symbolise cette forme de science intuitive en reproduisant structurellement le monde à la manière d'un œil sensible, organique, mais néanmoins régi par une forme de mécanisme⁴¹³.

a. *L'intuition sociale et la pensée prélogique comme nouveaux postulats de causalité : la scientificité de l'œil machinique*

Virulent face au rationalisme, Dekeukeleire déclare que la « logique rationnelle est contre nature » et « la pensée [...] ouvre la voie au machinisme par des détours qui rappellent bien plus la marche de la nature créant un être nouveau que les démarches de l'esprit, tel que nous croyons le connaître »⁴¹⁴. Cette affirmation peut paraître antithétique dans la mesure où la logique rationnelle semble se concrétiser dans le machinisme, notamment à travers la rationalisation des gestes du travail en lien avec les machines. Cependant, à la manière des procédés psychanalytiques, le cinéaste idéalise un retour à l'instinct ou à la pensée primitive permis par l'œil de la caméra et le montage du film. Pour Dekeukeleire, le rationalisme oppose l'esprit à la matière, ce contre quoi le réalisateur se positionne :

« L'œuvre artisanale n'est pas seulement une création des mains, elle a aussi pour cause la pensée de l'artisan. De là naît la dualité rationnelle entre causes "matérielles" et causes "spirituelles". Suivant que l'on accorde la primauté aux unes ou aux autres, la tendance matérialiste ou spiritualiste de notre pensée prend forme. A ces deux tendances fondamentales, il convient d'en ajouter une autre. Dès la Grèce, l'attention de certains penseurs fut portée vers l'observation des phénomènes de la nature plutôt que vers les qualités du geste artisanal. De là, toutes les pensées "para-artisanales" ou, si l'on veut, "para-rationnelles", qui, sans rompre totalement avec la causalité artisanale ou les causes secondes, semblent soupçonner d'autres réalités. Cependant, c'est dans le monde moderne, à mesure que le geste artisanal

⁴¹³ En ce sens, il est possible de placer Dekeukeleire à la croisée des réflexions théoriques de Jean Epstein, mais aussi de Dziga Vertov. Comme l'explique Teresa Castro, Vertov peut être apparenté à Epstein à travers une pensée de la révélation matérielle et spirituelle permise par la technique cinématographique : « [L]es propos d'Epstein se rapprochent des envolées lyriques de Dziga Vertov : malgré les différences entre les thèses des deux cinéastes, toutes deux s'inscrivent dans une même mouvance critique, engagée dans l'exaltation du regard de la caméra et de sa spécificité », Teresa Castro, *La pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2011, p. 129. Les contenus théoriques que j'aborde dans cette partie situent également Dekeukeleire dans cette lignée.

⁴¹⁴ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée*, *op. cit.*, respectivement p. 30 et p. 27.

fait place à un geste nouveau, que ces pensées “para-rationnelles” prennent une importance grandissante. Cette fois, non seulement l’observation de la nature fait soupçonner une autre réalité, mais l’observation du geste industriel conduit à l’intuition croissante d’une causalité “mécanique” différente de la causalité artisanale. En réalité, notre monde scientifique et notre monde philosophique modernes sont tous deux à la recherche de postulats spécifiques nouveaux. L’intuitionnisme et le psychologisme des penseurs actuels, en particulier, sont des pré-philosophies, des efforts personnels pour rechercher les bases d’une pensée dans une nouvelle intuition causale des choses. »⁴¹⁵

Dans *Le cinéma et la pensée*, Dekeukeleire se consacre dans certaines parties à des figures médiumniques, genres de passeurs des pensées « para-artisanale » et « para-rationnelle » dont il parle, capables d’avoir accès à « d’autres réalités ». Il situe ces figures plus proches de la nature que de l’intellect, leurs qualités principales étant « l’intuitionnisme » et le « psychologisme ». Encore une fois, une vision essentialiste du monde transparaît dans le discours du réalisateur, ainsi que des liens entre nature et industrie sur le plan philosophique de la causalité. Ce qu’il appelle la « causalité mécanique » repose selon lui sur une même base structurelle que celle de la nature, et diverge des paradigmes propres à l’artisanat en ce qu’elle s’éloigne du rationalisme. A travers le *para*, c’est au domaine de la magie ou du rêve que touche de nouveau Dekeukeleire, un phénomène qui se vérifie avec les affirmations du cinéaste à la fin de son deuxième ouvrage :

« Nous rejoignons ainsi une grand-route, où nous voyons la pensée et la science s’engager par leurs propres moyens. Partout il y a un même point de départ : le machinisme. Partout une même réalité pressentie et encore indéfinissable : le devenir succédant au statique. [...] Partout entre ces deux pôles, le machinisme et le devenir, la pensée est arrêtée. La causalité rationnelle n’établit pas le contact, la lumière ne peut jaillir. Il faut un autre commutateur, une autre conception causale des choses. Or, l’Image cinématographique donne aux mots le support de sensations mécaniques nécessaires pour les transfigurer et nous faire accéder de plain-pied dans une réalité que nous pressentons par notre geste. Nous ne disons pas que la causalité imaginative, ou quelle que soit la forme d’une causalité mécanique, couvre toute la réalité naturelle. Il y a sans doute bien d’autres réalités que le machinisme ne permettra jamais de soupçonner. Chaque geste, avons-nous dit, apporte sa part de vérité et, ds sa maturité, sa certitude. »⁴¹⁶

L’expression d’une « lumière qui jaillit », de même que celle de « réalité pressentie et indéfinissable », se situent dans le domaine de la révélation mystique, laquelle passe par un changement de perception, une « autre conception causale des choses » qui, elle, est de l’ordre de la sensation. La mécanicité de la réalité est mise en avant, elle se présente comme une forme

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 93.

⁴¹⁶ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée*, *op. cit.*, p. 106.

de nouvel instinct collectif. En d'autres termes, le machinisme tel qu'il est entendu ici entretient des liens à un mode de pensée automatique.

Cette manière d'envisager la pensée et l'instinct collectifs est comparable à ce qu'écrit Dekeukeleire lors de son premier séjour en Afrique, qui donne lieu à la publication de ses notes de voyage⁴¹⁷, le cinéaste s'interrogeant sur l'idée d'une intuition sociale. En plein trajet, alors que son véhicule se retrouve embourbé dans une rivière, il observe le travail des hommes qui se chargent de libérer la voiture :

« L'un des indigènes se tait. Il écoute. Soudain il crie la même chose qu'un autre qui se trouve cependant assez loin de lui. Et voilà que tous ces cris discordants se muent en un chant unique, répété rythmiquement, dans un effort devenu commun.

C'est le cri le plus insistant, le plus rythmé, le plus chanté qui l'a emporté. Personne n'a dû réfléchir. Mais en confrontant son effort chanté avec le timbre de l'effort des autres, chacun a senti ce qu'il fallait faire et ceci par la toute puissance du verbe pré-rationnel, par la toute puissance d'un verbe que j'appellerais poétique, d'une poésie qui est aussi un chant et qui est ici, en plus, principe d'action. »⁴¹⁸

D'un cri individuel surgit naturellement un chant commun qui semble se produire sans intellectualisation apparente, et de ce rythme collectif naît un travail efficace (notamment parce qu'ici la voiture est vite dégagée de la rivière) très certainement apprécié par Dekeukeleire pour son caractère presque automatique. « Personne n'a dû réfléchir », « chacun a senti » : la clé du travail, c'est ce « verbe pré-rationnel » ou encore « poétique » qui est ici défini selon sa « toute puissance », c'est-à-dire comme moyen de contrôle à la fois des gestes du travail et de la sensibilité collective.

Si le cinéaste associe cette pensée pré-rationnelle aux « indigènes » – c'est-à-dire aux tribus africaines qu'il rencontre et dont il considère qu'elles se situent dans une forme de pensée instinctive, il ne tarde pas à s'interroger sur sa propre manière de (non-)réfléchir :

« Je vérifie si une suite d'images cinématographiques est bonne, en la regardant jusqu'à la fatigue. Après quelques projections, je reconnais les images trop longues ou mal enchaînées à ce qu'il me faut faire d'effort pour les revoir tandis que je regarde toujours avec plaisir ce qui est bien.

Pourquoi ? Par quel mécanisme ? Ce n'est en tous cas pas un mécanisme rationnel. J'ai la sensation d'un déséquilibre. Cela se passe en dehors du syllogisme.

Pourquoi s'arrête-t-on parfois brusquement dans l'expression d'une idée, le son de la voix nous informant que l'idée que l'on a au bout des lèvres est fausse ?

⁴¹⁷ Charles Dekeukeleire, *Afrique, op. cit.*

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

Et pourquoi, pour se rappeler l'orthographe exacte d'un mot, faut-il l'écrire et relire son écriture ?

Ces opérations sont semblables. Elles consistent à se faire une opinion en "écoutant" ses réactions sensorielles, celles d'un même sens dans le premier cas, les coordonnées fournies par des sensations différentes dans les deux autres.

J'imagine que les noirs, dans le travail que j'ai décrit plus haut, opèrent par un mécanisme humain analogue. En s'écoutant exprimer leur action, ils en sentent le degré de justesse. En confrontant le timbre de leur appel avec celui émis par leurs compagnons de travail, ils sentent lequel répond le mieux à la situation et doit être exécuté.

C'est agir sans passer par le mécanisme cérébral. Agir selon une "*certitude sensible*" de la marche à suivre. Une certitude prélogique, plus proche à première vue de l'automatisme que de la méthode, mais en réalité un moyen actif de contrôle. »⁴¹⁹

Lorsque Dekeukeleire discute ici de contrôle, il semble que cela soit dans la perspective non pas d'une domination extérieure, mais d'une maîtrise des gestes qui passe par une perception automatique de ceux-ci. Il précise par ailleurs dans une note de bas de page, que « "Prélogique" [lui] semble définir assez heureusement le procédé empirique des noirs et n'a rien de commun avec le prélogisme de Lévy-Bruhl »⁴²⁰. Chez Dekeukeleire, le prélogisme est associé au premier stade de développement de la pensée, il le lie aux sociétés « primitives », mais également à l'enfant (comme chez Freud), et s'y intéresse à partir de l'idée de pensée automatique, qu'il perçoit très positivement. En ce sens, sa lecture du prélogisme se rapproche de certaines théories développées par les surréalistes, qui s'inspirent particulièrement de la psychanalyse freudienne dans leurs formes artistiques et théoriques⁴²¹.

Dans la citation précédente, deux terminologies semblent se construire en opposition l'une à l'autre. « Prélogique », « sensible », « certitude » et « automatisme », appartiennent au domaine de l'intuition, qui guide les actions (notamment celles du travail ; la voiture d'un côté, le choix des photogrammes de l'autre) : on « s'arrête brusquement » puis on « écoute ses réactions sensorielles » pour enfin « exécuter ». Ensuite, les termes de « cérébral » et de

⁴¹⁹ *Ibidem*, pp. 38-39.

⁴²⁰ *Ibidem*, note de bas de page, p. 39. La seule référence à l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl que l'on trouve dans les carnets de Dekeukeleire lui vient de sa lecture de l'ouvrage *Ethica II. De ontwikkeling van het zedelijk bewustzijn* (*Ethique II. Le développement de la conscience morale*) publié par Edgar De Bruyne en 1935. Lévy-Bruhl ayant été largement critiqué à la suite de ses publications autour du prélogisme au début des années 1920, il est possible que ces critiques soient reprises dans l'ouvrage que lit Dekeukeleire. L'anthropologue oppose la « mentalité primitive » à la « mentalité civilisée », laissant notamment entendre une forme de hiérarchie qui a été jugée raciste, bien que cette vision ait été nuancée plus tard, une partie de l'anthropologie se référant par la suite, et malgré les critiques, aux travaux de Lévy-Bruhl. Voir : Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1922.

⁴²¹ Voir Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Editions Arcane, 1953. Il faut noter que les films surréalistes de Germaine Dulac, Man Ray, Luis Buñuel, René Clair ou encore Jean Cocteau sont vus et cités par Dekeukeleire dans ses carnets, qu'il apprécie parfois pour leur caractère, dit-il, « métaphysique » (Charles Dekeukeleire, Carnet n°11, octobre-novembre 1932, p. 38, à propos du *Sang d'un poète* de Cocteau, produit en 1930).

« rationnel » ramènent aux domaines de l'explication et du syllogisme, qui eux-mêmes se trouvent aux fondements du mal-être social précité. Dans ces phrases, le rationnel amène aussi, et encore une fois, au « déséquilibre » et à « des idées fausses » que la pensée prélogique vient interroger.

Cette pensée sensible, qui apparaît ici comme étant commune au travail du cinéaste ainsi qu'à celui des tribus africaines observées par Dekeukeleire, est directement corrélée à « l'automatisme de la méthode ». En cela, elle rejoint pour le réalisateur le travail industriel et, avec lui, le machinisme. Dans la mesure où il ne peut y avoir de gestes propres au travail machinique sans machines, Dekeukeleire attribue à ces dernières la toute-puissance des « verbes pré-rationnels » selon lui propres aux civilisations « primitives », mais dans le cadre plus local et contemporain de la modernité. Dirigeant et systématisant les gestes ouvriers, les machines matérialisent ce que le cinéaste identifie à un instinct ou une intuition collective : leur automatisme empêche les gestes d'être parasités par la raison, libérant ainsi la pensée des ouvriers pour l'ouvrir à d'autres champs.

De la même manière, et concernant cette fois-ci une possible pensée sur l'art ou le cinéma, l'automatisme dont fait preuve le réalisateur dans son travail est permis par le caractère machinique de la technique et de l'outil :

« Le nouveau regard sur le monde que propose le cinéma, est plus aigu que le nôtre. Nous ne possédons qu'un seul système lenticulaire. Celui de la rétine cinématographique est multiforme : il va de 24 à 1000 millimètres de longueur focale. On peut adapter à cet œil, comme au nôtre, tous les instruments d'optique qui permettent à leur tour d'augmenter la puissance de la vision ; de plus, l'image est agrandie plusieurs milliers de fois à la projection. L'objectif prolonge ainsi l'acuité de notre vue, il augmente et affine nos sensations. Il est source pour tous d'un même enrichissement sensible. »⁴²²

La caméra incarne ici une vision surhumaine se trouvant à la frontière entre le rapport du cinéma à l'art et celui qu'il entretient aux sciences : une vue plus accrue permet selon Dekeukeleire la révélation et « l'enrichissement » du sensible. Cet œil se dote d'un regard surhumain car machinique, qui prolonge et rend plus performant l'œil humain, mais lui permet également d'être plus conscient du monde qui l'entoure. Cette partie des réflexions du cinéaste rappelle largement les travaux de Vertov autour du ciné-œil, dont Dekeukeleire s'empare en partie. J'expliquais, dans le premier chapitre de cette thèse, la notion de « ciné-esprit » proposée par le réalisateur belge en miroir de celle développée par Vertov. Cette notion remet en question le

⁴²² Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, op. cit., p. 99.

ciné-œil en ce qu'elle se situe dans l'idée d'une réforme de l'esprit collectif qui n'est pas liée à une révolution sociale, et ne s'ancre pas dans l'idéologie communiste.

Peu proche de Vertov sur le plan politique, Dekeukeleire partage néanmoins son attrait pour la caméra comme instrument de vérité et de preuve, affirmant par exemple ceci en 1924, au début de son activité de critique : « Cinéaste, je veux m'objectiver. Je braque l'objectif sur la nature qui m'assaille »⁴²³. Cette nature, définie plus tôt comme opposée à la pensée dominante et proche de la réalité essentielle vers laquelle veut tendre Dekeukeleire dans ses écrits plus tardifs, est révélée par l'objectif « braqué » sur elle et qui, à la manière d'un projecteur, la met en lumière, en évidence. Prolongement de l'œil du cinéaste, la caméra fait de lui un être « objectivé » selon les dires du réalisateur. Cela interroge notamment l'idée d'une scientificité de l'appareil, laquelle est vue depuis la perspective d'une pensée prélogique, intuitive, plus proche de la nature et de la sensibilité. En 1938, dans un texte intitulé « Le film documentaire dans la vie d'aujourd'hui », Dekeukeleire s'exprime sur le sujet :

« On perd souvent ce rôle de vue. Et pourtant, il est primordial.

[...] Un cinéaste qui peut vous expliquer avant de l'avoir vue et analysée sur l'écran, tout ce que contiendra une de ses images, est un mauvais cinéaste. Dans toute bonne image cinématographique, il y a de l'imprévu.

Car c'est l'œil de l'appareil qui voit à la place du cinéaste. Cet œil est plus puissant que le nôtre, il enregistre davantage.

Un autre artiste se sert de ses outils pour exprimer le monde qui est entré en lui par les sens. Le cinéaste braque sur le monde extérieur des yeux plus clairvoyants que les siens, des yeux qui lui en donneront une image physique plus claire, plus complète, plus précise. Et – ceci est le grand mystère du cinéma – cette clarté plus grande, toute physique, peut nous éclairer intérieurement sur nos émotions.

Le pur film documentaire n'agit pas autrement. [...] Pour moi, de toutes les images de cinéma, celles qui m'ont paru le plus poétiques, sont précisément celles où la voyance de l'appareil de prises de vues a été poussée le plus loin : les images de microcinématographie, celles de la germination, de la croissance des plantes, la formation d'un fœtus dans l'œuf, l'exploration du corps humain par les rayons X.

Je regrette que ces films sortent rarement des laboratoires. Ce qui en transpire dans le public, à peine retouché, à peine monté à des fins spectaculaires dans un film de Painlevé, de Mol ou de Kauffman, est bien ce que le cinéma a produit de plus indiscutable.

Il est vrai que le but de ces films n'est pas de nous émouvoir. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'ils le font.

Le médecin qui filme une césarienne fait de l'art sans le savoir [...]

⁴²³ Charles Dekeukeleire, « Vers une doctrine cinématographique : le camera et l'expression cinématique », *7 Arts*, troisième saison, n°4, 27 novembre 1924, n.p. Il s'agit des premiers mots du texte.

Certes, ce n'est pas de l'académisme que l'art conçu de cette manière. Ce n'est pas non plus un jeu de l'esprit. C'est, brutalement, une lumière nouvelle jetée au centre de notre vie active. »⁴²⁴

La caméra a ceci de supérieur, dans les mots de Dekeukeleire, qu'elle « enregistre davantage » et s'avère « plus clairvoyante » que l'œil ou la mémoire humaine. En somme, elle peut retenir le mouvement éphémère ou fugitif d'une manière qui apparaît révolutionnaire pour le réalisateur, s'inscrivant ainsi dans certaines théories sur le cinéma avant-gardiste de son époque, tel qu'il est décrit par Noureddine Ghali. Celui-ci explique que « [l]es documentaires scientifiques ont apporté une contribution non-négligeable [à l']“avant-garde” en montrant les possibilités insoupçonnées du cinéma »⁴²⁵. Les échelles de plan, et la révélation de réalités infiniment petites ou grandes, sont une source d'inspiration pour les cinéastes expérimentaux qui, selon Ghali, voient dans les films scientifiques la possibilité d'atteindre une forme d'abstraction visuelle, donc une forme poétique.

Dekeukeleire, qui associait plus haut la « poésie » à l'instinct ou à la pensée prélogique, la porte lui aussi à un niveau scientifique : la vision automatisée de la caméra se situe pour lui à la frontière entre art (ou sensibilité) et science exacte – le réalisateur évoquant les rayons X et la césarienne⁴²⁶. La scientificité de l'œil machinique est en somme un accès à l'émotion collective évoquée plus haut par le biais de la révélation de ce qui, humainement, n'est pas visible. Cette révélation produit une forme de poésie dans la mesure où elle atteint de manière visuelle et en apparence non-médiée, non mise en mots par le langage, ce qui relève habituellement de l'inconnu.

Dans cette même veine, Dekeukeleire, qui déclare « mieux [apprécier] les animaux, les “Tiergrotesken” du Dr Ramme, que les photomontages de Moholy-Nagy »⁴²⁷, ponctue parfois

⁴²⁴ Charles Dekeukeleire, « Le film documentaire dans la vie d'aujourd'hui », *L'avant-garde*, Louvain, 28 mai 1938, n.p.

⁴²⁵ Noureddine Ghali, *op. cit.*, p. 228. Dans cette partie de son texte, l'auteur renvoie particulièrement à la pensée de Germaine Dulac, qui lie le cinéma scientifique à sa notion de « cinégraphie intégrale » : « Germaine Dulac assimile le cinéma scientifique, celui qui décrit les évolutions des microbes ou des végétaux, à la “cinégraphie intégrale”, stade suprême du cinéma selon la réalisatrice. Le cinéma scientifique atteint donc selon elle au cinéma pur, c'est-à-dire vérité dénuée de toute intrusion d'éléments étrangers. N'existant que dans le mouvement et le rythme purs, c'est-à-dire purement visuels ». *Ibidem*, p. 230.

⁴²⁶ Bien qu'il soit presque certain qu'il ne l'ait pas lu, la référence de Dekeukeleire à la médecine et à la césarienne rappelle ici les dires de Walter Benjamin dans son texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », où l'essayiste compare l'opérateur de prise de vues au chirurgien : « Entre le peintre et le cameraman, nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. », Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], dans *Œuvres III*, trad. Maurice Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 300.

⁴²⁷ Charles Dekeukeleire, entretien avec René Micha, *Vingtième Siècle*, Bruxelles, 24 décembre 1937, p. 2.

ses carnets de références aux films de Jean Painlevé dont il admire tout particulièrement *La daphnie* (1927) et *L'œuf d'épinoche* (1925). Évoquant ce dernier, il écrit qu'il « y a là des trucs à faire baver les surréalistes », précisant que « c'est une fois de plus la science en sa précision (et cette fois le “document cinématographique”) dépassant la réalité ? Dépassant les films de Buñuel et de Cocteau ! »⁴²⁸. C'est que, pour lui, la caméra permet au film d'atteindre une forme d'authenticité ou de vérité sensible de manière presque scientifique. En ce sens, elle serait aussi poétique, sinon plus, que les œuvres surréalistes. En 1934, il affirme :

« 9) Le film empêche de mentir et corrige ce que l'on voit et croit. Je n'avais pas vu en étant en Afrique les réserves de vie, d'énergie, de vie heureuse que cachaient des peuplades comme les Wagenias et les Batutsis – il a fallu que le montage “m'oblige” par la force des choses, à l'exprimer. Ne l'exprimant pas, les documents ne s'organisaient pas entre eux – il y avait déséquilibre interne, exprimant un mensonge, dans le montage. Ds le documentaire vrai, c'est le film qui guide l'auteur au lieu que ce soit l'auteur qui guide les événements. Pour contrôler un événement, une interprétation, l'écrivain doit voir quelles répercussions il a dans la vie. Le cinéaste peut parfois se contenter de son “mot” lui-même, des réactions internes que son document produit sur les autres : sur l'intensité de vie etc ... On ne correspond pas à un autre, on le “sent”. Dans ce sens, le cinéma est vraiment un outil scientifique pour la sensibilité, outil qui n'existait pas avant le cinéma – il est à noter que la couleur pour le peintre, le son pour le musicien, jouent le même rôle que l'image pour le cinéaste à cette différence que la couleur ou le son sont des choses abstraites, tandis que l'image est concrète, cette réalité supérieure ... Par ses données abstraites (couleur, formes, sons) l'artiste peut créer un monde qui “tienne” mais est néanmoins faux ou incomplet, le cinéaste du documentaire par contre doit faire “tenir” des données “concrètes” et se rapprocher ainsi bien plus de la réalité absolue (au point de vue humain en tout cas). »⁴²⁹

La scientificité inhérente aux discours de Dekeukeleire sur le médium cinématographique, ainsi que le rapport de ce dernier à la notion de vérité, sont questionnables quant à leurs liens au champ du sensible. « Concrètes », les vues cinématographiques « ne mentent pas » selon le réalisateur. Pour lui, les images capturées forcent le montage du cinéaste, corrigent sa vision première (l'idée qu'il se faisait, avant la prise de vue, de son film) ou, en d'autres termes, son intuition humaine. Les vues se dotent d'une intuition propre qui est synonyme de réalité ou de vérité universelle – ce que les termes de « réalité absolue » ou « supérieure » viennent appuyer dans la citation ci-dessus. Cette intuition formée par la technique de la prise de vue s'associe à ce que, plus tôt, le réalisateur décrivait comme une « causalité mécanique », qui se trouve donc à mi-chemin entre sensibilité et science, de la même manière que la psychanalyse, par exemple, systématise le champ des émotions (il faut rappeler ici que la deuxième partie du *Cinéma et la*

⁴²⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°12, novembre-décembre 1932, pp. 80-81.

⁴²⁹ Même auteur, Carnet n°24, mai-août 1934, pp. 18 à 21.

pensée évoque directement le freudisme). Dans son treizième carnet, Dekeukeleire parle ainsi du cinéma comme « science de la sensibilité » :

« [O]n pourrait appeler le cinématographe la science de la sensibilité plutôt qu'un art. – L'appareil se posant en contrôle de toutes les recherches que fait le cinéaste, et en redresseur de ce qu'il pense. On pourrait parler de la science de la poésie. Cinéma : poésie scientifique. Le cinéma doit viser pour remplir ce rôle à remplacer de + en + le joué par du réel, à réduire le joué à l'essentiel qui alors pourra être appelé spécifiquement humain. »⁴³⁰

Ici, la caméra « redresse » comme elle corrigeait plus tôt. Poésie, sensibilité et plus largement émotion puis instinct ou intuition (puisque ces termes sont liés dans les dires du réalisateur) deviennent, par l'action de l'appareil de prise de vue, de nature « scientifique », formant ainsi la « causalité mécanique » qu'il évoque, c'est-à-dire une nouvelle logique de pensée. En outre, il semble qu'à travers ce qu'il écrit, l'esprit propre au machinisme se déplace du corps social pour devenir l'esprit de la machine elle-même. Telle qu'elle est décrite, la caméra commentée par Dekeukeleire apparaît dotée d'une vision, d'un humanisme, d'une intuition ou encore d'une pensée propre.

b. Le cinéaste observateur ou la soumission à l'œil tout puissant de la machine

« L'automatisme de la méthode » dont parle Dekeukeleire et que permettent les machines au niveau industriel puis l'appareil de prise de vue au niveau cinématographique traduit une vision de la caméra comme plus puissante que l'œil humain, comme guide et médiatrice d'une observation puis d'un possible discours scientifique. Le scénario et les images d'*Histoire de détective* (1929)⁴³¹ éclairent la pensée du cinéaste sur la question. Le film raconte l'histoire de T, un détective engagé par une femme pour espionner son mari nommé Monsieur Jonathan. Ce dernier, en fuite et en quête de sens, flâne à travers Bruxelles puis diverses campagnes belges, suivi du détective. Dès ses premiers cartons, le film se présente comme une enquête dont la caméra représente « l'instrument d'investigation » voué à capturer des images à l'allure parfois floue et secouée (*fig.* 214 à 216). Ces images représentent le point de vue de Jonathan qui se

⁴³⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°13, décembre 1932 – janvier 1933, pp. 39-40. Cette partie des carnets est reprise dans les annexes, voir pp. 478-489.

⁴³¹ *Histoire de détective* est produit de manière totalement indépendante. Son scénario est écrit par Maurice Casteels.

confond avec celui de T, le détective essayant de capturer la vision de l'homme errant dans le but de comprendre ses pérégrinations.

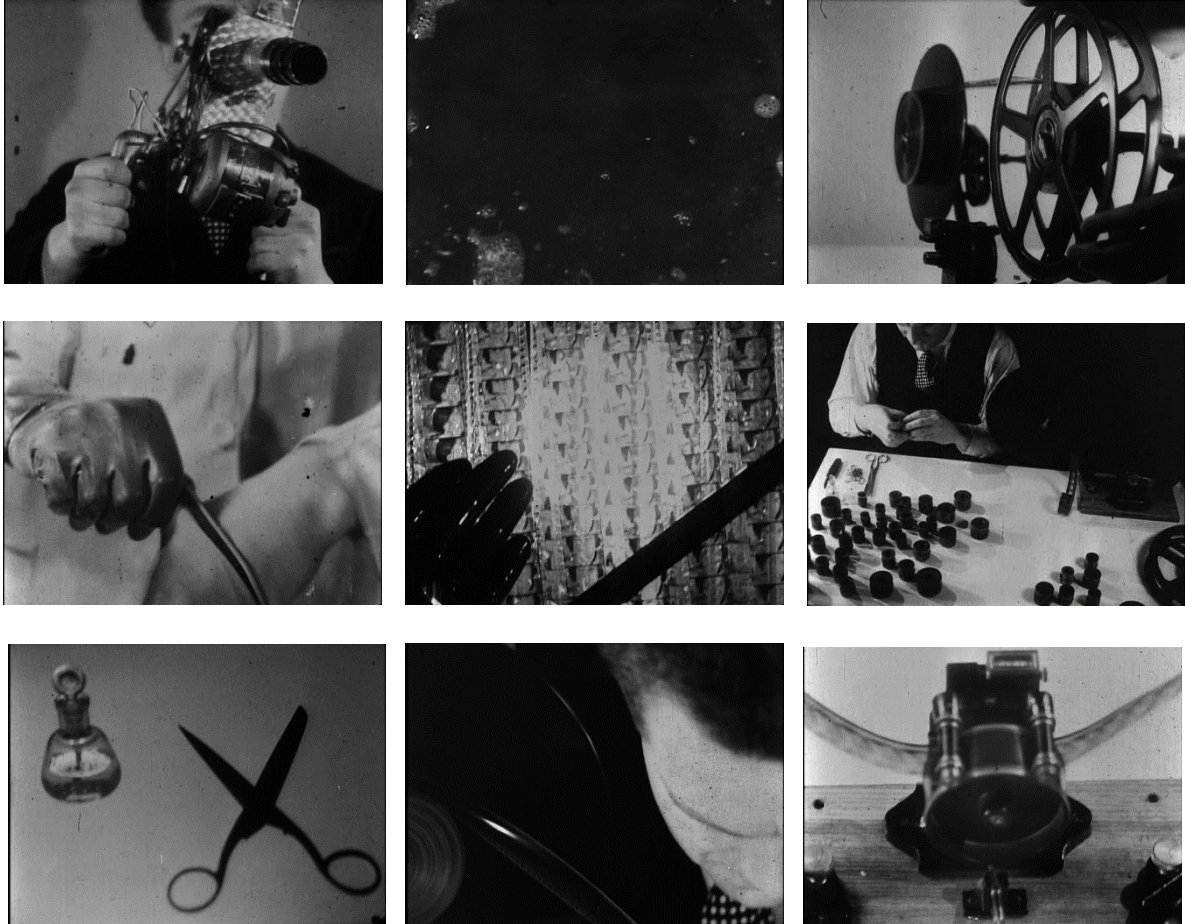


Figures 214 à 216 – *Histoire de détective*, Charles Dekeukeleire, 1929. « T détective amateur. Emploie l'appareil de prises de vues comme instrument d'investigation. Ce film contient de nombreuses lacunes si on ne veut y voir qu'une histoire comme tant d'autres. C'est une série de documents psychologiques. Je n'ai pas voulu les raccorder par des images fantaisistes, car tout développement enlèverait au travail de T sa valeur expérimentale. » Les documents psychologiques évoqués dans la première image sont figurés dans les deux suivantes : il s'agit de vues rendues floues par une caméra agitée de manière aléatoire, qui traduisent les visions de T et de Jonathan. © Cinémathèque royale de Belgique.

T est un « détective amateur » se fiant à sa caméra. L'appareil de prise de vue lui permet de traquer et, comme Dekeukeleire l'envisageait plus tôt, il la « braque » sur la réalité qu'il filme pour découvrir ensuite, sur la pellicule, une forme d'authenticité d'apparence intuitive, reposant sur des « lacunes » et des « documents psychologiques ». Pour Patrick De Haas, la « modernité [...] [d'*Histoire de détective*] provient du fait que, développant une histoire de cinéma, il expose son outillage et ses procédures de fabrication »⁴³². Celui-ci le rapproche alors de *L'Homme à la caméra* (Vertov, 1929) et de *El sexo sentido* (Sobrevila, 1929), deux films de la même année qui font de la caméra un instrument de vérité. En effet, le travail de T est détaillé à travers des vues de pellicules, de ciseaux et de la caméra elle-même (*fig.* 217 à 225), décrivant ainsi les opérations de prise de vue, de développement et de montage cinématographique comme étapes pour mener à bien l'enquête policière, c'est-à-dire prétendre à une recherche de vérité. La machine, genre de caméra-preuve, est donc ici exprimée comme le guide vers une forme de réalité supérieure, non envisageable en dehors d'elle, et que ses images permettent de révéler. C'est à partir des vues capturées, et non en partant de son propre esprit, que T parvient à tirer les conclusions de son investigation. Il se saisit des images filmées pour les restructurer et les

⁴³² Patrick De Haas, « *Histoire de détective* », dans Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Païni (dir.), *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, op. cit., p. 127.

interpréter, à la manière d'un cinéaste mais adoptant aussi une démarche qui, à certains égards (et à partir du terme « d'investigation ») se rapproche de celle du scientifique.



Figures 217 à 225 – Sur ces images, qui sont à peu près chronologiques, on voit d'abord le détective et sa caméra, puis l'émulsion photographique et, enfin, l'appareil de projection. Les opérations suivantes décrivent l'enfilement de gants de latex (qui rappellent par ailleurs le médecin des écrits de Dekeukeleire), l'analyse puis le découpage et le remontage des images capturées par T. © Cinémathèque royale de Belgique.

L'idée d'une caméra comme guide s'exprime très directement dans la pratique de Dekeukeleire. Si elle structure toute l'intrigue *d'Histoire de détective*, elle reflète la méthode du réalisateur elle-même, décrite ainsi par Paul Meyer :

« J'ai souvent parlé avec lui ; j'ai même achevé son film sur le nouveau bras de l'Escaut, près de Saint-Amand, parce qu'il était plus ou moins paralysé. [...] Un jour, il m'a raconté comment il travaillait. Il chargeait son matériel de cinéaste sur une charrette à bras qu'il poussait à la main sur les pavés, parcourant quotidiennement trente ou quarante kilomètres à pied, et il filma de temps en temps ce qui retenait son

attention. Il m'a avoué avoir ainsi enfilé plus de deux mille kilomètres pour *Thèmes d'inspiration*⁴³³, à la recherche de visages ou de paysages qui évoquaient en lui la grande peinture flamande. »⁴³⁴

C'est notamment dans ses films ethnographiques que Dekeukeleire travaille ainsi, tel qu'il l'exprime dans l'un de ses articles :

« Dans cette recherche de la vérité par surprise – car il n'est pas encore question jusqu'à présent de films faits avec la participation effective et consciente de ceux qui y figurent, *Visions de Lourdes* marque un des points extrêmes que l'on peut atteindre. [...] Lourdes n'est pas un film à thèse, c'est un film d'observation. Je me suis parfois posté durant des heures, caché derrière un autel, derrière un arbre ou assis sur un banc en cachant mon appareil le mieux possible, pour saisir dans toute leur fraîcheur, dans toute leur vérité, certains mouvements populaires. Même lorsque les pèlerins connaissaient ma présence – il n'était, en effet, pas toujours possible de se soustraire à leurs regards – j'attendais pour filmer le moment où j'étais sûr que la foule m'avait oublié, pour reprendre, naturellement, ses exercices religieux. »⁴³⁵

L'idée selon laquelle Dekeukeleire doit « se faire oublier » entre en résonance avec sa position de chasseur d'images (dont le nom n'est pas anodin) pour les *France Actualités* Gaumont dirigées par Germaine Dulac entre 1932 et 1934, dans lesquelles le cinéaste pratique le reportage, en tant que correspondant belge de ces actualités filmées⁴³⁶. Comme ce que décrit Paul Meyer, parlant du réalisateur qui parcourt plusieurs milliers de kilomètres en espérant que sa caméra révèle, pour *Visions de Lourdes* l'appareil semble également s'accompagner d'une position de retrait ou d'attente de la part du réalisateur.

Si ces discours et ces films semblent se départir des technographies, il y a néanmoins dans celles-ci tout autant une volonté de départ d'être guidé par le regard d'une caméra qui découvre ce que la vue humaine ne peut comprendre ou voir par elle-même. Dekeukeleire théorise souvent sa pratique du film industriel sans prendre en compte les exigences des commanditaires

⁴³³ *Thèmes d'inspiration* est un film sur l'art de 1938 dans lequel Dekeukeleire cherche des correspondances visuelles entre les physionomies humaines qui lui sont contemporaines et celles qui peuplent les peintures des grands maîtres flamands.

⁴³⁴ Paul Meyer, entretien avec Patrick Leboutte, dans Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Païni, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique, op. cit.*, p. 204.

⁴³⁵ Charles Dekeukeleire, « Explication de la crise du cinéma. II. La recherche scientifique est bloquée, la liberté du travail inexistante. Où en est l'avant-garde ? », *Vingtième Siècle*, Bruxelles, 30 juin 1933.

⁴³⁶ Cette piste, qui reste ici en surface, mériterait d'être étudiée plus longuement au sein d'une analyse des liens entre Dulac et Dekeukeleire. Outre une maigre correspondance (quelques lettres qui concernent certains articles, disponibles à la Cinémathèque française), il n'existe que très peu de documents autour de ce sujet à ma connaissance, mais ces recherches demandent à être largement prolongées. Leurs affinités théoriques démontrent des intérêts communs à plusieurs niveaux, notamment autour de la question documentaire et de la question poétique. Une analyse des fragments des *France Actualités* Gaumont réalisés par Dekeukeleire pourrait par exemple apporter quelques éléments esthétiques et contextuels (de production) à leurs liens, de même qu'une investigation du côté des publications de *Cinéa-Ciné pour tous* de la fin des années 1920.

auxquelles il doit faire face, et les gros plans et plongées extrêmes sur les machines apparaissent dans les films technographiques, en dehors de leur canevas conventionnel, comme des manières de mettre en acte sa pensée sur le cinéma.

Dans cette dernière citation, Dekeukeleire met l'observation par l'œil mécanique au premier plan, concordant également avec le scénario d'*Histoire de détective*. En effet, au début des années 1930, et de la même manière que le détective T, Dekeukeleire aspire davantage à se laisser transporter par les révélations physiques qu'engendre sa caméra qu'à faire ces « films à thèse » dont il parle. Depuis sa position observatrice, son regard médié par le cadre de ses prises de vue, le réalisateur se demande : « Comment faut-il procéder pour inventer un film documentaire ? [...] Se tenir à un sujet jusqu'à ce qu'il parle », après avoir écrit que « [l]'œuvre d'art "redresse" l'imagination de l'auteur (à propos du montage du documentaire, imposé par le contenu des images) »⁴³⁷. Partant du document, il se soustrait à un regard qui n'est pas vraiment le sien :

« 8) si on n'est pas maître des images (ds le film documentaire), s'il faut s'y soumettre, dans le montage, selon une "vie" qui leur est propre et que l'on sent à leur vue, l'art du commentaire consiste précisément à donner à cet enchaînement senti d'images, un sens logique, bref, à redevenir maître d'une chose sentie et qui, à première vue, échappe à la logique traditionnelle. »⁴³⁸

Dans ses mots, l'invention est synonyme d'une passivité du cinéaste et la machine « impose ». Le réalisateur devient ainsi traducteur d'une vision ordonnée par la caméra. Un rapport de force se laisse presque entrevoir, le cinéaste tentant de regagner une forme de maîtrise sur les images alors imposées, ce qui n'est pas sans rappeler le titre préliminaire du *Cinéma et la pensée*, « La maîtrise de notre geste ». Dekeukeleire compare le rapport du cinéaste à sa caméra avec celui de l'ouvrier à sa machine :

« Mais l'appareil de prise de vues est une machine. Le cinéaste n'essaye pas d'exprimer par ses mains ce qu'il ne peut comprendre plus que ses contemporains. Il se contente, comme l'ouvrier, de diriger et de surveiller l'œuvre de sa machine. Il observe les images qu'elle va prendre, il les cadre, il les minute. La caméra enregistre ce que le cinéaste n'a pu qu'entrevoir, mais qu'il a eu le temps d'illuminer de la lumière de ses projecteurs selon sa sensibilité artisanale. Ainsi l'artisan, jadis, enveloppait l'objet de son époque d'une sensibilité héritée de temps plus anciens [...]. L'appareil de projection cinématographique rend, par

⁴³⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°24, mai-août 1934, pp. 76-77 puis p. 74. Sur les pages à gauche de ces idées, Dekeukeleire écrit les étapes du film documentaire pour lui : « a) Voir ; b) Noter ce que l'on a retenu ; c) Relier ces choses entre elles ; d) Voir si, ainsi on fait le tour du sujet – compléter au besoin ; e) Voir si ensemble est exaltant, si unité, si découverte – retravailler éventuellement dans ce sens (revoir le sujet et recommencer les étapes) », même carnet, pp. 76-77.

⁴³⁸ Même auteur, Carnet n°79, non-daté (ca. 1954), pp. 7-8. Il souligne.

la mémoire du film – mémoire objective qui mesure le fait moderne avec la précision de l'appareil de laboratoire – des images du temps présent enrichies de sensibilité traditionnelle. Au montage du film, à la mise en ordre des images grâce à cette autre machine précieuse, la moviola, les images s'étaient bousculées, elles refusaient de se plier à l'ordre que voulait leur imposer le cinéaste ; elles réclamèrent, pour se laisser saisir, un ordre inédit, un rythme, un canon nouveau : un canon moderne. Par le documentaire industriel, la sensibilité moderne fait irruption dans les salles de cinéma. Elles nous invitent à saisir la sensibilité des machines, des usines, des laboratoires, des ateliers, des bureaux, tout ce qui fait notre banalité quotidienne et qui, jusqu'ici, restait en dehors de notre humanisme. Et cela, quel que soit le but immédiat poursuivi par le documentaire : faire vendre un produit ou aider l'ouvrier à comprendre et à aimer son travail. »⁴³⁹

Dans cette citation, le documentaire est directement associé soit à la publicité, soit à l'amour du travail industriel, et le cinéaste est décrit comme déresponsabilisé de ses propres choix, devenant rouage ou élément d'un système de plus grande ampleur au même titre que les ouvriers qui peuplent les réflexions et les films de Dekeukeleire. La pensée qui se déploie dans ce texte est la même que celle qui construit les films industriels évoqués au chapitre précédent : comme toute autre machine, la caméra soustrait la personne qui l'utilise à son propre libre arbitre, agissant selon le réalisateur belge non comme un instrument de contrôle mais plutôt comme le guide vers un phénomène spirituel qui la dépasse et qu'elle caractérise en même temps. Le discours de Dekeukeleire exprime une oscillation entre une « sensibilité artisanale », qui serait propre à celui qui produit le film et qui proviendrait d'une forme d'inconscient collectif construit au long des derniers siècles, et une sensibilité propre à la machine. Alors que la première est associée à une tradition rationnelle dont il faut apparemment se défaire, la sensibilité machinique exprime la modernité et une pensée qu'il reste à construire, encore une fois canalisée par les images cinématographiques.

La caméra prend donc le rôle de guide, et selon Dekeukeleire, le cinéaste doit s'armer de patience face à ses vues, l'observation par le regard de la machine aboutissant nécessairement à une création qu'elle semble diriger :

« 5) Travail des prises de vues :

La 1^{ère} qualité : la patience. Il faut savoir attendre le moment propice. Il faut aussi savoir, par contre, saisir au vol, la chose unique qui ne se reproduira plus. Avoir constamment présents à l'esprit, les grands thèmes du film, bâtir dans l'abstrait, en même temps, que l'on recueille patiemment tous les éléments, toutes les images nécessaires pour former la phrase cinématographique. *En même temps avoir à l'esprit tous les*

⁴³⁹ Charles Dekeukeleire, « Le cinéma et l'industrie. Deux activités mais une même technique de base », *L'Industriel*, 21 novembre 1945, n.p.

moyens techniques dont on dispose pour renforcer l'expression, pour la rendre plus claire, plus droite, plus précise et plus concise, plus rapide. »⁴⁴⁰

Dans cette citation, on comprend que le rôle du cinéaste est de « renforcer l'expression » et la rendre « plus claire » ou « plus concise ». Mais encore une fois, au sens de Dekeukeleire, celui-ci se fait moins le créateur que l'exécutant ou le passeur à travers l'idée d'une transformation de l'expression, en la « renforçant », la « rendant plus droite » ou « plus précise » grâce aux moyens techniques du film – on entrevoit ici une évocation sous-jacente aux opérations de montage. « Saisir au vol ce qui ne se reproduira plus » tout en prenant conscience de la technique et de ce qu'elle permet revient pour Dekeukeleire à « bâtir dans l'abstrait » et se rapproche de la notion d'intuition reliée plus tôt à la « causalité mécanique ». Il envisage la position d'opérateur de prise de vue comme celle d'un être empreint d'une pensée encore « artisanale » ou pré-industrielle (en effet, la civilisation moderne est pour lui en train de naître et les émotions collectives se situent dans le passage d'un mode de pensée à l'autre), mais capable de se faire le passeur, par le montage, d'une sensibilité propre à la vision automatisée de la machine.

Cette fugitivité de l'instant peut être mise en lien avec l'attrait de Dekeukeleire pour l'authenticité des images que défend Vertov, et dont le réalisateur belge admire les « images prises sur le vif et données telles »⁴⁴¹. Il existe pour lui des correspondances entre l'idée d'une vérité absolue, celle d'un effacement de l'opérateur et celle d'une capture du temps qui passe. En effet, la caméra documente le présent, et il faut noter que la focalisation sur le mouvement, son rythme, puis l'éphémère, caractérisent également un état d'esprit moderne entouré de révolutions technologiques toujours plus rapides.

Il semble ainsi se créer de possibles liaisons entre le rôle de la caméra, celui du montage et, à un niveau sociétal, la fugitivité du temps et le mouvement comme nouvelles formes de vérités, en l'occurrence, sensibles et émotionnelles : l'homme moderne fait preuve d'une adaptation brutale à un monde désormais de plus en plus mécanisé. Pour Dekeukeleire, c'est donc bien par le canal des sens que s'amorce le changement de paradigme social. Réfléchissant déjà à la préface de son futur livre *L'émotion sociale* en 1933, il écrit :

⁴⁴⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°26, septembre-novembre 1934, p. 7.

⁴⁴¹ Même auteur, « Deuxième congrès du cinéma indépendant (suite) », *Le Rouge et le Noir*, 17 décembre 1930, n.p.

« Comment réagir ? Nous n'aboutirons à rien, aussi longtemps que l'on n'abandonnera pas le règne tout puissant de l'intelligence. Aussi longtemps que nous ne l'intégrerons pas à l'homme total. Aussi longtemps – puisque nous sommes dans une civilisation de masses – que la masse ne prendra pleinement conscience d'elle-même. J'entends, totalemment, humainement, avec sa sensibilité, ses instincts, sa raison (à sa place). Aussi longtemps qu'une culture de masse, ne sera pas née. J'entends culture, une chose imprévisible aujourd'hui, qui doit naître, au moyen d'une cure, au moyen d'une technique, non une nouvelle campagne de T.S.F. ou de cinéma. On ne crée pas une civilisation par un bourrage de crânes, par une campagne de presse ou de Radio. On ne la crée que par une conscience profonde de soi. »⁴⁴²

La culture moderne, que l'on peut aisément chez Dekeukeleire lier au discours sur un esprit machinique au niveau social, est ici décrite comme « imprévisible », de la même manière que les images capturées par le cinéaste sont envisagées dans leur caractère fortuit. Dans *Histoire de détective* également, les trajets de Jonathan déroutent et entraînent à la fois le détective et sa caméra au hasard de sa fuite (fig. 226 à 228).



Figures 226 à 228 – Les diverses pérégrinations de Jonathan, qui promène T. et sa caméra de manière imprévisible dans *Histoire de détective*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Ce caractère fortuit ou imprévisible s'applique dans le film aux voyages de Jonathan, mais également aux mouvements secoués de la caméra elle-même qui, de nouveau, ordonne les gestes et la vision de son opérateur.

Dans l'œuvre comme dans les écrits de Dekeukeleire, le fugitif et l'imprévisible sont certes liés à une potentielle intuition de la caméra de même qu'au rythme moderne, mais ils entrent aussi en corrélation avec l'esprit lui-même en ce qu'ils expriment l'écoulement ou l'égarement de la pensée ainsi que sa durée sensible. Il parle significativement de « documents psychologiques » retranscrits par la caméra au début d'*Histoire de détective*. De nouveau, et de manière cyclique,

⁴⁴² Charles Dekeukeleire, Carnet n°21, novembre-décembre 1933, pp. 38 à 40. Il souligne.

des ponts se créent chez le réalisateur entre trois phénomènes : la psyché, la société, et la technique cinématographique. La notion de « conscience profonde de soi » dont discute Dekeukeleire entre en correspondance avec ces trois phénomènes sur le plan de la révélation physique et psychique. Je voudrais alors avancer que, dans sa pensée sur le cinéma, la caméra se définit comme le point de jonction entre psyché et société, se dotant elle-même d'une forme de psychologie destinée à guider ces deux dernières, une intuition sensible synonyme de vérité universelle.

III. Dekeukeleire et l'idée d'émotion totale. Autour des mouvements-limites de la machine

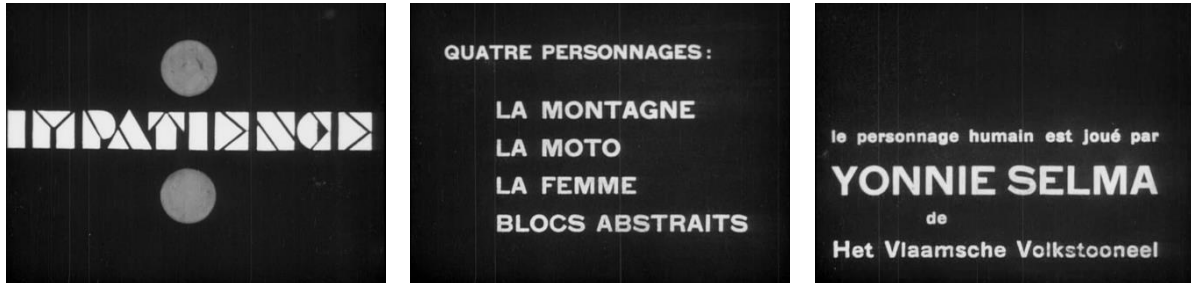
Comme je l'évoquais au début de ce chapitre, Dekeukeleire discute du cinéma comme d'un art totalitaire, c'est-à-dire, dans ses termes, une forme d'art synthétique, dont la synthèse se jouerait au niveau des émotions collectives. Toujours à partir de l'idéalisation d'une pensée prélogique, le cinéaste envisage le film comme le moyen d'atteindre une « synthèse émotionnelle », que la *caméra-guide* aurait le pouvoir de personnifier puis de diriger, et que le montage pourrait recréer. Pour lui, l'automatisme inhérent à la technique cinématographique est la voie vers la naissance d'une forme d'émotion qu'il envisage comme totale et universelle, qui repose sur une perception du mouvement dans sa fugitivité, et de laquelle se dessinerait, de manière utopique, une forme d'unité spirituelle à l'échelle de l'humanité. A ce titre, le réalisateur discute à plusieurs reprises d'un « jaillissement de la pensée », évoquant un type de révélation soudaine, transcendante, qu'il situe très directement dans la notion ambivalente de « sensibilité machinique ».

a. La caméra tremblante d'Impatience : l'expérience d'une « sensibilité machinique »

L'idée d'une sensibilité machinique se trouve particulièrement exprimée à travers l'expérience spectatorielle que constitue *Impatience*. Le film dure 36 minutes. Son carton d'introduction en présente les quatre personnages : une femme, une motocyclette, une montagne et des blocs abstraits qui ressemblent à des rouages tournant lentement sur eux-mêmes (*fig.* 229 à 231), probablement faits de plâtre, comme le suggère François Albera⁴⁴³. Chaque élément apparaît

⁴⁴³ François Albera, *Le cinéma au défi des arts*, *op. cit.*, p. 69.

fragmenté (fig. 232 à 246), dialoguant de manière aléatoire et très déconstruite, permettant difficilement d'entrevoir une trame narrative.



Figures 229 à 231 – Les quatre personnages d'*Impatience*, dont le personnage humain est incarné par la comédienne Yonnie Selma. © Cinémathèque royale de Belgique.





Figures 232 à 246 – Les six premières images représentent la femme, les trois suivantes sont des plans de la moto, celles d'après montrent la montagne et le dernier trio figure la fragmentation des blocs abstraits. Les images sont ici regroupées par nature, mais elles s'entremêlent dans le film de manière non-linéaire. © Cinémathèque royale de Belgique.

A propos d'*Impatience*, Dekeukeleire affirme qu'il « s'agit moins de décomposer un regard que d'extérioriser des sensations intérieures en oubliant toute origine visuelle »⁴⁴⁴ – celle-ci pouvant amener à une intellectualisation, c'est-à-dire à la dénaturalisation desdites sensations, ce qui concorde avec les discours du cinéaste contre une certaine forme de rationalisme. La sur-fragmentation des éléments du film amène en effet le spectateur à une perte de repères visuels. Parfois, il devient difficile de comprendre de quel corps proviennent les images. C'est notamment le cas des vues de montagne, qui ont été capturées avec un appareil portatif « muni de 3 objectifs (35, 50 et 100 millimètres) », Dekeukeleire conduisant « une vieille Ford qui lui cause beaucoup d'ennuis sur les routes du Luxembourg »⁴⁴⁵ dans laquelle il secoue vraisemblablement sa caméra de manière hasardeuse. Les plans s'enchaînent ainsi selon différentes échelles dans un mouvement nauséux qui donne au spectateur l'impression d'une violente tempête en mer, l'image n'ayant plus de prise avec la réalité visuelle dont elle est tirée (les figures 241 à 243 ci-dessus permettent d'entrevoir l'esthétique de ces plans). Les autres personnages du film, la femme, la moto et les blocs abstraits, ne sont pas moins mouvementés : le visage de Yonnie Selma se balance régulièrement et les blocs abstraits se meuvent dans

⁴⁴⁴ Charles Dekeukeleire, « La portée d'Impatience », *Le Rouge et le Noir*, 1^{ère} année, n°13, 24 juillet 1930, pp. 6-7.

⁴⁴⁵ Paul Werrie, art. cit., p. 7.

l'espace du film. La moto, elle, semble constamment s'agiter, sa roue avant régulièrement remuée par une action extérieure dont on ne voit pas la source.

Le film fait l'objet d'un *crescendo* rythmique, lequel s'accompagne d'un accroissement d'images à la nature tremblante. À mesure que l'œuvre avance, les présences de la moto et de la femme semblent s'intensifier tandis que les montagnes et blocs abstraits apparaissent plus discrets. En effet, ce que l'on retient du film, principalement, tient dans le dialogue entre l'engin et la figure humaine. Il ne s'agit pas d'une disparition des autres entités, bien présentes tout au long du film, mais celles-ci semblent prendre la forme de personnages secondaires. Ce phénomène tient vraisemblablement au traitement du mouvement dans *Impatience*.

On peut catégoriser ce dernier à partir de deux entrées : d'un côté, les mouvements internes au cadre de l'image et, de l'autre, les mouvements externes à celui-ci, provoqués par la prise de vue. Les blocs abstraits sont animés de mouvements internes, ils tournent lentement et mécaniquement sur eux-mêmes. La montagne, elle, est mise en mouvement de manière externe par l'agitation de la caméra, rythmée par les secousses irrégulières du véhicule depuis lequel se fait la prise de vue. De leur côté, la moto et la femme sont l'objet de mouvements aussi bien internes qu'externes. Premièrement, toutes deux se meuvent d'elles-mêmes à l'intérieur du cadre (*fig.* 247 à 252), phénomène qui tend à anthropomorphiser la moto, alors prise d'un pouvoir d'action ou de réaction.

Ensuite, à partir d'une technique comparable à celle utilisée pour filmer la montagne, le cadre lui-même est mis en mouvement. Mais au contraire de la montagne, le mouvement est ici tout à fait régulier et semble parfaitement mécanique. Le dialogue entre la moto et la femme repose sur la création d'un mouvement qui paraît impossible, la technique utilisée par Dekeukeleire provoquant un effet de tremblement de l'image très rythmé (*fig.* 253 à 264). Le manque de documents sur *Impatience* ne permet pas de savoir précisément de quelle technique il s'agit⁴⁴⁶. Moins que la technique elle-même, c'est plutôt son résultat, sur le plan de l'expérience spectatorielle, qui m'intéresse ici : le tremblement qui traverse *Impatience* semble provenir directement de la caméra. Si la moto s'animait plus tôt d'elle-même, son mouvement lui donnant un caractère humain, le travail que Dekeukeleire propose sur la perception du

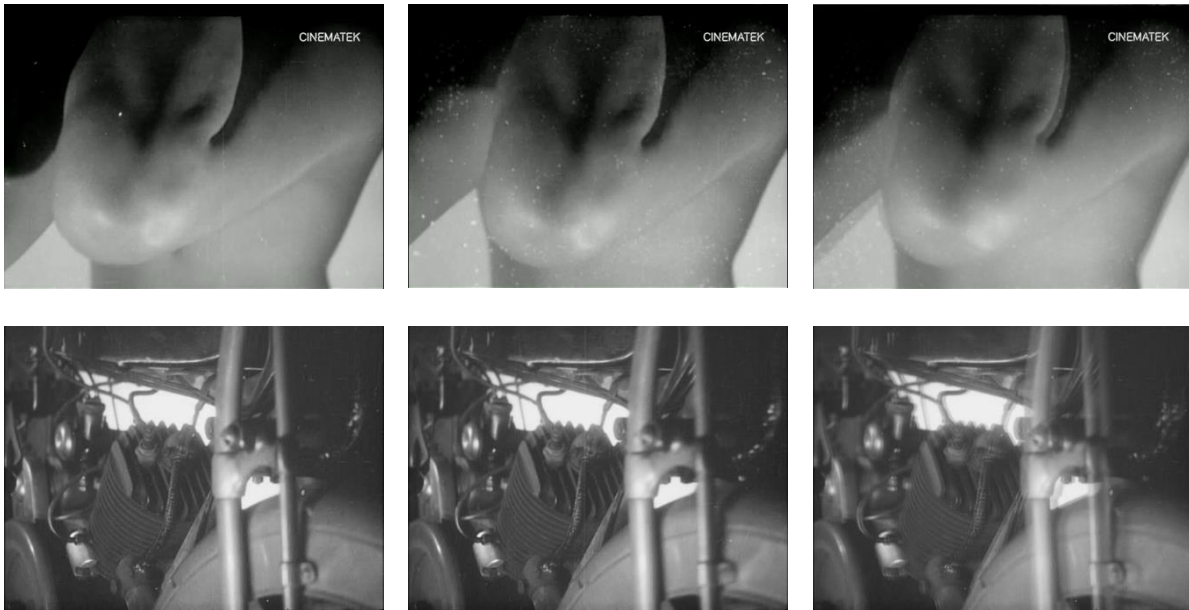
⁴⁴⁶ L'illusion du tremblement pourrait être créée au cadrage, moyennant un outillage particulier (peut-être des ressorts) ou par le montage de vues aux cadres légèrement décalés, ce qui semble la solution la plus logique. De plus amples recherches pourraient être menées sur ce plan technique, notamment à partir de la matérialité de la pellicule qui se trouve à la Cinémathèque royale de Belgique.

mouvement se concentre ici sur l'œil de l'appareil de prise de vue, à l'image d'*Histoire de détective*.



Figures 247 à 252 – Les mouvements internes de la femme et de la moto. La femme se balance de la droite à la gauche du cadre, tandis que la roue de la moto tourne et se déplace. Le mouvement de la roue est provoqué par son actionnement et le déplacement de celle-ci est créé par le montage de vues qui la positionnent à différents endroits du cadre. © Cinémathèque royale de Belgique.





Figures 253 à 264 – Dans cette série de plans, qui représentent tour à tour les fragments du corps de la femme puis de la moto, le mouvement n’est pas interne au cadre mais bien externe. © Cinémathèque royale de Belgique.

Le film anime ainsi doublement les personnages de la femme et de la moto de mouvements qui, d’un côté, leur sont propres et, de l’autre, sont imposés par le regard de la machine, que les tremblements rendent particulièrement sensibles. Le traitement du mouvement dans le film figure alors la dialectique entre intériorité et extériorité exprimée plus haut par Dekeukeleire qui discutait « d’extérioriser des sensations intérieures ».

Dans un texte qu’il publie en 1980 dans la revue *Travelling*, Philippe Dubois conduit une analyse d’*Impatience*, dans laquelle il affirme :

« [E]n montrant un mouvement de contenu dans un discours qui apparemment ne fait que le redoubler dans sa structure signifiante, Charles Dekeukeleire opère en fait une manœuvre exactement inverse où le spectateur, loin de faire fonctionner une homologie entre les deux dimensions, est inévitablement amené à disjoindre les deux procès et à percevoir que seule la dimension proprement filmique est directement productrice d’un effet rythmique (émotion) sur son psychisme, et non pas, malgré leur présence – ou justement à cause d’eux – les pseudo-rythmes des objets dénotés.

La machine-cinéma est ici très sensible dans sa mécanique transformatrice et décapante : en thématissant le mouvement on découvre que ce qui met en mouvement l’imaginaire spectatorial n’est précisément pas lié à la mobilité référentialisée mais qu’il s’agit en fait de cette “motion cinématographique”, force

toujours vive, qui est comme la pulsion fondamentale qui semble avoir focalisé toute la pratique des cinéastes indépendants depuis les années 70. »⁴⁴⁷

Dans les mots de Philippe Dubois, « l'effet rythmique » est associé à l'émotion, et tient essentiellement au travail de la caméra, les rythmes internes dont je discutais plus haut étant décrits comme des « pseudo-rythmes ». A l'image de Dekeukeleire, il parle du cinéma comme d'une machine douée d'une perception qui serait directement corrélée à l'imagination du spectateur : la caméra provoque un déplacement depuis son mouvement d'apparence sensible jusqu'à la sensibilité du spectateur, et elle se dote d'une « pulsion ».

Le thème de la soumission à un œil mécanique, à une caméra-guide, se prolonge ainsi à travers le mouvement d'*Impatience*. Dans *Histoire de détective*, la caméra guidait le détective et le spectateur à travers un récit pour le moins dispersé. Ici, le récit n'existe que supposément. Ce que l'œil de la machine guide alors relève directement des réactions émotives des spectateurs par le dialogue entre intériorité et extériorité que cette dernière révèle : l'appareil, doté de « pulsions » et de tremblements, n'est plus seulement le véhicule d'un regard mais bien d'une sensorialité spectatorielle. En quelque sorte, et par le pouvoir d'action de la machine, il s'agit pour Dekeukeleire d'atteindre une forme de sensibilité pure.

La réception mitigée du film à la fin des années 1920, dont j'ai déjà discuté dans le premier chapitre de cette thèse, révèle les limites avec lesquelles le film entend jouer. A cette époque, l'œuvre circule dans différents milieux. Au sein des avant-gardes, elle est particulièrement bien accueillie tandis qu'elle semble choquer ailleurs. Dans un entretien avec Pierre-Louis Flouquet, Dekeukeleire fait part des problèmes de réception que pose son dernier film : « Tout en reconnaissant les qualités d'*Impatience*, certains exploitants m'avouèrent craindre que sa conception ne soit trop avancée pour le public »⁴⁴⁸. De nos jours encore, l'expérience du spectateur est déstabilisante⁴⁴⁹, elle est celle d'une musicalité proprement machinique, fragmentée, hachée, et l'absence de trame narrative permet difficilement de comprendre le film en dehors de l'expérience sensorielle. A son époque également, le caractère musical du film est

⁴⁴⁷ Philippe Dubois, « Petite suite en mineur à propos des premiers films de Charles Dekeukeleire ou 6 notes pour une esthétique cinématographique postmoderne », art. cit. La version à laquelle je me réfère est le brouillon qui précède la publication de ce texte en 1979, trouvé dans le Fonds Henri Storck, aux pages 3 et 4 (qui, donc, ne correspondent pas à la version publiée).

⁴⁴⁸ Charles Dekeukeleire dans un entretien avec Pierre-Louis Flouquet, « En dessinant Charles Dekeukeleire. Propos sur le cinéma », *L'Aurore*, 22 avril 1929, n.p.

⁴⁴⁹ Cette affirmation se base sur les projections du film (en entier ou par extraits) que j'ai pu organiser, et qui concernent des publics variés : étudiants de cinéma, cinéphiles et personnes relativement extérieures aux Etudes cinématographiques (dans le cadre d'une vulgarisation du sujet).

souligné, de manière positive comme péjorative. Le titre d'une critique le définit par exemple de « mésaventure musicale »⁴⁵⁰, tandis qu'ailleurs, on indique « qu'*Impatience* doit être vu avec le même sérieux que mettrait un auditeur à écouter une sonate ou mieux, un poème symphonique. C'est en effet un poème cinégraphique »⁴⁵¹.

La musicalité sensible du rythme est emblématique des recherches des cinéastes d'avant-garde français à cette époque, qu'elle caractérise les œuvres de Germaine Dulac, René Clair, Henri Chomette, Man Ray, Fernand Léger ou encore de Jean Epstein. Pour Laurent Guido,

« Si le mouvement rapide joue [...] un rôle essentiel dans l'esthétique visuelle des années 1920, c'est parce qu'il reflète d'une manière élémentaire une nouvelle conception de la pensée. Jean Epstein ne cesse ainsi de proclamer que l'accélération du rythme de la vie quotidienne via la mécanisation a fini par provoquer un changement de mentalité. [...] Un autre expérimentateur filmique des années 1920, Charles Dekeukeleire, reprendra cette argumentation [...]. Une préoccupation qu'on retrouve dans son film *Impatience* (1928), où l'on voit justement un paysage défiler rapidement, tel que saisi depuis une moto, mais aussi dans *Entr'acte* (montagnes russes depuis un Luna Park), *Emak Bakia* de Man Ray (1927 ; voiture) ou *Jeux des reflets et de la vitesse* d'Henri Chomette (1925 ; métro et péniches), toutes des œuvres expérimentales épousant la même logique que les séquences de montage rapide des films de Gance ou Epstein. »⁴⁵²

Par ses mouvements-limites et son rythme produit par le montage, *Impatience* exacerbe la fascination que Dekeukeleire manifeste à l'égard des machines et de la caméra. Dans le même ordre d'idée que chez les cinéastes cités ici, ce film-ci, dont le caractère expérimental permet une liberté esthétique que les films industriels circonscrivent par leurs exigences économiques, semble moins vouloir montrer ou magnifier la machine qu'amener le public à l'éprouver, dans le refus d'une intellectualisation de celle-ci au moment de la réception de l'œuvre. Dans *Impatience* donc, il s'agit de rendre le spectateur conscient d'un nouveau mode de perception, presque a-humain, qui le dépasse et en même temps auquel il va s'identifier sur le plan sensible, son corps éprouvant le rythme du film de manière incarnée. Henri Storck exprime ce constat en 1929 alors qu'il discute de la projection de l'œuvre, disant ainsi que Dekeukeleire « fait un film qui résonne en nous. Nous jouissons de ce film comme d'une découverte de notre sensibilité »⁴⁵³. Ici, l'expérience du mouvement d'*Impatience* « résonne » chez les spectateurs

⁴⁵⁰ Auteur inconnu, « *Impatience* (film de Charles Dekeukeleire) ou la mésaventure musicale au cinéma », *La Nouvelle équipe*, printemps 1929, n.p.

⁴⁵¹ Maurice Casteels, Programme des films diffusés au Club du cinéma (ciné-club d'Henri Storck à Ostende), cinéma Le Forum, 36^e séance, 13 mars 1929 à 18h15.

⁴⁵² Laurent Guido, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁴⁵³ Henri Storck, titre inconnu, article paru dans *Le Carillon* à propos d'une projection d'*Impatience* ayant eu lieu le 13 février 1929, n.p.

et semble les révéler à eux-mêmes par l'émotion qu'engendre le rythme tremblant du film. Ce que Philippe Dubois décrivait plus tôt comme une pulsion de la caméra elle-même trouve une réponse dans l'article d'Henri Storck sous la forme d'une jouissance spectatorielle.

b. Un érotisme de la caméra ? L'utopie d'une connaissance transcendante

Bien qu'étant un film non-narratif, *Impatience* suggère une forme de *road movie* charnel, la femme de plus en plus nue paraissant chevaucher la moto à travers la montagne, et la machine semblant développer une psyché propre. En son temps, le film choque non seulement ses spectateurs par son rythme éprouvant, mais aussi par son rapport latent à la sexualité (fig. 265 à 267).



Figures 265 à 267 – Le motif d'une pénétration est ici figuré dans un dialogue entre le visage de Yonnie Selma, allant d'avant en arrière, et un fragment de la moto (en l'occurrence, une poignée). © Cinémathèque royale de Belgique.

Parmi un collage de documents dédiés au film, on retrouve ainsi le fragment d'un texte de Paul Werrie, certainement plus récent que la sortie de l'œuvre, qui indique :

« Dekeukeleire qui disait que “le metteur en scène est un auteur, un homme qui pétrit la matière”, avait défini son film “un poème psychologique enchaînant rationnellement des images irrationnelles”. Cela indique l'influence de Freud, qu'on perçoit par ailleurs dans le symbolisme sexuel de ce court-métrage, qui provoqua en son temps quelque scandale. »⁴⁵⁴

Plusieurs termes ici problématissent particulièrement la pensée de Dekeukeleire à propos de l'émotion et de la sensibilité de (ou par) la machine. Premièrement, il est question de

⁴⁵⁴ Paul Werrie, titre inconnu, n.d., n.p.

psychanalyse, dont j'expliquais plus tôt que, pour le cinéaste belge, elle constituait une des missions du cinéma au regard de la société moderne. Par la scientification de domaines qui relèvent de la conscience, de l'inconscient et du subconscient, la psychanalyse se voue précisément à « rationaliser l'irrationnel », expression que Werrie utilise aussi pour décrire les mouvements d'*Impatience*. Ici, la psychologie est entendue au sens de la perception : le film prend l'apparence d'un « poème psychologique », poétique en ce qu'il tend vers l'abstrait, psychologique en ce qu'il amène ses spectateurs dans l'expérience d'une limite sensorielle. Il serait possible de dire que cette limite se construit à partir des paradoxes du film : un mouvement machinique mais anthropomorphique, un rythme abstrait mais calculé, une expérience à laquelle les spectateurs adhèrent ou qu'ils rejettent.

L'émotion que véhicule *Impatience* et qui semble émerger de l'objet technique lui-même (la caméra) est décrite comme sexuelle par Philippe Dubois au-delà du contenu des images, celui-ci discutant d'un érotisme propre à la machine. Il écrit :

« L'érotisme d'*Impatience* n'est pas dans le représenté mais dans le traitement filmique, directement branché sur notre dispositif énergétique. Le plaisir n'est pas dans la reconnaissance d'un visible posé mais dans l'éprouvé des cadences, battements, vitesses, glissements du cinéma-langue. Il n'est pas à saisir dans l'identification d'un déjà-là mis en scène mais il s'effectue dans le processus même de la machine film-regard-psychisme. Ne pas se tromper de désir : la jouissance est la pulsion cinématographique. »⁴⁵⁵

L'auteur, qui semble avoir finement saisi par l'analyse filmique tout le discours théorique auquel renvoie *Impatience*, identifie à la fois le désir et la jouissance à une machine qui serait instinctive (elle a des pulsions). L'expression « machine film-regard-psychisme » sous-entend plusieurs phénomènes : d'abord, un prolongement entre l'œil de la caméra puis celui de l'humain pour atteindre la cognition du spectateur ; ensuite, l'idée selon laquelle le psychisme relèverait d'une mécanique. La lecture du film par Philippe Dubois amène à la déduction suivante : dans *Impatience*, la machine est psychique et le psychisme (spectatoriel) est machinique. Cette psyché se réfère ici très directement à l'émotion sexuelle également incarnée par les termes de désir et de plaisir.

⁴⁵⁵ Philippe Dubois, « Petite suite en mineur à propos des premiers films de Charles Dekeukeleire ou 6 notes pour une esthétique cinématographique postmoderne », art. cit., p. 5.

En dehors de ces discours sur *Impatience*, Dekeukeleire lui-même se réfère régulièrement et assez généralement à l'acte sexuel pour comprendre, puis créer l'émotion spectatorielle. Dans son treizième carnet, au sein de sa note titrée « Poésie du cinéma », celui-ci écrit ainsi :

« La poésie crée de l'émotion mais ne l'exprime pas. Elle met de l'ordre dans des données confuses au fond de nous-même. [...]

Cette mise en ordre se fait au-delà du phénomène intellectuel qu'elle résorbe (parce qu'elle contient trop de choses qui ne sont pas intellectuelles et que notre intelligence ne suffit pas à expliquer tout ce que nous ressentons) elle se fait par le contact direct avec la matière et selon les lois profondes qui nous unissent à elle et suivant lesquelles elle réagit sur nous et que nous réagissons sur elle. [...]

En agissant ainsi, la poésie crée de l'émotion. Nous ressentons une émotion esthétique lorsque nous avons cette sensation de retrouver une unité en nous (comme nous ressentons une émotion sexuelle au moment où nous avons cette sensation d'unité, de tension physique unique de tout notre corps) *Une tension unique de tout notre être cognitif*. [...]

Ce moment n'est que fugitif comme est fugitive l'émotion sexuelle, parce que nous ne savons pas vivre dans cet état de tension qui suspend momentanément – qui hypnotise – notre activité vitale. [...]

À cette limite de notre vie cognitive, nous n'avons plus que la sensation de connaître (comme dans l'acte sexuel juste avant l'éjection du sperme, on n'a plus que la sensation de sentir mais l'idée de sentir "sa chair" même a disparu) mais dans cette sensation de connaître nous avons comme l'intuition de tout ce que nous connaissons (comme dans l'acte sexuel, ds cette sensation de sentir, on a comme l'intuition de tout son corps), on a l'impression que tout son corps est en suspend [*sic*]. »⁴⁵⁶

Opposée à un « phénomène intellectuel », la poésie (qu'il faut comprendre comme devant être engendrée par le cinéma) a pour objectif d'atteindre directement le spectateur par l'expérience de la matière, presque de manière haptique. L'orgasme sexuel, décrit à partir de l'unicité comme une tension, un hors-temps ou encore une limite perceptive, semble être l'émotion commune que Dekeukeleire tente de théoriser au fil de ses écrits. Elle amène dans ses mots à l'unité spirituelle qu'il souhaite atteindre et que j'aborde dans les premières parties de ce chapitre. Par l'abstraction, cette émotion fait selon lui surgir une forme de compréhension transcendante.

Alors qu'ici la jouissance paraît se confondre avec la poésie et dépasser le domaine sexuel, on pourrait poser l'hypothèse d'une recherche de Dekeukeleire sur le cinéma comme forme d'orgasme spirituel, de suspension psychique que permettraient une caméra et un montage instinctifs, et qui amènerait ses spectateurs à « l'intuition de tout ce qu'ils connaissent ». D'un état de perception limite créé par la technique cinématographique naîtrait selon lui une émotion et une connaissance totales.

⁴⁵⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°13, décembre 1932-janvier 1933, pp. 18 à 24. Il souligne.

Cette perception est certainement à mettre en lien avec une époque durant laquelle les problématiques autour d'un cinéma comme art synthétique, car musical, sont prégnantes en Europe. Dans son ouvrage *L'Âge du rythme*, Laurent Guido discute du climat théorique des années vingt, prenant par exemple appui sur les écrits de Canudo, dont il dit :

« Filmer “la vie totale du subconscient, avec son rythme inconnu”, constitue à ses yeux l'un des “domaines exclusifs” du cinéma. Celui-ci s'engagerait dès lors sur un terrain jusque-là réservé à l'art musical, dépassant même ce dernier par la propriété de “représenter ces aspects intérieurs que la musique pouvait elle suggérer”. »⁴⁵⁷

L'auteur explique alors que pour Canudo (et beaucoup d'autres), « [l]a définition de la spécificité cinématographique [...] repose [...] en partie sur les pouvoirs [...] attribués au film et qui le caractérisent comme le prolongement scientifique de la vision humaine pour accéder à une connaissance de l'invisible »⁴⁵⁸. Ce thème traverse, par ailleurs, les *symphonies urbaines*⁴⁵⁹, caractérisées entre autres par les travaux d'Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926), Dziga Vertov (*L'homme à la caméra*, 1929) ou encore Walter Ruttmann (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927). Dans les mots de Laurent Guido, c'est « au cours de l'entre-deux-guerres, dans le cadre d'un cinéma d'“avant-garde” gouverné par des principes de musicalité et de rythme, que s'est véritablement établie une telle représentation synthétique du monde par le film »⁴⁶⁰.

Bien que reposant sur l'idée commune d'une révélation de l'invisible par le cinéma, et d'une forme de *mise en musique* qui a vocation à figurer les villes comme phénomène synthétique, les enjeux de ces cinéastes ne sont pas les mêmes. A l'opposé de discours politiques comme ceux de Cavalcanti et de Vertov, Ruttmann, lui, s'empare des questions de musicalité sur un plan beaucoup plus abstrait⁴⁶¹, ce qu'un autre de ses films, *La Mélodie du monde* (1929), figure. En effet, dans ce film,

⁴⁵⁷ Laurent Guido, *L'Âge du rythme*, op. cit., p. 45. L'auteur cite ici Ricciotto Canudo, « Le septième art et son esthétique », *L'Amour de l'art*, II, décembre 1921.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁵⁹ A ce sujet, voir : Kathrin Ackermann, « Les “symphonies urbaines” dans le cinéma des années vingt », dans Peter Kuon et Gérard Peylet (dir.), *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2004, pp. 481-498. L'autrice explique l'émergence des termes de *symphonie urbaine* dans le paysage cinématographique français des années 1920.

⁴⁶⁰ Laurent Guido, « Le film comme “symphonie du monde”. L'universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt* et sa réception française », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°16, automne 2010, p. 106.

⁴⁶¹ C'est l'un des enjeux des critiques formulées par Siegfried Kracauer à propos de *Berlin, Symphonie d'une grande ville*, comme j'ai déjà pu l'évoquer dans le premier chapitre de cette thèse.

« La confrontation par le montage [...] renvoie, d'une manière plus absorbée et lyrique, aux grands paradigmes esthétiques et culturels d'une époque fascinée par les potentialités du dispositif cinématographique, plus particulièrement celles qui ont auguré d'une nouvelle ordonnance rythmique de l'univers. »⁴⁶²

La Mélodie du monde répond alors à des « idéaux universalistes qui ont toujours marqué les expérimentations »⁴⁶³ de Ruttmann, dans une vision plus utopiste que critique (au sens politique du terme). D'une manière qui est similaire, si l'on peut par exemple caractériser certaines parties d'*Histoire de détective* comme les fragments d'une symphonie urbaine, puisque le spectateur y fait l'expérience rythmée et fragmentée de la ville (Bruxelles), *Impatience* pousse à son terme l'idée d'une abstraction musicale engendrée par l'extrême fragmentation des corps et le rythme du film. N'étant pas une symphonie urbaine, le film est néanmoins corrélé à une perception de l'émotion et de son déclenchement qui repose sur des idéaux universalistes à travers sa volonté d'atteindre par le rythme une émotion absolue, transcendante, presque orgasmique.

Cette perception résonne avec la recherche par Dekeukeleire de nouvelles croyances et d'un nouveau *mythe social* qui, lui-même, est envisagé à partir de questions d'instinct, de pulsions et, enfin, de pensée « primitive ». Ainsi, la réflexion sur l'idée d'émotion totale peut être rapprochée de la notion de « certitude sensible », que le réalisateur emploie pour discuter du prélogisme des tribus africaines auxquelles il rend visite, et qui aboutit à l'idée d'un « automatisme de la méthode » qu'il entend recréer par ses films technographiques pour poser les fondations d'un esprit industriel moderne. En effet, le cinéaste s'intéresse aux gestes du travail « primitif » en ce que ceux-ci lui apparaissent poétiques, instinctifs, et qu'il s'en dégage un rapport au travail qui semble automatique, naturel, ou allant de soi : une forme de certitude intériorisée des bons gestes à effectuer.

En d'autres termes, tels qu'il sont perçus par Dekeukeleire, les gestes tribaux transparaissent dans leur caractère intuitif et traduisent une cohésion qu'il cherche à reproduire dans le cadre du travail moderne par le biais de ses films industriels. Le déclenchement de l'émotion, qui amènerait à une forme de connaissance totale, sensible et transcendante, apparaît chez lui comme un moyen de créer chez les ouvriers les dispositions psychiques propres au travail avec les machines. Une émotion totale conduirait, pour Dekeukeleire, à une compréhension absolue,

⁴⁶² Laurent Guido, « Le film comme "symphonie du monde" », art. cit., p. 128.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 107.

car non-intellectuelle, et produite par le biais de pulsions : elle créerait une forme de vérité instantanée et intériorisée, inscrite dans le corps et dans l'esprit. L'état de tension unique dont il discute tend alors à l'abstraction et à une forme de croyance profonde, presque biologique. Le chemin vers les fondations d'un mythe moderne s'éclaircit ainsi à travers les rapports chez Dekeukeleire entre une émotion *a priori* totale et un cinéma, qui, lui, est défini comme totalitaire par le réalisateur en ce qu'il serait capable de provoquer cette émotion et, avec elle, de bâtir les fondations de nouveaux instincts collectifs.

*

Les parties des discours de Dekeukeleire qui mobilisent les notions d'instinct, d'intuition et d'émotion ne sont pas les plus évidentes de sa production théorique dans la mesure où le cinéaste, restant relativement abstrait, tend à indifférencier l'ensemble de ces termes. Il lit pourtant Bergson, mais n'explique pas vraiment les différences philosophiques qui existent chez ce dernier entre intuition et instinct. En effet, pour Bergson, ce qui relève de l'instinct est inné, tandis que l'intuition, elle, ne vient pas seule. Elle s'anime d'un double-mouvement lié à deux formes de connaissance dans sa pensée : naissant d'une perception et d'une connaissance sensibles (qui elles, relèveraient effectivement de l'instinct), l'intuition représente le mouvement vers la formation, celle fois, d'un intellect, c'est-à-dire d'une pensée construite. Ainsi l'intuition, chez le philosophe, se présente comme le berceau du développement de la psyché, une voie perçue comme *vraie*, puisque puisant au départ dans le domaine sensoriel, sensible, ou le vécu intime. Tandis que l'instinct semble mécanique, puisqu'il est inhérent à l'évolution de l'espèce, pour Bergson l'intuition représente cette fois-ci l'évolution spirituelle de cette même espèce, le chemin vers une forme d'esprit.

Dekeukeleire ne prend le temps d'expliquer ces phénomènes ni dans ses carnets ni dans ses écrits publiés. Il semble plutôt qu'il intègre la pensée bergsonienne de manière très personnelle pour développer ses réflexions sur le rôle social du cinéma, ce qu'un détour par l'anthropologie et la psychanalyse freudienne lui permettent de faire. C'est en passant par ses réflexions sur la psychologie individuelle puis celle des civilisations « primitives » que le cinéaste transpose la pensée de Bergson, qui théorise le fonctionnement de la conscience individuelle, à un niveau collectif. On peut supposer que le cinéaste, dans un même mouvement, envisage l'instinct et l'intuition comme des domaines qui seraient propres à l'individu, au collectif, mais aussi à la machine cinématographique. En effet, puisqu'elle capture mécaniquement les images, la caméra fonctionne à la manière d'un œil enregistreur, donc d'une mémoire, laquelle serait

automatique, c'est-à-dire instinctive ou innée selon lui. Il s'agit là d'une contradiction dans son discours : tandis que celui-ci critique le rationalisme, il élabore néanmoins la conceptualisation d'une machine (outil né des besoins industriels qui s'associent à une pensée rationnelle) qui serait dotée d'intuition.

Ce cadre philosophique touche autant l'esthétique et les discours qui entourent les films expérimentaux de Dekeukeleire que ses théorisations autour du film industriel ou technographique. Il semble que pour lui, la caméra représente symboliquement un *lieu de connaissance* à partir duquel l'intuition peut naître, intuition qui amène à terme à une forme de spiritualité. L'intuition cinématographique s'apparente chez Dekeukeleire à l'écriture filmique, qui est tout à fait décrite comme guidée par cette *caméra instinctive*. Il reste alors à comprendre, puisque l'intuition relève du domaine sensible, comment le cinéaste entend la mettre en œuvre sur le plan technique dans le but de la transmettre ou de la faire intégrer à ses spectateurs, ce qui est le cœur de son projet de *film populaire*, ou de *film social*.

CHAPITRE 5

La quête d'une *technique de la pensée* : le rôle de l'écriture filmique dans la création d'un esprit collectif

Dekeukeleire prend pour principe que le cinéaste doit se soumettre à la vision supposément supérieure et objective de l'appareil de prise de vue. Selon lui, le montage naît de ce que le réalisateur aura réussi à s'imprégner d'une sensibilité différente, celle de la vision mécanique de la caméra. En d'autres termes, l'écriture filmique est pour lui une opération *commandée par la machine*, qui doit rendre compte de la mécanicité de sa vision.

La réflexion selon laquelle la machine cinématographique serait autonome par son regard relève d'une conceptualisation idéaliste de la caméra, qui constitue une ligne de conduite dans la pensée pratique de Dekeukeleire autour du métier d'opérateur. Pourtant, le cinéaste s'entoure d'équipes techniques et n'est que rarement opérateur sur ses films⁴⁶⁴ en dehors des œuvres expérimentales qui semblent par ailleurs faire preuve d'une scénarisation⁴⁶⁵. L'automatisme de l'objectif et, avec lui, l'utopie d'une prise de vue entièrement mécanisée, guidée par l'instance supérieure que représente la machine chez Dekeukeleire, s'apparentent à des réflexions abstraites.

Un autre aspect de l'automatisme de la machine reposerait sur une émotion, une sensibilité et une pensée qui lui seraient propres, et auxquelles l'opérateur se substituerait pour s'en faire le passeur ou le traducteur auprès des foules. Cette réflexion est allégorique et emploie des termes qui manquent de clarté, tels que « l'émotion sociale », la « sensibilité machinique » ou « science de la sensibilité », la « méthode automatique », le « ciné-esprit », ou encore la « technographie ». Cette pensée rend ambivalentes des notions telles que l'émotion, l'intuition et de manière plus générale le sensible. L'association récurrente d'une terminologie en principe utilisée pour décrire l'individu à un lexique propre à la technique, à la science, à la machine puis au collectif fait état d'une forme d'indifférenciation chez Dekeukeleire entre différentes

⁴⁶⁴ Les opérateurs de la majorité des films de Dekeukeleire sont François Rents, Jacques Kupissonoff et José Dutilleu. Lucien Deroisy travaille également parfois à la prise de vue sur les films du cinéaste. Cf. la filmographie détaillée du cinéaste dans les annexes de cette thèse.

⁴⁶⁵ En effet, *Histoire de détective* et *Flamme blanche* se construisent sur des récits, tandis qu'il existe un scénario de *Combat de boxe*, ainsi que des articles qui discutent du minutieux travail rythmique d'*Impatience*.

catégories. Il semble que l'humain (individuel) et la société (collectif) trouvent chez lui un point de rencontre dans la machine, elle-même envisagée sous différents angles : mécanique, sociétal (le machinisme), créatif ou artistique (le cinéma).

Cette pensée du cinéaste belge fait apparaître de nombreux points de contact entre ce qui relève du matériel (le travail, la mécanique, la caméra) et le domaine du spirituel (l'émotion, le sensible, la pensée), les rendant tout à fait indissociables dans ses écrits publiés et non-publiés. Tentant de redéfinir la manière dont on pense et dont on sent, à contre-courant d'une pensée rationnelle et à travers la mise en place de ce qu'il nomme une « causalité mécanique », Dekeukeleire fait par ailleurs rarement la distinction entre les domaines de l'objectivité et de la subjectivité. Il essaie d'atteindre une forme de vérité qu'il juge supérieure, universelle et que le machinisme caractérise de manière presque totale, à des niveaux collectifs, individuels et techniques.

Les écrits de Dekeukeleire ne sont pas uniquement philosophiques. Les analyses de contenus filmiques conduites jusqu'ici ont permis de les comprendre comme une base de réflexion pour ses projets. En effet, la lecture des images à la lumière des pensées du réalisateur laisse envisager la mesure d'un travail qui entremêle profondément la théorie à la pratique, ses films tentant de s'approcher le plus possible d'une matérialisation de ses idéaux. La machine cinématographique n'a pas seulement vocation à figurer ce que Dekeukeleire définit comme une sensibilité moderne ou un nouvel instinct, elle est également selon lui en capacité de *créer* l'émotion, de *produire* l'instinct moderne, en d'autres termes *d'écrire* une nouvelle spiritualité collective propre au machinisme en atteignant chaque esprit.

Au-delà du rôle automatique de la caméra, Dekeukeleire réfléchit longuement aux questions de découpage et de montage des films, qu'il perçoit dans un premier temps comme devant être, eux aussi, automatiques ou instinctifs. Les carnets, eux, sont parcourus de notes à propos de ses travaux en cours, dans lesquelles on trouve plusieurs découpages et leurs remaniements. Dekeukeleire se questionne sur la production de l'émotion chez le spectateur à travers la fragmentation (les plans) et le rythme (le montage). Tout au long de sa période d'activité, il tente de théoriser le fonctionnement cognitif de l'esprit dans le but de recréer par ses films ce qu'il nomme un « rythme percepteur ». L'indifférenciation entre individu, corps social et machine se joue ici au niveau de la psychologie et de la perception, de nouveau des domaines individuels qu'il envisage sous l'angle d'une systématisation, essayant de mettre en place ce

qu'il nomme une « science de l'émotion ». Cette dernière est intrinsèquement liée aux gestes du travail ouvrier.

I. Dekeukeleire et la mise en œuvre d'une *psycho-technique*. L'idéal de la machine-cerveau

Les écrits de Dekeukeleire, par l'absence de définitions précises des termes qu'il utilise, peuvent être interprétés de diverses façons quant aux points de contact qui existent selon lui entre la machine et l'humain. Les deux entités adoptent ainsi différents rôles, étant comprises à partir de données psychologiques, telles que l'émotion et l'intuition ; mais aussi industrielles, par leurs rôles dans le bon déroulement du travail moderne. De cette manière, l'humain et la machine sont à la fois subjectifs et objectifs, ou sujets et objets, à la fois tout et partie d'un système social, dont l'ensemble des éléments tendraient à un but spirituel commun, incarné par les résultats du travail industriel. Il se produit, chez Dekeukeleire, le sentiment d'une indifférenciation entre humain, machine et société d'une part, puis entre corps, esprit et mécanisme de l'autre, à travers une réflexion qui explore les aspects matériels et philosophiques de ce qu'il nomme une « psycho-technique ». Le terme doit être entendu à travers deux sens : premièrement, il s'agit d'un contexte particulier lié aux sciences du travail (ouvrier). Deuxièmement, dans ses travaux, Dekeukeleire utilise le champ psychotechnique à travers une application littérale de la notion par le cinéma lui-même, entendu comme une technique psychologique, voire perçu comme doté d'une forme de psychologie (machinique), à l'image du cerveau.

a. Sensibilité mécanique, rouages humains. Un devenir-machine ?

Dans les films expérimentaux évoqués jusqu'ici, comme dans les technographies et les écrits qui les entourent, Dekeukeleire tend vers l'idée d'une rencontre ou d'une communion spirituelle et corporelle entre la machine et la figure humaine, qu'il développe à partir des thèmes de l'émotion et de la sensibilité.

Impatience aborde cette question à travers la métaphore sexuelle ainsi que par l'anthropomorphisation de la technique, par une caméra tremblante dont le rythme semble entremêler le mécanique à l'organique. Dans ce film-ci, la rencontre entre les deux entités se

fait essentiellement par le mouvement, qui se traduit de trois manières : mouvements internes aux images, mouvements de la caméra et mouvement propre à un montage particulièrement rapide. *Impatience* a marqué certains esprits dans ce sens au sein de l'histoire du cinéma : l'œuvre rend évidente la communion entre la femme et la machine, et emploie l'ensemble des moyens techniques à sa disposition pour le faire. Elle diffère pourtant des autres films de Dekeukeleire en ceci que les figures humaine et machinique ne se trouvent jamais représentées ensemble dans un plan, leur rencontre repose sur la réception sensible et déductive du spectateur, laquelle est induite par le montage.

Les machines ne sont pas présentes dans l'ensemble des films de Dekeukeleire. Ses travaux ethnographiques (notamment *Visions de Lourdes* et *Terres brûlées*), deux de ses films expérimentaux (*Combat de boxe* et *Flamme blanche*) ainsi que ses films de fiction (*Le mauvais œil* et *Un petit nuage*) n'investissent pas la figure machinique, pas plus qu'ils ne la métaphorisent. Le reste de son œuvre, en revanche, positionne la machine, quelle qu'elle soit, au premier plan de la représentation, et je voudrais poser l'hypothèse qu'il existerait chez Dekeukeleire, et au-delà de ses différentes catégories de films (expérimentaux, industriels, ethnographiques, etc.), une idée récurrente de la machine humanisée et d'un devenir-machine de l'humain.

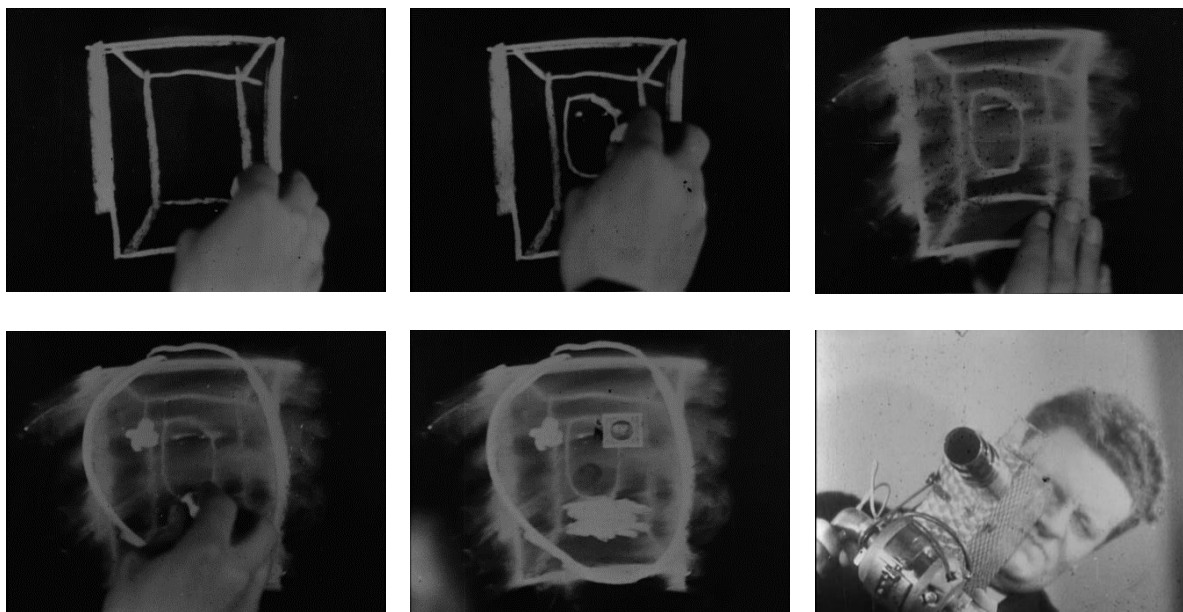
La moto d'*Impatience* est décrite comme un personnage. Bien qu'on ne la voie pas, on pourrait analyser la caméra, une machine d'un autre type, comme étant le personnage principal du film, les plans reposant entièrement sur ce qui semble être sa vue subjective. En effet, si de nombreux films expérimentaux, à la même époque, utilisent le procédé de la vue subjective à partir de leurs personnages, dans *Impatience*, on ne regarde jamais à travers les yeux de la femme, de la moto, de la montagne ou des blocs abstraits. Toujours frontaux, ces éléments amènent à la déduction d'un regard extérieur qui peut être celui du cinéaste, mais qui s'anime de tremblements métronomiques que l'on associe volontiers à l'appareil lui-même. Là où ce constat repose sur une forme technique, l'idée d'une vision propre à la caméra est largement investie dans *Histoire de détective* sur un plan cette fois-ci directement scénaristique, l'appareil de prise de vue étant annoncé comme « instrument d'investigation » et guidant l'ensemble des mouvements du détective. Dans les mots de Dekeukeleire et concordant avec l'idée d'une machine organique que l'on retrouve dans les images d'*Impatience*, la caméra d'*Histoire de détective* s'anthropomorphise :

« Mon souci technique a été de faire vivre à l'objectif de ma caméra, une vraie vie d'œil, une vie de regard. L'œil a ses habitudes, ses instincts, ses imperfections ; il subit la personnalité et les manies de son propriétaire. Il doit en être ainsi de l'appareil de prise de vues : qu'il se comporte donc comme un regard c'est-à-dire comme une chose conditionnée par une vie intérieure ! »⁴⁶⁶

En tant que « chose conditionnée par une vie intérieure », la caméra est ici décrite comme sensible. A la manière d'un humain, le corps auquel se rattache l'œil de la caméra est l'appareil lui-même, soit la machine, qui aurait ici quelques « habitudes », « instincts », « imperfections » : une « personnalité ». Dekeukeleire parle d'une forme de comportement de la machine, c'est-à-dire un pouvoir d'action qui lui appartiendrait en propre et ne serait pas dicté par une entité extérieure. Le scénario du film, comme je l'expliquais au chapitre précédent, se construit autour de cette autonomie de la caméra, qui impose sa vision à l'enquêteur et se fait le déclencheur de ses actions : elle devient un personnage à part entière, comme le détective. Le rôle de la machine se confond alors avec le rôle de l'humain qui est supposé la manier, interrogeant la subjectivité et l'objectivité des deux personnages, mais également leurs rapports de force : est-ce le détective qui contrôle son outil, ou l'outil qui contrôle son détective ? L'intériorité sensible avec laquelle Dekeukeleire décrit l'appareil de prise de vues rend complexes les frontières entre objet et sujet, entre objectivation et subjectivation⁴⁶⁷. En quelque sorte, la machine devient le détective, les deux entités finissant par se confondre tout à fait – un phénomène que l'on retrouve directement inscrit dans les plans du film (*fig.* 268 à 273).

⁴⁶⁶ Charles Dekeukeleire, entretien avec Pierre Bourgeois, « *Histoire de détective*, de Charles Dekeukeleire », *Arlequin*, avril 1930, n.p. Tout comme j'évoquais, au chapitre précédent, les liens proposés par Patrick De Haas entre *L'homme à la caméra* et *Histoire de détective*, un article rapproche les deux réalisateurs en 1930 à partir de l'idée d'une caméra-œil mobile : « De même que Dziga Vertov, Charles Dekeukeleire cherche à donner à l'objectif la mobilité d'un œil. Avec intelligence il le promène autour des objets, captant à son profit leur image la moins quotidienne. Mais tandis que Vertov s'abandonne facilement aux complications photographiques (surimpressions et autres) Dekeukeleire, par discipline autant que par goût du style sobre et nu, le seul vraiment moderne, s'en tient aux simples clichés photographiques. Remettant au rythme, au savant et lyrique montage des images le soin de créer la symphonie plastique qui est la marque de tout bon film ». F., sans titre (à propos de la diffusion des films de Dekeukeleire au Vieux Colombier le 21 juin 1930, *Monde* (Paris), 28 juin 1930, n.p.

⁴⁶⁷ Cette réflexion pourrait être rapprochée de l'étude que fait Nouredine Ghali des propos d'Epstein : « Il faut ici souligner la remarque d'Epstein concernant la caméra "sujet qui est objet". La caméra est effectivement un objet qui devient en même temps sujet puisqu'elle enregistre et restitue les images ». L'auteur associe sa remarque à l'idée d'une caméra qui fonctionnerait comme un cerveau, à la fois chez Epstein et chez Emile Vuillemoz : « Ainsi les théories d'Epstein et de Vuillemoz s'accordent : la caméra enregistre les images à la manière d'un cerveau et elle constitue, dans sa perfection, un appendice de ce même cerveau. ». Nouredine Ghali, *op. cit.*, p. 84.



Figures 268 à 273 – Dans *Histoire de détective*, la caméra est d’abord solitaire, puis devient le visage du détective pour, finalement, être dessinée à la place de son œil. Plusieurs images – comme la dernière ci-dessus – montrent le détective littéralement greffé à sa caméra. © Cinémathèque royale de Belgique.

Les images d’*Histoire de détective*, analysées à partir des discours de Dekeukeleire sur une potentielle intériorité ou sensibilité de la machine, concordent avec ses recherches pour une causalité mécanique développée précédemment, qui repose sur un instinct machinique. Une tentative de catégorisation, ou d’interrogation quant aux questions de contrôle, de maîtrise, de rapports de force entre l’outil et son *propriétaire* paraît vaine dans la mesure où les termes et les métaphores (filmiques comme textuelles) qu’utilise Dekeukeleire relèvent du domaine psychique pour aborder ce qui, en essence, n’appartient pas au vivant : la machine. Par la caméra devenant l’œil dans *Histoire de détective*, par la moto d’*Impatience* s’unissant à la femme, il semble que le réalisateur ne cherche pas simplement à créer une rencontre, mais une fusion organique entre humain et machine.

Cette recherche se traduit également dans les technographies. Dans le troisième chapitre de cette thèse, je me suis concentrée sur la manière dont les machines industrielles, ainsi que le travail dans les usines, pouvaient apparaître fétichisés dans ces films. J’y voyais un retour à une forme de rituel « primitif », qui s’associe chez Dekeukeleire à la pensée prélogique, à l’idée d’un instinct automatique puis à celle d’une croyance. La machine se dessinait alors comme un idéal, un but commun à atteindre, dérivant de sa matérialité pour entrer dans le domaine du spirituel. Il faut cependant noter que les figures humaines ne sont pas écartées des

technographies et, si l'on efface systématiquement l'individualité de la narration, on montre néanmoins les corps. Les plans de mains, notamment, sont très nombreux (fig. 274 à 279). Elles sont souvent figurées en contact direct avec les appareils, Dekeukeleire insistant ainsi sur l'apport de la manipulation humaine dans le travail industriel, au même titre que celui produit par les mouvements des machines.



Figures 274 à 279 – En haut : *Vers un monde nouveau* (1955), *Le cuir* (1937), *Le capiage* (1948). En bas : *Images du travail* (1938), *Chanson de toile* (1938), *900 hommes* (1949). © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans les films technographiques, la répétition de ce type d'images se présente, sous une forme matérielle, comme l'allégorie d'une rencontre spirituelle entre l'humain et la machine. Mais il existe aussi des images qui semblent incarner plus directement l'idée d'une fusion. Par exemple, un film comme *Signaux ouverts* (1936) utilise les ombres et la profondeur de champ pour créer une esthétique qui donne parfois le sentiment d'une disparition des ouvriers dans l'usine puis à l'intérieur-même des machines (fig. 280 à 282).



Figures 280 à 282 – Charles Dekeukeleire, *Signaux ouverts* (1936). Dans la première image, on perçoit bien le travail conjoint des mains et de l'appareil, tandis que dans la deuxième, les ouvriers s'enfoncent dans la profondeur d'une machine. La troisième image utilise la lumière pour fragmenter le corps de l'ouvrier, qui se trouve illuminé de la même manière que les fragments de machine qui l'entourent. © Cinémathèque royale de Belgique.

Il est possible de mettre ces images, ainsi que celles qui représentent des mains dans les technographies, en lien avec les interrogations que soulèvent *Impatience* et *Histoire de détective* quant à une organicité de la machine, qui va de pair avec une mécanisation de l'être humain. Dans ces deux films expérimentaux, les figures humaines semblent s'automatiser au contact des machines : le détective adapte ses mouvements à l'intuition de sa caméra et la femme, par le biais du montage rythmé et de la fragmentation de son corps, tremble au même rythme métronomique que la moto. Dans les films industriels, les images dans lesquelles les mains et les corps ouvriers sont filmés fait presque toujours intervenir les machines, créant entre ces éléments un dialogue soit par le montage, soit à l'intérieur des plans. En ne leur donnant d'autre parole que la répétition de leurs gestes professionnels, Dekeukeleire ôte aux êtres humains des technographies leur individualité pour les faire apparaître comme les rouages du système industriel. En somme, ils s'automatisent eux aussi au contact des machines.

Pour approfondir l'analyse que j'ai proposée autour de la recherche d'une nouvelle croyance par Dekeukeleire, je voudrais ici postuler que, chez le réalisateur, la machine ne représente pas uniquement un mythe ou un objectif commun. Elle n'est pas seulement pour lui le « héros de notre temps », forme de dieu moderne, à laquelle chacun devrait se soumettre, qu'il s'agisse des ouvriers ou de l'opérateur de prises de vue (décrits de la même façon par Dekeukeleire). Il me semble que la réflexion du cinéaste est plus complexe : il n'y aurait pas d'un côté les machines et de l'autre les humains, il n'y aurait pas l'objectif *et* le subjectif, ni le vivant *et* le mort, la technique *et* le sensible, etc. Le réalisateur recherche plutôt une forme hybride, et les nouveaux instincts qu'il souhaite bâtir ne se situeraient ni du côté de l'humain, ni du côté de la

machine, mais tout à fait entre les deux, incarnant l'un et l'autre à la fois. En 1932-1933, Dekeukeleire va précisément dans ce sens, inscrivant dans ses carnets la note suivante :

« Le cinéma doit ainsi aider à définir ce qu'il y a en nous de spécifiquement humain et dont nous ne trouvons pas d'équivalent dans la nature.

d'où : supériorité du cinéma : alors que tous les autres arts visent à voiler la réalité, ce qui est une source d'erreur mais est nécessaire pour que l'homme s'y retrouve et s'y intéresse, le cinéma par l'introduction de la mécanique peut se permettre – et doit même le faire – de regarder la vie en face pour atteindre le même but. Le cinéma, c'est la possibilité d'une union dans un seul art du réalisme seul intégral (puisque'il est a-humain) et de l'humanisme le + intégral. »⁴⁶⁸

D'apparence contradictoire, cette partie des carnets exprime l'absence de catégorisation qui imprègne l'ensemble des écrits du cinéaste et cette recherche d'une réalité ou d'une vérité qui seraient *autres*. Le cinéma est ici la clé du « spécifiquement humain », lequel ne relève pas totalement du naturel selon le réalisateur, et la révélation de la réalité est avant tout permise par la mécanicité du médium filmique. Le cinéma, sous la forme d'une « union », apparaît de nouveau ici comme la possible expression d'une fusion homme-machine, laquelle serait la manifestation d'une vérité « intégrale », c'est-à-dire universelle ou encore « supérieure ». La volonté de créer un nouveau mythe social par le film resurgit ici sous la forme d'un fantôme de la machine anthropomorphe ou de l'humain mécanisé, ce qui, chez Dekeukeleire, paraît exprimer la même chose.

b. Autour de quelques contradictions terminologiques : la technique comme rencontre entre psychés individuelle et collective

Si le projet du cinéaste cultive une forme de contradiction et un certain idéalisme, c'est probablement parce qu'il s'inspire de terminologies psychologiques pour discuter à la fois de la société et de la machine, quand bien même ces principes sont supposés s'appliquer à l'individu. Les termes qui parcourent cette thèse et qu'il utilise pour développer sa pensée sont particulièrement significatifs sur ce point : une émotion ou une sensibilité sociales ; une causalité mécanique ; une pensée, une sensibilité ou un esprit machiniques ; le ciné-esprit ; la pensée prélogique ou primitive pour constituer une méthode automatique ; etc. L'ensemble de ces mots repose sur l'association de deux domaines, celui de la technique et celui de la

⁴⁶⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°13, décembre 1932 – janvier 1933, pp. 29-30. Il souligne.

psychologie, et paraît caractériser l'idée d'hybridité entre machine et humain que l'on retrouve dans les films. De prime abord, les index semblent indiquer des entrées séparées pour chacun des deux domaines, que je retranscris ici schématiquement :

<i>Domaine psychologique</i>	<i>Domaine technique</i>
Sensibilité	Découpage (films)
Conscience et « âme »	Prise de vue (technique)
Causalité	Machine et « machinisme »
Esprit	Rythme
Émotivité	Prises de vues du document
Intelligence	Film idées générales
Instinct	Technographies
Psychologie	Geste rationalisé [<i>sic</i>]
Imagination	Film (technique)
Mémoire	Sonore (technique film)
Intuition	Science et cinéma

Ces catégorisations ne sont en réalité qu'illustratives. En effet, un rapide parcours des pages auxquelles elles se réfèrent permet de les remettre en question. Dans le corps des carnets, les notes du cinéaste ne s'en tiennent pas uniquement aux entrées auxquelles il les associe dans les index et se décloisonnent pour atteindre une réflexion plus générale qui, elle, entremêle presque toujours technique et psychologie en vue de produire un discours social. De cette sorte, ce qui se réfère par exemple au « rythme » ou à la « prise de vue » comporte des aspects psychologiques, tout comme « l'imagination » et « l'esprit » sont décrits selon des aspects techniques. En somme, chacun des mots retranscrits ci-dessus peut être analysé selon des aspects propres aux deux domaines, au-delà des catégories.

De leur côté, des expressions comme la « pensée mécanique », la « sensibilité mécanique » et la « causalité mécanique » structurent *Le cinéma et la pensée*, mais ne se trouvent jamais associées ensemble dans les notes personnelles. Il en va de même du « ciné-esprit », qui n'existe que dans la conférence « Le cinéma contre lui-même ». Les réflexions sur une « science de la sensibilité » ou une « science de l'émotion », en revanche, traversent les carnets de Dekeukeleire autant que ses livres. Ainsi, les notes personnelles s'apparentent à un lieu d'exploration théorique qui vise à définir de nouveaux postulats philosophiques et scientifiques

dont les résultats sont exposés de manière relativement organisée dans les publications. La présence accrue, dans les livres, de ces *termes doubles* paraît synthétiser les recherches menées dans les carnets. Dans un même mouvement, ils simplifient et complexifient la pensée du cinéaste : ces mots résument l'idée générale d'un devenir machine de l'esprit ou d'un devenir spirituel de la machine, mais ils posent en même temps des problèmes de définition de l'esprit, de la machine, de l'individu et de la société.

Les réflexions du réalisateur, comme ses films, ne peuvent pas être appréhendés en dehors de leur ambivalence. L'idée selon laquelle la machine aurait une sensibilité propre qui permettrait de révéler ce que la sensibilité humaine aurait, elle, de « mécanique », reflète un projet éminemment conceptuel, surtout dans le cadre des films industriels. Bien que Dekeukeleire mette en avant la portée sociale de ses écrits, force est de constater que les dynamiques de pouvoir n'y sont que très peu questionnées, et l'on peut s'interroger quant à sa connaissance réelle du travail dans les usines. Tandis qu'il écarte les réalités individuelles ou de classes, la mise en pratique de son projet paraît inadaptée à la réalité socio-professionnelle des humains qu'il filme, alors que dans ses écrits, le cinéaste affirme clairement vouloir changer la perception du corps social ouvrier sur son travail.

Au-delà de ces contradictions d'apparence insolubles, il reste intéressant de se pencher sur la persistance du réalisateur à vouloir mettre en œuvre ses idées utopiques entre les années 1920 et 1960, ainsi que sur la profondeur avec laquelle il tente de rationaliser l'irrationnel. En effet, Dekeukeleire critique l'idée d'une causalité rationnelle qu'il associe à une période préindustrielle, mais l'ensemble de ses recherches sur le rôle social du cinéma tendent vers la construction d'une méthode qui vise pourtant à systématiser le domaine de l'émotion ainsi que sa manière de faire des films. S'il valorise l'instinct, le primitivisme ou le geste, c'est parce qu'il les perçoit à partir d'une forme d'automatisme qu'il associe à celui des machines, lesquelles se composent et fonctionnent à partir de rouages mécaniques.

La différence majeure entre l'automatisme de la machine et l'automatisme de l'instinct individuel repose sur le fait que le premier est soumis à la maîtrise de celui qui crée puis anime la machine, tandis que le second relève de l'imprévisible, de l'inné, et est nécessairement sujet à une absence partielle de contrôle. Lorsque Dekeukeleire discute d'une sensibilité ou d'une intuition machinique, il semble qu'il définisse la machine selon les mêmes caractéristiques psychologiques que celles de l'individu et qu'il intervertisse leurs rôles sur le plan du pouvoir. Pour lui, cinéastes comme ouvriers se soumettent à leurs machines comme s'ils ne les

maîtrisaient pas tout à fait, ou plutôt comme s'ils étaient contrôlés par elles, traversés des émotions que celles-ci devraient leur procurer.

Pourtant, le discours du réalisateur ne se situe pas dans le pur utopisme d'une machinerie humaine. Il écrit en 1932-1933 qu'une « machine est une chose mort-née », juste avant d'ajouter : « [m]ais la machine idéale qui se perfectionne est vivante »⁴⁶⁹. Il apparaît donc clair que pour Dekeukeleire la machine est un objet inerte, contrairement au cerveau et au corps où siègent les émotions, la pensée et les instincts. La « machine idéale » dont il parle peut être comprise de différentes manières : soit elle se réfère à un esprit qui serait envisagé comme mécanique, soit elle exprime le concept-même de machine, dont la portée spirituelle est directement associée chez lui à la société moderne. Il ne s'agit pas de comprendre laquelle de ces interprétations est la plus pertinente. De nouveau, il semble plutôt que le cinéaste imagine une forme d'aller-retour entre ces deux idées.

Les nombreuses tentatives de théorisations par Dekeukeleire d'une machine sensible, sensorielle ou intellectuelle et qui aurait le pouvoir de modifier la perception-même de la société s'ancrent dans un contexte théorique et géographique dans lequel la machine au sens général et le cinéma plus particulièrement semblent promettre un changement de condition sociale induit par une perception nouvelle. Les contradictions qui composent les écrits de Dekeukeleire sont le signe d'une technophilie dans laquelle le réalisateur entrevoit une solution universelle qu'il situe directement dans le domaine de la psychologie collective : « [c]e que nous constatons autour de nous par la révélation de l'appareil et de la machine, dépasse la révélation poétique individualiste. L'individu lui-même nous intéresse moins que le social »⁴⁷⁰.

Si Dekeukeleire rejette l'idée de l'individu dans le cadre du rationalisme, en ce qu'elle cloisonne les êtres et empêche une forme de cohésion sociale, son utilisation constante d'un lexique psychique montre que cette figure l'intéresse à un autre niveau, que l'on pourrait situer du côté du cognitivisme. En 1947, il écrit :

« 34) Le cinéma, science du geste.

[...] L'industrie serait donc absolument illogique avec elle-même si elle ne faisait établir les études nécessaires pour faire de l'art et de son domaine propre, une science exacte. Ceci n'est pas plus bizarre, a priori, que les études qui permirent ds l'antiquité déjà, de faire passer l'astrologie ds le domaine de l'économie, ou, aujourd'hui, celui de la médecine empirique ou de la science médicale. [...] En réalité,

⁴⁶⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°13, décembre 1932-janvier 1933, p. 12.

⁴⁷⁰ Même auteur, Carnet n°12, novembre-décembre 1932, pp. 48-49.

lorsque nous parlons de l'art, nous voulons parler d'un art issu des techniques et de l'esprit même de l'industrie et qui possède ces techniques et cet esprit. [...] L'industrie a donné naissance à un art propre, le cinéma. C'est lui qu'il convient d'étudier systématiquement et d'élever, par des méthodes modernes, au rang de science du geste d'aujourd'hui. [...] Une des dernières conquêtes de la science est la psychologie et, notamment, sous une forme éminemment pratique de psycho-technique. Elle est déjà au sens matériel du mot, une science du geste. [...] Mais cette science psychotechnique du geste n'est qu'une des matières premières du cinéma en tant qu'outil d'analyse et de synthèse de l'émotion que peut dégager l'industrie. Le domaine plus particulier du cinéma devient ainsi la science de l'émotion du geste. On sait que depuis les dernières études de psychologie – ou du moins les bases exactes – l'émotion y ont [sic] pu faire son entrée dans la science. Basée d'une part sur la science du geste – au sens large du mot, englobant la psychotechnique mais dépassant son objet propre – d'autre part sur les données scientifiques psychologiques qu'elle peut faire passer du domaine théorique au plan de l'application pratique / aux problèmes sociaux = le cinéma en tant que connaissance scientifique de l'émotion que dégage le geste et en tant qu'application de cette science aux problèmes sociaux, est appelé à rendre à l'industrie des services incalculables. [...]

Des bases scientifiques pour l'art

Le cinéma science de l'émotion du geste

Le cinéma, science au service de l'économie moderne. »⁴⁷¹

Cette partie des carnets s'entoure de la réflexion que j'évoquais dans le deuxième chapitre à propos d'un cinéma qui éduquerait les ouvriers, Dekeukeleire parlant également, au sein de ces lignes, « d'amener l'esprit des travailleurs à ressentir les émotions particulières que peut fournir le travail moderne »⁴⁷². Le réalisateur définit la pensée comme phénomène social, évoquant un « esprit de l'industrie ». Le cinéma est alors décrit comme une science « au service de » l'industrie, compris à la fois comme instrument de « connaissance des gestes » mais aussi, et surtout, de maîtrise des émotions auxquelles ils se lient (puisqu'on provoque lesdites émotions chez les travailleurs) .

Dans le chapitre précédent, j'expliquais que Dekeukeleire idéalisait une caméra instinctive, capable de transmettre aux spectateurs une forme d'émotion transcendantale amenant à une nouvelle conscience, toutes ces étapes étant envisagées à partir de l'idée d'automatisme. Cette pensée se construit sur des paradoxes : saisir et transmettre en essence l'irrationnel, révéler puis bâtir les couches inconscientes d'un esprit collectif (propre à la modernité) implique nécessairement, dans les écrits du réalisateur, une technique, un *guide*, une ligne de conduite. Cela peut paraître logique dans la mesure où la création d'un film ne peut se faire sans cinéaste

⁴⁷¹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°64, juin-novembre 1947, pp. 34 à 45. Cette réflexion est retranscrite dans les annexes, cf. pp. 511-523.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 34.

ou équipe. Ici, il n'est d'ailleurs plus question de caméra mais de cinéma : dans ces lignes, il ne s'agit plus d'allégoriser l'automatisme de l'esprit par le biais de l'œil de l'appareil, il s'agit de trouver un moyen bel et bien pratique de recréer cet automatisme psychique par l'écriture cinématographique en vue de faire intégrer à l'esprit spectatorial de nouveaux gestes accompagnés de nouvelles émotions.

C'est aussi la possible signification d'une déclaration comme « Après le ciné-œil, le ciné-esprit »⁴⁷³ en 1932, que j'ai déjà citée, discutant d'une volonté propre à Dekeukeleire de faire du cinéma un instrument de discernement et de révolution. Lue depuis le contexte d'une critique du cinéma dominant (ce qui constitue une large partie de la conférence dont elle est tirée), cette expression amène à l'idée d'un film réflexif. Cependant, à la lumière des discours du cinéaste dans ses carnets, ses ouvrages et ses articles explorés jusqu'ici, le « ciné-esprit », tout comme la « science de la sensibilité », la « méthode automatique », la « causalité mécanique », la « pensée machinique », etc., peuvent s'interpréter plus directement à partir de questions pratiques. Et leur application concrète telle qu'elle est ici exposée (mise en place d'un syndicat, de réalisations, d'une société et d'une économie), permet d'interroger leur rapport à une forme de propagande induite par des films qui contrôlèrent directement les esprits.

Comme Dekeukeleire l'indique, la science psychotechnique est intrinsèquement liée à cette partie de ses recherches, alors qu'il entend la dépasser pour atteindre, de nouveau, l'émotion sociale (soit une forme de spiritualité transcendante). A la période où il écrit ces lignes, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la Belgique est traversée depuis quelques années par des questionnements sur la manière dont on peut optimiser le travail industriel. Ainsi, dans l'entre-deux-guerres,

« Les préoccupations de rationalisation dominaient chez les dirigeants économiques : en témoigna par exemple l'envoi aux Etats-Unis en 1918 d'une mission chargée par le gouvernement d'y étudier le “*scientific management*” et qui à son retour, se consacra à la promotion du taylorisme et à l'introduction des méthodes d'organisation scientifique du travail. »⁴⁷⁴

La science du travail repose alors sur des éléments techniques, mais elle s'étend rapidement à une analyse des conditions psychologiques de l'industrie, amenant à des problématiques d'éducation du corps ouvrier. Le terme de *psychotechnique* date de 1910 et a été proposé par le psychologue du travail français Jean-Maurice Lahy, par ailleurs inventeur de l'ergonomie,

⁴⁷³ Charles Dekeukeleire, « Le cinéma contre lui-même », *op. cit.*, p. 226.

⁴⁷⁴ Xavier Mabille, *op. cit.*, 235.

principe qui repose sur un travail de double adaptation : celle du travailleur à son environnement, et celle des machines aux capacités des travailleurs. A cette période, Lahy se positionne contre le taylorisme, y voyant une manière d'accroître la productivité qui ne prend pas en compte les réalités psycho-physiologiques du travail ouvrier. Dans une volonté plutôt socialiste⁴⁷⁵, Lahy évoque « le rôle de trois facteurs principaux dans le développement de l'intelligence : l'hérédité sociale, le dressage mental par le milieu social, le rôle perfectionnant de la culture »⁴⁷⁶, pour ensuite exposer la fonction sociale que pourrait jouer la psychotechnique⁴⁷⁷. Marcel Turbiaux décrit ainsi cette fonction :

« La psychotechnique est née de deux courants d'idées : l'un, parti des laboratoires de physiologie, tendant à apporter à l'utilisation de l'homme pour le travail les données alors acquises sur le fonctionnement du moteur humain ; l'autre, venu de l'industrie, cherchant à obtenir de la main d'œuvre le rendement le plus abondant. [...] L'œuvre sociale de la psychotechnique consiste seulement à mettre chacun à sa place dans le système général de la production et du travail. »⁴⁷⁸

Dans le cadre de cette science du travail, Jean-Maurice Lahy s'intéresse de près au rôle que pourrait jouer le cinéma⁴⁷⁹. Proche du Dr Toulouse, par exemple, il prend connaissance des travaux d'Abel Gance en 1922 par le biais de l'un de ses films commandité par les usines Voisin de Lyon à propos de la figure du tourneur-outilleur. Lahy décide alors de produire, avec le

⁴⁷⁵ C'est ainsi qu'il est décrit par Marcel Turbiaux dans « J. M. Lahy (1872-1943). Essai de bio-bibliographie », *Bulletin de psychologie*, tome 36, n°362, 1983, pp. 969-985. Il explique par exemple que Jean-Maurice Lahy publie régulièrement dans la *Revue socialiste*. L'auteur évoque par ailleurs un tournant de la part de Lahy au début des années 1930 vers une idéologie marxiste. Lahy a fondé deux revues qui concernent la psychotechnique : *Revue de la science du travail* (en 1929) et *Le travail humain* (à partir de 1933).

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 976. Lahy parle de ces sujets lors d'une élocution produite à Moscou en 1931, au sein de la septième Conférence internationale de psychotechnique.

⁴⁷⁷ C'est en 1934, à Prague, lors de la huitième Conférence internationale de psychotechnique, que Lahy propose la psychotechnique comme une solution sociale, qui permettrait de réguler les productions industrielles.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 977.

⁴⁷⁹ Il faut noter que cet intérêt du champ économique de la production ouvrière pour la technique cinématographique est antérieur aux discours de J. M. Lahy. En effet, on le retrouve au cœur des recherches d'Etienne-Jules Marey alors qu'il développe la chronophotographie, participant significativement à fonder les techniques pour l'enregistrement du mouvement cinématographique. Pour Anson Rabinbach, « L'une des facettes du modernisme précoce de Marey, moins connue mais peut-être plus importante encore, est sa vision du corps comme système d'une économie du travail. Le propos initial de Marey, on s'en souvient, est de comprendre les lois thermodynamiques du mouvement, d'en saisir l'ineffable "perte de temps" et de découvrir l'économie des objets en mouvement dans l'espace. C'est cet aspect de sa recherche, l'accent mis sur l'"animal-machine" et sur le travail mécanique fourni par l'énergie du corps, qui représente la dimension utilitaire et sociale d'un tel modernisme. [...] La chronophotographie rendait possible une science de la fatigue et une rationalisation des mouvements du corps – une économie de l'énergie qui allait conduire à une très européenne science du travail ». Anson Rabinbach, *Le moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité* [1990], trad. Marie Cuillerai, Paris, La Fabrique éditions, 2004, pp. 203-204.

concours de la société Triomphe, une série de films industriels qui montrent les usines et les ateliers de travail ouvrier⁴⁸⁰.

A cette époque-là, la Belgique n'est pas étrangère aux recherches effectuées par la science psychotechnique. Ovide Decroly, médecin et psychologue belge, prend part à ces réflexions dès le début des années 1920 ainsi qu'il fait partie du comité directeur de l'Association internationale de Psychotechnique constituée à Paris en 1927⁴⁸¹. Decroly est particulièrement renommé pour le rôle qu'il a occupé dans la pensée pédagogique et dans certaines réformes de l'éducation en Belgique⁴⁸². On considère alors souvent la part du travail (ouvrier) dans l'éducation de l'enfant et les regards s'orientent moins vers la rationalisation des gestes que vers une éducation à la manière de percevoir le travail industriel, en concordance avec les aspirations de la science psychotechnique développée par Lahy. Ces intérêts s'étendent à la France et à l'Allemagne :

« Après 1910, en France comme en Allemagne, la science du travail [...] se trouve de plus en plus impliquée dans la solution de la “question sociale”, en définissant l'utilisation optimale de l'énergie du corps, indépendamment des intérêts divergents du capital et du travail. Pour les tenants de la nouvelle science, la “loi du moindre effort” et la notion de “rendement optimal” peuvent dépasser la dichotomie entre profitabilité et progrès social. L'élimination de la fatigue, du surmenage, de l'hyperactivité peut être accomplie en diminuant le rythme de travail, en introduisant des pauses et en raccourcissant la journée. Productivisme et réforme peuvent aller de pair. »⁴⁸³

Comme l'explique Anson Rabinbach, la science psychotechnique rencontre un certain succès dans une majorité de sphères sociales, qui est « en partie lié à la restructuration massive du marché du travail après la guerre, mais aussi à la réception généralement positive des syndicats »⁴⁸⁴, en ce que les dispositifs mis en place, les tests psychotechniques, apparaissent comme un moyen d'objectiver l'accès au travail (par une évaluation des capacités psychophysiques des employés). Méthode moins considérée selon un angle critique que dans l'idéal

⁴⁸⁰ Voir : Marcel Turbiaux, « J.-M. Lahy (1872-1943) et l'orientation professionnelle », *Bulletin de psychologie*, vol. 2, n°482, pp. 217-235.

⁴⁸¹ Voir : Henri Piéron, « L'Association internationale de psychotechnique entre les deux guerres mondiales », *Le Travail humain*, vol. 15, n°1-2, janvier-juin 1952, pp. 122-132.

⁴⁸² Decroly est à l'origine de plusieurs dispositifs d'éducation mis en place en Belgique à partir du début du 20^e siècle. Il fonde par exemple une école en 1901 (l'école Decroly, située à Uccle dans la Région de Bruxelles-Capitale, existe toujours) destinée à éduquer les enfants en difficulté scolaire ou déscolarisés. Decroly prône des méthodes d'enseignement qui appartiennent au courant de l'Education nouvelle et se fondent sur la pédagogie active (l'enfant est considéré non pas comme récepteur du savoir, mais comme acteur de celui-ci). En 1921, Decroly crée également la Ligue Internationale pour l'Education Nouvelle (qui est toujours active).

⁴⁸³ Anson Rabinbach, *op. cit.*, p. 337.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, pp. 446-447.

d'une amélioration des conditions sociales, donc, la psychotechnique est aussi à replacer dans la période d'essor des discussions intellectuelles sur la question du cinéma éducatif que représentent les années 1920-1930 (notamment à travers le CIDALC et l'Institut international de Coopération Intellectuelle). Dans le système psychotechnique, le cinéma occupe une place de choix puisqu'il est un moyen d'atteindre le corps social (spectatoriel) par les canaux sensibles : il est donc à-même d'éduquer les spectateurs directement par les effets produits sur leur organisme et leur esprit. Le rythme cinématographique entre largement en jeu quant à la problématisation d'un enseignement aux gestes ouvriers, qui va de pair avec l'idée d'une adaptation de l'homme à la machine, tandis que de son côté, la machine cinématographique est en mesure de s'adapter au rythme de la perception individuelle.

Appliqué par Dekeukeleire au cinéma, le terme de psychotechnique permet de comprendre que l'utilisation par le cinéaste de terminologies à double sens n'est pas vraiment contradictoire : le contexte scientifique et intellectuel dans lequel naît sa réflexion repose précisément sur le caractère intrinsèque des deux domaines que sont la psychologie et la technique (industrielle). L'élément ambivalent de son discours, en revanche, repose sur sa critique du taylorisme, tandis qu'il réinvestit l'idée d'une standardisation des gestes du travail par le cinéma et, dans son sillage, d'une standardisation des images qui amène à une rationalisation de l'émotion. En effet, chez lui la psychotechnique apparaît comme une étude, une base de pensée ou une « matière première » avec laquelle le cinéma peut composer, et qu'il doit dépasser pour atteindre plus généralement « l'application d'une science de l'émotion du geste ». L'angle psychotechnique permet de saisir que l'idée d'une perception nouvelle du monde n'est pas envisagée sur un plan uniquement philosophique par le réalisateur, mais également aux sens littéral, scientifique et pratique. Pour lui, il n'est d'atteinte d'un « esprit de l'industrie » que par le biais d'une systématisation de ce qui relève de la psyché, c'est-à-dire par la transformation d'un phénomène individuel en expérience collective : il s'agit là d'un programme concret que le cinéaste entend mener par ses technographies.

c. La technographie en question. La place centrale de la poésie dans la méthode de Dekeukeleire

Si je n'ai pas interrogé l'ambivalence de la technographie au même titre que d'autres termes dans la partie précédente, c'est que celui-ci me semble apporter des précisions supplémentaires

aux propos de Dekeukeleire sur la mise en pratique de son projet. Premièrement, la technographie a ceci de particulier qu'elle discute directement du rôle du cinéaste dans le montage des images. On peut ainsi lire, dans *L'émotion sociale* :

« On peut se demander si le montage de cette ubiquité par la technographie est suffisamment objectif pour remplir un rôle organique nécessaire, s'il n'est pas, en dépit de ses qualités particulières, un art dont la facture finale dépend entièrement du technographe et de sa sensibilité personnelle.

Ce n'est pas le regard du technographe qui enregistre les aspects de notre monde, c'est un regard mécanique, un regard qui contient aussi celui des spécialistes et qui permet au technographe de capter tous les aspects de la vie, même ceux pour lesquels il ne ressent pas d'attrait. C'est également une mémoire mécanique qui retient les documents. Une mémoire parfaite qui garde aux images leur authenticité et leur fraîcheur et ne s'altère pas, fût-ce à des années de distance. L'appareil apporte aussi une imagination mécanique. Par le ralenti et l'accélééré, il analyse et synthétise nos regards comme ne pourrait le faire notre imagination. Mémoire et imagination mécaniques sont à la disposition de l'auteur pour monter, composer, pour rythmer l'enchaînement des images et des sons.

Le technographe n'est pas un artiste au sens actuel du mot, un être exceptionnellement sensible qui exprime le monde qu'il aime à l'image de sa sensibilité. C'est un ingénieur de la sensibilité qui possède, grâce à la machine, des facultés nouvelles et notamment l'ubiquité des regards et des mémoires qui le font participer plus intimement à la nature de ses semblables. Il possède en quelque sorte le regard et la mémoire de son espèce. C'est avec elles qu'il doit compter. »⁴⁸⁵

Cette partie de *L'émotion sociale* fait entrevoir un dialogue entre l'œil de la machine et le langage du cinéaste ou technographe, les deux entités étant abordées à partir d'un regard, d'une mémoire et d'une imagination, en somme définies comme ayant chacune une perception et une psychologie propres. Les rapports de pouvoir se nuancent, la machine « à disposition du technographe » n'imposant plus tout à fait sa vision, et le travail du cinéaste n'étant pas ici caractérisé par une soumission à l'œil surpuissant de la caméra. Cette forme de dialogue produit une rencontre homme-machine à un niveau qui serait à la fois psychique et technique, renforçant l'absence de catégorisations dont je parle dans la partie précédente. Devenant « ingénieur de la sensibilité », le technographe apporte à son travail une dimension scientifique au contact de l'objectif mécanique.

Cette manière d'envisager le technographe peut évoquer la figure de l'enquêteur d'*Histoire de détective*, suggérant de nouveau des résonances entre les diverses théorisations et les différents types de films produits par Dekeukeleire. La technographie se déploie régulièrement dans *L'émotion sociale* et *Le cinéma et la pensée* autour d'expressions spirituelles, presque lyriques,

⁴⁸⁵ Charles Dekeukeleire, *L'émotion sociale*, op. cit., pp. 109 à 111.

là où son utilisation dans les carnets est assez succincte et se réfère plus directement à la production des films eux-mêmes. Les écrits publiés utilisent les termes de « cinéma » et de « technographie » à une fréquence similaire pour décrire ce qui apparaît comme une réflexion générale sur la manière de faire des films. En revanche, ils n'utilisent que peu les termes de « cinéaste » ou de « réalisateur », qui sont tour à tour nommés « technographe » et « artiste ». Dans les carnets, la présence de « l'artiste » et du « cinéaste » est plus fréquente que celle du « technographe », et s'associe soit au « cinéma », soit à la « technographie ». Bien que le rapport direct à la caméra soit largement investi par Dekeukeleire, on ne retrouve que très rarement la figure du technicien dans ses écrits, quels qu'ils soient, alors même qu'il paraît défendre une position automatique ou machinique de l'opérateur de prise de vues à de nombreuses reprises.

L'entremêlement entre les différentes catégories terminologiques utilisées par le réalisateur semble donc faire état chez lui d'une réflexion qui caractérise la création cinématographique au sens général, dépassant l'idéalisme pur d'une fusion homme-machine pour s'orienter vers une méthode, qu'il formule ainsi en 1942 :

« 8) Le rôle du technographe, avec son âme d'artiste, est de rechercher ds toute la matière d'aujourd'hui projetée selon un plan, les intuitions supérieures.

[...]

« 10) Lorsque l'artiste se trouve devant un sujet, s'il répond par la première intuition, il sera souvent tenté ou de le rejeter, ou d'en donner une interprétation critique. Parce qu'il regarde le sujet avec son âme – c'est là l'interprétation individualiste. Le technographe se rend avec lucidité compte de ces antinomies. Il les résoud [sic]. *Rôle social accepté avec toute la sensibilité et l'intuition de l'artiste. Sorte d'idéalisme irréel ? Non. Idéalisme social, collectif.* Il se rend compte pourquoi il veut adopter une attitude critique. Il cherche les raisons des antinomies. Il cherche le plan intuitif supérieur qui le résoudra. Et il interprète sur ce plan. Il complète le sujet de telle sorte que les antinomies n'existent plus. Non en rejetant, en enrichissant. Ainsi d'ailleurs, il retrouve souvent la vérité qu'il ignorait. Et au pis, il montre à ceux qu'il technographie, ce qui leur manque pour qu'ils atteignent un équilibre supérieur.

Bien entendu, il ne cherche pas ces éléments d'ajouts dans son imagination. Il les cherche ds la réalité. Ds toute la réalité qui entoure le sujet consciemment ou inconsciemment. Il est obligé par ses appareils à les chercher *et les donner (documentaire) ds la réalité.* »⁴⁸⁶

Les « intuitions supérieures » s'apparentent à un but que le technographe devrait atteindre, qui relève du mythe moderne, des croyances ou de la vérité que Dekeukeleire entend révéler par le cinéma, et qui font déjà partie intégrante d'une réalité que l'œil de la caméra permet de

⁴⁸⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°51, avril-mai 1942, pp. 16 à 18.

percevoir. Il est du rôle du cinéaste ou technographe de « chercher » et « d'interpréter » la matière offerte par son appareil, et c'est précisément son appareil qui lui permet de se départir de son « âme » ou de son individualité propre pour arriver à ce « plan intuitif supérieur ».

Les résultats que produisent les films doivent pour Dekeukeleire se situer en dehors des « antinomies », encore une fois dans une forme de décloisonnement apparemment spirituel. La réalité produite par la rencontre entre l'objectif de la caméra et le regard du technographe relève selon lui d'un « idéalisme social, collectif », et il affirme deux années plus tard qu'il « faut faire du film technographique pour découvrir notre réalité – ce qui peut être notre état de conscience. Ou plutôt les postulats de notre pensée »⁴⁸⁷. La portée « sociale » de la pensée, de la conscience ou plus généralement de l'idéalisme appuient l'idée d'une spiritualité machinique généralisée qui serait à comprendre puis à créer par le film. La technographie a ceci d'intéressant qu'elle s'entoure d'un vocabulaire de la mise en œuvre, tout comme elle constitue pour Dekeukeleire un projet très concret de pratique du film.

Comme je l'évoquais dans le deuxième chapitre de cette thèse, le réalisateur belge envisage les fondements d'une société de films qui s'accompagne d'un enseignement, lequel comporte des aspects théoriques et pratiques. Quelques pages avant la citation ci-dessus, le cinéaste prépare un de ses cours, pour lequel il envisage trois séances différentes : une sur la poésie, une sur la technographie, la dernière sur le scénario⁴⁸⁸. Là où un « instinct mécanique », une « pensée machinique », un « ciné-esprit », etc., véhiculent chez Dekeukeleire une idée d'automatisme liée à l'émotion, la technographie, elle, semble apporter des éléments de réflexion pour l'écriture de cet automatisme : le scénario et la poésie caractérisent une mise en mots. Plus haut, il était question dans *L'émotion sociale* de « mémoire » et « d'imagination » de l'appareil capables de « mécaniser » la mémoire et l'imagination du technographe, c'est-à-dire capables, ici aussi, d'une mise en langage d'une pensée envisagée par Dekeukeleire comme automatique. Or, dans *L'émotion sociale*, cette idée structure un sous-chapitre nommé « Le montage, art collectif » : l'écriture cinématographique apparaît ainsi comme la voie matérielle vers « l'idéalisme social, collectif » que recherche Dekeukeleire. Au-delà de l'accent porté sur le rôle du cinéaste, le terme-même de technographie peut être entendu en ce sens : c'est un mélange de *technique* et d'*écriture*, signifiant une écriture *par* la technique ou encore *de* la

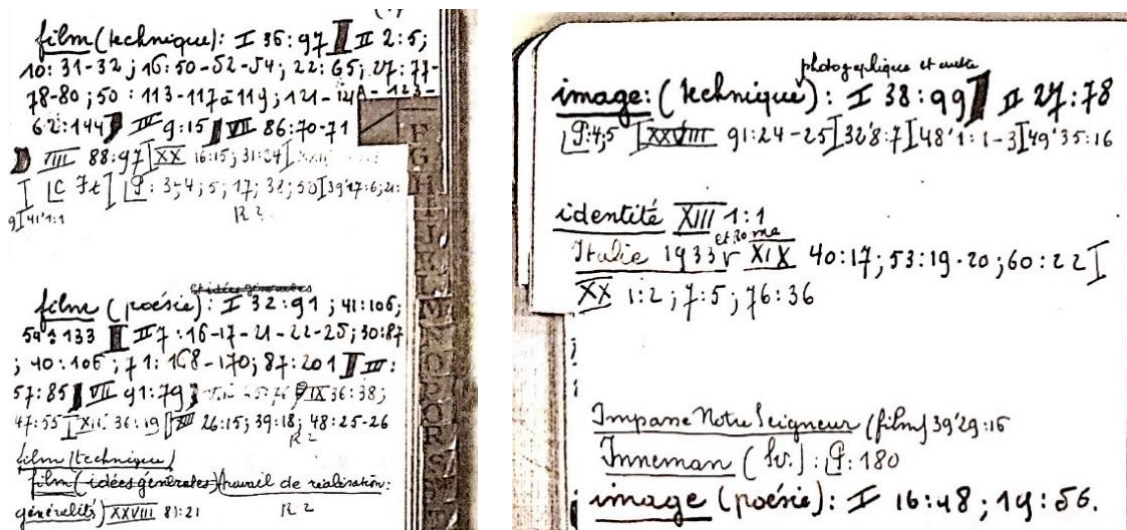
⁴⁸⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°56, décembre 1943-juillet 1944, p. 70.

⁴⁸⁸ Cette idée de trouve dans le Carnet n°56, décembre 1943 – juillet 1944 (idée 107), p. 82.

technique qui, à la lecture des notes, pourrait tout aussi bien être incarnée par la figure du réalisateur que par celle de la machine.

Alors que Dekeukeleire parle du travail du cinéaste ou du technographe, il lui arrive régulièrement de nommer celui-ci un « poète » dans ses carnets, comme il s'interroge, par ailleurs, sur les « problèmes technographiques moraux et poétiques »⁴⁸⁹. L'emploi de la technographie est évocateur d'une forme de tension entre deux pans de la pensée théorique du réalisateur belge : d'un côté la technique, de l'autre la poésie – une binarité qui imprègne constamment les discours qu'il produit sur son médium, dépassant largement le projet technographique en lui-même. J'évoquais déjà, dans le chapitre précédent, le terme de poésie, qui était alors associé pour Dekeukeleire à l'instinct et à l'automatisme de la pensée prélogique et que le cinéaste comprenait sous un angle collectif, en ce que ces derniers amenaient à un travail commun, une gestuelle universelle : une technique, ou encore une psychotechnique.

A travers les thèmes de la poésie et de la technique, la lecture des carnets permet de comprendre la manière dont le travail de création cinématographique de Dekeukeleire s'imprègne de ces tensions entre individu et collectif, psychisme et automatisme, spiritualité et matérialité à partir de questions d'écriture.



Figures 283 et 284 – Charles Dekeukeleire, index R1, p. 17 et p. 24. Sur chacune de ces images, tirées du premier index de Dekeukeleire, on peut voir que le film et l'image sont chacun référencés soit selon un aspect poétique, soit selon un aspect technique. © Cinémathèque royale de Belgique.

⁴⁸⁹ Même auteur, Carnet n°50, janvier-avril 1942, p. 1.

Dans les index, le film et l'image connaissent chacun une entrée poétique et une entrée technique (*fig.* 283 et 284), qui renvoient à une soixantaine de carnets entre 1931 et 1962. Ces tensions accompagnent donc Dekeukeleire dans la majorité de ses réflexions et subsistent sur un temps long. Le contenu des carnets qui caractérise ces entrées fait parfois apparaître une indifférenciation entre la technique et la poésie. Par exemple, les phrases suivantes, qui proviennent des premier et deuxième carnets, appartiennent aux catégories « image (poésie) » et « film (poésie) » : « Y a-t-il une plus grande qualité que la vie des images et cette vie peut-elle s'obtenir autrement que par une technique très poussée »⁴⁹⁰ ; « Ainsi le raffinement de la technique est un appoint pour exprimer un drame intérieur ? »⁴⁹¹. Dans le carnet 13, toujours à partir de la même catégorie, Dekeukeleire écrit une douzaine de pages qu'il intitule « poésie du cinéma ». C'est à l'intérieur de ces pages que l'on retrouve les termes de « science de la sensibilité », le réalisateur définissant le cinéma comme « science de la poésie » puis « poésie scientifique ». À travers l'utilisation des termes de technique et de science, ce que Dekeukeleire indexe comme des questions de *poésie* se révèle donc intrinsèquement lié à des questions de *technique*, celle-ci apparaissant comme le moyen d'atteindre une forme poétique perçue comme essentielle.

De leur côté, les catégories « film (technique) » et « image (technique) » renvoient à ce type d'occurrence : « [...] Lorsque je fais un montage, je reste trop superficiel. Je vois le lien logique, je ne m'interroge [pas] assez en profondeur pour sentir le lien poétique, le lien dynamique »⁴⁹². De nouveau, ce que le cinéaste envisage dans ses index comme des problèmes de technique s'avère directement corrélé à une recherche poétique, et si plus haut la technique apparaît comme la voie concrète vers un « résultat poétique », elle est ici également exprimée comme un possible obstacle à cette recherche.

Ces liens sont exposés de manière claire dans certains écrits publiés de Dekeukeleire, notamment dans le petit ouvrage qu'il co-édite avec Willem Rombauts et Paul Werrie en 1932, *Réforme du cinéma*, dont j'ai relayé quelques citations dans les premiers chapitres de cette thèse. La publication du livre, qui se destine à poser de nouveaux jalons pour une industrie du cinéma alors presque inexistante en Belgique, s'effectue précisément à la même époque que celle de la conférence « Le cinéma contre lui-même » dans laquelle on retrouve la notion de « ciné-esprit ». Dans le même ordre d'idée, les trois auteurs défendent un film qui permettrait une

⁴⁹⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°1, juin-juillet 1931, p. 16.

⁴⁹¹ Même auteur, Carnet n°2, juillet 1931, p. 8.

⁴⁹² Même auteur, Carnet n°3, n.d. (ca. juillet-août 1931), p. 28.

réforme de la pensée moderne, par une écriture cinématographique qu'ils définissent en ces termes :

« Technique, véhicule de poésie

Étant langage, comme il est dit plus haut, le cinématographe est voué à l'expression de l'art et de la poésie.

C'est dans cette expression qu'il doit culminer en dignité.

En tant que tel, le rôle du cinéma est de traduire d'une façon sensible le drame et la joie de notre époque (ces deux grands thèmes émotifs de la vie humaine).

Quant à l'expression ou extériorisation du sensible, c'est à la technique (ce talisman de l'intelligence, qui met au jour et au point nos émotions et sentiments les plus obscurs) d'animer de son souffle tous les éléments dont se compose le sujet.

En définitive, une matière n'est pas plus poétique qu'une autre ; c'est la technique, cette clef de l'expression, qui en révèle, en accuse ou en suggère la transcendance. »⁴⁹³

La technique devient une « clé », un moyen de montrer et de mettre en langage le poétique, lequel semble essentiellement appartenir à l'intériorité et à l'irrationnel par sa proximité avec les termes de « transcendance », de « sentiments obscurs » ou de « sensible ». La technique doit ici être comprise comme étant celle du cinéma. Les auteurs font largement usage des domaines du langage (ils parlent d'intellect, d'expression, de traduction). De la même manière que les idées des carnets qui créent une rencontre entre « poésie » et « technique », un constat semble se dégager de leurs mots : la technique est une voie possible vers un état poétique, caractérisé par un transcendantalisme qui rappelle la recherche, par Dekeukeleire, d'une émotion totale.

Ces principes structurent ce que l'on pourrait caractériser comme une théorisation du langage et de la création cinématographiques selon Dekeukeleire, qui passe directement par une pensée du montage. Celle-ci constitue chez lui une méthodologie générale. Dans les index, le montage ne connaît d'aspect que celui de la technique (*fig.* 285). L'une des idées référencées comme appartenant au domaine du « montage (technique) », dans le septième carnet, indique que « [l]e montage est la source de poésie du film – principalement en tout cas »⁴⁹⁴. Si le montage, en cinéma, est une opération technique parmi d'autres (enregistrement, cadrage, son, lumière, etc.), Dekeukeleire la met à l'avant-plan : ici, c'est une « source » comme ailleurs la technique était une « clé » vers l'atteinte d'une forme poétique.

⁴⁹³ Charles Dekeukeleire, Willem Rombauts, Paul Werrie, *Réforme du cinéma, op. cit.*, pp. 29-30.

⁴⁹⁴ Même auteur, Carnet n°7, décembre 1931-février 1932, p. 1.

montage (technique): I 53:133
 III 48-49 VI 1:4-6; 36:24-26; 45:39
 84:69; 87:74 VIII 22:35 IX 83:95
 XXIV 4:2-3; 17:7-8; 22:11; 36:29; 58:32; 61:35
 XXV 53:25 I 9:5 I 9:5 I 6:4; 13:13; 21:19; 33:34

Figure 285 – Charles Dekeukeleire, Index R1, p. 34. © Cinémathèque royale de Belgique.

De son côté, la poésie est exprimée dans les carnets comme étant un processus d'écriture ayant directement trait au sensible et à l'affect : pour Dekeukeleire, elle « consiste en un rapport spirituel, exprimé à l'aide de choses sensibles ou de mots, [...] entre des notions ou des choses, [...] rapport qui produit en ns une émotion »⁴⁹⁵. Le « rapport » peut être compris sous l'angle du montage (une mise en rapport d'éléments entre eux). En outre, pour le cinéaste, la poésie constitue un besoin humain, tel qu'il le développe dans son treizième carnet :

« Poésie.

Le besoin poétique est originairement le besoin d'extérioriser tout ce qui nous tombe sous les mains (c'est un besoin instinctif) *Le besoin d'occuper des membres, comme le cerveau (même inactif)*, ce qu'il y a de trop en nous, ce qui, de nos émotions, de notre intelligence, de notre corps (danse), n'est pas usé dans notre vie courante.

[...]

Comme il y a le désir de création poétique, il y a le désir de communion poétique. Peut-être désir plus paresseux, puisqu'il s'agit ici de se comprendre par l'intermédiaire d'un autre qui nous éclaire intérieurement sur nos propres désirs, notre propre déséquilibre, l'intensité de notre joie ou douleur. Il s'agit dans cette communion de contacts biologiques : de par notre identité de nature nous agirions vis-à-vis de telle matière, comme cet autre homme a agi, parce que nous éprouvions les mêmes sentiments. *Cela nous le sentons intuitivement. Intuitivement nous parcourons à l'envers, le chemin que parcourt le créateur pour faire son œuvre. Comme le son est transformé par le téléphone en vibrations, l'émotion est transformée par l'artiste en poésie. Et comme ces vibrations électriques seront transformées en son par le cornet récepteur, cette poésie sera transformée en émotion par le spectateur récepteur.*

[...]

En tant qu'extériorisation d'un désir, la poésie donne des indications sur l'homme futur, devance certaines sciences, certains équilibres. [...]

⁴⁹⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°1, juin-juillet 1931, p. 40.

La poésie est aussi un précieux témoignage pour aider à nous équilibrer. Nous mettant à nu, nous sentant attiré vers telle poésie, nous pouvons nous interroger et en découvrir le pourquoi – (sorte de psychanalyse de l’art). »⁴⁹⁶

La poésie est ici décrite comme psychologique ou psychanalytique : elle révèle ce qui, au départ, a trait selon Dekeukeleire à un « besoin », un « instinct », une « nature », des « émotions », une « sensibilité intuitive », etc. Il faut noter que, dans les mots du cinéaste, elle constitue un processus de transformation et de transmission de l’affect, lequel se situe au départ comme à l’arrivée de la création. En d’autres termes, elle s’exprime chez Dekeukeleire assez directement comme une expression née de l’émotion mais néanmoins extérieure à celle-ci (l’extériorisation dont il parle se fait par « l’intermédiaire d’un autre qui nous éclaire intérieurement »). Et puisqu’elle la révèle, la poésie se rend capable de transmettre l’émotion. Plus loin dans le même carnet, le réalisateur revient sur la même réflexion :

« Cette mise en ordre [de la poésie] se fait au-delà du phénomène intellectuel qu’elle résorbe (parce qu’elle contient trop de choses qui ne sont pas intellectuelles et que notre intelligence ne suffit pas à expliquer tout ce que nous ressentons) elle se fait par le contact direct avec la matière et selon les lois profondes qui nous unissent à elle et suivant lesquelles elle réagit sur nous et que nous réagissons sur elle. Ainsi, la poésie est un moyen de contrôle et d’équilibre humain. »⁴⁹⁷

Les « données confuses au fond de nous-mêmes » se situent au-delà de l’intellect ou du rationnel, et ne sont autres que les émotions et l’instinct pour Dekeukeleire. Par leur « mise en ordre », la poésie est envisagée ici comme un processus de structuration, la technique apparaissant comme l’outil propice à l’élaboration d’une sensibilité poétique. On pourrait rapprocher cette idée de l’étymologie du terme de *technographie* ; mais aussi de celui de *psychotechnique*, en ce que le domaine de la poésie, chez Dekeukeleire, est sans arrêt associé à une terminologie qui a trait au psychisme (poésie et psyché, donc, sont intrinsèquement liées chez lui). Appliquées au cinéma, la psychotechnique et la poésie, pour le réalisateur, constituent donc des moyens de contrôler les émotions humaines en les ordonnant.

Selon le cinéaste, la création artistique, et plus particulièrement la structure du cinéma, s’apparente alors à une écriture technico-poétique qui forme un possible passage vers la systématisation du fonctionnement psychique, une porte d’entrée vers le déclenchement mécanique de l’émotion et, par-là, vers la révélation d’une forme de *poésie nouvelle*. Celle-ci, constituée de « rapports spirituels nouveaux », se rapporte chez lui aux postulats d’une

⁴⁹⁶ Même auteur, Carnet n°13, décembre 1932 – janvier 1933, pp. 6 à 10. Il souligne.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, pp. 19 à 21.

perception propre à la modernité. La création cinématographique a ceci de particulier, pour Dekeukeleire, qu'elle est une écriture qui joint l'œil de la machine à l'esprit du cinéaste. C'est encore pour cela que les domaines de la technique et de la poésie dialoguent au sein de ses théories, dans la mesure où le montage cinématographique s'inscrit dans une écriture qui ne peut pas être totalement mécanique ni entièrement provenir de l'artiste, puisque celui-ci crée à partir d'une base matérielle qui dépend de la machine. Il s'agit du « contact direct avec la matière » que Dekeukeleire formule ci-dessus. C'est précisément ce que le réalisateur exprimait au début de cette sous-partie : « ingénieur de la sensibilité », le technographe, ou cinéaste, compose autant avec son intériorité propre qu'avec « une mémoire et une imagination mécaniques ».

Envisagée depuis les questions de création et d'écriture cinématographique, soit sous l'angle d'une méthodologie, l'analyse des discours de Dekeukeleire est révélatrice de la portée psychologique de sa pratique. Les réflexions qui entourent cette dernière se construisent autour d'un réseau terminologique qui semble profondément lier la machine à l'émotion, la sensibilité et la pensée d'une part ; puis la technique à la poésie de l'autre ; dans un discours qui tend à rationaliser la perception elle-même à des fins de maîtrise ou de façonnement de la psyché. En d'autres termes, au-delà d'un idéal sous-jacent de l'homme-machine ou de la machine humaine, et d'une manière qu'il pense scientifique, Dekeukeleire pose les jalons théoriques d'une technicisation de l'émotion. A travers la résurgence de problématiques liées au contrôle, ses écrits traduisent l'idée d'un devenir-machine de la psyché induit par la structure cinématographique : une machine-cerveau.

II. Au rythme de *l'appareil percepteur*. La structure cognitive du film

L'analyse de possibles ambivalences dans les écrits de Dekeukeleire est une manière de souligner, chez lui, la porosité entre différents domaines, que je caractérise comme une indifférenciation et une voie vers un décloisonnement de la pensée rationnelle, qu'il rend possible sur le plan conceptuel. Comme je l'ai déjà souligné, la question se situe peut-être moins chez le cinéaste dans les catégorisations que dans la volonté d'atteindre une spiritualité vierge, une nouvelle logique, qui ne pourrait répondre aux postulats philosophiques de la période préindustrielle, et dont la nature, pour lui, est ambivalente : ni l'homme, ni la machine ; ni le psychisme individuel, ni la pensée sociale ; ni la poésie, ni la technique. Tous ces éléments sont

plutôt envisagés ensemble, dans leur dialogue à la poursuite d'une vérité suprahumaine, transcendante, universelle : celle du machinisme. Si une spiritualité pure ou une émotion totale peuvent paraître impossibles à figurer ou à mettre en œuvre, il faut noter que la méthodologie de Dekeukeleire pour atteindre ce stade est, elle, relativement précise. La caméra s'y présente comme un instrument scientifique pour la systématisation du mécanisme psychique, alors qu'il écrit « [qu'il] y a la machine à calculer. Il y a aussi la machine à penser. C'est le cinématographe. Son emploi est évidemment plus délicat. Il faut savoir s'en servir »⁴⁹⁸.

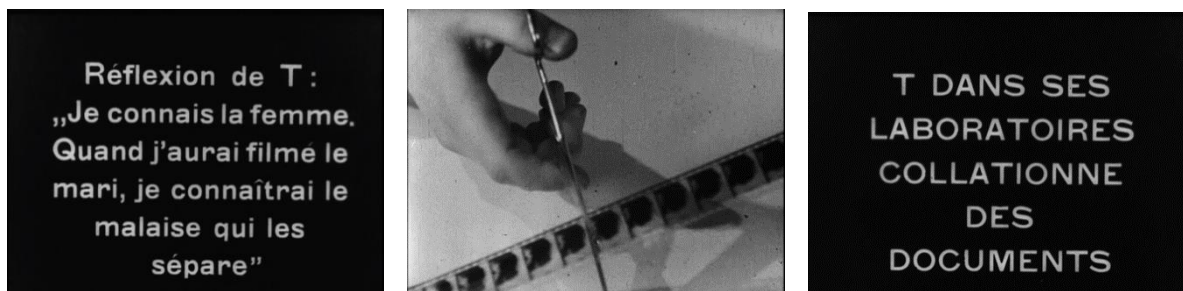
Il vaut donc de se concentrer sur l'idée de « machine à penser » ainsi que sur la méthode qu'élabore le cinéaste pour « s'en servir » : cette méthode repose sur la conceptualisation d'un *montage de la perception*, à l'intérieur duquel le psychisme est autant compris comme celui de l'humain que comme celui de la machine cinématographique, le film devenant pour lui l'expression littérale d'une mécanique de la psyché. C'est un phénomène qui implique nécessairement un questionnement des rapports entre individu et collectif qui, semble-t-il, se trouvent incarnés par le cinéma, celui-ci étant compris comme une objectivation de la perception par son caractère de machine. Ainsi le montage cinématographique, pour Dekeukeleire, s'apparente à une possible mise en commun de ce qui, *a priori*, concerne la psychologie individuelle. Il n'est alors pas étonnant que des résonances surgissent entre sa réflexion autour d'une « machine à penser » et la manière dont il écrit ses propres pensées, et il existe des correspondances entre ses théories sur le montage et la psyché, la forme que celles-ci prennent dans certains films, et la structure systématique de ses carnets de notes. Envisagés ensemble, ces éléments caractérisent la mise en pratique d'un *idéal psychotechnique* à travers des questions de fragmentation, de rythme et d'une écriture que l'on pourrait qualifier de mémorielle. Au fond, le cinéaste glisse du contexte d'une science du travail, la *psychotechnique*, à la mise en œuvre de ce que l'on peut nommer de manière proche une *psycho-technique* : une technique qui se réclame du psychisme lui-même⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°29, janvier-avril 1935, p. 52. Il est très probable, ici, que Dekeukeleire s'inspire d'Epstein, lisant *Photogénie de l'impondérable* en 1934-1935. Dans *L'intelligence d'une machine*, en 1946, on retrouve par ailleurs une expression similaire : « Non, la machine à penser n'est plus tout à fait une utopie ; le cinématographe, comme la machine à calculer, en constituent les premières réalisations qui sont déjà mieux que les ébauches ». Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », dans *Ecrits sur le cinéma, tome 1*, p. 310.

⁴⁹⁹ A ce sujet, il est intéressant de voir la manière dont Malte Hagener aborde la *psychotechnique*, qu'il lie à la pratique du re-montage dans le cinéma soviétique des années 1920, et qu'il analyse selon des cadres psychologiques, eux-mêmes corrélés à la science du travail. Il dénote premièrement que l'avant-garde soviétique use de principes propres au rationalisme (taylorisme et pavlovisme), dans un contexte de fascination pour les méthodes industrielles de production. Soulignant l'importance du champ psychologique dans les théories politiques et économiques de ce paysage social, il explique que le montage est alors vu comme une clé pour comprendre et reproduire le fonctionnement du corps et du cerveau. A travers son analyse, Malte Hagener évoque

a. *Entre film-journal et notes personnelles : correspondances structurelles et traces d'une intuition dispersée*

Les images et la structure d'*Histoire de détective* figurent particulièrement les liens qui se tissent chez Dekeukeleire entre l'esprit individuel et la machine au niveau de l'écriture filmique. Dans le film, T suit tour à tour Monsieur et Madame Jonathan. Le premier s'aventure à travers les villes et côtes belges tandis que la seconde semble exclusivement mener une vie d'intérieur. Au-delà de la simple observation, il importe à T de comprendre la fuite de Jonathan ainsi que la crise conjugale qui s'empare des deux personnages. Un carton indique ainsi : « Réflexion de T : Je connais la femme. Quand j'aurai filmé le mari, je connaîtrai le malaise qui les sépare » (fig. 286). Pour qu'il puisse mener son enquête, le détective doit se saisir de ciseaux, couper la réalité filmée (fig. 287) pour la collationner (fig. 288) puis la remonter.



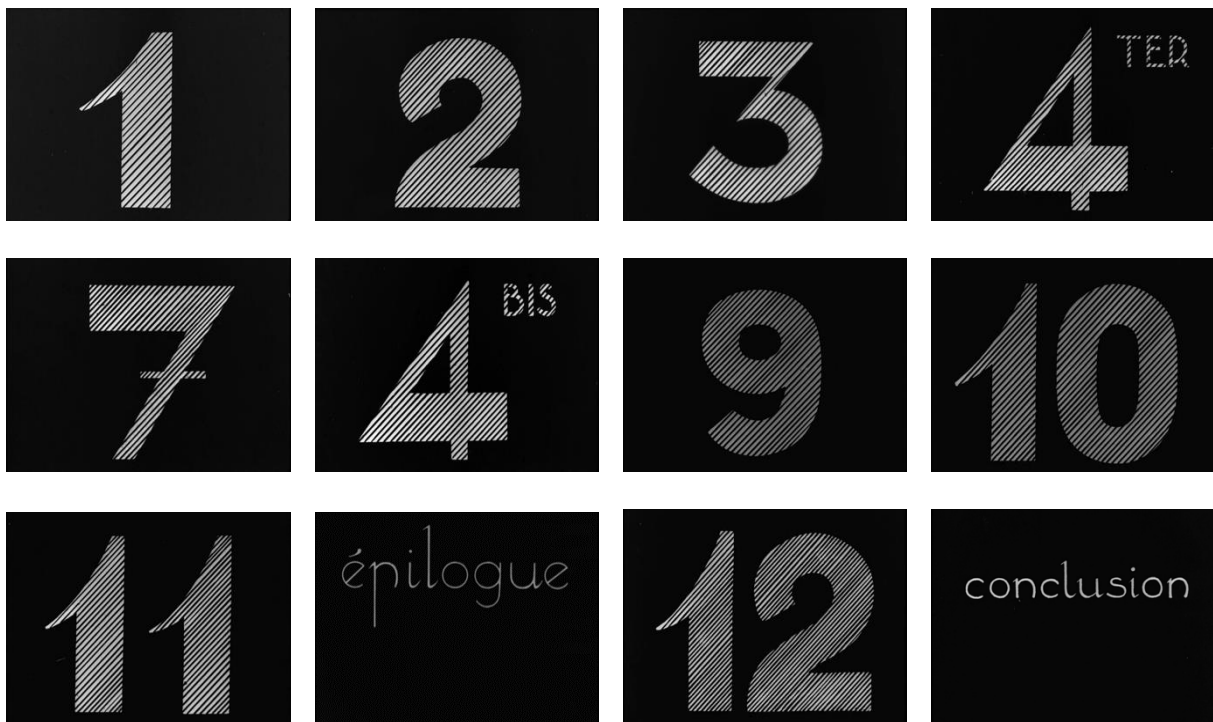
Figures 286 à 288 – Photogrammes d'*Histoire de détective*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans le quatrième chapitre, je parlais des liens que le film de Dekeukeleire entretenait au caractère scientifique de la caméra. En effet, le simple fait de filmer est ici garant d'une connaissance et d'une vérité à découvrir dans le cadre de l'enquête. Mais cette connaissance, qui repose sur des sentiments (donc, sur ce qui est matériellement invisible), est surtout rendue possible par les opérations techniques propres au montage : la fragmentation (T coupe) et la

le terme de *psychotechnique* selon deux sens qui s'alimentent l'un et l'autre, donc : à la fois une méthode de rationalisation des gestes et en même temps un cadre pour penser les rapports entre psyché et technique cinématographique (par le re-montage). Voir : Malte Hagener, « Re-editing as Psychotechnique: Montage and Mediality in Early Soviet Cinema », dans Annie Van den Oever (dir.), *Techne/Technology: Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, pp. 177-184.

confrontation des images entre elles (T collationne). En somme, ce que le film prône, c'est que les images n'ont caractère de révélation qu'à partir du moment où elles sont montées.

Dans le film, il semble que la vision propre à l'appareil machinique guide non seulement le récit et le cadrage (comme j'ai pu le développer plus tôt), mais également la structure, qui se construit et se déconstruit au fil d'un dialogue entre la caméra et le détective-cinéaste. Ce dialogue est notamment symbolisé par les images où s'entremêlent la machine et le visage de l'enquêteur, dont je discute dans la toute première partie de ce chapitre. Il repose sur l'idée d'une intériorisation de la vision de la caméra par la figure humaine qui, alors, observe et reconfigure les images pour atteindre la vérité. *Histoire de détective* se construit à la fois sur une logique intelligible et sur une déstructuration du récit. Il y a une introduction ainsi qu'un dénouement, puis des parties numérotées qui parfois se suivent dans l'ordre et à d'autres moments font des bons en avant ou en arrière (fig. 289 à 300).



Figures 289 à 300 – La structure (retranscrite chronologiquement) d'*Histoire de détective*. Les chiffres ne se suivent pas nécessairement selon la logique mathématique. L'enchaînement des différentes séquences du film n'est pas rythmé de manière régulière, certaines parties durent environ deux minutes, d'autres cinq à six minutes, et d'autres une dizaine de minutes. © Cinémathèque royale de Belgique.

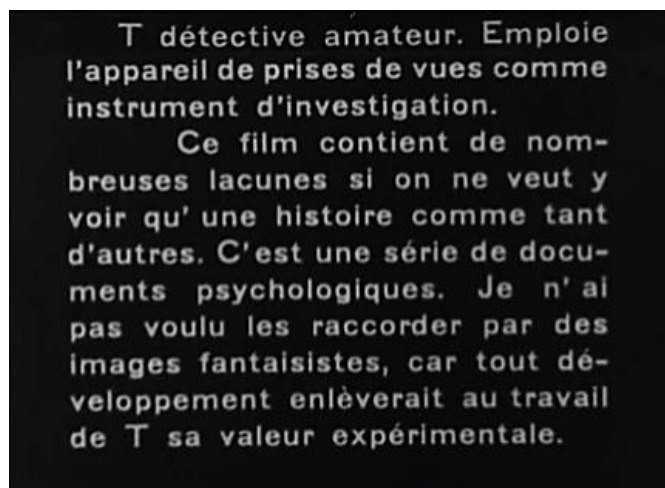


Figure 301 – Charles Dekeukeleire, *Histoire de détective* (1929), carton introductif. © Cinémathèque royale de Belgique.

Il est intéressant de revenir au carton introductif du film, qui indique que celui-ci « contient de nombreuses lacunes », étant une « série de documents psychologiques », ce à quoi Dekeukeleire ajoute qu'il n'a « pas voulu les raccorder par des images fantaisistes, car tout développement enlèverait au travail de T sa valeur expérimentale » (fig. 301). L'expérimental peut s'entendre de deux manières différentes : il représente le genre du film lui-même et se réfère à l'expérimentation au sens scientifique du terme. Ainsi, la science prendrait ses sources dans les manques, les sauts et les régressions de la pensée, qui seraient associés à l'idée de véracité que l'emploi du terme de « document » et la figure du détective viennent appuyer. Ce sont les lacunes qui, précisément, donnent valeur d'authenticité aux documents récoltés par T, tout type de raccord étant ici décrit comme « fantaisiste », c'est-à-dire comme présentant le danger de détourner ou de lisser la vérité recherchée par T. Et Dekeukeleire d'appuyer les propos de son film : « À mon sens, le cinéma doit tendre provisoirement à plus de complexité pour mieux servir la vérité psychologique... Son rôle n'est pas de reconstituer le monde extérieur, il est de nous révéler le monde tel que l'homme le sent »⁵⁰⁰.

Les phénomènes psychique et perceptif, dans *Histoire de détective*, relèvent donc d'une forme de vérité rendue scientifique par la présence prépondérante de la *machine à investiguer* qu'est la caméra. La structure non-linéaire du film, elle, entre en lien avec l'idée d'une causalité qui serait psychotechnique : dans le récit, l'esprit du détective écrit à partir de la matière que la

⁵⁰⁰ Charles Dekeukeleire, entretien avec Pierre Bourgeois, « *Histoire de détective*, de Charles Dekeukeleire », *Arlequin*, avril 1930, n.p.

mémoire mécanique de la caméra lui donne, agissant par-là sur les gestes liés à son travail. Le « monde tel que l'homme le sent », dans *Histoire de détective*, prend ses sources non seulement dans une vision mécanique, mais aussi dans ce que Dekeukeleire caractérise comme une forme de *structure déstructurante* de la pensée machinique. Cette hypothèse peut être mise en lien avec les postulats du cinéaste sur une logique moderne, qu'il expose ainsi dans *Le cinéma et la pensée* en 1947 :

« Notre logique traditionnelle, héritée de l'artisanat et des postulats euclidiens, admettra peut-être avec une certaine réticence la réalité inévitable de cette évolution qui, pour aller vers les clartés d'une nouvelle connaissance, suit apparemment le chemin des écoliers. Pour notre logique traditionnelle, la voie la plus directe entre deux points est la ligne droite. [...] Mais la nature ne va pas en ligne droite : tout homme est enfant et embryon avant de parvenir à la maturité de l'esprit. Et l'embryon lui-même se développe selon une logique qui n'a rien de rationnel. Nous préférerons dire que la logique de la ligne droite, la logique rationnelle, est une erreur héritée de l'artisanat et dont nous nous débarrasserons lorsque le machinisme, grâce au cinéma, aura atteint sa maturité. »⁵⁰¹

En associant le fonctionnement de l'esprit à celui de la nature (l'élaboration de l'embryon), Dekeukeleire met ici les phénomènes psychique et biologique sur un même plan, comparant le développement de la pensée à la formation de la vie-même. On pourrait parler de deux instincts, l'un caractérisé par la psychologie humaine et l'autre par l'évolution de l'être, qui selon le cinéaste se structurent tous deux selon une forme de délinéarisation aux antipodes des doctrines rationnelles. Dans ses carnets, Dekeukeleire schématise en 1954 les chemins de la nature et de la pensée :

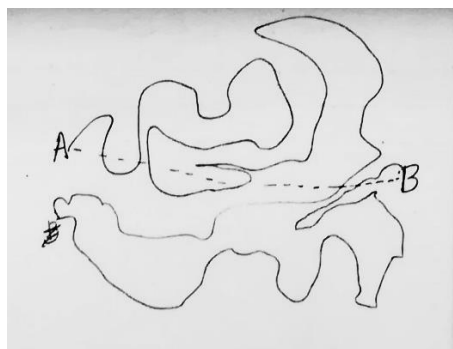


Figure 302 – Charles Dekeukeleire, schéma de la structure de la pensée, Carnet n°79, non-daté (ca. 1954), p. 45.
© Cinémathèque royale de Belgique.

⁵⁰¹ Charles Dekeukeleire, « Signification du cinéma », art. cit, p. 198.

Sur le dessin (fig. 302), on perçoit deux points distincts, A et B, censés figurer le départ et l'arrivée d'un développement quel qu'il soit. Les tirets représentent le chemin, très direct, qu'emprunte la pensée rationnelle pour se développer, tandis que la ligne pleine est à l'image de la nature et de la structure instinctive qui la caractérise. Ce chemin-là fait des détours, des digressions vers l'arrière, ainsi qu'il part vers le haut et le bas. L'allure presque géologique du schéma invite à penser l'instinct et la nature comme traversant des couches et les faisant communiquer les unes avec les autres. Si pour Dekeukeleire l'instinct fonctionne de cette manière, et si la caméra – par l'idée de « causalité mécanique » – se dote d'un instinct propre, il apparaît naturel que le montage, la mise en langage de cette « intuition mécanique », en voie les répercussions. Les films expérimentaux du cinéaste expriment particulièrement la délinéarisation que ce dernier conceptualise dans ses écrits. *Impatience* et *Combat de boxe* fonctionnent sur un rythme et une fragmentation qui mettent à l'épreuve l'intelligibilité du récit pour se concentrer sur l'organicité du mouvement et son expérience spectatorielle. *Flamme blanche* et *Histoire de détective* se construisent, eux, autour de surgissements d'images qui fracturent leur linéarité.

Dans les écrits du cinéaste, la vérité psychologique va de pair avec une critique des idéaux philosophiques de la société préindustrielle. Ce sont moins les résultats des sciences eux-mêmes qu'il remet en question qu'une manière « artisanale » (selon lui) de penser les vérités, qu'il considère comme une forme d'aliénation :

« 107) une fois qu'on formule, les aspérités tombent et c'est les aspérités, les désaccords même restreints, les petites fantaisies qu'ils cachent qui ouvrent la voie à de nouvelles recherches.
Une chose formulée est en soi une chose morte.
Voilà l'avantage de ces cahiers et pourquoi des choses mêmes éloignées servent plus à la poursuite de la vérité que la mise au point la plus précise possible de 1^e vérités provisoires
voilà l'origine de l'envoûtement ← d'une doctrine philosophique, religieuse
Tout est bien lisse, bien homogène, il n'y a pas de fissures, pas de choses qui « contredisent, si on ne les compare pas à des choses qui le font, cela paraîtra éternellement vrai.
en dehors d'elles. »⁵⁰²

⁵⁰² Charles Dekeukeleire, Carnet n°4, août 1931, p. 78.

Les « vérités provisoires », qui caractérisent les intuitions, sont pour Dekeukeleire « + exactes que les notions intellectuelles ». Selon lui, « [c]es dernières se placent en dehors du flux du vécu. Les réalités intuitives se placent dans le flux du vécu »⁵⁰³. Ce flux n'a rien de « lisse » ou « d'homogène », au contraire de la forme dogmatique des discours dominants qui est ici critiquée. Sortir de « l'envoûtement » produit par ces discours, en vue d'atteindre la « maturité », ce serait pour lui en révéler l'imprévisibilité, les hasards et les lacunes, ce que la délinéarisation incarne sur un plan formel. Cette mission est allouée à la caméra d'*Histoire de détective* et de manière plus générale, si l'on en croit la pensée de Dekeukeleire, au cinéma lui-même.

Mais ici, le cinéaste fait mention d'une autre de ses pratiques, celle des carnets de notes. Ils apparaissent, autant que le film, comme une recherche de vérité à partir du provisoire, du mouvant, de l'incertain. Le caractère provisoire des carnets est figuré par le passage des idées dans l'esprit de Dekeukeleire, qui les inscrit sur le papier dans le but de ne pas les oublier. Etant numérotées, elles fragmentent la pensée du cinéaste et la structurent selon un agencement aléatoire (fig. 303).

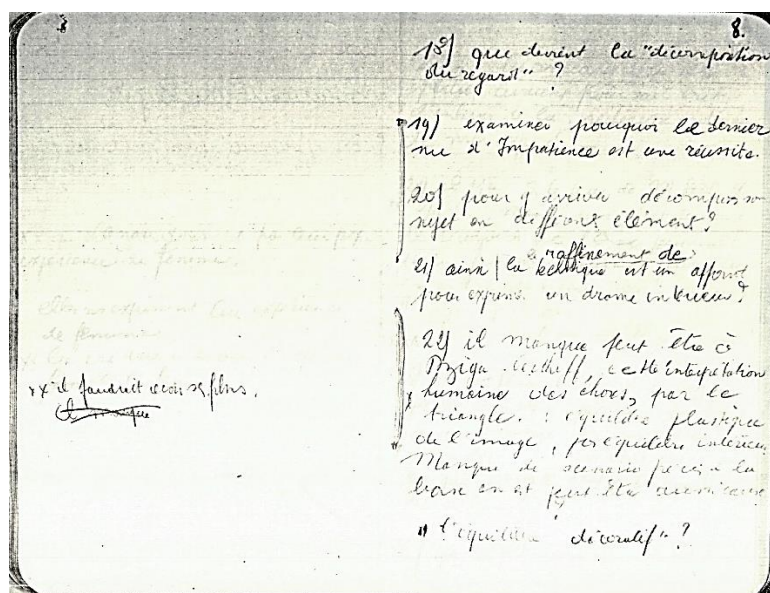
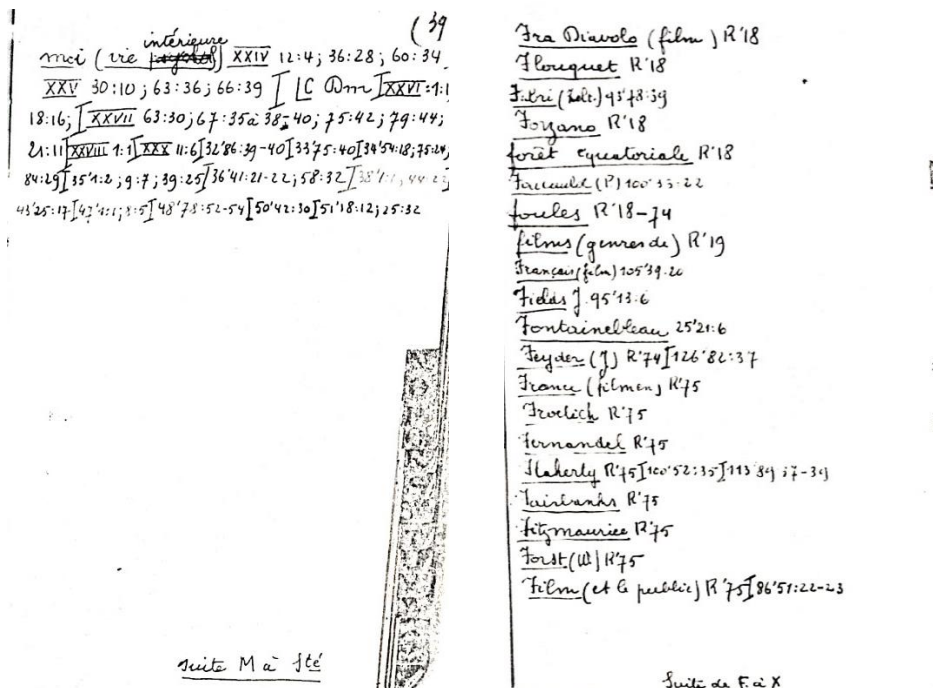


Figure 303 – Charles Dekeukeleire, Carnet n°8, février-avril 1932, p. 8. © Cinémathèque royale de Belgique.

⁵⁰³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°51, avril-mai 1942, p. 8. Le cinéaste reprend probablement le terme de « flux » de ses lectures de Bergson, que celui-ci utilise pour décrire les mouvements de la conscience et la durée vécue. Il faut néanmoins préciser que Dekeukeleire utilise ce terme très naturellement, sans l'attribuer à un auteur. Le mot est présent dans les carnets à partir de l'année 1942.

Comme dans *Histoire de détective* ou selon le schéma décrit plus haut, ces idées s'entrecourent et se forment autour de digressions, de coupures, d'allers en avant et en arrière, le cinéaste renvoyant régulièrement à d'autres de ses idées, situées ailleurs dans ses notes. Les suites d'idées dans les carnets expriment, comme le regard mécanique de la caméra du détective T, une continuité d'apparence intuitive, qui diverge de la logique linéaire en la déstructurant. Ce constat se renforce à la lecture des index, qui référencent les idées de Dekeukeleire dans l'ordre alphabétique puis, parfois, *sautent* des lettres (fig. 304 et 305).



Figures 304 et 305 – Index R1, p. 39 ; et Index R2, n.p. En bas de chacune des deux pages, on constate que Dekeukeleire se reporte à d'autres sections des index pour continuer ses listes, qui déstructurent l'ordre alphabétique, ce qui se vérifie lorsque l'on se reporte aux sections mentionnées (en l'occurrence ici : les mots commençant par M reprennent bien au sein des entrées commençant par S, de même pour les F, qui se retrouvent dans les X, etc.). © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans les index, cette pratique n'est autre qu'une réponse à un manque d'espace sur les pages déjà remplies de mots, et il ne s'agit pas de les interpréter dans un sens absolument conceptuel. Les carnets, eux, relèvent également d'une pratique avant tout personnelle, qui n'a pas nécessairement vocation à être théorisée. Cependant, des liens formels se créent entre les théories de Dekeukeleire, son film *Histoire de détective* et ses carnets, qui apparaissent de manière saisissante. Dans les carnets et les index, il semble que les idées s'expriment à la

manière de vues, scènes ou séquences de l'esprit comparables au film tel qu'il est pensé et pratiqué par Dekeukeleire à ceci près que, contrairement au cinéma qu'il théorise, elles ne concernent que son esprit individuel. Le constat inverse, d'un film ressemblant à des notes personnelles, est posé par Paul Werrie à propos d'*Histoire de détective* en 1930 :

« Le nouveau film de Charles Dekeukeleire a circulé dans les villes de Hollande : nous ne savons pas ce qui s'y est passé ; à Bruxelles, la Lanterne Sourde l'a projeté, puis le Studio du Palais des Beaux-Arts, où ce fut chaque soir le chahut. *Combat de Boxe* et *Impatience* du même auteur intéressaient plus par le rythme et les masses d'ensemble que par l'image : cette fois les images viennent au-dessus, par un **roulement** des unes sur les autres (non plus leur attachement), comme elles roulent dans les plis de la vie courante, y poussées par le poulx du hasard et le flux intérieur.

Or, faire descendre les gens en eux-mêmes à ce point est impardonnable ; l'héroïsme seul est admis. Certains collages et révélations, dits loufoques, sont toujours illicites : un bol de café, par exemple, et la mer. L'examen de conscience, la médiocrité constatée de l'existence, la vue du kilométrage d'automatismes internes et externes dont nous sommes les jouets, tout ce qui passe en dessous de la carapace logique, tout cela est humiliant et hautement redouté. Conclusion : soyez tancé, Dekeukeleire, d'avoir approché cette réalité. [...]

Il faut savoir que c'est l'existence d'un citoyen neurasthénique – M. Jonathan – surprise [...] par l'objectif du détective t., [...] comme elle pourrait l'être si l'on ouvrait les carnets de poche de cet homme. On peut dire que ce film est le ou les carnets de poche d'un homme, cinématographiés. »⁵⁰⁴

Parlant d'un « flux intérieur » et d'un « poulx », ce que Paul Werrie décrit comme les « carnets de poche cinématographiés d'un homme » ressemble à ce qui, plus tôt, était envisagé comme un « monde tel que l'homme le sent » par Dekeukeleire, régi par une structure intuitive et organique, proche du déroulement de la nature elle-même. Cette structure est ici figurée comme une série « d'automatismes internes et externes dont nous sommes les jouets », invitant à considérer le déroulement sensible comme hors du contrôle humain et proche de la machine. Dans le film, le montage des intertitres donne un aperçu de ce que Werrie conçoit ici comme un « flux intérieur » et ce que Dekeukeleire nommait plus haut un « flux du vécu » (fig. 306 à 311) :

⁵⁰⁴ Paul Werrie, « *Histoire du Détective T*, un film de Charles Dekeukeleire ou les carnets de poche de M. Jonathan », *Anthologie du groupe Moderne d'art*, 10^e année, n°5, mai-juin 1930, pp 4-5. Le terme de « roulement » est surligné par l'auteur.



Figures 306 à 311 – *Histoire de détective*, figuration de la pensée du détective T. Cette séquence survient autour de 9'40''. © Cinémathèque royale de Belgique.

Ces intertitres, à la typographie qui semble aléatoire, incarnent le déroulement de la pensée de T, qui s'égaré, se fixe sur une idée, repart, etc. Pendant sept secondes, les mots s'enchaînent très rapidement en se mélangeant les uns aux autres selon un rythme névrotique et désordonné. On compte trente-quatre photogrammes, le rythme de cette partie du film est donc très rapide (4,8 cartons par seconde) et il n'est pas régulier. La séquence se termine par un arrêt de cinq secondes sur le carton « Jonathan », déjà présent dans la première partie. Figurant la pensée égarée de T, cette séquence rend sensible le rythme psychique du détective, qui se structure, comme les carnets de Dekeukeleire, selon des idées qui surgissent de manière hasardeuse, puis qui atteint ensuite une forme de révélation : la longue focalisation sur le carton dédié à Jonathan sort le détective (et le spectateur) du rythme effréné de sa pensée et influe sur la suite de la narration, T partant alors à la recherche de l'homme en fuite.

Kristin Thompson dit d'*Histoire de détective* que c'est un film « qui se présente sous une forme narrative pour ensuite la nier en abrogeant non seulement le jeu d'acteur mais aussi toutes les conventions visuelles que le cinéma muet s'était efforcé jusqu'ici de construire pour transmettre un récit à son spectateur »⁵⁰⁵. Il semble effectivement qu'en se basant sur l'intériorité sensible du détective, le film déstructure la linéarité dominante du cinéma, et avec elle celle que

⁵⁰⁵ Kristin Thompson, art. cit., n. p. Citation originale : « *Histoire de détective* is an experimental film which allows narrative in, only to negate it by suppressing, not just acting, but all the visual conventions which the silent cinema had built up to present story material to the spectator ». Ma trad.

Dekeukeleire associe à la pensée rationnelle, pour gagner en logique fragmentaire, construisant à proprement parler un *flux du vécu*. Or, et encore une fois, dans *Histoire de détective*, il est clairement établi que c'est la caméra qui guide l'homme, on peut donc s'interroger sur ce qui apparaît être le *flux du vécu* de l'œil mécanique lui-même, dans une tentative de définition d'une *logique machinique* comme je l'exposais plus tôt. L'idée de vérité engagée par Dekeukeleire dans son film n'a d'objectif que l'œil de la caméra, elle s'affirme dans sa structure interne, lacunaire, fragmentée, et dans les connexions inédites qu'elle construit entre les images. La caméra-guide devient alors un œil ou un organe perceptif qui rend possible une pensée qui, elle, est mise en forme par le montage, lequel paraît traduire une sorte d'automatisme psychique : *Histoire de détective* s'apparente ainsi à un film-journal intime.

De son côté, en tant que trace d'un enregistrement de la pensée, la structure très systématisée des carnets en fait une pratique qui s'ancre elle aussi dans le spectre d'une pensée de l'esprit automatique, à travers une écriture d'apparence instinctive. La numérotation et la fragmentation du corps des carnets enlève aux pensées la fluidité linéaire d'un discours construit. Celles-ci se donnent à lire comme des surgissements, des mises en rapports, comme un montage presque inné d'éléments fugitifs en cours d'élaboration, les idées s'y présentant comme des choses qui s'arrêtent, reprennent, disparaissent, reviennent, mais sont essentiellement provisoires et sont par-là *vraies* si l'on en croit Dekeukeleire. A travers cette notion de « vérité provisoire », qui s'associe à la fugacité de la pensée ou à une perception ponctuelle et que le réalisateur applique tout autant au cinéma qu'à sa pratique manuscrite, Dekeukeleire semble de nouveau rendre poreuses les frontières qui pourraient exister entre individu, société, machine et esprit.

b. Conceptualisation d'un montage de la perception : le rôle de la mémoire dans l'écriture du film

Si la délinéarisation du montage paraît moins évidente dans les technographies et leur canevas récurrent que dans d'autres films, c'est certainement parce que ceux-ci sont institutionnels et répondent à des exigences que Dekeukeleire ne peut pas matériellement dépasser. Cela ne les empêche pas pour autant de s'engager, dans les théories du cinéaste, dans les mêmes idéaux méthodologiques que ce qu'il parvient à mettre en image dans ses œuvres expérimentales. Ainsi Dekeukeleire, en 1930, explore la manière dont peut s'améliorer la forme documentaire, selon lui encore tâtonnante :

« La forme définitive qui doit se dégager de toutes ces tentatives sera d'ailleurs définie par les conditions matérielles et, sans doute, à cause de ces difficultés tiendra-t-elle à une forme plus elliptique, plus audacieuse que la forme littéraire correspondante et imposera-t-elle une nouvelle manière de penser. »⁵⁰⁶

La notion de cinéma comme *machine à penser* fait partie intégrante des fondements méthodologiques que Dekeukeleire essaie de mettre en place, et il semble que ses films expérimentaux représentent, dans ses premières années d'activité, une base de réflexion pour les films qu'il envisage de faire par la suite. Quelques mois avant ces déclarations, le cinéaste discute en effet de la structure, elle aussi elliptique, d'*Histoire de détective*, pour la définir comme une marche à suivre dans l'invention de nouvelles formes filmiques :

« [...] Voici quelques indications sur les voies que j'ai suivies dans *Histoire de Détective*.

D'abord, je me suis préoccupé de ce que j'appellerais, la *décomposition du regard*. Jusqu'à présent, la base de l'expression cinématographique était le cadre [...] C'est encercler notre émotion. C'est vouloir fixer en une chose statique ce qui voyage essentiellement. Pourquoi le ciné-œil, selon l'expression de Dziga-Verthoff, ne voyagerait-il comme un œil ? Car notre œil n'est presque jamais immobile. Le tour précis que prennent nos émotions dépend certainement de la façon dont se meut cet œil, des objets sur lesquels il s'arrête de préférence, de la durée relative de cet arrêt ou plutôt de cette mobilité plus ou moins localisée. Et cette mobilité même est certainement commandée de l'intérieur. [...]

J'ai travaillé *Histoire de Détective* dans cette voie [...] Le cadre en lui-même, chez moi, n'a souvent aucune signification et la perception de l'image ne naît que de la suite de tableaux. [...]

Ensuite, je me suis attaqué à la phrase, lui enlevant la traditionnelle forme anecdotique [...]. J'ai même supprimé cette nouvelle trilogie d'unité de temps, lieu, action, pour remplacer ces jeux extérieurs par les drames qui se passent au fond de nous, par des équivalences sensibles entre des formes cinégraphiques et des sensations intérieures. Je n'ai pas voulu me servir du cinéma pour décrire ce que je voyais, mais pour trouver des analogies avec ce que je sentais.

Vous aurez, à première vue, une impression de décousu. Ne vous y arrêtez pas. [...] En fait, nous n'inventons aucun vocabulaire. Il n'y a plus rien à innover dans le vocabulaire du cinéma avec nos appareils actuels. Nous appelons vocabulaire cette partie de la technique qui renferme les plans, les surimpressions, les flous, etc. Mais nous exploitons d'une manière inédite le vocabulaire existant. Nous voulons créer une syntaxe nouvelle de rapports, analogies, dissonances. »⁵⁰⁷

Cet article, nommé « Pour un film de durée », interroge le rapport au temps de l'écriture filmique, qui se traduit par un « vocabulaire » et une « syntaxe nouvelle » propres au cinéma. Ceux-ci reposent sur deux éléments : la décomposition et la « suite de tableaux », autrement dit la fragmentation de l'espace-temps en plans et l'écriture qui naît de ces plans assemblés. Le

⁵⁰⁶ Charles Dekeukeleire, « Deuxième congrès du cinéma indépendant : II. L'esprit des films (suite) », dans *Le Rouge et le Noir*, 24 décembre 1930, n.p.

⁵⁰⁷ Même auteur, « Pour un film de durée. Le film au-delà des modes », *Le Rouge et le Noir*, 24 juillet 1930, p. 6.

cinéaste met ainsi en lumière l'importance qu'il accorde à la structure des films, et la syntaxe peut ici être lue comme se référant au montage, la « suite de tableaux » faisant naître une perception que le « vocabulaire cinématographique » permet de développer⁵⁰⁸. C'est à la suite de ces phrases, dans le même article, que Dekeukeleire discute d'un *esprit révolutionnaire* par le film, une notion que j'ai abordée dans le premier chapitre de cette thèse et qui pourrait être comprise selon deux aspects : l'idée d'une révolution du langage cinématographique, mais aussi l'idée d'un esprit spectatorial qui serait amené à penser autrement.

Si le montage peut apparaître comme le chemin vers une « nouvelle manière de penser », Dekeukeleire se concentre sur les caractéristiques cognitives de cette pensée à partir de ce qui ressemble à une réflexion structurelle sur la perception, dont il envisage l'organisation-même. Le regard, puis la durée qui entourent la notion d'émotion et plus largement celle de sensibilité sont investis dans leurs rapports à un mouvement qui n'est autre que ce que le cinéaste appelle par ailleurs un « flux du vécu ». Dans les mots de Dekeukeleire, l'émotion et l'œil voyagent et sont interdépendants. *Histoire de détective* est décrit comme un terrain de recherche pour trouver des « analogies » cinématographiques avec ce que lui-même ressent – voilà pourquoi, de nouveau, le film et les carnets paraissent être *montés* d'une manière similaire.

En 1936, dans ses notes, le réalisateur belge expose une réflexion plus poussée sur la méthodologie à adopter pour créer un montage qui serait perceptif :

« 23) Peut-on formuler une émotion / rêve par l'art ? Ou ne formule-t-on que la vision-souvenir de cette émotion ? [...] Il y a ds nos émotions quelque chose de fugitif. Ce quelque chose ns échappe (ns ne gardons que le souvenir d'en avoir eu connaissance) avant qu'on ait eu le temps de le formuler.

Le charme particulier du cinéma, c'est qu'il nous restitue justement ce qui nous a ému avec la clarté même du regard, avec plus de clarté même car le regard de l'objectif cinémat. plonge beaucoup plus loin que le

⁵⁰⁸ Bien qu'il ne m'apparaisse pas crucial de développer ce sujet ici dans la mesure où je souhaite orienter mon propos plus directement sur la valeur psychique du montage chez Dekeukeleire, il faut néanmoins souligner que l'utilisation des termes de *cadre* et de *tableau* appartient à un contexte terminologique particulier, que l'on retrouve par exemple chez Vertov, Koulechov ou encore André Levinson dans les années 1920. Les carnets de notes de Dekeukeleire sont datés à partir de 1931, et ce texte-ci, de 1930, ne source pas la manière dont le cinéaste belge emploie ces termes. Il serait toutefois intéressant de se pencher sur sa production dense de critiques à partir de 1923 pour retracer l'origine de ces mots dans son discours, afin de l'inscrire dans une histoire des terminologies cinématographiques des années 1920-1930 (en l'occurrence, les différences existantes entre le cadre, le plan, le tableau, la scène). Pour approfondir ce sujet, voir particulièrement : François Albera, « Habiter un plan au cinéma », *Sens-dessous*, Association Paroles, vol. 1, n°17, 2016, pp. 135-147 ; Pascal Krajewski, « Vertov ou l'apothéose de l'appareil », *Appareil* [en ligne], n°22, 2020 ; Laurent Le Forestier, « Une autre histoire du montage dans le cinéma français des années 1920 : Le cas Pathé », dans Stéphanie Salmon et Jacques Malthête (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*, Paris, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2017, pp. 95-115 ; Laurent Le Forestier et André Gaudreault, *De l'assemblage au montage cinématographique. Instauration et standardisation d'une pratique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.

nôtre. Il plonge dans l'espace, dans le temps, touche l'infiniment petit et l'infiniment grand. Il nous restitue notre regard en dehors des contingences de temps et de lieu. Il ns restitue nos regards dans un ordre, un montage purement intérieur qui participe de nos rêves, qui participe du mécanisme de notre cerveau. La machine de montage ns aide à réaliser ce second miracle aussi clairement que la machine de prise de vues à réaliser le 1^e. »⁵⁰⁹

Premièrement, le cerveau est directement décrit selon un « mécanisme », laissant penser qu'il a pour Dekeukeleire une dimension machinique qui, semble-t-il, est intrinsèquement liée au cinéma lui-même, lequel, en tant que *machine à penser*, « participe de ce mécanisme ». Dans les discours du cinéaste, les frontières entre film, rêve, réalité, mémoire et conscience sont interrogées à de nombreuses reprises sur le plan de leurs rapports à l'espace et au temps qui paraissent relever d'une pensée cosmologique et magique du cinéma : l'enregistrement et le montage s'apparentent ici à des « miracles ». Ils forment l'expérience d'une sorte de hors-temps et de hors-lieu qui ont trait à l'intériorité humaine tout autant qu'à une réalité matérielle qui serait transcendante. En effet, le cinéma révèle ici ce qui est habituellement imperceptible, le microscopique comme l'immensément grand. La seconde partie de la citation alimente la pensée spirituelle de Dekeukeleire, tandis que la première partie envisage les aspects pratiques de cette pensée : la révélation tiendrait à la création d'une émotion ou d'un rêve, qu'il faudrait pouvoir formuler. Or, l'émotion est décrite à partir de l'idée de « vision-souvenir », et elle se caractérise par sa fugitivité, c'est-à-dire son mouvement dans le temps.

Trois carnets avant cette réflexion, le réalisateur s'interroge sur la structure de la perception de *ce cerveau mécanique* :

« Comment percevons-nous ? il est faux de dire que nos sens enregistrent continuellement ... ou du moins que l'on retrouve tout ce qu'ils enregistrent. Il s'opère en nous, un "relief" qui va jusqu'à abolir complètement certains bruits, certaines images. [...]

Ainsi dans l'espace et dans le temps [...] on ne retient, pour nous donner une idée d'une chose continue, que certains moments ... Les autres viennent se grouper tout autour, par le souvenir ou l'analogie ... (et une chose nouvelle il faut la voir plusieurs fois pour la retenir) (*mon film montre plus sur l'Afrique que ce que j'y ai vu moi-même ...*)

Et sans doute les moments que l'on retient suivent-ils un cycle, un rythme, comme tout ce qui est ds la nature ... »⁵¹⁰

L'idée d'une caméra intuitive refait surface alors que Dekeukeleire évoque *Terres brûlées*, l'enregistrement mécanique permettant de voir « plus » que ce que la perception humaine

⁵⁰⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°34, idée n°23, janvier-mai 1936, pp. 73 à 75. L'auteur souligne.

⁵¹⁰ Même auteur, Carnet n°31, juillet-septembre 1935, p. 49.

pourrait comprendre d'elle-même. Ce phénomène, pour le cinéaste, s'associe au surgissement du souvenir et à la pensée automatique, qui fracturent le flux du vécu par « l'analogie » et engendrent ainsi d'autres chemins de pensée (qui, dans ses mots, « se groupent autour » d'une idée). La perception est décrite structurellement à partir de l'écoulement du temps, et pour Dekeukeleire ce temps vécu est rendu conscient par une forme de discontinuité induite par les pensées qui surgissent. Ainsi le *temps sensible* n'est pas continu, il se structure autour d'un rythme.

Cette citation s'intègre à la réflexion la plus développée que l'on peut trouver dans les notes manuscrites autour du rythme cinématographique, qui apparaît dans le 31^e carnet, écrit lors de l'été 1935. Dekeukeleire commence par y affirmer que « le rythme, l'unité de compréhension, dans un film, est la décomposition du temps »⁵¹¹, puis élargit ensuite sa pensée au « rythme [au] sens le + large »⁵¹² avant de la développer sur une dizaine de pages. Le cinéaste écrit :

« Ce qui entre en nous, y entre par “fragments”. Nous leur reconnaissons une commune origine à ces fragments successifs – ou simultanés –, par ce qu'ils ont de commun, par une “commune mesure”, par un “rythme”. Nous reconstituons mentalement l'unité dans le temps et dans l'espace, la vérité, par ces fragments successifs. Ainsi notre esprit a une manière ordinaire de comprendre.

Si nous voulons créer ou recréer une chose par l'art, nous avons à y introduire ces mêmes notions de rythme, de fragments successifs, ou simultanés. Une œuvre d'art qui n'est pas une réalité, mais un choix, en vue de reconstruire une réalité, doit dans ce choix, suivre le travail intérieur.

Différents rythmes : le rythme nous aide à comprendre, parce que tout notre être est conçu en vue d'agir et de comprendre par rythmes. La marche, la faim, le sommeil, etc., sont des choses cycliques, périodiques – notre être est rythmiquement conçu : circulation du sang, battements de cœur – symétrie des bras, des jambes, toute la nature est cyclique jusqu'à un certain point. Le cours des astres ... la naissance ... la vie ... la mort. »⁵¹³

Si le but de l'œuvre d'art (et plus particulièrement du film) est de révéler les parties cachées du monde à son spectateur, son outil premier est donc le rythme, qui se structure autour du fragment de la pensée ou du plan cinématographique. Le rythme a valeur de réalité absolue pour Dekeukeleire, au-delà même de la réalité physique capturée par la caméra, puisqu'il concerne tout ce qui comporte du mouvement : il s'agit pour lui d'une expérience commune à tout le vivant, dans ses dimensions physiologiques comme biologiques ou psychiques.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 31. Il souligne.

⁵¹² *Ibidem*, l'idée s'étend de la page 43 à la page 53. Elle est accessible dans les annexes : cf. pp. 500-510.

⁵¹³ *Ibidem*, pp. 43 à 45.

A gauche de cette partie des carnets, Dekeukeleire prolonge sa réflexion plus directement autour de la manière dont fonctionnent la vision et la pensée, axant son discours sur les images de la mémoire :

« On regarde souvent sans voir : cad que successivement on « voit » des parties de ce que l'on regarde. Et de même ds le temps – On raccorde des moments mentalement, mais on ne sent avec la même intensité tout un mouvement. Ainsi lorsque l'on reconstruit une vision intérieure – entre les images qu'on voit ou sur les images qu'on voit viennent se coller des « images souvenirs » ; il s'agit de la donner [la vision intérieure] intégralement, donner des groupes d'images illisible – par le film, ce sont ces moments qu'il importe de donner, et ces plans.

Cette connaissance “par fragments” se fait en fonction de la culture (qui augmente l'intérêt qu'on porte à une chose, le diminue des choses que l'on comprend une fois pour toutes) et en fonction de certains rythmes originels de la pensée. »⁵¹⁴

Selon le cinéaste, le montage des films devrait se rythmer à partir du fragment ou du plan, qu'il envisage comme un élément mémoriel, à partir de l'idée « d'image-souvenir »⁵¹⁵. Ces opérations amèneraient ainsi, pour lui, à une « connaissance » proche de l'intuition primitive, ici symbolisée par les « rythmes originels de la pensée ».

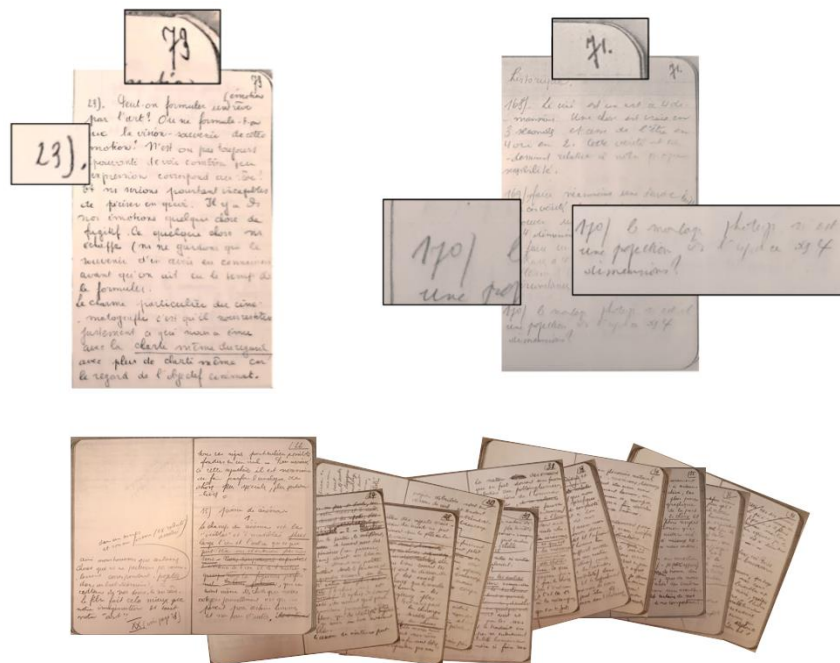
Cette segmentation propre aux images du souvenir ainsi qu'à la technique du cadrage s'applique à la manière dont la pensée de Dekeukeleire est archivée dans ses carnets, de sorte que l'on peut s'interroger sur les liens qui existent entre la structure de sa propre mémoire et sa conceptualisation du rythme et du montage cinématographiques. Dans la partie précédente, j'évoquais l'aspect provisoire des carnets, ainsi que leur délinéarisation, les idées s'entrecoupant, s'entrechoquant, donnant l'impression à la lecture d'une pensée dispersée. Il me semble que cette écriture, par le système de numérotation qui la structure ainsi que par l'alternance de longueurs entre ce que je caractérisais plus tôt comme des *plans* ou *séquences de la pensée*, fait elle aussi preuve de rythme. Les carnets sont numérotés, ainsi que leurs pages et leurs idées. Chaque nouvelle idée amène avec elle un nouveau numéro qui structure les notes comme une forme de découpage de la mémoire elle-même. Selon le cinéaste, les notes ont pour vocation d'enregistrer et de retenir ses pensées fugitives : « Le manque de fini dans mes notes semble indiquer une grande impatience. Je devrais avant d'inscrire quelque chose y réfléchir

⁵¹⁴ *Ibidem*, pp. 43-44. Il souligne.

⁵¹⁵ Cette idée n'est pas sans rappeler les théories d'Henri Bergson. Voir *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1896.

un peu plus longuement. [...] Mais je suis pressé d'écrire. J'ai comme peur d'oublier ce à quoi je pense »⁵¹⁶.

À travers leur découpage, le contenu des carnets s'exprime selon un processus mémoriel proche de ce qu'envisage Dekeukeleire pour le cinéma : tout ne pouvant être retenu, certains éléments sont inscrits (sur la pellicule ou sur le papier) de manière aléatoire, les idées y surgissent automatiquement, bousculant mais aussi structurant le flux de la pensée. Dans les carnets, les idées n'ont pas la même longueur (fig. 312 à 314). Allant de quelques mots à plusieurs dizaines de pages, elles se manifestent par fragments dont l'expérience temporelle diffère, tantôt très courte, tantôt longue. Retenant le fugitif et l'aléatoire propre à la pensée, elles sont retranscrites dans un espace qui devient, par sa structure et à l'image du cinéma, un médium pour représenter l'expérience d'un temps vécu – c'est-à-dire un temps éclaté, fracturé, qui parfois s'étire, parfois se condense, donc se rythme.



Figures 312 à 314 – Le rythme des carnets de Dekeukeleire. L'image de gauche vient du carnet n°34 (janvier-mai 1936), dans lequel la 23^e idée surgit à la page 73. L'image de droite montre que le premier carnet (juillet-août 1931), environ à la même page, en est à sa 170^e idée. Tandis que parfois les idées ne font qu'une ou quelques lignes, la dernière image est une figuration de la longueur que peuvent occuper les pensées de Dekeukeleire. Cette idée-ci provient du 13^e carnet (décembre 1932 – janvier 1933) et s'étend sur 11 pages. © Cinémathèque royale de Belgique.

⁵¹⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°12, novembre-décembre 1932, p. 62.

A travers ses recherches autour du fragment et des « images souvenirs », Dekeukeleire semble mettre sur un même plan théorique la structure du cinéma et celle de la mémoire, définies dans le même temps comme un enregistrement et une écriture. Le rythme, lui, relève de ce que le cinéaste nomme une « technique générale de la pensée » :

« Rythme intérieur et rythme extérieur : le rythme extérieur ramène tout à une cadence superficielle, à une symétrie qui peut donner de l'ampleur à un sujet mais qui aussi peut l'emprisonner. *A une technique générale de la pensée. Le rythme intérieur à la technique de la pensée pour tel cas déterminé. Ce n'est qu'alors que forme et fond atteignent l'unité supérieure qui fait le chef d'œuvre.*

Le rythme intérieur, le rythme véritable, est tout autre chose. Il répond, dans une œuvre artistique, à une qualité essentielle (de l'expression [...]) et se confond avec le sujet lui-même, à travers la forme. »⁵¹⁷

Chez Dekeukeleire, ce qui est évoqué comme un « rythme intérieur » se réfère à une intériorité psychique, et non pas à la matérialité de l'image. Le « rythme extérieur », lui, figure le montage cinématographique. Ainsi, la « technique générale de la pensée » dont il parle est ici directement associée à l'intériorité de ces « rythmes originels » dont il discutait plus tôt, et constitue la ligne de conduite à partir de laquelle il envisage, cette fois-ci, une technique cinématographique :

« *La structure du cinéma lui fait épouser le rythme de nos impressions visuelles et sonores ... Étudions donc ce rythme dans le cadre d'une salle obscure, avec des visions qu'aucune autre convention, en dehors du cadre, ne retient [...].*

La science du rythme permet justement de faire saisir une continuité par des moments choisis dans cette continuité. Elle est basée sur le mécanisme de notre appareil percepteur.

La longueur et l'alternance des plans en sont les éléments essentiels ds le film [...].

*Il s'agit de définir les images, les sons essentiels autour desquels se groupent automatiquement ds l'esprit d'un chacun, les images secondaires qui créent, avec les images, les sons essentiels que l'on montre, une continuité vivante. »*⁵¹⁸

Ainsi, alors que Dekeukeleire s'interroge sur les manières de « formuler une émotion ou un rêve » par l'art, il trouve dans le cinéma une analogie directe avec la fragmentation des images de la mémoire et le rythme cognitif, situant son travail sur le rythme à la base de sa pensée méthodologique. Il envisage ce rythme cinématographique comme sensible, se situant tout à fait à la frontière entre une rationalisation du fonctionnement du psychisme (la « science du

⁵¹⁷ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁵¹⁸ *Ibidem*, pp. 46 à 48. Il souligne.

rythme ») et l'idée d'un temps vécu ou d'une durée perceptive. En effet, quelques années plus tard, le cinéaste écrit :

« [V]ouloir ramener l'art à des proportions mathématiques est mettre le monde à l'envers. [...] S'il est vrai que toutes les sciences aujourd'hui tournent autour (ou sont exprimées) en nombres [*sic*], le rôle de l'art est justement de ns rendre sensible, ce qui échappe aux mathématiques. [...] Plutôt que de m'inspirer du rythme statique du squelette humain, je préfère le rythme du sang, des nerfs, le travail du cerveau, de la sensibilité en général ... »⁵¹⁹

A travers la question d'un « rythme de la sensibilité » pour la création duquel il cherche à élaborer une méthode, Dekeukeleire s'oriente vers un projet particulièrement complexe à la jonction du cognitivisme et de la spiritualité, tentant la systématisation de ce qui paraît profondément aléatoire – soit l'émotion, le sensible, le vécu, la psyché. Ce qu'il envisage comme une « unité supérieure » que le cinéma révélerait est nommé, plus tard dans ses carnets, une « vérité rythmique »⁵²⁰.

Cette idée n'est pas éloignée des théories d'Epstein, de Moussinac ou de Dulac sur la question du rythme cinématographique, qui entrevoient chacun dans ce procédé le moyen d'atteindre des sensations et un psychisme qui seraient universels. Là où Germaine Dulac, par exemple, qualifie en 1925 le cinéma « d'art d'expression de mouvements intérieurs », devenant ainsi « l'art des nuances spirituelles »⁵²¹, les développements de Jean Epstein dans *Photogénie de l'impondérable* (1935), *L'intelligence d'une machine* (1946) et *Esprit de cinéma* (1955) vont dans le sens d'un cinéma comme *machine qui pense*, dont la technique serait à même de traduire la structure psychique et sa poésie, induite entre autres par le rythme des images. Léon Moussinac, lui, écrit en 1925 que « [la] valeur particulière qui fixe définitivement la valeur même du film est le rythme », définissant ensuite ce dernier comme « un besoin de l'esprit, besoin complémentaire des notions de l'espace et du temps, par un phénomène de subconscience »⁵²². La théorie de Moussinac, qui utilise les mêmes terminologies, diffère cependant de celles d'Epstein, Dekeukeleire et Dulac : chez eux, il s'agit de partir de la question d'un rythme intérieur, psychique ou organique et de s'en « inspirer » pour penser le rythme filmique, tandis que chez Moussinac, il s'agit du mouvement contraire. Si Dekeukeleire définit

⁵¹⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°52, mai-octobre 1942, pp. 18 à 22.

⁵²⁰ Même auteur, Carnet n°87, mars-avril 1956, p. 11.

⁵²¹ Germaine Dulac, « L'art des nuances spirituelles », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1925, repris dans Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Paris, Marabout, 1960, p. 560.

⁵²² Léon Moussinac, « Le rythme cinématographique », *Le Crapouillot*, 1923. Repris dans Marcel L'herbier, *Intelligence du cinématographe*, op. cit., pp. 251 et 253.

plus haut le « rythme extérieur » comme une cadence, il l'associe plus aux mathématiques et à la pensée rationnelle qu'au film. Cette même notion, chez Moussinac, caractérise le rythme du montage filmique⁵²³, qui est à même d'atteindre la psychologie spectatorielle : le rythme n'est pas celui de la pensée elle-même (organique, intériorisée), mais celui du cinéma.

Dans son ouvrage *Naissance du cinéma*, la même année, Moussinac met par ailleurs en valeur les recherches des Dr Toulouse et Mourgue conduites sur les « réactions respiratoires au cours des projections cinématographiques », présentées au Congrès de l'Association française pour l'Avancement des Sciences (Strasbourg, 1920). Si l'auteur réfute ces recherches en ce qu'elles sont trop systématiques selon lui, il note néanmoins que « l'intérêt de l'étude physiologique des films au point de vue commercial et éducatif reste très grand »⁵²⁴, s'intéressant à la possibilité de réactions qui seraient universelles et pourraient être engendrées par des *stimuli* eux-mêmes provoqués par les films. Les Dr Toulouse et Mourgue, dont les recherches sont elles aussi liées à la science psychotechnique⁵²⁵, s'approchent de ce qui constitue une partie des recherches d'Eisenstein, dont Jacques Aumont explique qu'elles puisent certaines sources dans la réflexologie, selon laquelle :

« [T]out comportement humain peut être considéré comme la réponse, plus ou moins complexe, plus ou moins “conditionnée”, à une série d'excitants, de “*stimuli*”, et la thèse essentielle consiste dès lors à affirmer qu'il est théoriquement envisageable (et qu'il sera un jour pratiquement possible) de déterminer, de calculer ces processus de réponse à des *stimuli* (et, par voie de conséquence, de déterminer les *stimuli* nécessaires à l'obtention de telle réponse souhaitée). »⁵²⁶

Aumont évoque l'échec rencontré par Eisenstein dans ses recherches, puisque ce dernier entend toucher un public large là où la réflexologie base sa pensée sur la cognition individuelle. Bien qu'au contraire du réalisateur soviétique, Dekeukeleire ne cherche pas à établir un programme communiste à travers ses films et sa pensée du montage cinématographique, leurs réflexions se rejoignent sur la systématisation du rythme de la pensée à travers l'utilisation de *stimuli*. Ainsi, la pensée philosophique et structurelle de l'écriture cinématographique, chez le cinéaste belge,

⁵²³ Voir : Léon Moussinac, « Rythme ou mort », *Cinéa-Ciné pour tous*, Nouvelle série n°50, 1^e décembre 1925, pp. 11-12.

⁵²⁴ Même auteur, *Naissance du cinéma*, Paris, Editions J. Povolozky et Cie, 1925, p. 176.

⁵²⁵ En effet, Jean-Maurice Lahy se réclame des recherches d'Edouard Toulouse, qu'il perçoit comme « son maître » selon Marcel Turbiaux (art. cit., p. 969), s'inspirant particulièrement de son ouvrage *Les leçons de la vie* (Paris, Librairie Universelle, 1907). Toulouse est par ailleurs membre de l'Association internationale de Psychotechnique dans les années 1920.

⁵²⁶ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein* [1979], Paris, Editions Images Modernes, 2005, p. 61.

dialogue de diverses manières avec les courants théoriques qui entourent le rythme des films à cette époque.

Envisagé par Dekeukeleire, ce rythme doit donc tendre à atteindre une forme de révélation universelle, voire transcendantale, qui selon lui est liée à l'idée d'émotion totale, à celle de poésie, et qui pourrait être calculée directement à partir de la structure psychique. Le fonctionnement de la mémoire, des « images-souvenirs » et leur portée poétique jouent un rôle central dans cette pensée. En 1927, le réalisateur écrit un article nommé « Poésies d'écran », dans lequel il déclare :

« Il importe peu que le déjeuner soit cinégraphié en montage rapide et le match de boxe au ralenti, ce qui importe, c'est une diversité de rythme correspondant à nos capacités d'assimilation. [...]

Poésie a un sens élastique. Mais en tout cas, le souvenir joue ici un grand rôle. Plus un terme est capable de suggérer des situations auxquelles nous fûmes mêlés, plus il est poétique. Cela explique d'une part le style littéraire synthétique moderne – par leur usage millénaire les mots ont acquis une puissance suggestive énorme – d'autre part, l'esprit curieux du cinématographe. Ses termes jeunes suggèrent bien moins et un surcroît de poésie est cherché dans cette succession des divers étages de notre sensibilité, le brusque raccourci de l'action, l'avènement inattendu du rêve ou de la réalité logique. Le ciné cherche le terme poétique et évocateur où il le trouve. [...]

À plus de sensibilité [...] s'adresse *le passage* d'un tableau à l'autre. Un macadam devient mouvant, seconde de cruelle incertitude ; le port. [...] Le choc brutal d'un plan à l'autre. Analyser ces émotions ? Non pas. Laissons leur fraîcheur de symboles spontanés. Et que penser alors des brusques sommets rythmiques : accélérés. L'appel brutal d'un mécanisme ; jet d'images si abondant que nous nous y perdons. Accrochage du cerveau à un visage. Coups de timbale redoublés dans lesquels se fondent des résonances de cuivres et de cymbales. Mais ces rapprochements avec la musique sont incomplets. À l'écran notre sensibilité s'échauffe plus directement, puisque nous-même pensons en images. Sensation de vide. À ces moments l'orchestre se tait et les images passées, nous avons un instinctif mouvement nerveux du larynx, comme si nous venions d'échapper à un accident. »⁵²⁷

Cet article est publié en août 1927, précisément à la même période à laquelle *Combat de boxe*, le premier film expérimental de Dekeukeleire, commence à être diffusé. La question de la mémoire a alors déjà une certaine importance dans la manière dont le cinéaste réfléchit à la structure des films et plus précisément à leur montage, discutant du « *passage* d'un tableau à l'autre ». Ici, il ne s'agit pas, comme il le dit, d'observer l'émotion mais bien de la créer, ce qu'il envisage à partir du choc et de « brusques sommets rythmiques ». Il intéresse Dekeukeleire de créer des *stimuli* chez les spectateurs, qui se traduisent dans ses mots à partir de « l'instinctif

⁵²⁷ Charles Dekeukeleire, « Poésies d'écran », *Cinéa-Ciné pour tous*, août 1927, pp. 11-12. Il souligne.

mouvement nerveux du larynx ». La succession des images amène à ce qui est décrit comme « surcroît de poésie », et le « poétique » semble être une expression directe de la psyché en ce que le choc auquel il est associé traduit le fonctionnement de la mémoire elle-même, « suggérant des situations auxquelles nous fûmes mêlés ».

Comme l'indique le cinéaste dans ses réflexions sur le rythme psychique, la pensée ne s'exprime pas de manière totale : elle se ponctue d'images qui surgissent, attirent l'attention pour « se coller » au reste. Il revient alors au cinéma, selon lui, d'apporter par son montage un rythme aux images qu'il capture pour les signifier aux spectateurs en tant « qu'images souvenirs » et, donc, les amener dans un état psychique qui relèverait du poétique. Or, j'expliquais plus tôt que pour Dekeukeleire, la poésie était également un moyen de contrôler l'esprit : amener les spectateurs dans un état donné par le déclenchement chez eux de *stimuli* ou d'émotions relève de l'idéalisation d'une possible maîtrise de la psychologie collective par le film, qui semble imprégner les films et les théories du cinéaste dès les débuts de son activité.

En reliant le surgissement de l'émotion à un mécanisme psychique qui aurait trait non-seulement au rythme de la pensée consciente, mais aussi à la manière dont les images vont et viennent dans la mémoire individuelle, la « science du rythme » envisagée par Dekeukeleire semble toucher au façonnement d'un rêve ou d'un inconscient collectif qu'il comprend, encore une fois, de manière structurelle depuis le fonctionnement cognitif du cerveau.

Le *montage perceptif* théorisé par le cinéaste, par la mise en œuvre d'une « technique de la pensée », semble mettre en exergue la pratique de Dekeukeleire d'une psychotechnique par le film alors qu'il parle ici de créer à partir d'une « diversité de rythme correspondant à nos capacités d'assimilation ». Ce dernier terme structure également sa réflexion en 1935 :

« Il s'agit moins dans une œuvre d'art de reproduire ces rythmes que de faciliter le travail de la pensée, le travail d'assimilation en préparant une matière faite pour être assimilée facilement par notre esprit, faite en fonction de notre structure cérébrale, de notre mécanisme cérébral. – En exposant une chose de la manière dont nous la verrions, ou l'entendrions réellement ... cad, abstraction faite de toutes les choses, que notre mécanisme cérébral automatiquement, ds une vision ou une audition naturelle, refoule dans l'oubli. – Ce qui reste sera automatiquement rythmé, cad notre cerveau, comme tout ce qui est ds la nature, retient, travaille, par rythmes ... Ce travail est nécessaire parce que dans une œuvre d'art, on veut apprendre q.ch. à des gens qui ont d'autres préoccupations. Il faut qu'ils aient devant eux quelque chose qui épouse tellement bien leur manière de penser que cela entre tout seul »⁵²⁸.

⁵²⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°31, juillet-septembre 1935, pp. 45-46.

Ainsi, ce que je caractérise comme un *montage de la perception* chez Dekeukeleire, qui prend ses sources autant dans la forme-même de sa pensée que dans ses théories sur le cinéma, et qui tend à rationaliser ce qui relève de l'intuition, est en lien avec la théorisation d'un film qui « épouse tellement bien » le psychisme spectatoriel « que cela entre tout seul », c'est-à-dire en lien avec ce qu'il perçoit comme la *portée sociale* de son travail, en accord avec la science psychotechnique.

Je parlais plus tôt d'une possible volonté de technicisation de l'émotion par le cinéaste. Au regard de son étude sur le fonctionnement des images de la mémoire, il semble que cette réflexion se prolonge autour d'un cerveau pensé comme technique ou mécanique : la psychotechnique prend ici la forme d'une technique propre à la psyché que le cinéma pourrait engendrer par son travail rythmique. Il semble ainsi que le fonctionnement de la mémoire et de la sensibilité représentent pour Dekeukeleire un possible système pour penser sa démarche et rationaliser sa pratique du montage.

c. *Les recherches de Dekeukeleire pour une adhésion au rythme organique des machines*

Ainsi que l'explique Laurent Guido, les problématiques de geste, de rythme et de rationalisation du travail sont largement questionnées à la fin du 19^e siècle. On voit, dans la maîtrise des gestes par le rythme, un moyen de perfectionner l'utilisation des corps dans le travail ouvrier, de même qu'une manière d'améliorer les conditions sociales sur un plan plus général. Ces questions traversent donc les esprits, et lient plusieurs domaines de pensée, influençant les théories de divers champs artistiques, notamment le cinéma :

« La réflexion sur le geste rythmique, en plein essor au tournant du 20^e siècle, intervient à la croisée de différents espaces culturels et scientifiques (physiologie, psychologie, esthétique, anthropologie, philosophie, etc.), et concerne par conséquent un ensemble de formes d'expression corporelle comme la pantomime, la danse, le sport et la gymnastique. Le film, moyen d'analyse et de reproduction du mouvement, issu pour une part des recherches expérimentales sur la motricité, est donc d'emblée mis en rapport avec ces pratiques visant à maîtriser de la manière la plus précise possible l'évolution du corps humain dans l'espace et le temps. [...] Au début du 20^e siècle, la question de la corporalité occupe effectivement une place centrale dans divers systèmes esthétiques dominés par l'obsession du rythme et guidés par la volonté de fonder un nouvel âge d'or, à la fois scientifique et "primitif". Le corps est désormais objectivé par la science qui l'a transformé en une somme de mouvements rythmés et mesurables, et divers courants artistiques, du symbolisme à la danse moderne, l'ont érigé en une pure forme mouvante, expression extatique de l'au-delà. La dialectique entre ces deux conceptions

biomécanique et *médiunne* du corps fonde l'esthétique du geste rythmique située au cœur des préoccupations artistiques de la première moitié du 20^e siècle, ainsi que de ses aspirations communautaires. »⁵²⁹

Cette manière d'envisager le rythme tend à faire dialoguer la question du geste travaillé avec celle de la musicalité du corps spectatorial (et selon une science psychotechnique, du corps ouvrier), dont on analyse qu'il fonctionne selon un « phénomène d'attraction par mimétisme », que la danse traduit particulièrement selon Laurent Guido. En effet, « [l]es mouvements dansés se répètent et se reprennent [...] comme le motif musical qui les accompagne, et ont le pouvoir d'amplifier progressivement la force et la perfection de "l'accumulation des images" chez les spectateurs »⁵³⁰. Transposée au cinéma, la question d'un mimétisme corporel ou psychique induit par le rythme des images se situe à la jonction d'une forme de scientificité (la machine qui capture le mouvement et le retransmet) et d'une forme de spiritualité (une conception « médiunne » du geste qui appartient aux théories anthropologiques autour du « primitivisme »).

La pensée de Dekeukeleire sur le rythme se situe au sein de ce contexte intellectuel et artistique, et ce qu'il envisage comme un « rythme intérieur » apparaît, dans certaines de ses productions (écrites et filmiques), tout aussi organique que mécanique, sensible mais mesurable, impalpable mais reproductible. Alors que j'évoquais plus tôt son rejet des mathématiques pour penser l'art, la préparation de ses films par Dekeukeleire fait parfois l'objet de calculs presque arithmétiques. Le rythme, tel qu'il est créé dans les films et pensé dans les carnets, paraît traduire une méthode générale qui traverse une grande partie de la production du cinéaste. Si elle est à replacer dans une pensée psychotechnique qui concerne pour sa plus grande part les films industriels, cette méthode est déjà bien présente dès la période des films expérimentaux.

Les seuls documents de travail qui existent encore aujourd'hui autour de son premier film, *Combat de boxe*, montrent la manière dont il envisage la structure de cette œuvre, dont il déclare en 1930 dans un entretien qu'elle procède « d'un culte exclusif de la forme, du rythme »⁵³¹. *Combat de boxe* s'accompagne d'un document de quatre pages (fig. 315) nommé un « scénario » et daté de 1927. Le document est situé dans le fonds Moussinac à la Bibliothèque nationale de France, ce qui interroge quant à sa source : il n'est pas possible de savoir s'il a été

⁵²⁹ Laurent Guido, *op. cit.*, p. 259.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 262.

⁵³¹ Charles Dekeukeleire, entretien avec Pierre Bourgeois et Maurice Casteels, « *Histoire de détective* de Charles Dekeukeleire », *Arlequin*, avril 1930, n.p.

rédigé par Dekeukeleire, quand il a été écrit, ni dans quelles circonstances il a été déposé au sein des archives de Léon Moussinac. Sur les pages du document, on trouve une liste des plans dans leur ordre chronologique d'apparition dans le film final, et, sur la gauche des plans, leur minutage, qui est indiqué au neuvième de seconde près. L'extrême précision de ce document rend questionnable le terme de *scénario*, l'écriture semblant plutôt avoir été produite après la capture des images qu'avant. Le document fait apparaître le rapport du film à un montage rythmique de manière très visuelle.

-1-

⑥

scénario du film COMBAT DE BOXE, composé en 1927 par Charles Dekeukeleire.

<u>secondes</u>	<u>images</u>
9	titre + poing
1/3	poing
3	"COMBAT"
1/3	poing
3	" COMBAT DE "
1/3	páing
3	" COMBAT DE BOXE "
3	guichet + " COMBAT "
3	guichet + " COMBAT DE "
3	guichet + " COMBAT DE BOXE "
9	guichet + poing grandissant
12,5	panoramique du ring
9	ring + páing rapetissant
1/3	poing 1
1	guichet 2
1/3	poing 1
1	guichet 2
1/6, 1/3, 1/9	poing 2, poing 1, noir.
1	guichet 2
2(1/9, 1/3)	poing 2, poing 1
1/9	noir
3(1/9, 1/6, 1/3)	poing 2, guichet, poing 1
1/9, 1/3, 1/6, 1/3	poing 2, foule de dos, guichet, foule moyenne
1/9, 1/3, 1/6, 1/3	poing 2, foule moyenne, guichet en négatif, poing 1
1/9, 1/18, 1/3, 1/6	poing 2, négatif, pyramide de lumière, poing 1 négatif,
.....	guichet 2 négatif
1/2	poing négatif grandissant
4	foule tendue, négatif, entrecoupée 4 fois par poing grandissant, négatif.
7	pose des gants
7	gants pln moyen
7	gants gros plan

BN
ASP

BIBLIOTHÈQUE DE LA SÉNAT
COLLECTIF
BOULEVARD DE LA MURÉE

Figure 315 – Charles Dekeukeleire, Scénario de *Combat de boxe* (1927), première page. © Bibliothèque nationale de France (fonds Léon Moussinac). L'intérêt pour le calcul des plans n'est pas réservé à Dekeukeleire, il s'agit d'un phénomène généralisé dans le cinéma d'avant-garde des années 1920. Sur cette figure, on perçoit très visuellement une forme de mathématisation du cinéma.

L'importance accordée au rythme par Dekeukeleire est par ailleurs mentionnée par Paul Werrie à propos d'*Impatience*, qui dit du cinéaste qu'il « avait conçu ce film comme une sonate de Beethoven. Il n'y était question que de rythmes calculés au métronome. On y voyait une jeune femme rouler, nue, à motocyclette, à travers des paysages dont certains étaient géométriques »⁵³². D'un autre côté, dans son deuxième carnet en 1931, Dekeukeleire parle d'une possible systématisation du sensible par la poésie, qu'il faut ici entendre comme la création cinématographique :

« 71) Le rôle de la poésie consisterait donc à se servir d'une manière consciente, organisée, de ces mouvements soi-disant "instinctifs", de ces "désirs" instinctifs, de ces "révoltes", de ces "mouvements de danse", de ces désirs "d'absurde" etc. [...] et d'essayer d'y trouver une utilité. Certains modernes s'en sont servis pour faire aimer la machine, les anciens, une beauté. La toute 1^e utilité serait de les exercer [...] Ensuite de retrouver leur essence et leur utilisation rationnelle. [...]

L'art ne serait donc complet que si à côté de la découverte de nos résidus fonctionnels, il indique aussi la voie ds laquelle on pourrait les utiliser. [...]

72) Je dois recommencer, pour m'exercer poétiquement, des associations d'images et autant que possible, cinégraphiques. »⁵³³

L'idée de rationalisation des émotions, des désirs ou des révoltes, est en lien, chez le cinéaste, avec une « science du rythme » cognitif. Ce qu'il nomme ici des « mouvements de danse » manque de clarté, et l'on pourrait poser l'hypothèse que ceux-ci se réfèrent également à l'instinct et entrent en corrélation avec la pensée plus tardive que Dekeukeleire développe autour de la technographie. Il lie cette dernière à une réflexion sur les gestes, selon lui dansés, qui caractérisent les rituels du travail dans les sociétés qu'il conçoit comme primitives. J'expliquais quelques chapitres plus tôt qu'il entrevoyait dans les technographies un moyen de faire naître une émotion collective autour de gestes techniques modernes, laquelle permettrait de mener à bien le travail avec les machines. Il parlait ainsi d'une « danse du travail », cette réflexion apparaissant dans les carnets et dans les ouvrages publiés, notamment dans une partie de *L'émotion sociale* nommée « Notre chant ». Cette partie, dans le livre, précède celle qui traite du « montage [comme] art collectif ». Le cœur de ces développements repose premièrement sur la détermination de la portée sociale d'une « danse du travail », ensuite sur la retranscription de cette danse par le montage technographique dans le but de faire intégrer ce

⁵³² Paul Werrie, « L'œuvre de Ch. Dekeukeleire ou le lyrisme documentaire », art. cit., n. p., 1940.

⁵³³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°2, juillet 1931, pp. 23 à 25.

« rythme moderne » aux spectateurs – toujours dans la lignée des théories sur les rythme des années 1920.

Les domaines de la danse, du chant et du rythme, chez Dekeukeleire, ont une portée spirituelle qu'il relie à sa conceptualisation de la machine comme modèle perceptif et nouveau paradigme de pensée. Il semble que le montage représente pour lui un possible moyen de matérialiser ces idées, ce qu'il envisage à certains moments à partir d'une conception musicale de la structure des films, à la manière de son travail sur le rythme métronomique d'*Impatience*. Au sein de ses brouillons pour *L'émotion sociale* dans les carnets, on peut ainsi lire :

« 53) Dans mon nouveau livre, descendu dans l'arène
Un chapitre sur : [...]
Conditions d'une bonne technographie
L'ouvrier et la machine (*rôle de la musique de la machine*)
Rôle de la technographie pour l'ouvrier. »⁵³⁴

La machine est ici envisagée comme ayant sa propre musique, ce que l'on peut comprendre à la fois sous l'angle du bruit, puisque les instruments industriels imprègnent les usines de nouvelles sonorités, mais aussi sous l'angle du rythme fragmenté et mécanisé des gestes machiniques. Au même titre que la « musique de la machine », la technographie est ici décrite comme ayant un « rôle pour l'ouvrier », que l'on peut analyser directement à partir de la musicalité des gestes que produisent les appareils industriels. Vers la fin de sa période d'activité, en 1961, Dekeukeleire écrit autour de ce sujet :

« 9) film : idées générales.
Il y a dans la différence de maîtriser le cinéma et celui [*sic*] de maîtriser les autres techniques artistiques la différence qu'il y a entre maîtriser un outil artisanal et une machine : il faut donner le rythme à l'outil artisanal, la machine impose son propre rythme. L'outil sert la force motrice humaine. La machine apporte sa force motrice et l'homme doit uniquement en régler le débit. La caméra apporte sa mémoire, ses images, son imagination. L'artiste doit savoir ce dont elle est capable [...] *Sa création à lui consiste à deviner ce dont la machine est capable.* »⁵³⁵

Ici, il apparaît que la machine possède un rythme propre, en dehors de l'influence de la création humaine. Les positions de pouvoir s'inversent : la machine qui, à l'origine, « sert la force motrice humaine », « impose » finalement « son propre rythme ». En d'autres termes, pour Dekeukeleire, elle régit les mouvements humains à travers un rythme qui lui appartient, et qui

⁵³⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°48, novembre 1941 – janvier 1942, p. 79.

⁵³⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°127, juillet-septembre 1962, p. 53.

est de nouveau défini dans des termes psychiques, puisqu'elle a ici une mémoire, des images, une imagination. Ces lignes semblent autant caractériser le travail de l'ouvrier que celui de l'artiste, et entrent en écho avec la perception de Dekeukeleire d'une machine autonome, intuitive, qui transmet son rythme, et que l'on retrouve dans des films comme *Impatience* et *Histoire de détective*. Il me semble que la pensée du cinéaste s'oriente vers ce que l'on pourrait comprendre comme un rythme organique de la machine au sens très large, industrielle comme cinématographique. Le rythme étant à l'origine des « mouvements de danse » dont il parle et qu'il associe par ailleurs à l'usine, la musicalité propre au montage cinématographique se destine de nouveau à une forme de psychotechnique : elle a pour vocation de faire intégrer des principes et des gestes propres à l'industrie à ses spectateurs. Autour de la publication du *Cinéma et la pensée* en 1946-1947, Dekeukeleire écrit ainsi dans ses carnets :

« Thème : l'industrie conduit l'ouvrier à se servir, chacun dans sa partie, d'instruments de haute précision, ce qui était réservé jusqu'ici à l'intellectuel. ex. : *une force mécanique ... on la démonte et la remonte, pour la voir au travail. Ou des gestes pré-déterminés par les machines.*

Ce faisant, il construit plus et il en acquiert – lui et les siens – un certain confort, aux plus hautes créations de l'esprit. Il libère sa force musculaire qu'il peut dépenser sainement ailleurs, il participe à un rythme de création de toute beauté [...]

Un rythme qui se rattache à tout notre passé et à toute l'humanité d'aujourd'hui (se répand d'une à une) la synthèse humaine des connaissances humaines, en liberté de l'esprit pour le rêve. [...]

L'industrie conduit l'ouvrier à poser des gestes pré-déterminés par des instruments de mesure. Exactement comme le fait l'intellectuel : ingénieur, artiste, artisan de qualité. L'ouvrier participe ainsi directement de l'effort intellectuel de l'occident, celui de nos ancêtres et de l'Esprit de précision qu'ils ont mis au point. Il y participe dans un **illisible** exaltant dont les éléments se répandent à la surface du globe et entraînent toute l'humanité pour la nourrir, la vêtir, et lui apporter les outils de nouvelles conquêtes spirituelles. [...]

Ainsi le geste ouvrier bénéficie par le geste créateur de l'apport de l'intelligence occidentale *geste prédéterminé par calcul*. Ce qui est réussi dans un atelier et conduit à des gestes empiriques, se transporte à la surface du **illisible**, et par le canal de l'esprit mathématique, s'ouvre à toutes les rencontres, là où s'enfermaient sur la petite communauté et ses désavantages matériels, chacun participe à la vie de tous *réponses entre gestes les + lointains* (ex. étoiles) avec les apports correspondants. »⁵³⁶

Cette partie des carnets de Dekeukeleire est symptomatique d'un dialogue chez lui entre la systématisation d'un rythme qui serait propre à la modernité par le biais du cinéma et l'idée d'une ouverture psychique à une perception sociale nouvelle. En effet, le cinéma apparaît comme un instrument permettant au sensible d'être accessible à tous par le moyen d'un retour

⁵³⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°62, août 1946 – février 1947, pp. 9 à 11.

à une forme primaire de pensée qui se base sur la danse et le rythme du corps. Il devient alors, dans les mots de Dekeukeleire, la source d'un contact organique avec le travail moderne, qu'il envisage comme une intégration d'idées dans l'esprit ouvrier, qui « libère sa force musculaire pour la dépenser ailleurs », dans des domaines qui relèvent plutôt de l'intellect, soit de la pensée. Dans les usines, la création de ce rythme mécanique est directement liée au « canal de l'esprit mathématique », à des « gestes prédéterminés par calcul ». La rationalisation du geste s'apparente alors à un moyen d'accéder au sensible, de permettre au corps de l'ouvrier de s'adapter aux machines industrielles. De cette sorte, ces dernières « imposent » effectivement un rythme à l'ouvrier que Dekeukeleire comprend comme poétique, le liant directement à l'instinct.

Les parties des écrits du cinéaste qui discutent – bien que succinctement – de la musicalité du rythme mécanique s'associent donc à une forme de rationalisation du mouvement qui vaut autant pour les films expérimentaux de Dekeukeleire que pour ses technographies. Le rythme apparaît ainsi comme un élément commun à l'ensemble de ses théorisations sur le film, qui semblent tendre vers l'idée d'un montage comme possible reproduction d'un rythme mi-organique, mi-mécanique, la voie vers une forme de *structure psychique de la machine*. Ce rythme est entendu par Dekeukeleire sous différents angles, concernant tout autant les gestes matériels du travail ouvrier que la perception des individus, ou encore celle du règne animal et végétal, ainsi que le fonctionnement à la fois des machines et du cerveau individuel. En somme, ce que le cinéaste entrevoit comme une *méthode psycho-technique* par le film dépasse le travail industriel en lui-même, caractérisant l'idéal d'un *rythme moderne généralisé*, commun au vivant et à la machine.

*

Tant dans ses carnets de notes que dans ses écrits sur le cinéma, les recherches empiriques et conceptuelles de Dekeukeleire paraissent poursuivre le fugitif pour le retenir, de même qu'elles entendent recréer un rythme cérébral à l'échelle sociale en vue d'amener, par le film, les fondements d'une perception nouvelle, d'un bouleversement du mode de pensée dominant (selon le cinéaste). Par la profondeur et la fréquence auxquelles elles réapparaissent, ces recherches imprègnent l'ensemble des productions du cinéaste, film comme non-film. La lecture des carnets, celle des théories, et l'analyse des œuvres en fonction de ces écrits amènent à entrevoir toutes ces productions comme autant de tentatives propres à Dekeukeleire de maîtriser l'esprit dans un sens très général, le sien comme celui de la société dans laquelle il

évolue. Des tentatives de compréhension et de systématisation de l'émotion et de la psyché se dessinent tout au long de la période d'activité du réalisateur, se construisant sur ce qui semble être un fantasme : le contrôle de l'incontrôlable, du mouvement et des parties aveugles de l'esprit, en quelque sorte le façonnement d'un inconscient qu'il envisage comme collectif.

Ce projet cultive l'idéal d'une perception mécanisable, puis d'une émotion totale. Celle-ci donnerait accès à une connaissance elle aussi totale, ou transcendante, d'une réalité qui est comprise comme universelle. Le quatrième chapitre de cette thèse s'attardait sur les rapports que peut entretenir cette émotion à l'automatisme et sur la manière dont la caméra théorisée par Dekeukeleire incarnait, figurait ou allégorisait l'idée d'un instinct ou d'une intuition mécanique. Ce chapitre-ci se concentrait plus directement sur la mécanisation de cette intuition par la fragmentation et le rythme cinématographiques, c'est-à-dire sur la mise en place d'une méthode qui permettrait de recréer, par la machine, un système psychique collectif envisagé depuis la structure cognitive de l'individu.

La critique de ce que Dekeukeleire décrit comme une « raison raisonnante » est à interroger dans ce cadre : si ses discours remettent en question le rationalisme de manière acerbe, qu'en est-il d'une telle démarche pratique, qui elle-même fait preuve de rationalisation ? Les antinomies n'apparaissent pas résolubles : le cinéaste est en faveur du machinisme, mais critique néanmoins le taylorisme en ce qu'il serait trop mathématique quant à la manière dont il norme les gestes travaillés, et pourtant il situe son discours dans une science du travail psychotechnique elle-même née du rationalisme, puis l'étend à une *technique de la pensée* qui, de son côté, vise à contrôler la structure-même de l'esprit. On pourrait comprendre que, chez lui, le mécanique est un accès au sensible en ce que la mécanisation extrême des gestes libèrerait l'esprit sensible des masses qui, alors, pourraient penser à autre chose qu'au travail. Et pourtant, ses films industriels concentrent leurs discours sur le travail. Du rythme organique et du rythme mécanique, il est par ailleurs difficile de saisir dans les écrits de Dekeukeleire lequel engendre l'autre : l'esprit comme modèle pour penser le montage cinématographique, ou la machine cinématographique comme outil pour rythmer la pensée ?

Ne donnant pas de réponse claire à l'ensemble de ces questions, les écrits du cinéaste *voient plus grand*, en quelque sorte : idéaliste, il situe ses textes dans une recherche de spiritualité pure. Pétries d'ambivalences, donc, les théories de Dekeukeleire tentent de concrétiser ce qui relève du spirituel par le biais d'une pensée qui matérialise la cognition en la normalisant.

CHAPITRE 6

Les chemins cinématographiques vers un inconscient social. Le film comme cartographie de la pensée

Il subsiste un point obscur chez Dekeukeleire : sur le plan directement pratique, où se trouvent les liens entre le psychisme (la structure de la pensée) et le spirituel (les croyances, les mythes, ou encore la sensibilité) ? Le montage des films lui importe en ce qu'il peut se construire en miroir du flux de la pensée. Tandis qu'il se réclame parfois de pensées freudiennes et bergsoniennes (tout en les critiquant de temps en temps), il convient pour lui de recréer ce flux à travers la mise en place d'un rythme minutieusement calqué sur les allées et venues « d'images-souvenirs », qui guident la narration cinématographique en même temps que la réception sensible du spectateur⁵³⁷. Le réalisateur belge a ainsi pour objectif de faire intégrer à son public une idéologie industrielle et technophile basée sur un archétype de l'homme-machine ou de la machine humaine. C'est à travers les notions de poésie et de technique que Dekeukeleire envisage sa méthode, les deux champs se référant chez lui tout autant au cinéma qu'à l'affect et comportant, chacun, des dimensions psychiques.

On peut comprendre les textes et les films du cinéaste à partir des principes psychanalytiques qui sont présents dans ses écrits publiés et non-publiés tels que le conscient, l'inconscient, et le subconscient. Freud qualifie notamment le fonctionnement mental « d'appareil psychique », fondant ainsi une partie de sa réflexion sur un esprit qui serait lui-même mécanique. Dans *Le cinéma et la pensée*, Dekeukeleire parle des films comme d'une forme artistique ayant le pouvoir de conduire une psychanalyse sociale, c'est-à-dire comme étant possiblement révélateurs de ce qui réside dans les couches inconscientes et subconscientes de l'esprit collectif. Ces couches-ci seraient caractéristiques selon lui d'un psychisme individuel mécanique ou mécanisable dont les machines représenteraient le prolongement, permettant deux choses : premièrement, rendre objectif et systématique le fonctionnement du cerveau de

⁵³⁷ Il faut noter que dans la conception de Bergson, comme l'explique Laurent Guido, « Le cinéma n'entretient aucun lien avec l'intériorité, demeure un état extérieur, une illusion mécanique de mouvement, une succession d'états immobiles. Il ne se confond pas avec la constante transformation formelle qui caractérise le flux mouvant de la conscience intérieure, accessible à l'être humain seulement par l'intuition » (Laurent Guido, *L'âge du rythme*, *op. cit.*, p. 40). Cependant, l'auteur note que dans les années 1920-1930, de nombreux cinéastes s'inspirent de la théorisation bergsonienne du flux de la conscience et de sa durée pour penser le rythme filmique, et parmi eux Charles Dekeukeleire.

sorte à lui donner une dimension universelle et, deuxièmement, humaniser les opérations du travail industriel afin que celles-ci soient perçues comme alliées plutôt que comme aliénantes.

Dans ce système de pensée, l'appareil de prise de vue incarne plusieurs phénomènes pour Dekeukeleire. D'abord, il symbolise chez lui les mécanismes organiques liés à la vision, soit des phénomènes qui relèvent du réflexe. Ce faisant, la caméra représente pour lui un possible accès vers le subconscient spectatoriel : le cinéaste idéalise le film comme possible déclencheur, au sein du public, d'émotions qui relèveraient de l'automatisme corporel et psychique. En psychanalyse, on parle par exemple de subconscient pour caractériser les mouvements moteurs, le surgissement d'une émotion et les *lapses* – ce qui, donc, est de l'ordre de l'instinctif et de l'intuitif. Les phénomènes subconscients se manifestent dans les gestes et dans l'esprit, donnant la sensation interne d'un arrêt ou d'une suspension dans le mouvement continu de la pensée et du corps. Ils intéressent la psychanalyse en ce qu'ils produisent, dans l'instant de leur surgissement, une prise de conscience, c'est-à-dire la connaissance ou reconnaissance soudaine d'un fait qui, lui, révélerait quelque chose de l'inconscient. Pour sa part, l'inconscient représente l'ensemble des contenus psychiques qui, selon Freud, existent dans l'esprit mais sont refoulés : ils restent fermés à la conscience. La psychanalyse a pour objectif d'amener ces contenus à la conscience de l'individu par la mise en langage des phénomènes qui relèvent du subconscient. De son côté, Dekeukeleire tente par sa pensée du montage de produire une écriture cinématographique qui s'approcherait de la psychanalyse en ce qu'elle mettrait en langage, elle aussi, les éléments automatiquement capturés par une caméra envisagée comme subconsciente.

Ce processus de transformation du sensible en images ou en langage constitue selon Freud un passage de l'inconscient dans la conscience, se faisant par exemple le siège d'une possible guérison de traumatismes. Dans l'inconscient et dans le subconscient, on retrouve ce qui relève de l'instinct, de l'intuition ou de la sensibilité, mais également ce qui a trait aux croyances profondes. Toute une partie du travail psychanalytique vise à interroger puis transformer les croyances individuelles sur lesquelles se fondent certains comportements humains. Si, dans les chapitres précédents, je situais le domaine de la croyance chez Dekeukeleire dans une forme de religiosité, il semble que l'on puisse aussi l'aborder sur un plan psychanalytique : l'étude et le mimétisme du psychisme humain, compris à partir de principes mécaniques, me semblent représenter chez lui la voie *concrète* vers la réalité universelle, supérieure, qu'il cherche à atteindre.

I. Dekeukeleire et la théorisation d'une hypnose cinématographique. Entre aliénation psychique et libération spirituelle du spectateur

En réfléchissant à une méthode de montage qui prendrait sa source dans le surgissement de l'image mémorielle chez le spectateur, le cinéaste entend recréer un rythme organique par le biais de la structure du film. Il lui arrive par ailleurs de définir les mouvements propres aux machines des usines comme étant, eux aussi, sources d'une harmonie rythmique qui serait organique, c'est-à-dire qui s'agenceraient temporellement de la même manière que le corps et l'esprit des ouvriers et des spectateurs, mais aussi de la même manière que la nature elle-même. Encore une fois, la machine cinématographique représente pour Dekeukeleire un point de jonction entre la machine et l'humain autour d'une conception sociale de la psyché.

Le rythme que Dekeukeleire théorise est corrélé à l'idée d'hypnose. Comprise depuis l'angle psychanalytique, l'hypnose consiste à mettre l'individu en état de transe (on parle d'état hypnagogique) dans le but de lui faire atteindre un stade subconscient qui permettrait de révéler certaines parties de son inconscient, *a priori* pour les soigner et lui permettre de reprendre la maîtrise de ces dernières. L'hypnose se situe donc d'emblée dans une forme d'ambivalence : la révélation intérieure qu'elle est supposée engendrer passe nécessairement par une perte de contrôle de l'individu, alors guidé par une instance extérieure. La pensée de Dekeukeleire sur le rythme cinématographique se situe précisément dans la rencontre entre ces deux phénomènes, le cinéaste se donnant la mission d'une *psychanalyse sociale* par le cinéma. Chez lui, le rythme, envisagé à partir de données empiriques et personnelles sur le fonctionnement de la mémoire, a deux rôles. Premièrement, il endort, permettant ainsi d'intégrer des idées à l'esprit social. Deuxièmement, il tient le rôle d'un éveil collectif par le choc, pensé depuis la structure du surgissement de l'image mémorielle. Ce choc est défini par Dekeukeleire comme « mutatoire », devant amener le spectateur à une forme de révélation qui, elle, est de l'ordre du mystique.

a. *Le film, phénomène de la conscience. Autour des équations scénaristiques de Dekeukeleire*

Ce que je caractérise comme un *montage perceptif* chez Dekeukeleire s'accompagne, dans ses carnets, de calculs plus ou moins précis autour de ce qu'il appelle le « rythme percepteur ». Il existe dans les carnets de nombreux documents de travail, notamment ceux de ses

technographies⁵³⁸, qui révèlent des montages minutieusement pensés et souvent remaniés par Dekeukeleire au gré des images tournées. Cependant, ces documents produits au moment de l'élaboration de ses films sont essentiellement techniques et ne font que peu usage de la manière dont il envisage le rôle psychique du montage. En revanche, ce rôle est exploré théoriquement à travers ses recherches sur le scénario.

Entre la fin des années 1920 et le début des années 1960, la démarche technique de Dekeukeleire évolue. Ses films expérimentaux s'accompagnent de pensées théoriques, à la même époque, qui mettent en avant le rôle prépondérant d'une intuition cinématographique symbolisée par la puissance de l'œil mécanique en même temps qu'elles rejettent l'idée d'une mise en scène préalable à la capture des images. Le rythme des films, lui, est alors très calculé – notamment dans les cas de *Combat de boxe* et d'*Impatience*. Le début des années 1930 marque le tournage des films ethnographiques *Visions de Lourdes* et *Terres brûlées*, des commandes pour lesquelles Dekeukeleire se laisse guider par sa caméra si l'on en croit ses écrits, privilégiant une approche immersive au cœur des sujets qu'il filme. C'est également la démarche adoptée pour son film *Thèmes d'inspiration* (1938), le réalisateur expliquant qu'il parcourt de nombreux kilomètres dans l'attente que sa caméra l'amène à ce qu'il veut montrer. De leur côté, les films industriels de Dekeukeleire sont scénarisés, et les documents de travail montrent les réflexions préalables au tournage des images. Il parle ainsi d'un « scénario technographique type » en 1946 :

« 3) scénario technog. type. Poésie d'aujourd'hui.

1. Un intérieur vivant, fruit des générations.
2. Ainsi, de la ville
3. Ainsi, des campagnes
4. Chez les primitifs, tout est transmis empiriquement.
5. Chez nous, par des formules de synthèse qui permettent de reconstruire individuellement
6. Mais cherche autres conquêtes :
vitesse
puissance
nombre
7. Forge des outils surhumains (au sens traditionnel = comparaison)

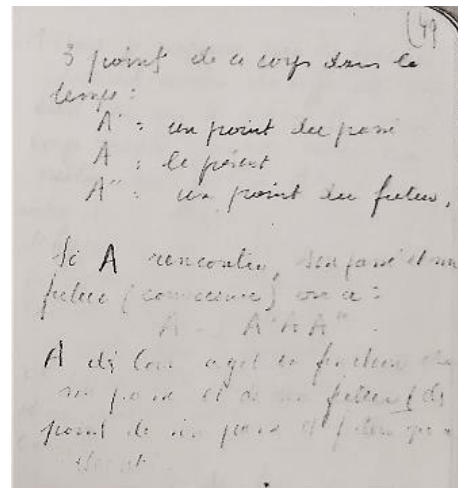
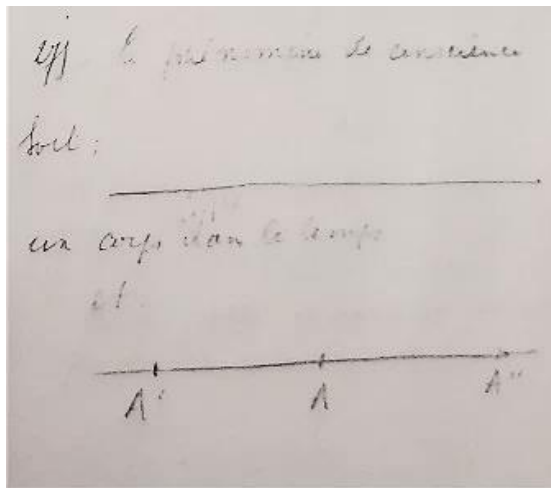
⁵³⁸ Entre le 52^e (mai-octobre 1942) et le 71^e carnet (août 1950 – mai 1951), soit à la période durant laquelle Dekeukeleire produit surtout des films industriels, on trouve beaucoup de notes qui concernent le montage de ses films. *Secours d'hiver* (deux films de 1942 et 1943) et *Le fondateur* (1947) font l'objet de longues réflexions techniques et de nombreux remaniements entre les carnets n°52 et n°62 (d'août 1946 à février 1947). Parmi ces notes, on retrouve par exemple aussi les travaux de montage d'*Images de banque* (1943), *Le diamant* (1948), *In het Land van Thijl Uilenspiegel* (1948), puis *Métiers d'art de Flandre et de Wallonie* (1951).

8. Ce qui prenait place dans un atelier, réparti à la surface du monde, en ville et même
9. Apport et donne, geste continu, répété, accompli ds la perfection
10. Les gens se répondent d'atelier à atelier, de ville à ville, de climat à climat = geste d'intellectuels et d'ouvriers
11. Comme jadis de génération en génération ou chez les nègres pour créer des œuvres parfaites, plus diverses, plus nombreuses, plus audacieuses que jadis. »⁵³⁹

Les étapes de la technographie, décrite comme une « poésie d'aujourd'hui », sont inscrites selon un ordre censé évoquer chez les spectateurs l'idée d'un machinisme comme « rituel primitif » moderne, et mènent à une forme de cohésion sociale qui permettrait de saisir les liens universels que produit le travail entre les individus selon Dekeukeleire. Alors qu'il évoque ici la question scénaristique, ses théories dans les années 1940 continuent d'explorer l'idée d'une intuition propre à la caméra et d'un montage qui naîtrait de la rencontre entre la vision *supérieure* de cette dernière et celle du cinéaste. Les étapes qu'il évoque ici s'apparentent à des idées, elles-mêmes intuitives, que la caméra pourrait révéler par son regard mécanique, voire qu'elle pourrait approfondir, amener plus loin : puisqu'elle *voit mieux* que l'œil humain, elle est en capacité selon Dekeukeleire de transformer son intuition.

Pour mettre ces idées en œuvre, le cinéaste prolonge sa réflexion par des équations autour d'un rythme psychique, qui serait en quelque sorte une manière de créer le phénomène de l'intuition lui-même par le biais du montage cinématographique. Une série de calculs parcourt les notes, qui de prime abord semblent obscurs. Ils apparaissent dès l'année 1943, dans le 54^e carnet, dans lequel le réalisateur tente de systématiser ce qui pourrait être un rythme percepteur ou une durée sensible (*fig.* 316 et 317).

⁵³⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°62, août 1946 – février 1947, pp. 2-3.



Figures 316 et 317 – Charles Dekeukeleire, Carnet n°54, janvier-juin 1943, pp. 48-49. © Cinémathèque royale de Belgique.

Les pages ci-dessus figurent les recherches du cinéaste pour comprendre la structure du « phénomène de la conscience » afin de le retranscrire par le montage filmique. Ce phénomène est décrit à partir de l'inscription d'un corps dans une durée. Il considère ici que le corps aurait trois modes d'existence dans le temps : A' représente le passé, A le présent, A'' le futur. Il écrit alors : « Si A rencontre son passé et son futur, on a : $A = A'AA''$. A dès lors agit en fonction de son passé et de son futur (des points de son passé et futur qu'il atteint) ». Il poursuit ensuite sa réflexion, ajoutant une série de B, B' et B'' à ses recherches pour figurer le rôle que pourrait avoir un tiers dans la formation de la conscience du sujet A. Il écrit quelques pages plus tard : « Lorsqu'on parle de pré-connaissance du futur, on parle d'un futur qui se forme et non qui est figé »⁵⁴⁰. Les entremêlements entre A et B ainsi qu'entre leurs diverses formes dans le temps amènent Dekeukeleire à considérer le film comme étant le possible tiers pouvant amener le spectateur dans ce qu'il considère être une « pré-connaissance du futur » et qui est associée selon lui à la rencontre entre les trois points temporels (ce qu'il nomme « $A'AA''$ »). Le caractère de formation et de mouvement de ce futur est lié à l'idée d'une durée sensible, qu'il tente donc ici de rationaliser par ses ébauches de calculs. Le montage cinématographique, pour lui, doit être le lieu d'une re-création de la durée sensible, ou du flux du vécu, pour amener le spectateur dans une forme de hors-temps qui caractériserait la « pré-connaissance », c'est-à-dire l'intuition ou encore une conscience en train de se construire.

⁵⁴⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°54, janvier-juin 1943, p. 51.

A l'intérieur de ces réflexions, l'idée d'une intuition propre au *super-œil* de la caméra se déplace donc du côté d'une intuition engendrée par les rapports entre les différentes temporalités du film, c'est-à-dire une intuition qui naîtrait plus directement du montage, produit à partir des calculs opérés par le cinéaste. « L'automatisme de la méthode » défendu par Dekeukeleire est dès lors questionnable. Dans la lignée d'une psychotechnique cinématographique, il semble que l'automatisme se réfère moins à la pratique de Dekeukeleire qu'à sa volonté de créer de nouveaux instincts – ou automatismes – chez son public. Les calculs se prolongent jusqu'à la fin de la période d'activité du réalisateur en 1962. Ils se complexifient à partir de 1952, alors qu'il entame ses réflexions sur le scénario de fiction, autour duquel il pense vraisemblablement écrire un ouvrage, qui ne restera qu'au stade de brouillons épars dans les carnets.

Appliquées à l'écriture scénaristique, les équations écartent d'emblée l'idée selon laquelle la machine guiderait la réalisation. Cependant, elles s'adressent à l'inconscient des spectateurs, et de la même manière que Dekeukeleire pensait plus tôt le rythme en fonction de la fragmentation propre à la mémoire ou à ce qu'il qualifie « d'appareil percepteur », il réfléchit au récit à partir de l'image-souvenir. On peut ainsi lire, respectivement en 1952, 1957 et 1960 :

« 38) L'image (cinéma) ou le théâtre n'est pas pris pour la réalité, on sait que c'est de la fiction, mais cette fiction suscite des images vraies dans l'esprit, réveille des souvenirs. »⁵⁴¹

« Les formes d'art *et par là le scénario* [...] en "chassent" les préoccupations du moment, par des images plus fortes, un rythme plus puissant, l'hypnotisent en quelque sorte et ont une action durable par le souvenir puissant qu'elles laissent sur leur passage.

Un scénario agit de la même façon, mais par un détour. Le scénario, par son contenu "imagé", s'adresse à notre imagination, par sa continuité, à notre logique. Il s'adresse à nos "centres supérieurs" (un art abstrait peut s'adresser à nos centres "subconscients" ou "inconscients", presque instinctifs) [...]. »⁵⁴²

« La fiction permet de voir l'accession à une conscience nouvelle en un temps record et tout en ralentissant – et faisant mieux sentir que dans la réalité – le passage lui-même, rythmant diversément [*sic*] dans le but de mieux le vivre, ce temps du passage. En se servant à cette fin de tous les souvenirs que peut avoir l'auteur et aussi le spectateur. »⁵⁴³

Ces réflexions font partie prenante de longs développements autour d'un scénario-type parfait, pour lequel Dekeukeleire liste par ailleurs des idées de plans qui s'apparentent à quelques-uns de ses souvenirs personnels (*fig.* 318 et 319). Dans les notes ci-dessus, la mémoire et son

⁵⁴¹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°73, mars-septembre 1952, p. 74. Il souligne.

⁵⁴² Même auteur, Carnet n°87, mars-avril 1956, pp. 2-3.

⁵⁴³ Même auteur, Carnet n°108, décembre 1959-janvier 1960, p. 87. Dekeukeleire souligne.

passage, caractérisé par le rythme, occupent une place prépondérante, le film apparaissant comme un point de jonction entre les centres « subconscients » ou « inconscients » à la fois du réalisateur et du spectateur par le biais d'un certain traitement du souvenir par l'image, soit de ce qu'il caractérise comme l'image-souvenir.

- 33
- la bataille cratonne d'Espstein avec son propriétaire
 - les chiens d'Espstein dans la forêt.
 - les maisons et les cafés isolés dans la forêt
 - le quichet d'un garç de province
- mais ce qui précède ce sont atmosphères d'isolement, même au milieu de la foule.
- Les vitrines des petits villes de province
 - les alcools - l'annonce d'alcools à l'homme p. conversation à Astera
 - la femme de chambre du home et son mari
 - le "vovochka" d'18 actions
 - "de du hke huo"
 - le restaurant chinois à l'innocent
 - Gun

- 34
- [33 faut] arry pour l'ave? mais alors le personnage doit être un fou.
- un détective "intuition pure". Assis dans une pièce il "sent" les places de objets. - Les places que chacun peut occuper. = Toujours est-il fait autrement?
 - un homme se trouve tout à coup sans savoir pourquoi, à l'origine d'un lieu.
 - mes communions
 - mes confessions
 - mes scrupules
 - "l'air ma place" avec un peu d'air
 - les couples qui meurent de l'œuf
 - l'épingle empennée.

Figures 318 et 319 – Charles Dekeukeleire, liste de plans-souvenirs, idées pour un scénario de fiction. Carnet n°108, décembre 1959-janvier 1960, pp. 33-34. On perçoit une série d'idées assez visuelles (par exemple, « La femme de chambre du home et son mari », page de gauche), qui petit à petit dérivent du côté de souvenirs qui semblent provenir de l'esprit individuel de Dekeukeleire (par exemple « mes communions », « mes confessions », « mes scrupules », sur la page de droite). © Cinémathèque royale de Belgique.

En 1955, Dekeukeleire tente de prolonger les écrits de Sergueï Eisenstein sur le montage filmique (fig. 320) à l'aide d'équations d'apparence plus complexes que ses premiers calculs, laissant deviner une recherche concrète autour de la création de *stimuli* spectatoriels. Il utilise des notions telles que le néant, l'esprit, la nature, l'action, la réaction et le « corps nouveau » afin, encore une fois, de systématiser le phénomène de la conscience chez le spectateur. Il est

délicat de déchiffrer mathématiquement le raisonnement de Dekeukeleire en raison de l'effacement partiel d'une large partie de ses équations dans les carnets. En effet, et très certainement en raison d'un amenuisement d'encre, les photocopies dans lesquelles on trouve la définition précise des signes ou lettres qu'il emploie dans l'entièreté de ses calculs sont désormais illisibles. Par ailleurs, les carnets et les index renvoient à certains dossiers qui ont aujourd'hui disparu, mais qui comportent probablement des clés de lecture ou de compréhension pour ses équations. Il s'agit peut-être d'une version plus élaborée qui, en l'état actuel, demeure perdue.

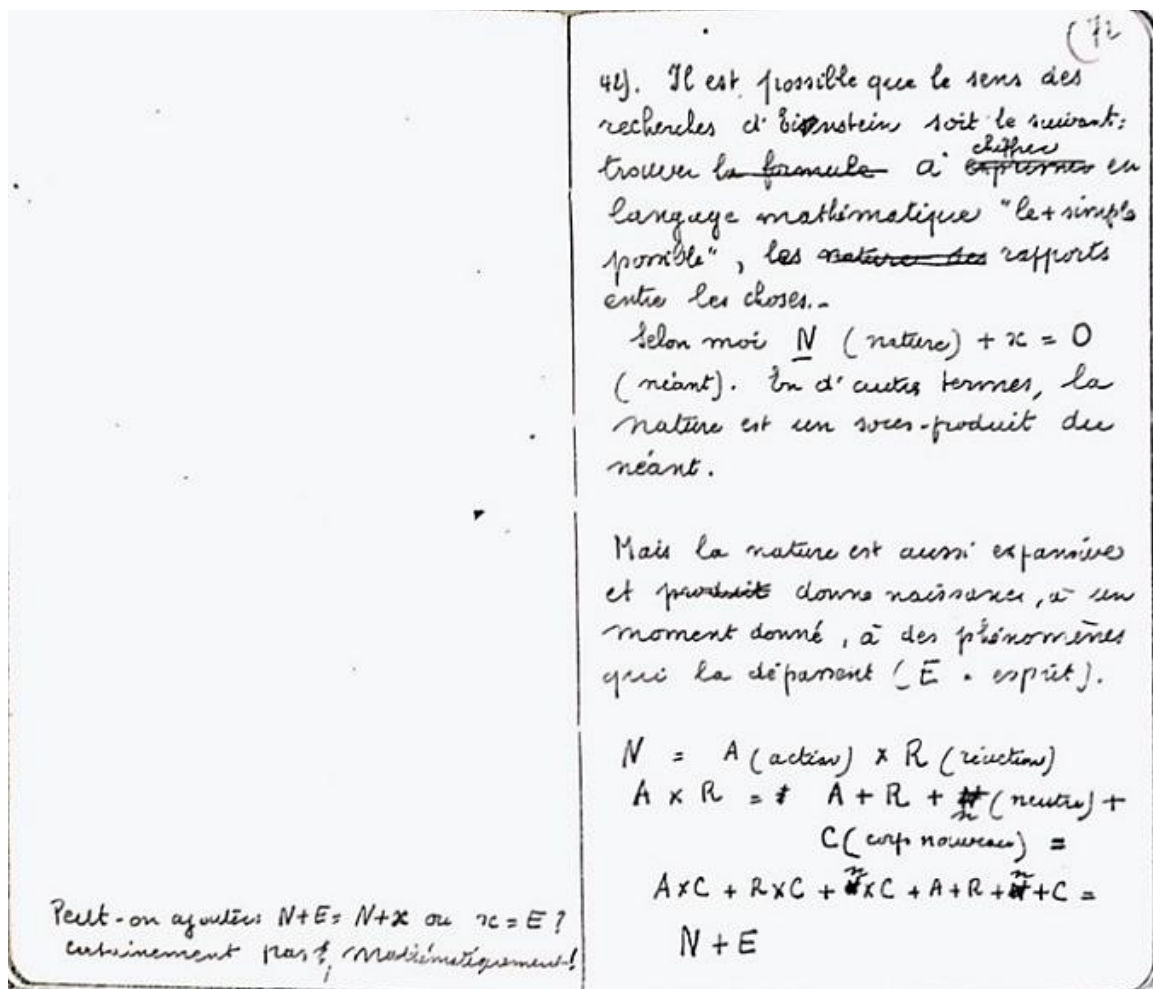


Figure 320 – Charles Dekeukeleire, Carnet n°78 bis, n. d. (1955), p. 72. © Cinémathèque royale de Belgique.

Sur cette page de 1955, on peut lire : « Il est possible que le sens des recherches d'Eisenstein soit le suivant : trouver à chiffrer en langage mathématique "le + simple possible", les rapports

entre les choses ». Si, comme dans une équation classique, x est l'inconnue à trouver, la page de gauche la définit directement comme l'esprit (« E ») – face à quoi Dekeukeleire commente que cela ne peut « certainement pas [marcher] mathématiquement ! ». Les calculs inscrits sur la page de droite, eux, caractérisent l'esprit et la nature ensemble (« N + E »), ce qu'ils envisagent à partir d'un rapport entre une action, une réaction, un corps neutre et un corps nouveau. Les rapports entre le fonctionnement de la nature et le fonctionnement de l'esprit existent dans les carnets de Dekeukeleire bien avant ces équations, qui en figurent le prolongement mathématique. Plutôt que de tenter de déchiffrer rigoureusement ces calculs, ce qui s'avèrerait risqué, je retiendrai ici l'importance accordée par Dekeukeleire au montage, qui se traduit dans ces lignes par un « rapport entre les choses » qui semble être de nature psychologique puisqu'il est associé à l'esprit. Ce rapport entretient des liens aux *stimuli*, les réactions, qui paraissent amener à une action et un « corps nouveau ». Ainsi, cette équation me semble développer l'idée d'une révélation spectatorielle par le biais d'une réaction, qui engendrerait une forme de conscience nouvelle des choses.

Sans toutefois se référer à des articles ou ouvrages particuliers, Dekeukeleire évoque son admiration pour les films d'Eisenstein dès les débuts de ses carnets. Il semble qu'il n'ait pas lu le cinéaste soviétique avant les années 1940-1950. Quelques années après l'ébauche de calculs ci-dessus, le réalisateur belge refait mention à Eisenstein en parallèle d'un commentaire sur son expérience de visionnage des *Quatre-cents coups* de François Truffaut (1959) :

« Document, document accablant même, ce n'est pas un film de combat de l'âme [comme ceux d'Eisenstein], un film qui peut fortifier l'âme dans ses luttes quotidiennes. C'est un film passif. [...] Il ne faut ni rassurer ni inquiéter. Il faut conduire l'imagination "à la pointe du combat" et pour cela, tout en éveillant ses facultés (en la faisant combattre) lui donner assez d'armes pour être assurée de la victoire. »⁵⁴⁴

Au cœur de cette note-ci, Dekeukeleire évoque aussi les spectacles du 19^e siècle, dans lesquels la figure du traître servait à une *catharsis* de la colère prolétarienne envers le pouvoir dominant. Il défend alors un film qui, de la même manière, ne serait pas passif et amènerait à une action spectatorielle. Plus tard dans le même carnet, il écrit : « je parle des "images-souvenir" et de la manière de s'en servir pour créer une fiction, c'est-à-dire "une vie que l'on aurait pu vivre" »⁵⁴⁵, expliquant alors que « [l]e souvenir est le point de départ de l'imagination, mais l'imagination

⁵⁴⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°104, septembre 1959, p. 29 puis p. 32. L'auteur souligne.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 57.

n'est pas le souvenir »⁵⁴⁶. Dans la lignée des travaux d'Eisenstein sur le montage, il semble que ce que Dekeukeleire tente de théoriser ici soit le rôle du souvenir dans la création d'une réaction (ou d'un *stimulus*) chez le spectateur qui amènerait à une « action » qui est pensée directement depuis le domaine de l'imagination. Il écrit en 1957 :

« L'œuvre d'art, qui a peut-être pour but de faire surgir la conscience chez le spectateur (comme chez l'auteur) en créant d'abord des stimuli qui le détournent de ses préoccupations – ensuite dans le cadre de l'œuvre même des alternances de stimuli [*sic*] en sens divers. Avec l'art on entre ainsi au plus profond de la vie de la conscience et de la vie intellectuelle. »⁵⁴⁷

L'action, chez le cinéaste belge, est associée à un *surgissement de la conscience*. Dans cette note, Dekeukeleire cherche vraisemblablement à intégrer l'inconscient spectatoriel par le biais de l'image-souvenir pour l'amener à une révélation psychique. Ces parties des carnets font écho à un film qui reproduirait par sa structure le phénomène de la conscience. La réaction par le surgissement du souvenir n'amène pas à une action directe pour Dekeukeleire, mais plutôt à un changement de perception à même les couches subconscientes de l'esprit, celles qui concernent l'imaginaire. Or, pour lui, si « l'imagination n'est pas le souvenir », c'est parce que celle-ci se situe précisément à l'endroit d'une « pré-connaissance du futur ». L'imagination est figurée, dans ses calculs, par le phénomène « A'AA'' » que j'évoquais plus haut : induite par la résurgence d'un fragment mémoriel du passé (A') celle-ci se produit dans le présent (A) et amène pour Dekeukeleire à un changement dans le futur (A''). Elle caractérise alors une sorte de mouvement entre différentes temporalités et aurait ainsi le pouvoir de changer quelque chose du cours de la vie : en cela, elle représente le lieu d'un « combat de l'âme » pour le cinéaste belge.

A travers ces calculs qui visent à systématiser la prise de conscience du spectateur par le souvenir, et en axant son discours sur les dimensions subconscientes ou instinctives de la psyché, Dekeukeleire cherche à façonner l'imagination-même du corps social à partir de principes cognitifs et psychanalytiques. Approfondissant sa réflexion, il entrevoit le pouvoir hypnotique du rythme cinématographique, qui permettrait selon lui de mettre ses spectateurs dans des conditions propices à un changement de perception, à la formation de nouvelles croyances dans l'inconscient collectif :

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁴⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°93, novembre 1957 – janvier 1958, p. 13.

« 28) Nous ne pouvons pas sortir de nous-mêmes, par nous-mêmes : nous avons notre rythme d’agir, de penser, notre rythme respiratoire. Que nous en suivions un autre *volontairement, pour nous-mêmes, par nous-mêmes*, nous ne pouvons le faire qu’en y mettant toute notre attention : une attention qui nous empêche de “vivre”, de “sentir”, de “penser” comme nous le faisons lorsque nous vivons selon notre rythme. (que nous suivons automatiquement sans y faire attention). En d’autres termes, nous ne savons sortir de nous-mêmes qu’en nous perdant nous-mêmes.

Mais qu’un tiers intervienne que nous suivons aveuglément – automatiquement = et notre moi est libre de sentir, de vivre, de penser selon le rythme que le tiers nous impose : nous vivons dès lors une autre vie. C’est le cas de l’amour *sexuel* où l’on se donne *au partenaire* – se perd – mais pour mieux se sentir : se sentir autre qu’on ne l’est d’habitude.

Et c’est aussi le cas de l’œuvre d’art et de la fiction où l’on “accroche” un autre individu et où l’on peut vivre sa vie. A condition que l’auteur nous plonge dans l’état d’hypnose nécessaire. »⁵⁴⁸

Dans le carnet qui suit ces déclarations, Dekeukeleire continue ses recherches mathématiques, pour lesquelles il envisage le schéma suivant (fig. 321) :

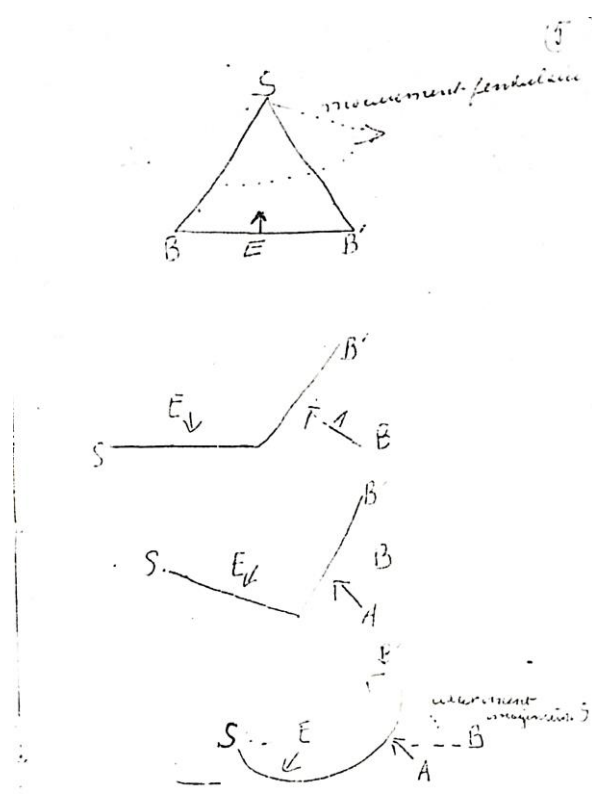


Figure 321 – Charles Dekeukeleire, Carnet n°91, avril-juillet 1957, p. 5. © Cinémathèque royale de Belgique.

⁵⁴⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°90, février-avril 1957, pp. 58 à 60.

Sur ce schéma, on distingue plusieurs entités : S, B, B', E et A. S exprime le scénario, B et B' en représentent les différents états temporels, tandis que A se réfère à l'état de conscience du spectateur et E, à son esprit. Sur le dessin, le scénario-type envisagé par Dekeukeleire doit produire un « mouvement pendulaire » entre deux temporalités propres à la conscience, le mouvement ainsi créé amenant à la naissance de l'esprit ou de la conscience, ce que l'on peut lire comme étant la « pré-connaissance du futur » évoquée plus tôt. Le « mouvement pendulaire » se réfère aux lectures que Dekeukeleire fait d'Henri Bergson, pour qui « le rythme constitue [...] autant un mécanisme profond de la connaissance que la loi essentielle de tout mouvement, puisque celui-ci procède toujours d'une oscillation. Pour Bergson, le "prétendu mouvement d'une chose n'est en réalité qu'un mouvement de mouvements", un battement, un rythme »⁵⁴⁹. Suivant ce principe, Dekeukeleire écrit :

« Pour mettre l'imagination en état de réceptivité, il suffirait selon Bergson (j'interprète peut-être librement sa pensée) d'hypnotiser, par la répétition d'un mouvement pendulaire entre 2 situations simples. Il est certain qu'une sorte de dépouillement (aussi bien qu'une sorte d'abondance) peut dépayser. [...] Je me demande si le dépaysement que l'on cherche n'est pas le dépaysement au sein même de sa propre vie dans ce qu'elle a de plus quotidien. »⁵⁵⁰

Selon le cinéaste, ce « mouvement pendulaire » est nécessaire aux conditions d'un changement perceptif chez les spectateurs. L'hypnose est comprise comme une sortie de soi par le biais d'un tiers, le film, dans le but de *voir différemment* son intériorité, c'est-à-dire en vue d'un profond changement de perception sur le quotidien. Cette théorie peut être mise en rapport de celles développées par Jean Epstein dans ses textes « Sortir de soi » et « Pénétrer en soi » au sein d'*Alcool et cinéma*⁵⁵¹, celui-ci discutant du cinéma comme d'une forme « d'étrangement »⁵⁵²,

⁵⁴⁹ Laurent Guido, *L'âge du rythme*, op. cit., p. 89. Ici, l'auteur se réfère à une série de conférences énoncées par Bergson et publiées en 1911 sous le titre « La perception du changement ». Dekeukeleire, de son côté, s'inspire de l'ouvrage *L'essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, 1889.

⁵⁵⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°91, avril-juillet 1957, p. 19.

⁵⁵¹ Voir : Jean Epstein, « Alcool et cinéma » (1946-1949), dans *Ecrits sur le cinéma, tome 2*, op. cit., pp. 221 à 234. A propos de ce texte, il est indiqué dans l'ouvrage que « Resté inédit jusqu'à ce jour, le manuscrit de *Alcool et cinéma* a été rédigé pour l'essentiel en parallèle à *Esprit de cinéma* [1946-1949] » (*ibidem*, p. 174). Voir par ailleurs la récente réédition des textes de Jean Epstein : Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat (dir.), *Jean Epstein. Ecrits complets* (6 volumes), Dijon, Les Presses du Réel, 2014.

⁵⁵² Cette notion exprime l'idée d'une « sortie psychique » de soi. Elle est par ailleurs évoquée par Siegfried Kracauer dans sa *Théorie du film* pour désigner les processus psychiques engendrés par le film, qui selon lui produisent autant une aliénation que le berceau d'une révélation matérielle et psychique, l'amenant à envisager la possibilité critique de certains films. Voir : Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, op. cit. La question d'un film critique, comme j'ai pu l'évoquer dans le chapitre précédent, ne se pose pas vraiment quant aux aspirations théoriques de Dekeukeleire, qui envisage le cinéma comme devant créer une forme d'adhésion à l'idéologie dominante.

puis énonçant que : « plus que le renouvellement de la connaissance de l'univers concret, par dispersion et complication de la perspective égocentrique, ne mérite d'être appelé une sortie de soi, ce dévoilement de la vie de l'âme peut être justement considéré comme une entrée en soi. »⁵⁵³

Plus haut, Dekeukeleire associait la liberté à la contrainte (par le « rythme que le tiers nous impose »). Cette association *a priori* antinomique est révélatrice des liens qui existent entre conscient, inconscient et cognition dans la pensée du réalisateur autour d'une structure perceptive du cinéma, qui semble d'abord se situer dans le montage pour ensuite s'ancrer dans le domaine du scénario à mesure que les années s'écoulent. Pour lui, comme dans la pensée d'Epstein citée ci-dessus, l'état d'hypnose à atteindre par le film serait en lui-même une forme de révélation de l'intériorité psychique des spectateurs, qui amènerait à une libération spirituelle. Cette déclaration paraît paradoxale dans la mesure où le film résulte nécessairement d'un processus d'aliénation de l'esprit par la machine cinématographique dans les recherches du cinéaste belge.

b. La persistance d'un schéma de la rupture chez Dekeukeleire : un choc qui révèle ?

Dans le prolongement de ces séries de calculs, les travaux de Dekeukeleire se concentrent autour de la rupture, le cinéma ayant pour vocation d'amener soudainement le spectateur dans le domaine spirituel, compris comme l'imagination. Toujours proche des théories d'Eisenstein, Dekeukeleire pense le souvenir comme un choc dans la continuité sensible de l'individu, le film étant un moyen de recréer ce choc à grande échelle, selon des dimensions qu'il envisage comme sociales et universelles. Selon lui, une telle structure permettrait l'accession à une forme de para-conscience, à une nouvelle manière de penser. Cette structure se construit autour d'une dialectique intérieur-extérieur qui concerne la durée sensible ou l'expérience du temps vécu, en ce que celui-ci se fracture, se délinéarise au gré de surgissements mémoriels d'ordre instinctif et automatique. Ces automatismes, qui encore une fois relèvent du subconscient, interviennent pour Dekeukeleire dans l'esprit comme autant d'interruptions qui amènent à la prise de conscience soudaine d'un fait, et, par-là, modifient la perception-même du sujet sur lui-même et ce qui l'entoure.

⁵⁵³ Jean Epstein, « Alcool et cinéma », texte cité, p. 229.

Ces questionnements imprègnent les carnets dès le début, Dekeukeleire paraissant s'appuyer sur lui-même en tant que sujet d'analyse. Dans le quatrième carnet, on trouve par exemple l'enchaînement d'idées suivant :

« 24) Cette organisation de notes, par “questions” toujours “posées un certain temps” puis reprises, évite que je veuille maintenir malgré tout des choses vues sous un jour faux – ce qui arrive chaque fois que je poursuis un problème d'une traite. (A quoi attribuer cela ?) Lorsque je le reprends, c'est une chose nouvelle déjà en dehors de moi et que je n'ai aucun scrupule à démolir ou à juger froidement.

25) Ce travail se fait selon une base poétique !

[...]

28) La pensée cherche sa voie d'une façon poétique. C'est par frottements, par plissements sur des faits établis, puis par intuitions brusques de rapports ou de vérités, de voies nouvelles.

[...]

30) La logique est une faible partie de la poésie, partie à laquelle on empêche constamment de sortir d'elle-même.

[...]

32) Ce cahier est un moyen de libération (tout ce que j'écris ne me hante plus) et de travail (je reprends après les problèmes ébauchés). »⁵⁵⁴

L'organisation des notes de Dekeukeleire, que j'ai ailleurs définie comme rythmique, et donc comme concordant particulièrement, dans une forme écrite, avec son idée d'un montage perceptif par le film, est de nouveau liée ici à une recherche de vérité. Une fois inscrites sur le papier, les idées du réalisateur s'extériorisent. Les relisant, il les décrit alors comme des « choses nouvelles en dehors de lui-même » et à propos desquelles sa perception change. On pourrait poser l'hypothèse que Dekeukeleire, par la relecture de ses idées, provoque à son échelle individuelle une structure proche, elle aussi, de la résurgence du souvenir à travers sa méthode d'archivage des pensées. En effet, ses carnets se construisent de telle manière que le cinéaste stoppe ses pensées, replonge dans ses idées passées pour les poursuivre ailleurs, s'auto-référence, etc. En quelque sorte, et à la lecture des fragments du quatrième carnet ci-dessus, il semble que Dekeukeleire fasse de ses pensées le lieu d'un constant travail de *sortie de lui-même*, qu'il détermine comme étant poétique et, parce qu'il est poétique, comme étant un « moyen de libération ».

Ici, la signification de la poésie reste ambivalente et peut être interprétée à partir de multiples angles, par exemple celui de l'intuition ou de la pensée primitive, ou encore celui de l'abstraction. Il est aussi possible que Dekeukeleire se réfère à la poésie en tant qu'expression

⁵⁵⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°4, août 1931, pp. 12 à 15.

artistique, en ce qu'elle traduit une forme de rythme qu'il associe à l'expérience de la pensée ou du temps vécu qui, pour lui, se « frotte », se « plisse », faisant « brusquement surgir une vérité ». Une centaine de carnets et vingt ans plus tard, le cinéaste écrit à ce propos :

« 14) La poésie est sans doute l'art le + subtil, le plus immatériel, le plus impondérable de tous. [...] Le rythme et la versification ont été inventés [...] pour faire durer l'image chez l'auditeur. Il y a comme quelque chose de plus matériel avec la rime dans le langage, quelque chose qui coupe le langage, l'arrête, lui donne une sorte de "poids immatériel". Il est évident qu'une bonne rime est une rime qui s'arrête sur un mot essentiel pour créer l'image. »⁵⁵⁵

L'écriture poétique intéresse ici Dekeukeleire en ce qu'elle crée une suspension dans la lecture, et que cet « arrêt » amène, lui, à la création d'une image, qu'il faut comprendre comme mentale. En d'autres termes, et selon ses dires, la rupture apparaît chez lui comme la création d'un passage entre ce qui est matériel et ce qui est immatériel et qui relève, ici, de l'imagination. C'est pour lui également la manière dont fonctionne le souvenir dans le flux temporel de la mémoire : « Le souvenir marque un détour / est comme un arrêt / marque un méandre dans le cours de la vie »⁵⁵⁶. La technique poétique que Dekeukeleire évoque entretient donc de forts liens avec l'expression de la pensée elle-même dans ses aspects cognitif et structurel.

Dans cet ordre d'idées, les calculs mathématiques et la manière dont le cinéaste discute de l'écriture de sa propre pensée permettent de comprendre les frontières toutes relatives qui existent dans ses productions entre son esprit individuel, le cerveau du spectateur et la pensée collective. L'ensemble de ses écrits théoriques est tourné vers la naissance d'une *émotion sociale*, tandis que les questions de structure qui les construisent résonnent avec sa pratique formelle dans les carnets. A l'image de l'expérience des films, qui est conceptualisée par Dekeukeleire autour de la fragmentation, du rythme et du surgissement, l'expérience de l'écriture (et de la lecture) des carnets se fracture sans cesse (*fig.* 322).

⁵⁵⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°103, juillet-septembre 1959, pp. 46 à 48.

⁵⁵⁶ Même auteur, Carnet n°104, septembre 1959, p. 64.

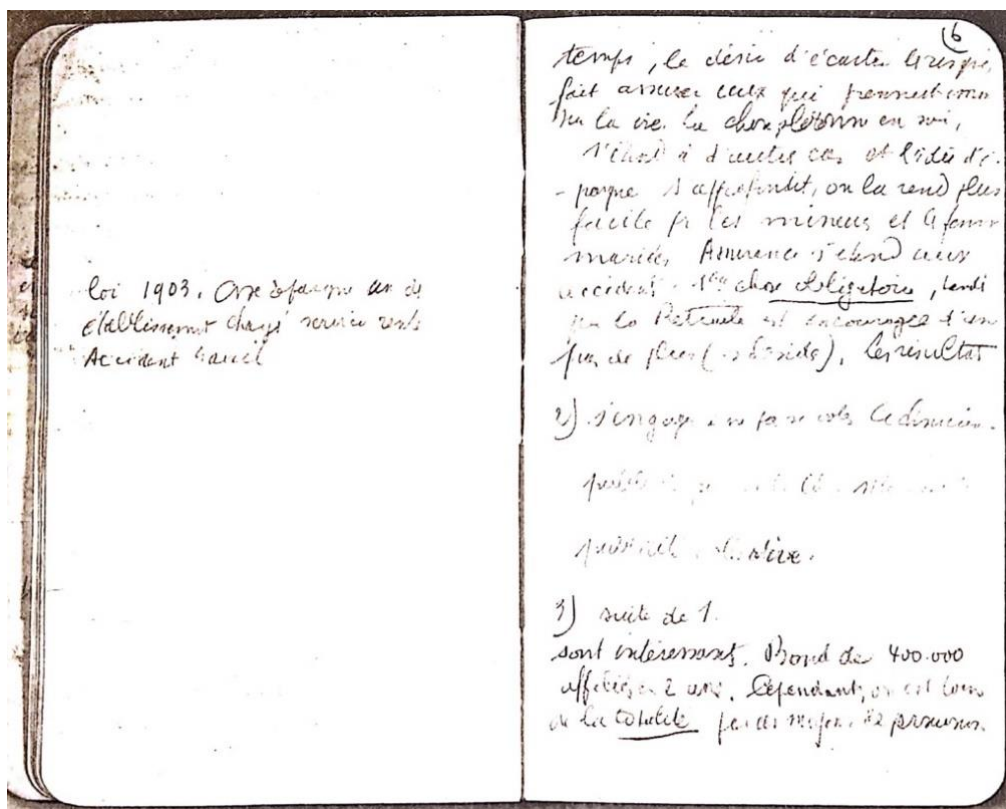


Figure 322 – Charles Dekeukeleire, Carnet n°66, avril-octobre 1948, p. 6. © Cinémathèque royale de Belgique.

Par exemple, ci-dessus, la première idée du 66^{ème} carnet de Dekeukeleire reste en suspens, se terminant sans ponctuation par « Les résultats ». Élaborant sur la thématique de la retraite, Dekeukeleire interrompt ici sa pensée au beau milieu d’une phrase sans verbe pour la reprendre deux idées plus tard (on passe de l’idée 1 à l’idée 3 qui prolonge la première) : « sont intéressants ». La deuxième idée est peu éloignée des deux autres, il s’agit certainement d’une réflexion urgente que le réalisateur ne veut pas oublier. Néanmoins, cette partie des carnets figure assez précisément l’idée d’une pensée qui surgit et interrompt le flux de la conscience, faisant écho à la structure entière des notes.

Au niveau du cinéma, et comme je l’ai esquissé plus tôt, Dekeukeleire se penche particulièrement sur la reproduction de la structure propre à l’imagination, qu’il envisage de manière automatique dans son 105^e carnet. Je parlais au chapitre précédent d’une volonté de technicisation de l’émotion par le cinéaste. Repartant de l’idée selon laquelle le film devrait créer une émotion par l’*image-souvenir* et la rupture, il semble que la réflexion de Dekeukeleire se prolonge ici autour d’une mécanisation de l’imaginaire lui-même :

« L'imagination est un mécanisme d'avertissement en vertu duquel nous nous substituons à l'objet ou à l'être que nous voyons cet "être" peut aussi être nous-mêmes dans des circonstances réelles ou imaginaires, passées, présentes ou futures (en fait ou en "image") et déroulons pour lui (en une sorte d'accélééré) la suite des événements à laquelle il est mêlé. Normalement, ce mécanisme d'avertissement joue de manière ininterrompue. Il trouve sa matière dans ce qui nous tombe sous les sens ou dans ce que notre mémoire a emmagasiné. Il va de soi qu'une sélection dans cette matière doit pouvoir s'opérer à un étage quelconque de notre individu. Cette sélection, étant donné [sic] la nature de la fonction imaginative, doit en certaines circonstances être extrêmement rapide et quasi automatique. En fonction de l'intérêt du moment, il peut être nécessaire à certains moments de "renverser la vapeur", de bloquer brusquement le mécanisme sur le point de s'engager dans une voie nocive. Le raisonnement, quelle que soit sa rapidité, n'a pas ici l'occasion d'intervenir. La sélection, les manœuvres de blocage, s'opèrent au sein même de l'imagination par suite d'un arrangement particulier des matériaux qui s'offrent à elle devant une situation déterminée. »⁵⁵⁷

Dans les mots de Dekeukeleire, l'imagination résonne avec une certaine atmosphère propre aux usines et au travail industriel : les manœuvres, l'opération, le mécanisme, l'extrême rapidité, la vapeur, le blocage brusque (du mécanisme ou de la machine) et l'automatisme. En dehors de tout raisonnement, puisqu'elle est ici décrite comme une chose sur laquelle il n'y aurait pas de « possibilité d'intervenir », c'est-à-dire comme une fuite en avant, l'imagination est aussi exprimée comme un phénomène manipulable.

Bien qu'il n'apparaisse pas textuellement, le thème de l'hypnose est ici central : recréer une hypnose par le rythme *structurellement psychique* du film permettrait pour Dekeukeleire d'agir directement sur les mécanismes de l'imagination, notamment en réorientant celle-ci alors qu'elle « s'engagerait dans une voie nocive ». Le mouvement pendulaire, que j'abordais dans la sous-partie précédente, est crucial pour le cinéaste belge, qui y entrevoit le moyen de recréer ce « mécanisme d'avertissement qui joue de manière ininterrompue » qu'est l'imagination, afin d'y « renverser la vapeur » ou de la « bloquer brusquement ». Dans son 90^e carnet, il énonce ainsi :

« Une solution intervient qui résout le conflit qui libère de "l'oscillation pendulaire" entre 2 pôles. Cette solution généralement est en dehors des 2 oscillations ou de l'une d'eux [sic].

La fin est heureuse ou malheureuse mais en tout état de cause elle supprime le mouvement pendulaire. Elle sort le personnage (et le spectateur) d'un envoûtement, elle "déconnecte" le spectateur de la charge.

⁵⁵⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°105, septembre-octobre 1959, pp. 80-81.

Plus le rythme (le mouvement pendulaire) est obsédant, plus facilement, à en croire Bergson, on intercale une action : l'action la plus simple produit un effet. »⁵⁵⁸

Ainsi, et selon sa perception de Bergson, il s'agit pour Dekeukeleire de recréer par le film une « oscillation pendulaire » suffisamment puissante pour pouvoir libérer le spectateur d'une certaine charge mentale. Les paradoxes de sa pensée ressurgissent : le traitement d'une forme d'emprise à la fois sociale et psychique (l'envoûtement) passe pour le cinéaste par la création d'une autre forme d'aliénation (un rythme obsédant), qui représente les conditions nécessaires à « l'action ». Celle-ci semble ici être entendue par Dekeukeleire comme un événement qui produit un choc dans le rythme du film et, donc, dans la perception spectatorielle. Plus tôt, dans son 85^e carnet, Dekeukeleire parle de ce processus comme d'un « électrochoc », qui a vocation cette fois-ci à amener le public dans l'action, ce qui concorde avec les ébauches de calculs que le réalisateur inscrit dans ses notes à la suite d'Eisenstein :

« Supposons que j'aie maintenant une idée assez claire du problème : le public va au cinéma comme à un électrochoc. Il s'agit, dans un film, de labourer l'esprit du spectateur, de réveiller en lui sa volonté de coopérer à une manière de vivre qui est la sienne, de réveiller en lui ce que chacun de nous a senti au moins une fois dans sa vie – dans son enfance – avant d'avoir l'esprit emprisonné dans des formules, des bienséances, des conventions qui tiennent lieu de pensée personnelle.

Il s'agit, pour que ceci soit clair pour le public (de l'expliquer dans une histoire) de le mettre en action. il s'agit aussi de l'expliquer sur un plan + abstrait mais aussi sensible par la technique.

[...]

A l'inverse du héros de tragédie grecque qui doit apprendre la morale – dut-il [*sic*] en mourir s'il se trouve dans des cas extrêmes – le héros moderne doit se libérer de ses chaînes. Ses chaînes, ce sont les attitudes (préjugés) qui lui tiennent lieu de morale. Sa liberté et sa force morale, il doit les trouver en lui dans une juste compréhension des choses, dans la contemplation du prodigieux effort (intellectuel) moderne (et ce qu'il suppose de discipline chez ceux qui inventent) dont le symbole le + populaire est la machine et la science appliquée. »⁵⁵⁹

L'expression « labourer l'esprit du spectateur » est ambivalente. Elle résonne avec une déclaration de Dekeukeleire, qui définit par ailleurs la « fiction [...] [comme l'] art de faire sauter les bouchons qui (bouchent l'invasion de la conscience) ~~marquent~~ aveuglent la conscience »⁵⁶⁰. Si ce processus peut s'apparenter à une forme de *décervelage*, à un bousculement profond de la manière dont le spectateur pense, elle est associée ici très

⁵⁵⁸ Charles Dekeukeleire, Carnet n°90, février-avril 1957, pp. 62-63.

⁵⁵⁹ Même auteur, Carnet n°85, janvier-mars 1956, pp. 11 à 13. J'évoque déjà cette citation dans le troisième chapitre de cette thèse, cf. chapitre 3, partie II.b. « Le rôle de la technographie dans la construction d'un culte nouveau », pp. 203-211.

⁵⁶⁰ Même auteur, Carnet n°112, juin-juillet 1960, p. 74. L'auteur souligne et barre.

directement à une prise de conscience qui implique une action sociale : Dekeukeleire parle de « se libérer de ses chaînes », de « coopérer à une manière de vivre », de « réveiller une volonté ». Mais cette action se couple, dans la fin de la citation, à une forme de contemplation, elle-même tournée vers le spirituel, le symbole, incarné par la machine. Dans cette idée, le héros moderne est identifié au spectateur, tandis qu'ailleurs, Dekeukeleire définissait la machine comme « héros de notre temps ».

Entre corps et esprit, entre humain et machine, entre action (matérielle) et contemplation (spirituelle), entre endormissement et éveil, ce qui apparaît antithétique dans les discours de Dekeukeleire ne l'est pas particulièrement pour lui dans la mesure où le cadre à partir duquel il réfléchit est teinté de foi, d'une croyance en une réalité supérieure qui réunirait tous ces phénomènes de manière transcendante. Il s'agit pour lui d'atteindre, à partir de la structure des phénomènes de la conscience, une forme de révélation qui tiendrait du mystique. En effet, cette *action-contemplation* est décrite à partir d'un modèle religieux dans son 105^e carnet :

« L'acte humain le plus important est la mutation cad la transfiguration quasi instantanée de toutes les valeurs de l'âme comme "poussées en avant" dans un vaste et nouveau champs [*sic*] d'expériences qui s'ouvre au regard. [...]

Le "choc mutatoire" est le but et le sommet de toute œuvre de fiction. Le développement de l'œuvre en crée toutes les conditions. [...]

Ce que j'appelle mutation est ce que l'on appelle plus classiquement "illumination intérieure". Celle de St Paul après le choc de la route de Damas. »⁵⁶¹

Dans la Bible, en route vers Damas pour capturer et emprisonner les chrétiens, Paul fait l'expérience d'une rencontre divine avec Jésus. Cette expérience, vécue comme un choc, modifie alors sa route et sa trajectoire de vie, elle représente le moment à partir duquel il se convertit au christianisme et devient apôtre. Ce choc est donc, pour Dekeukeleire, « mutatoire » dans la mesure où il influe sur la perception de Paul, mais aussi sur la manière dont, après, il décide de mener sa vie. Dans ces lignes, le cinéaste expose clairement sa volonté de recréer un choc du même type, une « illumination intérieure » qui, au fond, amènerait ses spectateurs vers une révélation spirituelle : l'action semble être affaire de rapport mystique et contemplatif à une

⁵⁶¹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°105, septembre-octobre 1959, pp. 18, 19 et 31. Il faut noter qu'à cette période-ci, le cinéaste commente régulièrement les écrits de Pierre Teilhard de Chardin. Voir : Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain* [1955], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

forme de croyance pour Dekeukeleire. Cette croyance est tournée vers « la machine et la science appliquée », soit le machinisme et, avec lui, le travail industriel.

La réflexion de Dekeukeleire autour d'un « choc mutatoire » se trouve au croisement de plusieurs domaines de pensée différents, la religion, la cognition et la psychanalyse, qui semblent tous trois trouver un point de rencontre dans le machinisme. En se référant directement à Freud, le cinéaste écrit ceci :

« 12) Freud a sans doute eu le mérite d'attirer l'attention sur certains (ou le) mécanisme de la conscience. Ce mécanisme chez l'homme adulte normal s'exerce sur bien d'autres choses que ce que Freud lui-même a découvert. J'en vois le centre [...] dans ce que j'appelle les pseudo-phantasmes de l'activité para consciente chez l'homme.

[...]

Toute œuvre de fiction allie le très normal et l'extraordinaire. C'est la fissure dans ce qui est normal.

La fissure du phantasme dans ce qui semble normal.

Supposons que nous croyions avoir un esprit et une conscience bien équilibrées [*sic*], que la fiction ns y montre une fissure *de + en + large là où on s'y attend le moins* et la colmate ou + précisément la résout.

Ns ns croyons toujours en équilibre. Mais notre conscience est une passoire. La fiction ns montre une fissure là où ns ns y attendons le moins et la colmate non pas superficiellement mais ns donne un morceau de conscience neuve.

Notre conscience est une passoire dont la fiction bouche les trous.

Plus le tissu *de la vie* est "normal" et serré et + grande la fissure (que la fiction y découvre) et *qui s'y glisse* mieux cela vaut.

Ne pourrait-on dire qu'une fiction doit pouvoir se regarder de différents plans qui tous doivent se rejoindre ? Il est évident que le mécanisme du "para-conscient" n'est pas le point de vue du spectateur. Ni même qu'il vient à la fiction pr changer de conscience.

Partons de cette idée de fissure ds un foyer de vie normale. Cela peut s'appliquer à toute fiction. La fissure est *toujours* dans la conscience. Elle se révèle par des faits.

[...]

La fissure est donc un trouble de conscience un dérangement des valeurs sensorielles des valeurs morales, des valeurs affectives, des valeurs imaginatives des valeurs de la connaissance.

[...]

La leçon de la fiction semble celle-ci : vous vous croyez bien équilibré et sans doute l'êtes-vous, mais il n'est de conscience si saine qu'elle ne contienne de fissure qu'elle s'aime colmater. »⁵⁶²

A travers l'idée de fissure, le caractère lacunaire ou déconstruit du phénomène de la conscience apparaît ici, comme il s'accompagne d'une réflexion sur la structure de l'imaginaire. Parlant « d'autres choses que ce que Freud lui-même a découvert », le cinéaste entend réfuter le rapport

⁵⁶² Charles Dekeukeleire, carnet n°108, décembre 1959 – janvier 1960, pp. 37 à 44. Dekeukeleire souligne.

à la sexualité que développe le psychanalyste dans son étude de la conscience. Pour Dekeukeleire, les instincts et les pulsions humaines trouvent leur origine dans les croyances sociales, dont il considère, alors que se développerait une psychologie propre au machinisme, qu'elles sont désormais fausses – il s'agit là de sa critique de la pensée rationnelle. Les « pseudo-phantasmes de l'activité para-consciente chez l'homme » semblent faire référence à l'imaginaire et paraissent être dirigés vers deux idées. La première est structurelle, la fissure caractérisant l'idée d'une *coupe* ou d'un *saut* dans le flux du vécu, c'est-à-dire ce que Dekeukeleire définit par ailleurs comme l'image-souvenir : « la fissure est *toujours* dans la conscience. Elle s'y révèle par des faits ». La seconde est d'ordre moral : l'idée de fissure est ici liée à celle d'une conscience individuelle problématique, qui selon lui s'apparente à une « passoire » dont il faudrait « reboucher les trous » par le film.

La notion de fissure peut être vue depuis l'idée du choc ou de l'électrochoc, littéralement révélant les « trous » dans le flux du vécu des spectateurs, c'est-à-dire permettant à l'esprit de prendre conscience de ses points aveugles. A certains égards, cette notion amène à la pensée d'un film critique, qui pense sa technique comme une mise à l'épreuve du monde connu pour en révéler les modes de pensée, les *aprioris*, les manques⁵⁶³. Cependant, le dessein de Dekeukeleire n'est pas uniquement de révéler par le choc, il se voue à « reboucher » les manques, soit à remplacer certaines croyances par d'autres, à créer ce qu'il envisage comme une « naissance de la conscience ». A ce niveau-ci, le cinéaste propose encore une fois une démarche technique :

« Reste maintenant à déterminer la technique cinématographique qui permet de rendre cette “volonté” sensible :

- a) 1^{ère} image de choc qui oriente le spectateur vers ... en le sortant de ses propres préoccupations. Pas trop agressive celle-là, liaison entre ce qui peut le préoccuper et ce qui peut l'accrocher parce que ce sont des choses qui ont déjà pu, au moins sous l'une ou l'autre forme ou par un détail, l'accrocher jadis.
- b) Orienter cette image vers la série de chocs que l'on veut lui imposer.
- c) On est dedans cette fois, il s'agit de bien définir la technique du “passage”, en se rapportant à chaque fois à ces expériences 1[°] de l'enfance, à la “naissance de la conscience”. »⁵⁶⁴

⁵⁶³ C'est notamment la perspective d'Edouard Arnoldy qui analyse la pensée de Siegfried Kracauer en ce sens dans son ouvrage *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, op. cit. Cependant il faut noter que la perspective de Dekeukeleire est sensiblement différente. S'il voit dans le film la possibilité d'une révélation sociale, celle-ci véhicule néanmoins une idéologie dominante et n'est donc pas critique.

⁵⁶⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°84, décembre 1955 – janvier 1956, pp. 54-55.

En parlant de ce qui « a pu accrocher jadis le spectateur » et des « expériences premières de l'enfance », Dekeukeleire mobilise encore une fois le motif de l'image-souvenir dans sa pensée technique du film. Plus que le choc provoqué dans la continuité du temps conscient, cette forme de la rupture intéresse Dekeukeleire au niveau des *possibles* que celle-ci engendre en termes d'esprit. La rupture est selon lui le moyen de sortir le spectateur du flux de sa propre expérience du film – en créant un instant de suspension qui l'amènera à penser « en dehors de lui-même », c'est-à-dire à penser autrement. Pour le cinéaste, le montage a donc pour rôle d'éclater la perception en provoquant des ruptures qui ne sont pas simplement des fractures (et n'induisent donc pas seulement un rythme perceptif), mais des ruptures qui permettent à d'autres chemins de pensée de se créer.

II. L'espace-temps subconscient du cinéma : vers un film-rêve ?

L'idée de *divers chemins de pensée* est à envisager de manière quasi-littérale dans les écrits théoriques de Dekeukeleire. Il s'agit sans doute de l'une des parties les moins accessibles de sa pensée, et les théories que j'explore dans les pages qui suivent ne sont pas compréhensibles d'emblée. J'en propose une interprétation, que j'applique à l'esthétique de certains films de Dekeukeleire dans la mesure de l'intelligibilité de son propos théorique, c'est-à-dire de manière tâtonnante. Cette interprétation demande à être étayée, vérifiée, certainement interrogée au regard d'une pensée philosophique plus générale.

Suivant ses lectures et ses notes, cette partie de ses réflexions paraît se réclamer à la fois de la conception bergsonienne de la durée, des écrits sur le subconscient et le rêve de Freud et des théories de la relativité d'Einstein. Ces trois courants de pensée partagent un rapport au temps et à l'espace qui est comparable : la durée conceptualisée par Bergson remet en question l'idée d'une succession temporelle des événements, qui sont plutôt envisagés à partir de la simultanéité. Le rêve, lui, est décrit dans la pensée freudienne comme un éclatement du temps et de l'espace de la conscience qui, dans le champ inconscient, semblent communiquer l'un avec l'autre. La relativité einsteinienne, quant à elle, caractérise le temps et l'espace comme deux entités qui influent l'une sur l'autre et ne peuvent pas être séparées, créant un modèle pour penser le monde cosmologique. Ainsi la sensibilité individuelle, l'univers et la pensée elle-même se rejoignent chez Dekeukeleire autour du couple espace-temps, c'est-à-dire autour du mouvement.

Ses recherches sur le sujet amènent le cinéaste à réfléchir à une spatialisation de différentes temporalités par le film. Cette idée, qui découle d'un imaginaire télescopique et cartographique, trouve par ailleurs une forme très concrète dans la manière dont il retranscrit ses propres pensées. Il existe, à ce niveau des théories de Dekeukeleire, trois champs formels d'investigation : la structure des auto-références dans les carnets ainsi que celle des index ; le montage et le travail qui entoure les films à vocation historique que sont *Thèmes d'inspiration* (1938) et *Le fondateur* (1948) ; et, enfin, le développement de ce qu'il nomme la « caméra idéale », pensée comme l'expression directe d'une vérité transcendante, où l'espace et le temps ne font plus qu'un. L'ensemble de ces formes – qu'elles soient pratiquées (les carnets, les films) ou conceptualisées (la « caméra idéale ») – prennent leurs sources dans la matérialisation d'un hors-temps et d'un hors-lieu propres au rêve et à l'imagination.

a. Dynamisme de l'esprit cinématographique. Les mouvements cartographiques de la pensée

Les conceptions de Dekeukeleire d'un phénomène de la conscience, et avec lui celles d'une structure du montage cinématographique ou du scénario, s'accompagnent régulièrement de métaphores spatiales dans les carnets. Il s'interroge par exemple ici sur sa propre imagination, qui se construit selon lui sur une série de « ponts » :

« 14) Il faut étudier la nature des ponts que l'imagination jette sur le futur. Elle (la nature des ponts) varie certainement avec la tournure d'esprit de chacun. Être soi-même, donc, première chose. Moins ce qui vous intéresse (on s'intéresse à autre chose que soi, à autre chose que ce que l'on peut apporter soi-même à soi) que comprendre à fond ce qui est en soi, ce qui ne se trouve pas ailleurs, ce qui n'est pas apporté par ailleurs.

Quels ponts jette “mon” imagination ? Et comment aime-t-elle opérer ? Comment est-ce que j'opère lorsque j'entreprends quelque chose ? »⁵⁶⁵

Si le motif du pont apporte une dimension relativement visuelle aux explications de Dekeukeleire sur la structure de son imagination, il lui arrive par ailleurs de définir la pensée de manière biologique et végétale, comme dans cette réflexion :

⁵⁶⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°99, janvier-février 1959, p. 29.

« La 1^{ère} chose à faire pour servir l'imagination par la fiction est de tracer des voies, des repères, dans mon imagination qui me permettent d'y voir autre chose qu'une plante sauvage, qu'une terre sauvage, où la forêt vierge ressemble fort au désert.

Pour le moment, mon imagination est une lumière plate. Je dois y mettre des clairs, des obscurs, et selon un ordre valable. Je dois apprendre les figures de l'imagination. Elle procède sans doute, comme tout processus terrestre (matériel ou spirituel) par attirance, répulsion, assimilation pour arriver à une nouvelle séparation par floraison. Dans le cas de l'imagination, elle procède comme son nom l'indique, par images : une logique qui n'est pas celle de l'intelligence mais qui permet de "découvrir" *par tâtonnement* ce que l'intelligence basée sur l'expérience concise, non sur des "similitudes" ou des rapprochements, ne peut découvrir. »⁵⁶⁶

Ce que le cinéaste décrit ici relève d'une forme d'intelligence instinctive que partageraient les développements de la nature (et ses plantes) et ceux de l'esprit humain⁵⁶⁷. A travers l'idée de connexions instinctives entre les idées qui fonctionneraient par attraction et répulsion, ou encore à travers les similitudes ou rapprochements « par tâtonnement » dont il parle, Dekeukeleire définit ici ce qui relèverait d'une imagination arborescente. Cette idée, qui est aussi développée dans *Le cinéma et la pensée*, entretient des liens à l'image et aux modes de temps qui existent dans les équations du réalisateur :

« La pensée, elle aussi, se développe par figures. [...] De rédaction en rédaction, l'idée se forme comme un embryon, c'est-à-dire par des détours fort peu rationnels. [...]

La nature, comme notre pensée, "imagine" [...] un monde dont les lois évoluent. Ce qui est impossible à un moment donné, ne l'est plus à un autre parce que l'imagination a évolué. [...] Nous considérons dès lors l'instinct comme une force déterminante de l'évolution des lois naturelles au même titre qu'une force de la nature. Il doit en être ainsi du phénomène de la conscience, dont l'apparition se conçoit logiquement dans un monde où les trois modes du temps, le passé, le présent et l'avenir, ont une certaine existence actuelle. [...] La conscience, en effet, actualise le passé et le futur. Il est impossible de penser en faisant abstraction de tout souvenir ou de tout but à atteindre. La conscience fusionne les trois modes de temps et inverse l'ordre de leur succession sur le plan matériel. La conscience instinctive est une conscience de l'espèce : l'instinct puise ds le passé et ds l'avenir de l'espèce. »⁵⁶⁸

Par le biais de la notion d'espèce, la conscience acquiert ici une dimension universelle, n'étant plus réservée à l'individu mais à la société elle-même. Les références à la biologie et au végétal

⁵⁶⁶ Charles Dekeukeleire, Carnet n°90, février-avril 1957, pp. 45-46.

⁵⁶⁷ Ici, le cinéaste se révèle de nouveau proche de l'animisme, et les figures de la nature, chez lui, pourraient être étudiées dans ce sens-là. A ce titre, voir particulièrement : Teresa Castro, *La pensée cartographique des images*, *op. cit.* L'autrice retrace les fondements d'un imaginaire cartographique dans une série de théories sur le cinéma, une histoire à laquelle Dekeukeleire pourrait appartenir, et qui entretient de forts liens avec la pensée animiste ainsi que l'anthropologie des peuples considérés comme « primitifs ».

⁵⁶⁸ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée*, *op. cit.*, p. 100 et p. 102.

sont des moyens pour Dekeukeleire de réfléchir à un mode perceptif qui caractériserait une sorte d'unité, *un tout*. Celui-ci est pensé à partir de questions d'expérience du temps sensible, lui-même compris comme intergénérationnel (dans le cas de la société humaine) ou évolutif (dans le cas de la nature).

À partir du concept de conscience instinctive, Dekeukeleire envisage le fonctionnement psychique comme une forme de télescopage temporel, une idée que l'on retrouve à de nombreux endroits dans les carnets, et dont les développements s'éclaircissent vers la fin de la période d'activité du cinéaste. Il dit ainsi, en 1958, que « [p]armi les “courants” qui se heurtent dans le cerveau pour former par “osmose” cette chose nouvelle qu'est la conscience, il faut citer le “souvenir”, le passé en d'autres mots, le présent, la “sensation” du présent, la “sensation” de passé et la “sensation” d'avenir, et l'avenir »⁵⁶⁹. Il revient par ailleurs sur l'inscription des images-souvenirs dans l'esprit et dans le temps :

« Je parle des “images-souvenir” et de la manière de s'en servir pour créer une fiction, c'est-à-dire “une vie que l'on aurait pu vivre”. Les “images souvenir” sont des carrefours de l'existence, des pages non interrogées, qui n'ont pas dit leur dernier mot et que l'on reprend “lorsqu'on en a le temps”. »⁵⁷⁰

Quelques pages avant cette déclaration, Dekeukeleire appelle les images-souvenirs « *des sortes d'images-clefs qui déclenchent la rêverie, la suite d'images* »⁵⁷¹, les définissant alors comme des points nodaux vers d'autres pensées. Dans son 84^e carnet, le réalisateur emploie assez directement la métaphore du nœud pour parler du travail cinématographique, affirmant que « [l]a mission du poète est de rétablir constamment ces liens [de la mémoire] qui à chaque moment risquent de se dénouer »⁵⁷². En tant que « carrefours de l'existence », les images-souvenirs théorisées par Dekeukeleire se présentent ainsi, et très spatialement, comme les lieux d'où naîtraient d'autres chemins de pensée, qui mobilisent différentes temporalités *vécues* (puisqu'il parle de « sensations » du passé, du présent, du futur). A partir du surgissement du souvenir, qu'il envisage de manière structurelle comme étant commun à tous les spectateurs, il discute alors d'un film qui engendrerait chez son public une forme de « voyage de l'esprit »⁵⁷³, lui permettant de passer d'un état de connaissance à un autre.

⁵⁶⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°95, juin-septembre 1958, p. 10.

⁵⁷⁰ Même auteur, Carnet n°104, septembre 1959, p. 57.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁷² Même auteur, Carnet n°84, décembre 1955-janvier 1956, p. 49. Comme je l'expliquais dans le chapitre précédent, le *poète* désigne régulièrement le *cinéaste* dans les écrits de Dekeukeleire.

⁵⁷³ Même auteur, Carnet n°119, avril-juin 1961, p. 82.

La question d'une spatialisation de la pensée apparaît bien plus tôt dans les carnets, en 1935, alors que Dekeukeleire développe son idée sur le rythme cinématographique et psychique. Il s'interroge : « Est-ce que la pensée ne procéderait pas par mosaïque d'images ? »⁵⁷⁴. Autour de cette idée, le cinéaste s'avère proche de la conception bergsonienne du *temps kaléidoscopique*, que le philosophe assimile à un mode de connaissance dont le caractère serait cinématographique⁵⁷⁵. La mosaïque exprime une série de fragments qui sont mis en lien les uns avec les autres pour créer un collage, formant une entité qui est à la fois l'éclat et le tout, dans une seule image. A ce titre, Dekeukeleire s'intéresse dès l'année 1927 aux formes filmiques qui pourraient ressembler à ce télescopage temporel, discutant notamment du *Napoléon* d'Abel Gance (1927), dont il regrette de ne pas voir le triple écran tel qu'il devrait être utilisé lors d'une projection à Bruxelles, les distributeurs disposant les images de sorte à ce qu'elles se suivent linéairement plutôt que d'envelopper le spectateur⁵⁷⁶.

À travers cette partie de ses réflexions, le réalisateur s'avère de nouveau proche d'Eisenstein, mais aussi d'Epstein, sur le plan de la figuration théorique de l'espace et du temps par le cinéma. Si le *Manifeste des attractions* associe le montage à un « modèle du collage cubiste », ou « du photomontage », en « articulant des éléments hétérogènes »⁵⁷⁷ chez Eisenstein, on retrouve chez Epstein un intérêt pour la reconfiguration spatio-temporelle que permettrait la technique cinématographique :

« L'esprit se déplace dans le temps, comme il se déplace dans l'espace. Mais alors que dans l'espace on imagine trois directions perpendiculaires entre elles, dans le temps on n'en peut concevoir qu'une, le

⁵⁷⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°31, juillet-septembre 1935, p. 52. Il souligne. Cette phrase fait partie de sa réflexion sur le « Rythme : sens le + large » retranscrite en annexe de cette thèse.

⁵⁷⁵ Sur ce plan, voir Laurent Guido, *L'Âge du rythme*, op. cit., p. 48 : « Cette organisation rythmique et saccadée de la mobilité figure au premier plan des modes de structuration de la "méthode cinématographique" que Bergson rattache au fonctionnement de la connaissance. Dans *L'Évolution créatrice*, il compare en effet celle-ci à un kaléidoscope, c'est-à-dire un ensemble constitué de différents morceaux de verre mobiles : l'activité humaine ressemble en effet d'après lui à ce passage constant d'un "arrangement à un réarrangement", une suite de secousses imprimées au morceau de verre qui produit à chaque fois la vue unique d'une "nouvelle figure". Pour Bergson, "Le caractère cinématographique de notre connaissance des choses tient au caractère kaléidoscopique de notre adaptation à elles" ». L'auteur cite Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, PUF, 2001, à la page 306. Il faut toutefois préciser, comme le fait Laurent Guido, que Bergson différencie le *temps réel* (vécu dans sa durée) du *temps fictif*, recomposé à partir de mesures, et qui ne fait pas fi de l'expérience incarnée ou intérieure de la durée. En ce sens, si le cinéma, par son montage de fragments, fonctionne sur un modèle comparable à celui de l'organisation rythmique de la durée, il n'en reste pas moins basé sur une mesure (de la longueur des plans par exemple), il est donc résolument fictif. Par ailleurs, si Dekeukeleire s'approche conceptuellement de la notion de temps kaléidoscopique, il faut souligner qu'ici, il parle de mosaïque et marque donc une différence avec Bergson : les fragments dont discute le philosophe sont mobiles, tandis que ceux de la mosaïque ne sont pas clairement définis et pourraient être considérés comme fixes (un collage d'images immobiles).

⁵⁷⁶ Voir : Charles Dekeukeleire, « Dans les Studios français III. Gance : Napoléon au cinéma », *Dernières Nouvelles*, 11 novembre et 18 novembre 1927.

⁵⁷⁷ François Albera, *S. M. Eisenstein, Glass House*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p. 89.

vecteur passé-avenir. On peut concevoir un système espace-temps où cette direction passé-avenir passe aussi par le point d'intersection des trois directions admises à l'espace, à l'instant où elle est entre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimensions. La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et dans le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps. »⁵⁷⁸

La perception des espaces-temps du cinéma, très philosophique chez Epstein, est bien plus politique dans les écrits d'Eisenstein, qui entrevoit dans le montage des attractions une manière de choquer son spectateur pour l'amener à une révélation et à une action politique. Ce n'est pas le cas de Dekeukeleire, qui ne vise pas à une révolution populaire, mais à un changement de perception profonde qui serait en accord avec le système dominant – qui permettrait en quelque sorte de le prolonger. La proximité à Eisenstein, donc, se situe à un niveau structurel ou méthodique plutôt que dans une dimension politique.

La conception spatiale de la durée, chez le cinéaste belge, trouve un point d'ancrage dans la manière dont il théorise ses films, notamment à partir de l'idée d'actualité. Dans son 97^e carnet, le cinéaste va dans ce sens :

« L'homme a une certaine conscience de sa place dans l'univers. Cette conscience s'exerce déjà dans le présent. Mais elle ne serait pas sans un acte spécial : l'actualisation du passé, du futur, et du présent. C'est ce qui ne se passe pas lorsqu'on se concentre sur l'action : la pensée s'évanouit. Comme elle s'évanouit encore lorsqu'on se trouve brutalement en présence d'un changement inattendu. [...]

L'actualisation, c'est la prise de conscience.

[...]

Or nous avons vu que le phénomène de conscience actualise non seulement le passé mais aussi le présent et le futur.

La philosophie [...] actualise – sous la forme que ses postulats lui permettent d'atteindre – le futur de la conscience, et – jusqu'à un certain point – toute l'évolution de la conscience, toute l'évolution de la nature dont la conscience est actuellement la réalisation la plus parfaite.

L'art, comme la philosophie, tient compte de tout le contenu de la conscience mais il l'exprime directement, il se place dans le courant de vie tel qu'elle le perçoit à l'étage sensible, en alimentant ce courant par ses propres images, quelle qu'en soit la nature [...]

C'est en son sein que se forment les prémonitions de notre futur. Prévoir le futur, nous armer pour tout ce qui peut nous arriver, orienter notre futur, est d'ailleurs sa tâche essentielle. C'est pourquoi l'art est, plus authentiquement que la philosophie (qui doit faire appel à des postulats et donc des connaissances

⁵⁷⁸ Jean Epstein, « De quelques conditions de la photogénie » (conférence), 1923, dans *Ecrits sur le cinéma, tome I, op. cit.*, pp. 138-139.

logiques acquises, passées), orienté vers notre futur. Il assouplit notre imagination, l'exerce et par elle pénètre au plus profond de notre être et de toutes ses facultés.

La forme d'art la plus vivante [...] est la fiction, sous sa forme cinématographique [...].

Un vrai futur est une chose qui est irréalisable aujourd'hui, mais que nous portons déjà en puissance (que nous sentons avoir la force de réaliser).

Un bon scénario doit ouvrir des voies pour notre libération, notre progression spirituelle au sein de la vie actuelle et de toutes ses difficultés [...]. »⁵⁷⁹

Dans ces lignes, Dekeukeleire semble se diriger vers l'élaboration d'une méthode scénaristique qui amènerait d'une certaine manière à un changement dans le cours du temps vécu, lequel est de nouveau perçu comme une forme de libération psychique, en ce qu'il modifie la structure de la conscience elle-même. Plus tard, dans le même carnet, le cinéaste énonce ainsi que « [l]e but de l'art est de nourrir notre être. En nourrissant l'imagination, en retravaillant par elles toutes les données qui s'offrent à la conscience, en tâchant de reculer les limites de la conscience »⁵⁸⁰. L'idée d'actualité est associée, chez le réalisateur, au phénomène psychique de l'intuition ainsi qu'à ce qu'il nommait plus tôt une « pré-connaissance du futur ». En effet, il perçoit la notion d'actualité comme ce « futur que nous portons déjà en puissance », c'est-à-dire une forme de pensée instinctive qui s'apparenterait à une *fuite en avant* tournée vers l'évolution. L'actualité n'est pas tout à fait la même chose dans les mots de Dekeukeleire que l'actualisation, qui apparaît, elle, comme le déclenchement d'une « prise de conscience » de l'actualité, pensée sur le mode du choc et du surgissement de l'émotion, par le moyen d'une action qui met le sujet « brutalement en présence d'un changement inattendu ». Comme dans l'ensemble des calculs de Dekeukeleire, le *stimuli* est central en ce qu'il révèle le phénomène de conscience « à l'étage sensible », « pénétrant » le spectateur « au plus profond » de lui-même et, donc, l'amenant à s'ouvrir à ce qui est à proprement parler une révélation d'ordre spirituel : pour Dekeukeleire, l'art cinématographique permet à « la conscience [de devenir] objet de connaissance »⁵⁸¹.

Dekeukeleire semble ici s'orienter dans la même voie (toujours structurellement, méthodiquement, et à partir d'une vision politique divergente) que le montage intellectuel théorisé par Eisenstein, et plus particulièrement l'idée de montage hiéroglyphique, qui repose sur le symbolisme des images au-delà de la dialectique permise par la confrontation de photogrammes entre eux. Pour Barthélemy Amengual, « [l]e montage idéologique, dont le montage des attractions est la forme exaspérée, se réclame de la hiéroglyphie et non, comme on

⁵⁷⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°97, novembre-décembre 1958, pp. 17 à 25. Dekeukeleire souligne.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 18.

le dit trop souvent, de la rhétorique (comparaison) »⁵⁸². Le réalisateur soviétique, en systématisant les réactions spectatoriennes au moyens de *stimuli* (et de chocs) créés par le film, entend atteindre l'intellect social en passant par l'émotion et l'affect, une manière, pour lui, « d'amorcer l'attaque au cœur-même des choses et des phénomènes » dans le but de « révolutionner l'histoire générale de la culture »⁵⁸³, c'est-à-dire de révolutionner l'esprit-même du peuple. Ainsi, à partir d'une conception communiste, Eisenstein va aussi dans le sens d'une modification des « comportements futurs » du peuple, ce qui, chez Dekeukeleire, se traduit par l'idée d'actualité, et est de nouveau tourné pour lui vers une adhésion à l'industrie.

Autour des années 1950-1960, le concept d'actualité régit une grande partie des réflexions méthodologiques et philosophiques de Dekeukeleire, qui entrevoit cette notion comme le moyen de changer le cours des choses au sein-même de la psychologie sociale, c'est-à-dire à partir des couches inconscientes et subconscientes de ses spectateurs. On peut lire, par exemple, dans le 102^e carnet :

« Est-ce que la relativité ne peut justifier l'actualité du futur ? Dans la mesure où nous sommes entraînés dans un grand mouvement cosmique dont l'actualité présage déjà exactement ce qui sera, mettons dans 1 million d'années, notre futur à nous – qui ne s'étend que sur une infime fraction de cette durée – peut déjà être considéré comme se trouvant dans de l'acquis (et en quelque sorte le passé) ce mouvement dont l'actualité (et le non défini) se trouve mettons dans 1 million + 1 année.

Notre présent et notre futur ne peuvent être que dans ce qui échappe à ce mouvement cosmique (dans une réalité immatérielle).

En d'autres mots : par la relativité du temps (et des temps des différentes choses qui s'interpénètrent) le futur peut devenir du passé.

⁵⁸² Barthélemy Amengual, « Eisenstein et les hiéroglyphes », *Ecran*, n°16, juin 1973, p. 25. L'auteur use d'un exemple pour expliquer le montage hiéroglyphique, énonçant qu'il « s'agit d'une convention semblable à celle des épaulettes des généraux » : les épaulettes sont d'abord d'utilité sécuritaire pour devenir symbole de l'autorité militaire dans l'imaginaire collectif. Chez Eisenstein également, alors qu'il s'inspire de principes linguistiques, il s'agit de dépasser le référent (l'image) pour l'utiliser en tant que signifié, soit en tant que symbole d'une idée ou d'un concept (en l'occurrence, l'idée d'une révolution populaire communiste). En ce sens, Barthélemy Amengual attire l'attention sur la vocation symbolique du montage hiéroglyphique : « Eisenstein prémédite un passage de la représentation à la réflexion, de la pictographie à l'idéographie », *ibidem*, p. 21.

⁵⁸³ Voir : Sergueï M. Eisenstein, « Methods of montage » [1929], repris dans *Film Form, Essays in Film Theory*, trad. Jay Leyda, New York, Harcourt, Brace and Cie, 1949. Le cinéaste explique : « Applying the experience of work along lower lines to categories of a higher order, this affords the possibility of carrying the attack into the very heart of things and phenomena. [...] The intellectual cinema will be that which resolves the conflict-juxtaposition of the physiological and intellectual overtones. Building a completely new form of cinematography – the realization of revolution in the general history of culture; building a synthesis of science, art, and class militancy. », pp. 82-83.

Il suffit pour cela de modifier légèrement la notion que nous avons du temps, de remplacer le temps donné par le pendule par la notion de changement, de modification. Ce qui ne change pas est hors du temps, ce qui est déjà déterminé est du passé : le présent commence dans ce qui change »⁵⁸⁴

Cette réflexion est très certainement inspirée de la théorie de la relativité d'Einstein, ainsi qu'elle tire quelques références de la métaphysique et de la cosmologie. Les mentions à la métaphysique font leur apparition dès les premiers carnets de Dekeukeleire, s'accompagnant parfois de réflexions sur la métapsychie, qui se trouvent également dans ses deux ouvrages publiés sur le cinéma. En revanche, les questions de relativité et de cosmologie, qui sont toutes les deux liées dans les discours du cinéaste, n'apparaissent pas avant 1955 (à partir du 82^e carnet), et sont très régulièrement explorées dans ses réflexions sur la fiction cinématographique. Le 102^e carnet reprend particulièrement cette thématique, Dekeukeleire exprimant ceci au cœur des dernières pages :

« En bref, la fiction sensibilise une partie de la conscience universelle [...]

La fiction exprime l'impensable : le sentiment de participer à un être plus large que nous-mêmes. La fiction, pour que l'on s'en ressouvienne, fixe des moments vécus du "cosmos" humain. "Cosmos" humain c'est cette collectivité humaine qui existe par nous, comme notre conscience personnelle existe par notre cerveau, sans pouvoir être confondue avec lui. »⁵⁸⁵

Ainsi la fiction, dans les mots du cinéaste, apparaît comme le moyen de créer une rencontre entre une conscience individuelle et une conscience *cosmologique*, universelle, comprise plus tôt comme une « réalité immatérielle », laquelle se traduirait par le mouvement entre différentes temporalités, c'est-à-dire par une interchangeabilité des régimes de temps, Dekeukeleire parlant d'un futur qui deviendrait le passé. Il apparaît que le cinéaste réfléchisse au temps non pas selon le modèle d'une linéarité ou d'une succession de moments, mais plutôt comme forme de mouvement perpétuel qui serait caractéristique selon lui du phénomène de la perception lui-même.

Comprise depuis les métaphores spatiales dont je parlais plus tôt – les « ponts », les « carrefours » ou encore les « nœuds » – la théorisation que fait Dekeukeleire de la conscience, et avec elle de l'imagination, est liée à une conception cartographique du temps, qu'il entend appliquer à sa démarche filmique. En effet, toujours dans le 102^e carnet, ses pensées sur la relativité se prolongent autour de l'élaboration du scénario :

⁵⁸⁴ Charles Dekeukeleire, Carnet n°102, mai-juillet 1959, pp. 16-17.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 78.

« 9) construire un scénario

Reprenons l'exemple de l'arbre.

Il y a une ligne droite : le tronc *avec la couronne dessus* et il y a les branches : les "incidents" qui justifient le tronc ou qui se justifient par le tronc :



il n'y a pas de tronc vigoureux sans branches

Il y a le rythme de l'action dans des lieux, le rythme dans les mouvements, le rythme dans les actions même [*sic*].

Le "jeu" complet des moyens de transport, des lieux que l'on peut rencontrer. – ou des positions que l'on peut avoir dans un lieu donné *le jeu des lieux et des positions (ou mouvements dans ces lieux)*.

On peut ainsi construire dans l'abstrait avant de construire dans le concret et n'avoir plus – étant donné le jeu et le rythme des lieux, le temps, le caractère de l'action, le caractère du personnage, le tous [*sic*] du personnage – qu'à appliquer le concret sur l'abstrait (l'abstrait étant en quelque sorte la graine ou mieux, un des germes de la fécondation) *L'abstrait étant le "schéma général", celui de tout arbre. L'abstrait ne prenant vie que dans la réalité de l'unicité d'un arbre donné.* »⁵⁸⁶

A la manière de la mosaïque plus tôt, le schéma de l'arbre est pensé par Dekeukeleire comme une correspondance entre des fragments et un *tout*, s'apparentant ici à une figuration spatiale du rythme de la fiction elle-même. Ce schéma, bien qu'appliqué ici au scénario, esquisse également l'idée d'une pensée arborescente évoquée plus haut. Il apporte en outre une possible réponse visuelle à la manière dont Dekeukeleire réfléchit à sa méthodologie tout au long de sa période d'activité, tentant de construire sa propre démarche. Dans le deuxième carnet, soit presque trente années avant ces développements-ci, le cinéaste inscrit cette idée, que l'on retrouve par ailleurs référencée dans les index dans l'entrée « film (technique) » :

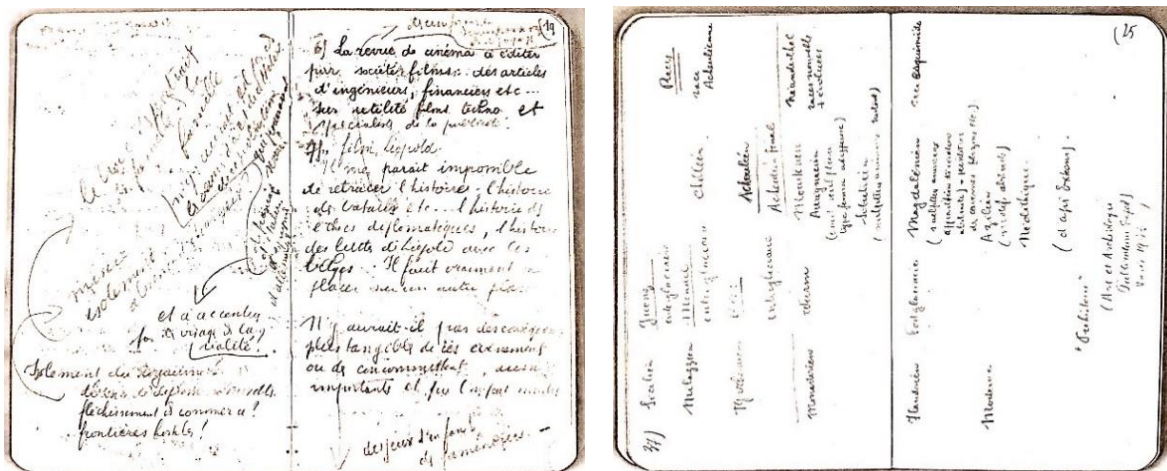
« 51) ma plus grosse erreur, quand je travaille, est de m'arrêter à ma 1^e pensée et d'essayer de tout ramener à elle. Je devrais d'abord rechercher une idée globale précise, une synthèse de ce que j'ai à faire puis, voir toutes les solutions possibles, puis, faire mon choix. Pour acquérir cette 1^e synthèse, travailler par coordonnées. »⁵⁸⁷

Ainsi, les questions techniques de structure du film se présentent, dès les débuts des réflexions de Dekeukeleire, sous l'élaboration d'une spatialisation de sa propre pensée (les coordonnées). On retrouve ici son goût particulier pour la systématisation de la création filmique, et l'on peut comprendre que ses pensées mathématiques sur le film sont déjà en germe dès 1931. Or, ces

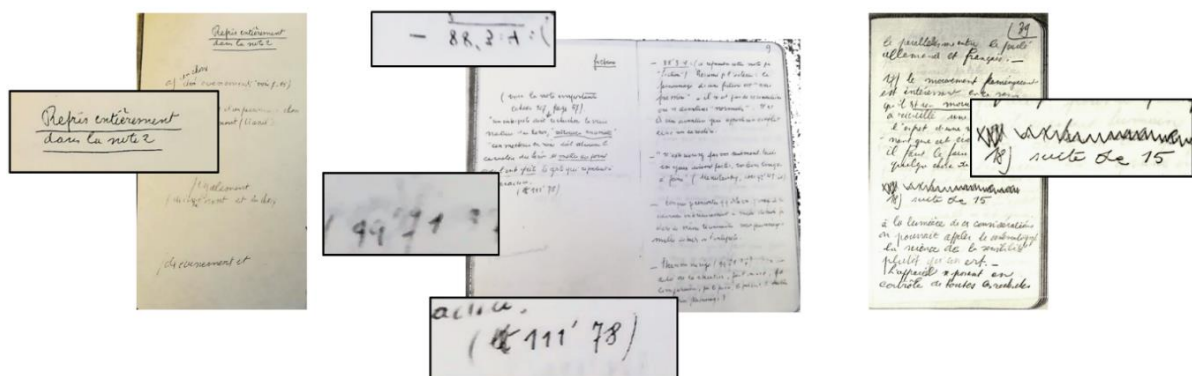
⁵⁸⁶ *Ibidem*, pp. 20-21. Dans cette partie des carnets, le schéma de l'arbre est petit et est intégré directement à la réflexion telle qu'elle est ici retranscrite. © Cinémathèque royale de Belgique.

⁵⁸⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°2, juillet 1931, p. 16.

questions, qui tendent à mécaniser le rythme psychique, ainsi qu'à élaborer une forme de psycho-technique qui se développe au fil des carnets plus spécifiquement pour désigner les technographies, semblent caractériser à la fois le film et le psychisme, qui paraissent parfois n'être qu'une seule et même chose dans les mots du cinéaste. Le travail « par coordonnées » dont parle Dekeukeleire pour désigner sa méthode d'écriture filmique se retrouve très précisément utilisé dans ses carnets, à partir de ce que l'on pourrait définir comme un modèle cartographique de pensée, une fragmentation spatiale de la durée qui serait propre à sa mémoire.



Figures 323 et 324 – L'aspect délinéarisé des carnets. A gauche, il s'agit du Carnet n°56 (décembre 1943 – juillet 1944), p. 19 ; tandis qu'à droite, on peut voir le Carnet n°57 (juillet 1944 – janvier 1945), p. 25. © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 325 à 327 – Les autoréférences de Dekeukeleire. De gauche à droite : Carnet n°52 (mai-octobre 1942), p. 1 (le réalisateur annonce la reprise, plus tard, de la même idée) ; Carnet n°117 (novembre 1960 – février 1961), p. 9 (Dekeukeleire se rapporte à ses 88e, 99e et 111e carnets, écrits plus tôt) ; Carnet n°13 (décembre 1932 – janvier 1933), p. 39 (il reprend une de ses idées développée plus tôt dans le même carnet). Dans ses carnets, Dekeukeleire se renvoie régulièrement à *plus tôt* ou *plus tard*. © Cinémathèque royale de Belgique.

L'aspect matériel appuie cette hypothèse, les notes ressemblant parfois à des cartes mentales qui délinéarisent l'écriture (*fig.* 323 et 324). Cependant, le modèle cartographique transparaît plus nettement dans la numérotation utilisée par Dekeukeleire et dans le système de renvois qu'il met en place (*fig.* 325 à 327). La fragmentation de la pensée du cinéaste, ainsi que les coordonnées qu'il utilise pour s'autoréférencer, font apparaître les notes comme une immense *mosaïque de la mémoire*, dont les éclats sont les pensées et le tout, l'unité matérielle que représente la continuité des carnets. Les incessants renvois de Dekeukeleire, qui se relit, prolonge plus tard, revient plus tôt, etc., expriment dans leur forme écrite l'idée de voyage temporel de l'esprit qu'il entend déclencher chez son spectateur, mais à son niveau individuel. Ici, les idées prennent la forme des « images-souvenirs » dont il discute pour élaborer le scénario et le montage cinématographique, soit ces « plages non interrogées, qui n'ont pas dit leur dernier mot et que l'on reprend lorsqu'on en a le temps ». Autrement dit, les carnets de Dekeukeleire, par l'utilisation normative d'un système de coordonnées, paraissent précisément mettre en œuvre ce qu'il envisage par ailleurs pour ses films.

Il faut toutefois noter que ce postulat reste interprétatif, et bien que Dekeukeleire réfléchisse à la conscience, au souvenir et à la pensée pour les mettre en lien avec le cinéma, rien n'indique clairement qu'il envisage le mouvement contraire. En d'autres termes, si le cinéaste pense une structure cinématographique qui reproduirait la structure du phénomène de la conscience, et s'il discute d'une intuition propre à la caméra, s'il définit par ailleurs le fonctionnement du cerveau comme étant mécanique, il ne parle pas pour autant d'une pensée individuelle qui, elle, aurait des caractéristiques cinématographiques. Ainsi, cette analyse vise plus à mettre en évidence les correspondances qui paraissent exister entre cinéma et pensée à un niveau structurel chez Dekeukeleire qu'à les catégoriser vraiment : elle propose des pistes.

La matérialité des carnets est intéressante en ce qu'elle est une spatialisation très directe des connexions de la pensée de Dekeukeleire, une *mise sur le papier* des mouvements de sa propre mémoire entre différentes temporalités – soit une forme de pratique de ses théories sur le phénomène de la conscience. On pourrait analyser les correspondances entre les différentes idées dans les carnets comme des sortes de surimpressions de la pensée elle-même, comme un collage. Si les carnets retiennent le fugitif et instaurent des mouvements entre passé et futur, les index semblent représenter la spatialisation du passage-même des idées, c'est-à-dire ce que Dekeukeleire associait plus tôt au lieu d'une « naissance de la conscience », lui-même lié à la confrontation entre plusieurs temporalités vécues (le passé, le futur, le présent et leurs

« sensations »)⁵⁸⁸. Le travail « par coordonnées » alloué à sa propre mémoire, et qu'il entend utiliser pour sa création filmique, transparait très clairement dans les index (fig. 328), qui inscrivent littéralement des coordonnées sur le papier qui, elles, renvoient à d'autres lieux de ses carnets (et donc de sa pensée).



Figure 328 – Charles Dekeukeleire, Index R1, p. 36. © Cinémathèque royale de Belgique.

Allant au-delà de la fragmentation caractéristique des carnets, les autoréférences de Dekeukeleire font apparaître ses idées non pas comme isolées, mais comme en grande partie liées les unes aux autres. Ainsi, elles me semblent montrer le mouvement-même de sa pensée,

⁵⁸⁸ Cette interprétation de l'écriture de Dekeukeleire aurait peut-être vocation, de nouveau, à être mise en rapport avec les recherches d'Eisenstein, particulièrement dans ses *Notes pour une histoire générale du cinéma*. Antonio Somaini, qui a participé à publier ces notes, explique la volonté du cinéaste soviétique de créer une forme historique écrite sur le modèle de l'atlas cartographique. L'idée, visiblement, apparaîtrait déjà dans les discours d'Eisenstein lors de l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart en 1929, au sein de laquelle les premiers films de Dekeukeleire sont par ailleurs programmés, sans toutefois que le réalisateur belge ne se rende sur place ni n'indique de lectures de comptes-rendus ou autres éléments significatifs à propos de cet événement – ce qui rend délicate la recherche d'une possible inspiration puisée par Dekeukeleire chez Eisenstein sur ce sujet. Les *Notes pour une histoire générale du cinéma*, dont le travail effectif dans les archives débute en 1947 selon Antonio Somaini, sont une forme de livre sphérique qui expriment, pour le chercheur, une « idée géographique de l'écriture et de la lecture », qui s'apparente pour Eisenstein à un montage du temps dans l'espace, à la manière de ses pensées théoriques sur le cinéma. La volonté du réalisateur soviétique est complexe : il s'agit pour lui de replacer le cinéma et les films à la fois dans le passé et dans le futur d'autres arts, comme un noyau intrinsèquement lié au reste, et qui dialogue avec d'autres formes esthétiques selon des connexions non-linéaires. Dekeukeleire, quant à lui, ne se réclame pas d'un discours historique sur le cinéma. Cependant, la manière dont il investit la thématique de la mémoire pour penser le montage transparait dans ses notes (tout à fait personnelles à la différence du livre sphérique d'Eisenstein) d'une manière comparable. Voir : Naum Kleiman et Antonio Somaini (dir.), *Sergei M. Eisenstein, Notes for a General History of Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. A l'intérieur de cet ouvrage, voir plus particulièrement : Antonio Somaini, « Cinema as “Dynamic Mummification”, History as Montage : Eisenstein's Media Archaeology », pp. 19-105.

c'est-à-dire qu'elles enregistrent spatialement ce qui, *a priori*, est de l'ordre du fugitif, de la fuite, ou encore de ce qu'il nommait plus tôt « la fissure ». Dans cet ordre d'idées, les index s'apparentent à un lieu de figuration du passage lui-même, ils matérialisent les connexions qui peuvent exister entre les pensées de Dekeukeleire à l'échelle d'une moitié de vie, sur trente années. Tandis que les carnets figurent une pensée qui se structure à partir de l'éclat (les fragments de la mémoire), les index s'apparentent donc à une mise en forme de ce *tout* ou de cette actualité dont parle le cinéaste, c'est-à-dire qu'ils semblent matérialiser le lieu-même d'une « pré-connaissance du futur » : ils figent dans l'espace un mouvement temporel qui serait propre à l'intuition. Sans pour autant que le réalisateur ne l'expose dans ses écrits, on pourrait donc envisager ces carnets et ces index comme *une autre forme de cinéma*, à partir du modèle de pensée cartographique qu'il explore pour réfléchir à sa pratique filmique.

b. *Les cas de Thèmes d'inspiration (1938) et du Fondateur (1948) : délinéarisation temporelle, résonances et nouveaux instincts machiniques*

Les carnets ressemblent à un montage révélateur des connexions psychiques de Dekeukeleire, dont les index figureraient directement les liens. En ce sens, ces derniers se présentent comme le lieu d'un hors-temps qui serait propre à l'actualisation dont discute le cinéaste. Cette forme est liée chez Dekeukeleire à l'instinct social et au sensible, alors qu'il indique en 1945 que « l'instinct pourrait être une sorte d'intelligence diffuse, à travers les générations, d'intelligence qui se passe dans un autre “temps” que celui de notre intelligence »⁵⁸⁹. Cet « autre temps », qui est celui de l'actualité et de la durée sensible, est idéalisé par le cinéaste dans son travail filmique comme étant l'endroit d'une formation de la conscience spectatorielle, qu'il lui arrive de lier à un discours historique :

« 2) Découvrir ce qu'il avait d'actualisation du futur ds tel fait historique, ds telle œuvre d'art. Découvrir ce qu'il y a d'actualisation du futur ds telle réalisation actuelle.

Découvrir ce qu'il y a d'actualisation du futur ds telle conscience, ds tel comportement.

Montrer chaque acte, chaque prise de conscience non en fonction du présent mais en fonction d'un futur + ou – approché ou éloigné.

Inverser le temps : n'est-ce déjà ce que j'ai fait dans mes meilleurs films : Le Fondateur et Thèmes d'Inspiration ? »⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Charles Dekeukeleire, Carnet n°58, janvier-juin 1945, p. 63.

⁵⁹⁰ Même auteur, Carnet n°97, novembre-décembre 1958, p. 4.

Il apparaît clair que le discours de Dekeukeleire se situe dans une forme d'évolutionnisme, et s'il lui importe d'atteindre l'état intuitif d'une « pré-connaissance du futur », c'est en vue de faire intégrer à ses spectateurs une perception nouvelle qui, elle, s'ancre dans l'idéologie du machinisme. Cette volonté transparaît plus clairement dans les documents préparatoires au tournage du *Fondateur* que dans ceux de *Thèmes d'inspiration*, à propos duquel il n'existe que peu de références dans les carnets. La démarche des deux films repose sur une idée commune, qui concerne le rôle de l'imaginaire dans la pensée historique, notamment réfléchi depuis des questions de structure et de rapport à l'art pictural. *Thèmes d'inspiration* a été commandité par le Commissariat général du Tourisme et le Ministère des Communications de Belgique et date de 1938⁵⁹¹. C'est un film sur l'art qui entend créer des correspondances visuelles entre les physionomies de la population moderne et celles de personnages de la peinture flamande de diverses époques. *Le Fondateur*⁵⁹², auquel Dekeukeleire se réfère le plus souvent sous les termes de « Film Léopold » dans les carnets, reprend la même structure en 1948 pour retracer l'histoire du roi belge Léopold I^{er} (dont le règne s'étend de 1831 à 1865) à partir d'un mélange de prises de vues actuelles, d'œuvres d'art d'époque, et d'archives.

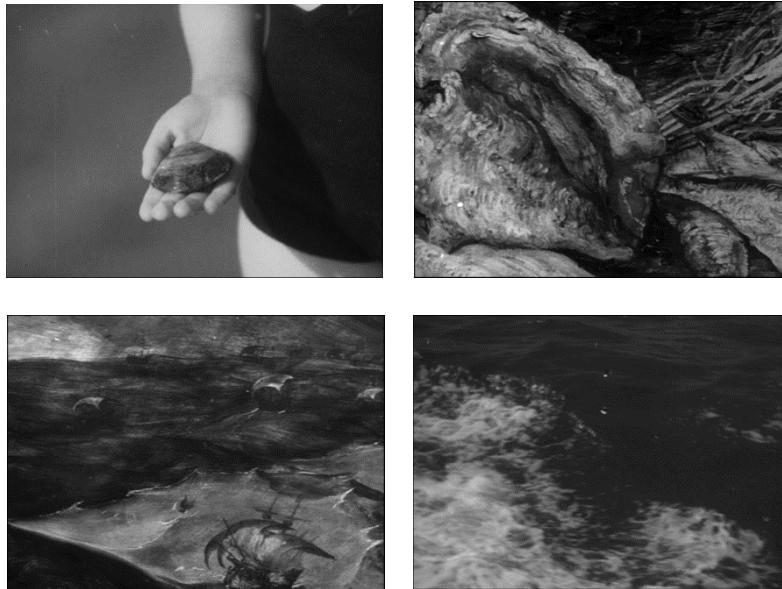
Thèmes d'inspiration pense vraisemblablement l'analogie formelle⁵⁹³ comme un vecteur historique. Il fait d'abord entrevoir des ressemblances entre les paysages des peintures flamandes et ceux de la Belgique contemporaine, pour ensuite glisser vers une série comparative de visages picturaux d'anciens temps et de visages photoréalistes modernes. Le film ne tient pas à une forme narrative et repose presque entièrement sur l'idée d'un constat de ressemblances, une proposition de classification de figures artistiques dans leurs rapports à la réalité, en dehors de toute notion de périodisation (*fig.* 329 à 343).

⁵⁹¹ Le film est visible sur la plateforme European Film Gateway :

<https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Art%20and%20life%20in%20Belgium/crb::8fed76f0da632d673ffe9bd938f7367b>.

⁵⁹² Le film, dont les archives ne permettent pas de reconnaître le commanditaire, ne se trouve pas sur la plateforme European Film Gateway. Néanmoins, il a été numérisé et peut être visionné ici : <https://f.io/1KyP8fIV>.

⁵⁹³ Selon Paul Davay, l'idée du télescopage vient de Roger Avermaete, qui a écrit le scénario de *Thèmes d'inspiration*. Voir : Paul Davay, « Contraindre à voir ou la peinture révélée », *Les Arts plastiques* n°1-2, janvier-février 1949, « Le Film sur l'art », pp. 9 à 19.



Figures 329 à 332 – Charles Dekeukeleire, *Thèmes d'inspiration*, 1938. Sur ces images retranscrites chronologiquement, et qui entremêlent la peinture et les prises de vue, le commentaire suivant est énoncé : « Tel peintre s’amuse d’un coquillage ou d’un poisson. Tel autre est frappé par la grandeur tragique de la mer ». © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 333 à 335 – Ici, la voix continue : « Dur visage, dur métier, que Permeke a traduit durement », en montrant le visage d’un ouvrier “actuel”, qui ressemble à celui peint par Constant Permeke, artiste connu pour avoir figuré la condition ouvrière dans ses œuvres. © Cinémathèque royale de Belgique.



Figures 336 à 343 - Voici une partie de la série de visages cinématographiques puis picturaux qui parcourent *Thèmes d'inspiration*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Parmi les écrits qui gravitent autour du film, la plupart font l'apologie du rôle de l'esthétique et des suggestions faites par le montage, qui semblent permettre une forme de révélation d'une réalité sensible. Par exemple, en 1939, un article qui concerne *Thèmes d'inspiration* expose ceci :

« Hé quoi ! le documentaire n'est-il pas en sa définition matière exacte ? Ne doit-on pas le concevoir comme soustrait à toute action proprement inventive : est-il la chose qui crée ou le reflet de la chose créée ? [...] Et si l'on peut établir dans le documentaire une hiérarchie, on placera au sommet les formes qui transcendent la matière mise en œuvre, qui poussent au plus profond du réel la marque de la poésie.

[...] Mais alors, dira-t-on, rien ne garantit plus la vérité. [...] Il n'y aurait dès lors plus de document au sens généralement admis du mot. Peut-être en sortirait-il une avant-garde, une nouvelle école. [...] Le cinéaste du documentaire se gardera de parler lui-même : son rôle est de [...] pénétrer de plus en plus avant dans la réalité, à en extraire les aspects neufs, à y révéler des rapports insoupçonnés, en bref à en arracher tout le contenu. Psychanalyse du monde sensible, si l'on veut, explorations au rayon X ou infra-rouges de ce que le regard humain livré à lui-même ne saurait comprendre dans son entier. [...] La technique ne se contentera plus de saisir les apparences ; maniée par les artistes, elle déchiffrera la vie dramatique qui se cache derrière. Les images ne s'imposeront plus seulement à la vue mais à la conscience et au cœur des foules. »⁵⁹⁴

L'auteur de cet article met en avant la dimension inventive du documentaire, qui paraît être le moyen d'une « psychanalyse du monde sensible ». La « vérité » induite par les images documentaires, ici, est une vérité créée de toutes parts, et il importe à l'auteur de valoriser les « rapports insoupçonnés » que le film permet de révéler entre les choses. Il semble ainsi que le montage, et dans le cas de *Thèmes d'inspiration*, le montage de correspondances esthétiques entre des images picturales et des prises de vues réelles, soit le moyen de « toucher la conscience et le cœur des foules » en imaginant une nouvelle forme de vérité, de nouveaux rapports. En 1958, Dekeukeleire réfléchit au film d'art, discutant de cette œuvre :

« Avec le film d'art on est en quelque sorte à la limite du documentaire et du film de fiction. C'est du rêve, de la poésie, ce sont des sentiments que l'on transfigure par l'appareil cinématographique. Au lieu de faire le tour d'un paysage, ou d'une industrie, on fait un tour de l'âme humaine vue par des artistes [...] Je craignais que la succession pure des œuvres picturales ne fit un film trop figé, trop anti-cinéma si vous voulez. [...] C'est pourquoi j'imaginai juxtaposer les œuvres et les thèmes pris dans la réalité qui leur avait servi de modèle. [...] Ce qui fait notre conscience, c'est que nous vivons, nous actualisons le passé, et l'avenir, ds un même présent. »⁵⁹⁵

De nouveau, le champ du conscient est associé à une forme de *temps télescopique*, soit une durée sensible qui entremêlerait le passé et le futur dans ce que Dekeukeleire semble définir comme un présent pur qui serait propre au phénomène de la conscience. Cette idée rejoint en filigrane l'idée d'une « psychanalyse » permise par de nouveaux « rapports » que l'auteur de la critique expliquait plus haut, en y ajoutant une dimension temporelle.

⁵⁹⁴ L. Patris, « Inspiration documentaire », dans la chronique « La vie du film », *La Libre Belgique*, 7 avril 1939, n.p.

⁵⁹⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°98, décembre 1958 – janvier 1959, pp. 52 à 54. Cette citation, par ailleurs, pourrait être problématisée quant aux liens et aux différences qui peuvent exister chez Dekeukeleire entre le documentaire et la fiction.

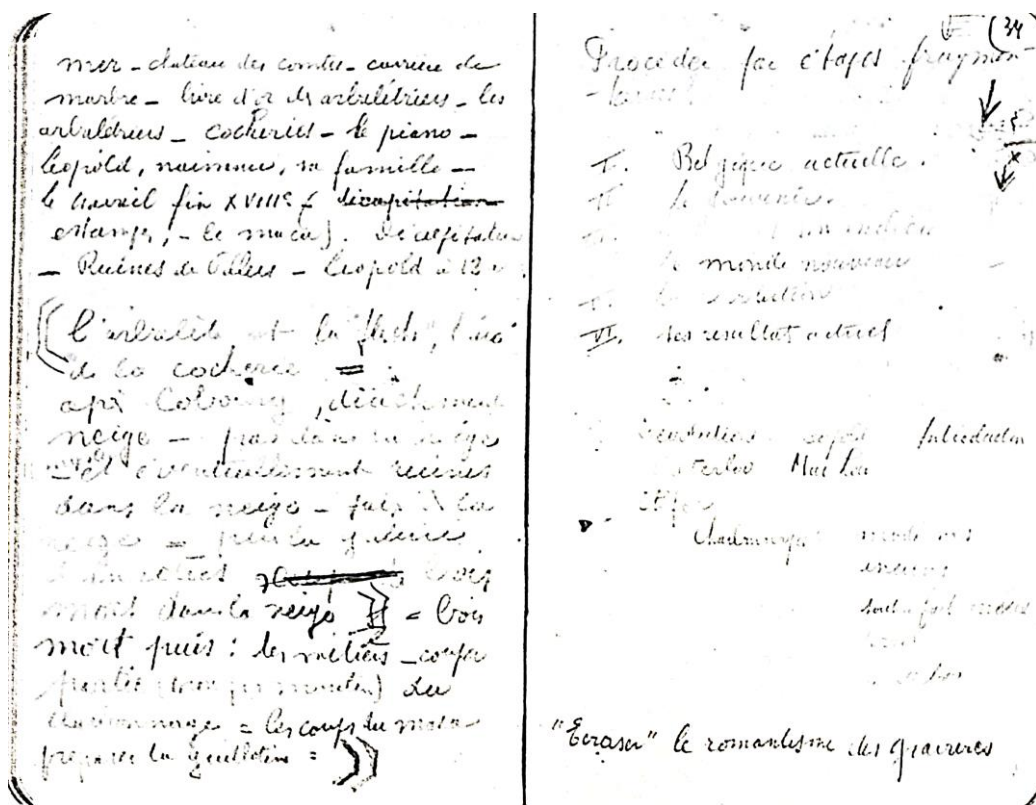
Le film d'art apparaît, dans les mots du cinéaste, comme un point de rencontre entre le réel et l'imaginaire ainsi qu'entre la fiction et le documentaire. Si j'expliquais, plus tôt dans cette thèse, qu'à de nombreux niveaux il est difficile de différencier le documentaire et la fiction dans les écrits de Dekeukeleire, ses carnets font néanmoins preuve d'une évolution de sa pensée sur ces différents régimes filmiques⁵⁹⁶. Les années 1950 marquent chez lui une orientation assez nette vers le champ fictionnel, tandis que les écrits qui précèdent cette période concernent le plus souvent la technographie, le documentaire ou le film de manière générale. Toujours tourné vers l'idée d'un film à la vocation sociale, qui permettrait de changer la perception des spectateurs sur le travail ouvrier et le monde moderne, Dekeukeleire envisage le film de fiction comme une forme de *mythe moderne*, tel que j'ai pu l'exposer dans le troisième chapitre de cette thèse. Ainsi, ses recherches autour du scénario se concentrent autour du développement d'un esprit industriel qui, en quelque sorte, percevrait la puissance du travail avec les appareils, le spectateur prenant conscience d'être, comme la machine, un « héros » de la modernité. De son côté, le film d'art, tel qu'il est envisagé ci-dessus par Dekeukeleire, a ceci de particulier qu'il entremêle des images qui sont perçues par le cinéaste comme *imaginaires*, puisqu'elles sont picturales, et des images perçues comme *réelles*, reproduites par l'œil *a priori* objectif de la caméra. Il faut rappeler que le montage, lui, est décrit par Dekeukeleire dans ses dimensions perceptives, de même que le scénario. Au-delà de l'enregistrement, les opérations techniques du film apparaissent donc, elles aussi, comme liées à l'imaginaire : c'est ainsi qu'elles font naître chez le cinéaste les réflexions autour de la naissance de l'imagination que j'ai développées jusqu'ici.

Il y a ainsi, dans *Thèmes d'inspiration*, un double mouvement de l'imaginaire, celui des peintures et celui du montage, qui est envisagé par Dekeukeleire comme un discours historique, lequel est lié à « l'actualisation du futur », et que l'on peut percevoir comme une forme de répétition ou de *retour du même* dans l'histoire⁵⁹⁷. Dans ce film, les images picturales du passé

⁵⁹⁶ Je n'en discute que peu dans cette thèse dans la mesure où il m'importe de tracer la ligne générale de la pensée théorique du cinéaste, dont je considère qu'elle ne différencie pas ces régimes d'images de manière claire, et qu'elle tend souvent bien plus à les discuter ensemble que séparément. Cependant, les rapports entre fiction et documentaire (mais aussi film expérimental) pourraient faire l'objet d'une analyse plus profonde et contextualisée, ces questionnements surgissant régulièrement dans les critiques et les écrits théoriques contemporains de Dekeukeleire.

⁵⁹⁷ Il faut noter que ce phénomène s'étend par ailleurs à la filmographie de Dekeukeleire alors qu'on la considère dans son ensemble : en effet, il existe des plans ou des photogrammes communs qui reviennent de film en film, ce qui indique que le cinéaste remploie ses propres images. Ce phénomène touche essentiellement les films de commande à l'exception du *Mauvais œil* (1937), son film de fiction, dont il reprend les images rurales pour les intégrer à *Chanson de toile*, film industriel produit un an plus tard. Une analyse rigoureuse des images de la totalité de ses films permettrait de confirmer cette *esthétique de l'auto-emploi* et de proposer une lecture analytique des films pris à la fois dans leur autonomie (produits chacun à des périodes et dans des contextes divers), et dans leur

et les images cinématographiques du présent s'attirent en formant des analogies visuelles qui pourraient rappeler le fonctionnement des images de la mémoire tel qu'il est théorisé par le cinéaste. Le montage de correspondances esthétiques construit par Dekeukeleire semble se structurer autour d'un système d'attraction que, par ailleurs, il associe au phénomène de la conscience. Dans *Le fondateur* en 1947, le cinéaste réinvestit ces principes à un niveau plus directement social, en abordant un pan de l'histoire de la Belgique. Ce film-ci reprend la forme du télescopage temporel, lui-même produit par ce que Dekeukeleire nomme la « juxtaposition des œuvres ». Les notes de travail qui concernent *Le fondateur* dans les carnets sont nombreuses, et semblent pour une partie retranscrire l'idée d'un fonctionnement attractif de l'image qui concerne à la fois son esthétique et à la fois son traitement temporel par le montage (fig. 344 à 349).



dialogue – en d'autres termes, considérés eux aussi comme une forme de cartographie, ou une mosaïque (des fragments qui résonnent pour former un tout). Les liens que la pensée de Dekeukeleire entretient à l'idée de montage hiéroglyphique d'Eisenstein pourraient aussi être vus sous cet angle, les images de ses différents films compris à partir du motif de la résurgence ou de la résonance symbolique, à l'échelle d'une grande partie de sa production : voilà qui participerait, par exemple, à situer la cohérence non seulement conceptuelle, mais également visuelle, de la pensée théorico-pratique de Dekeukeleire.

mer - d'ailleurs des comtes - carrière de
 maître - lire d'a de arbalétriers - les
 arbalétriers - cocheret - le piano -
 leopold, naissance, sa famille -
 le travail fin XVIIIe (discontinuation
 estampe, - le musée). De ce point de
 - Ruines de Colles - Leopold à 130

(L'indivisible et la "flèche", l'iso
 de la cocheret =
 après Colborny, détachement
 neige - pas dans la neige
 et l'éventuellement recouvert
 dans la neige - fait à la
 neige = pour la galerie
 à un certain point de la
 mont dans la neige = l'iso
 mort puis : les ruines - coupe
 parties (un peu minutes) des
 des documents = les coupes de malin
 préparé la guillemet =))

Apres. Angle et Mesurement (vérification)
 de l'iso (vérification) (chabonnay) (Bretel)
 de l'iso - l'iso - guillaume - l'iso - l'iso -
 Leopold à l'iso -

roi de prae
 figures romantiques
 images romantiques
 l'iso et l'iso l'iso
 Bruxelles
 l'iso l'iso
 l'iso
 l'iso

Procéder par étapes (34)
 - l'iso

- I. Belgique actuelle.
- II. Le l'iso.
- III. l'iso l'iso l'iso
- IV. l'iso l'iso l'iso
- V. l'iso l'iso l'iso
- VI. l'iso l'iso l'iso

l'iso l'iso l'iso l'iso l'iso
 l'iso l'iso l'iso l'iso l'iso
 l'iso l'iso l'iso l'iso l'iso
 l'iso l'iso l'iso l'iso l'iso

"Erasme" le romantisme des quatuor

(mais romantisme qu'on n'a pas
 peur de faire ressortir) entre des
 vues de labeur puisant,

Il faut partir d'un document. Le
 rest doit être là, pour le mettre en
 valeur.

Napol. Waterloo
 Congrès de Vienne
 période anglaise
 Révolution 1830
 élection Leopold

Corse
 aigles gros plan
 l'iso l'iso l'iso
 Congrès de Vienne
 l'iso l'iso
 l'iso l'iso
 l'iso l'iso l'iso
 l'iso l'iso l'iso l'iso l'iso
 l'iso l'iso l'iso l'iso l'iso

intronisation: Paris
 mariage
 factices
 mettre par un plan, roi p. d'après
 et l'alleu
 c'est remplissant Roi's Belgique locomotive
 Roi: plan, intronisation, des
 concentrations, les "pains"
 mariage allés
 de "un" et famille
 mariage: tout, M.H.
 dans de
 accordement
 le pays: mariage
 factices
 métiers à la main
 Breughel

rails
 rails
 rails
 rails
 rails

(36)
 corse - aigle (qui plonge) - bataille
 (estampe, tombes)
 Vienne: belle fille - Leopold - Langis -
 bronze
 industriels: Stephenson - Chaudron
 pompe à eau - charbon
 - nager formation industrielle
 Wilhem - Lion - Waterloo
 Cocherill - images à l'écran - images
 industrielle - modernes, palanquin
 Leopold - Angleterre - train
 Chatelet au ciel - monument - tombe
 à Victoria - Lat - Leopold
 tout en fait de la
 héros romantiques et images romantiques
 Belgique - Bruxelles - révolution
 - élections =
 intronisations
 campagne de dix jours
 mariage
 Ch. Peff / Polygamie

printemps
 printemps

aérer - aérer - Leopold - les premiers
 Belges - les cultures - Les frontières
 chrétiennes - l'hôtel de ville - les fêtes
 (Bruges, Gand) le paysage - en effet
 les gables - Juifs - la ville -
 les chars - entrée à Bruxelles -
 l'hôtel de ville - châteaux - remise
 de chaires - le texte de Leopold
 le plan royal - enthousiasme -
 proclamation du roi - soldat de
 Florent - armée française - Belgique -
 mariage du roi: Marie - en mariage
 avec Marie Louise, le roi et elle, dans
 elle seule - Limbourg - paysage avec
 mariage = accordement et famille
 = métiers en fibres (camps et usines)
 = métiers à la main (le roi =
 le Louvain Stephenson, le roi =
 locomotives, avec - le grand train, le
 rails, travail aux locos (Paris)
 Hilderson) etc. = le train, de locomotives
 Paris fin, le rail coupé, d'ailleurs

(37)
 campagne de dix jours:
 proclamation du Roi
 soldat de Florent
 armée française
 Belgique
 mariage
 mariage du Roi (sans famille)
 Limbourg
 accordement et famille
 intronisation. Louis - mer Leopold -
 les grands et la tapis de la façade
 se rencontre - Bruges - Gand -
 le paysage, le paysage - l'oiseau
 les aériens (l'air) - id.
 qui flans, chevaux, chevaux de
 clique, chevaux = les "jeux" =
 l'inauguration, - le "Lion"
 reine (montée avec femmes)
 train anglais - train moderne

grosses toiles: de la sortie de force d'été au
 et de l'espèce. - Machine à vapeur à
 balance - carte de visite etc -
 Machine extra et chape moderne -
 Belle fleur - gros plans machine
 extinct. - ancienne machine,
 pas gros plans de la manivelle...
 la belle fleur (carte de visite)
 fourneau, fermetere des trous de
 coulée (machine moderne) - etc.
 du et fourneau et chargement -
 avec pls pour finir - anciens
 les fourneaux - inauguration
 estampes usines, menuiserie,
 façonnages - guides et "Terlman";
 Betteraves - sacris anciens -
 moderne - raffinerie - mort de
 Cocheuil - monté - mains

grosses toiles { Blois-ville 1838
 machine à vapeur à Palencées
 cartes de visite.
 tous fourneaux
 anciens
 nouvelles usines (blanc) et usines
 machines usines machines
 guides et "Terlman"
 Betteraves
 sucres anciens
 modernes
 raffinerie
 mort de Cocheuil

- Bruxelles et les usines, industrielles
 - la souveraineté dynastique sur le
 la vie quotidienne
 - la vie à la cour
 - la vie diplomatique du Roi
 via la loi
 à partir d'un décret de la
 Belgique

St Joseph - public (stamps) - St Marie à
 Florence - St Marie - public (stamps)
 la Courbeval - Tab de tel - Magasin
 objets et pour dynastiques et public.
 collection (stamps) collection, cartes et public -
 Reine et famille, vie à la cour, la
 Château - le Roi: arbris, le Roi fêles -
 Belgique martyre - les pays accèdent sans
 sans grâce à la diplomatie du Roi - (par
 - carte des Roi avec victoire) =
 Champ de bataille - France de la, et
 gros plans - Belgique usines - les
 l'empire et - le Roi - Honneur
 départ de la - les usines, l'empire
 l'empire à l'empire - colonisation

(39)
 Crise de 1848. (après la guerre)
 la Belgique se veut autonome, la
 nouvelle de fait (soit)
 - colonisation

- 1) Bruxelles s'internationalise, se
 transforme et le souvenir
 de la Cour se mêle à la
 vie quotidienne
- 2) La Cour, les Reine et les enfants
- 3) Le Roi (différent aspect) son union
 de la nation, se de et son
 action diplomatique -
 - le Roi et la Belgique, se
 - la Belgique, se
- 4) Crise de 48 - Après la guerre - l'indépendance
 Belgique autonome du Roi - Nouvelle
 de fait (soit) - colonisation
 l'empire et l'Allemagne - l'empire
 - l'empire.

Figures 344 à 349 - Charles Dekeukeleire, documents de travail du Fondateur (1938), Carnet n°59, juin 1945 - janvier 1946, pp. 34 à 39. © Cinémathèque royale de Belgique.

Dans les documents préparatoires ci-dessus, les pages de gauche se déploient à la manière d'une écriture automatique, qui caractérise une forme de résonance intuitive, que l'on retrouve dans le montage des images du film. Sur les pages de droite, on peut voir les premières ébauches de la structure du *Fondateur*, Dekeukeleire réfléchissant à la continuité scénaristique du film. L'œuvre apparaît d'emblée construite sur deux mouvements : à la fois sur la mise en série d'images *qui s'attirent* (à la manière d'un montage de correspondances d'images ou d'idées), et en même temps sur une réflexion temporelle linéaire qui concerne la scénarisation. Juste avant ces pages-ci, Dekeukeleire développe sa réflexion sur les rapports de son film au temps historique :

« 31) Léopold I

Thème général :

de la Nation (XIIIe)

aux

embryons nouveaux

de la nation (sous le signe d'une nelle [nouvelle] économie)

par

le romantisme (individualisme)

=

L'introduction situe la Belgique actuelle, ses usines, ses trusts, ses œuvres sociales, ses syndicats (?), ses partis (?). Y mêler le rythme des saisons (?)

Dans cette Belgique, le souvenir d'un passé récent : 1830 Léopold, les situer davantage dans divers milieux.

Ce passé se rattache directement à une conception toute différente des choses. (par la naissance du roi et l'état social là où né) *maternité en Angleterre, se rencontre avec difficulté illisible (Belgique)*

Et aussi à leur destruction.

Ce n'est qu'aujourd'hui qu'un regroupement **illisible** a tendance à se rejoindre dans une meilleure compréhension des intérêts. [...]

Comment faire "tenir" des choses sans liens comme les images du temps et les usines primitives ?

La seule excuse qu'elles ont d'être d'une même époque est l'individualisme ou l'anarchisme de l'époque.

Il y a aussi le décalage entre les choses d'aujourd'hui et celles d'alors.

Les choses semblables, les choses qui se décalent.

Montage : Léopold : Foules du temps

// moins proches

// encore moins proches

etc.

jusque

Leopold : usines.

Le décalage des images entre elles : se servir de tout, l'un par rapport à l'autre : rien en soi.

Révolution : mieux : images de la Belgique actuelle avec le commentaire, puis toutes les images révolutionnaires.

Montrer chaque fois le présent avant le passé : partir de ce que l'on connaît ou de ce qui est le plus près de nous.

Id[em] avec les trains ...

faire un montage d'activités du souverain (ex : pêche, bal, inauguration, portrait officiel ou familial) ;

ne pas essayer de romancer ou de raconter. "Monter" !

au lieu de monter image par image, comme "Thèmes d'inspiration", monter groupe d'images à groupe d'images et présent avant passé.

[...]

Il faut arriver à un équilibre entre les suites (choses vivantes, estampes, paysages, **illisible**)

Une même réalité sous divers ~~techs~~ documentations ~~phrases~~, successivement (nature, estampes, marbres, etc.)

Procéder par étapes fragmentaires ?

- I. Belgique actuelle
- II. Le souvenir
- III. Le roi et son milieu
- IV. Le monde nouveau
- V. La révolution
- VI. Ses résultats actuels.

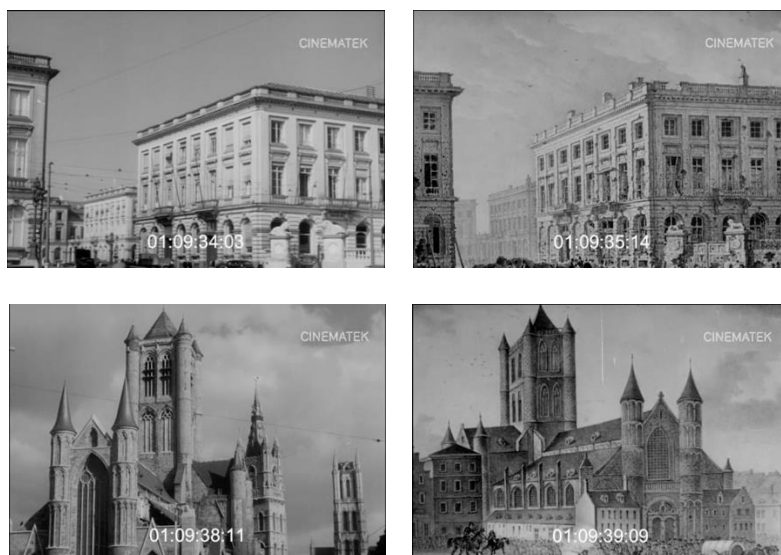
[...]

Il faut partir du document. Le reste doit être là pour le mettre en valeur. »⁵⁹⁸

« Ne pas essayer de romancer ou de raconter : monter ! », dit Dekeukeleire, qui semble vouloir concentrer son récit autour de résonances entre des fragments. Contrairement à *Thèmes d'inspiration*, il envisage ici des images qui fonctionneraient non pas de manière isolée, mais par « groupes ». Par ailleurs, *Le fondateur* ne se structure pas comme une répétition mais autour d'un système évolutif. En accord avec sa théorisation d'une « pré-connaissance du futur », ou d'une prise de conscience dans le présent spectatorial, Dekeukeleire envisage ici des allers-retours temporels qui partiraient du présent pour en montrer les fondements dans l'histoire. Il voit là le moyen d'apporter à son public une lumière nouvelle sur les changements techniques et économiques induits par l'industrialisation (le passé récent dont il parle se situe autour de 1830), le but étant d'en montrer les bienfaits dans les conditions de la vie actuelle. Le souvenir joue de nouveau un rôle prépondérant dans la structure du film, il apparaît comme le possible lien entre la période contemporaine (la « Belgique actuelle ») et le passé qui aurait amené à

⁵⁹⁸ Charles Dekeukeleire, carnet n°59, juin 1945 – janvier 1946, pp. 29 à 35. L'auteur barre et souligne.

cette période (« Le roi et son milieu »). Rappelant le montage de *Thèmes d'inspiration*, les images confrontent un *présent photographique* à un *passé pictural* (fig. 350 à 353).



Figures 350 à 353 – Charles Dekeukeleire, *Le fondateur* (1948). L'urbanisme contemporain est mis en relation avec sa forme passée, que l'on retrouve dans des œuvres picturales. © Cinémathèque royale de Belgique.

Ce qui est envisagé comme un passé historique, soit ce que Dekeukeleire nomme plus haut le « souvenir d'un passé récent », est lié à la fois à sa conceptualisation de l'imagination – se présentant ici comme un point nodal ou une jonction entre le passé et le présent – et à la fois à l'image picturale, que le cinéaste définit comme un « document ». Le commentaire en voix *over* du film, qui a été écrit par l'historien Carlo Bronne, indique ceci : « Jusqu'au début du siècle dernier, sculpteurs, peintres, graveurs, étaient les seuls *reporters* de l'actualité. Substituons un instant leur vision personnelle à celle qu'offrirait aujourd'hui la photographie et le cinéma de manière à revoir le passé avec les yeux-mêmes des contemporains ». Un carton introductif indique par ailleurs « qu'écartant tout artifice, ce film n'a fait usage que d'éléments authentiques » (fig. 354).



Figure 354 – Charles Dekeukeleire, *Le fondateur* (1948), carton introductif. © Cinémathèque royale de Belgique.

Ici, Dekeukeleire envisage l'image picturale comme le *document d'actualité* d'une époque, il le comprend comme une reproduction figurative, donc possiblement imaginaire, qui prendrait ses sources dans la réalité. Dans *Le fondateur*, les peintures ne sont pas filmées de la même manière que dans *Thèmes d'inspiration*. En effet, dans ce dernier, l'appareil de prise de vue filme des fragments des peintures, mais n'y apporte pas de mouvement, tandis que la caméra du *Fondateur* sonde les images picturales pour les reconfigurer autrement, puis pour les remonter différemment (fig. 355 à 357).



Figures 355 à 357 – La fragmentation de la peinture par le film dans *Le fondateur*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Cette forme esthétique s'apparente à un *voyage de la caméra* dans la peinture, qui pourrait être analysé comme cette « exploration au rayon X » qui définissait plus tôt *Thèmes d'inspiration*, la caméra se présentant comme un instrument d'analyse mais aussi de reconfiguration spatiale, à l'image de certains autres films sur l'art de la même époque⁵⁹⁹. Le film transforme l'unité de

⁵⁹⁹ Entre *Thèmes d'inspiration* (1938) et *Le fondateur* (1947), dix années d'évolution du langage cinématographique dans le film sur l'art s'écoulent. En Belgique, la figure d'Henri Storck est centrale dans cette évolution, le réalisateur travaillant particulièrement le motif d'une *exploration spatiale* des peintures dans les années 1940, par exemple dans *Rubens* (co-réalisé avec Paul Haesaerts, 1948), ou *Le monde de Paul Delvaux* (1944). Sur ces questions, voir : François Albera, Laurent Le Forestier, Valentine Robert (dir.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

la peinture en une forme de mosaïque tandis que les mouvements de caméra et le montage apportent une dimension temporelle à l'expérience visuelle de l'œuvre.

Le modèle de la mosaïque, qui est lié chez Dekeukeleire à celui de la cartographie, est directement corrélé au télescopage temporel qu'il envisage à la source d'une conscience naissante. *Le fondateur* reprend ce principe au niveau de son montage général, le cinéaste parlant plus haut de former des « embryons nouveaux » dans ses documents préparatoires, ce qu'il perçoit à partir du « décalage des images entre elles ». Il indique alors vouloir « se servir de tout, l'un par rapport à l'autre : rien en soi ». Les images ou fragments apparaissent ainsi tous liés, tournés vers ce qui semble être un discours historique. La séquence de la Révolution évoquée dans les carnets exprime particulièrement cette idée (fig. 358 à 366).



Figures 358 à 366 – Séquence de la révolution du *Fondateur*. © Cinémathèque royale de Belgique.

Partant d'abord d'une image de guillotine, cette séquence se concentre sur une peinture, qu'elle explore en la filmant selon deux plans plus ou moins rapprochés, faisant ensuite

intervenir des images du travail contemporain dans les usines. La peinture réapparaît alors en entier, puis la guillotine tombe, et l'on entrevoit le mécanisme de cette dernière. Ces images s'accompagnent d'un commentaire :

« Une lourde menace pèse sur les dynasties ; la Révolution tranche dans l'histoire. Avec la tête de Louis XVI tombe un régime, celui de la grande propriété foncière. Des hommes, issus du peuple, ont jeté le germe d'une technique et d'une économie neuves. La force motrice se substitue à l'ancien outil artisanal. [...] Travail modeste encore, et pénible, mais qui prélude aux grandes réalisations du machinisme d'aujourd'hui. Toute la puissance industrielle est en puissance dans cette foule, qui semble calme dans son triomphe, et sûre dans son avenir. Un éternel besoin de renouveau souffle sur les ailes du temps. L'herbe pousse où la fureur populaire a grondé. Dans les ruines du passé la vie renouvelle ses tâches et ses jeux. »

L'allégorie de la guillotine se réfère ici à l'histoire, que la révolution « tranche ». Elle apparaît comme une prise de pouvoir populaire qui, plus tard, amènera à l'industrialisation, laquelle se trouve déjà pour Dekeukeleire « en puissance dans cette foule » révolutionnaire. Le fond de ce commentaire est historiciste et envisage le déroulement social des choses comme tourné vers un progrès technique qui serait associé à une libération populaire. Cette idée semble se situer, pour le cinéaste, dans la perception d'un temps historique qui mobilise l'imaginaire, à travers une forme qui entremêle *réalité figurative* de la peinture et *réalité photographique* de la caméra.

Mélange de différents régimes d'images, mais aussi de plusieurs temporalités (l'autrefois de la Révolution et le maintenant de l'industrie), la structure du film « tranche » dans le temps comme on trancherait dans la matière. Par l'éclatement du *document d'un autre temps* (la peinture), et par un montage qui provoque sa rencontre avec des *documents actuels* (les images en prise de vue réelle), le film met en mouvement le passé figé, lui donnant une temporalité et un espace qui entrent en écho avec la conception télescopique de la durée sensible et de la formation de la conscience chez Dekeukeleire. La résurgence de la guillotine à plusieurs moments de la séquence, par ailleurs, allégorise la vocation *a priori* sociale du discours du cinéaste, qui souhaite faire percevoir les bienfaits de l'industrialisation sur la vie quotidienne moderne, engageant ce qu'il comprend comme une révolution spirituelle. En ce sens, le montage de cette séquence se teinte d'un symbolisme qui peut, encore une fois, être rapproché du montage hiéroglyphique d'Eisenstein : la confrontation des images n'est pas directe ou purement attractive, et le symbole naît à l'échelle de la séquence entière à partir du dialogue entre le commentaire, les images de machines, le peuple révolutionnaire (dans la peinture) et la

guillotine qui « tranche ». Associé à une forme d’histoire, ce discours est directement tourné, chez Dekeukeleire, vers le présent :

« [...] Et donc de plonger dans le futur et le passé

(En fonction d’un présent qui lui-même est passé aujourd’hui)

Nous servir abondamment des œuvres d’art des pays évoqués = œuvres d’art de différentes époques. En fonction de la trilogie : passé – présent – futur.

Expliquer ce présent en fonction du passé et du futur.

[...]

Il faut se placer sur un plan de synthèse [...] Le tout ds ce cas est de voir si les documents “essentiels” existent. Il existe un “extrait” de l’anecdote : le souvenir. Il existe un “aboutissement” : le futur d’alors, présent d’aujourd’hui. = le plan de la synthèse est un plan de construction : il faut construire. Voir et retenir l’essentiel, tracer de grands courants, de grandes rencontres [...].

Il ne faut pas essayer de reconstituer l’“histoire” des événements, mais d’en exposer la synthèse. C’est un travail d’historien *pensé entre les images cinématographiques et le sujet* et non de pure cinématographie.

Néanmoins d’historien qui a l’œil sur les documents “photogéniques”. »⁶⁰⁰

Couplée à la fragmentation des *documents picturaux*, ainsi qu’à leurs connexions avec le présent, l’idée d’une « synthèse » de l’histoire est liée à la forme de l’actualisation défendue plus tôt par le cinéaste belge. Il faut noter que dans cette pensée, *Le fondateur* navigue entre deux approches divergentes de l’histoire : dans les discours qui l’entourent et dans son commentaire, il véhicule une conception causale de l’histoire qui positionne le présent industriel comme le résultat positif des luttes passées, tandis que sa forme fait preuve d’une conception non-linéaire qui tend à entremêler les différents régimes de temps.

Chez Dekeukeleire, ces deux conceptions ne sont pas particulièrement éloignées l’une de l’autre dans la mesure où ses recherches personnelles provoquent une rencontre entre le champ psychique et le champ spirituel autour du phénomène de la conscience. La structure que le cinéaste tente de construire dans ses films s’apparente à une temporalité qui, d’une certaine manière et selon le modèle de la mosaïque ou de la cartographie, briserait le cours linéaire du temps pour engendrer un *hors-temps* de la conscience, lié au souvenir et dans lequel se trouverait ce qu’il perçoit être la « vérité ». Vraisemblablement en lien avec cette idée, Dekeukeleire propose une mise en parallèle entre le travail technographique et le travail archéologique dans *Le cinéma et la pensée* :

⁶⁰⁰ Charles Dekeukeleire, Carnet n°56, décembre 1943 – juillet 1944, pp. 16-17 puis pp. 21-22. Dekeukeleire souligne.

« Le cinéaste voit clair. Lorsqu'il entre à l'usine, il sollicite les ingénieurs et étudie la psychologie de l'ouvrier. Comme l'archéologue fouille la terre, il fouille les visages et les gestes, et découvre des fragments épars de l'âme industrielle. Il s'applique tout entier à les déchiffrer, à les ordonner, à les exprimer. De même que l'archéologue, sur des indices insignifiants pour le profane, reconstitue l'atmosphère spirituelle d'une époque révolue, de même le cinéaste, par les aspects de notre époque et grâce au concours qu'il reçoit de ses instruments, jette les bases d'une spiritualité nouvelle. Dans cette mine où d'autres récupèrent de la matière, le technographe récupère de la sensibilité pour en former l'âme d'un milieu où tout semblait se dérouler dans un morne automatisme. »⁶⁰¹

Pour Dekeukeleire, les pratiques de l'archéologue et du cinéaste reposent toutes deux sur la fouille puis la mise en rapport, et tendent toutes deux à entourer une atmosphère – présente ou passée – de significations spirituelles. Dans cette citation, mais aussi dans *Le fondateur*, et depuis une perspective mi-archéologique, mi-spirituelle, les discours à vocation historique du cinéaste se tournent à la fois vers une tentative de déconstruction de la réalité connue (par l'éclatement et la délinéarisation) et à la fois vers une tentative d'homogénéisation de celle-ci sous couvert de « vérité ».

A la différence de l'archéologie, qui utilise l'analyse des vestiges du passé pour produire un discours sur le présent⁶⁰², l'idéologie historique défendue par Dekeukeleire se teinte d'un discours universalisant qui, lui, est tourné vers la notion de progrès technique et social. En d'autres termes, le discours du cinéaste comporte une dimension politique, qui transparaît dans son rapport à une *conscience future*. La reconfiguration spatiale de différentes temporalités, depuis le modèle cartographique, s'apparente moins à un travail d'analyse historique qu'à la tentative littérale de création d'un *hors-temps*, pensé comme le passage de l'inconscient à la conscience, en somme l'espace-même du subconscient social. Ainsi Dekeukeleire affirme, toujours dans *Le cinéma et la pensée*, que « [c]haque secteur de l'économie pousse la collectivité dans une voie qu'il ne suit, pour son propre compte, que lorsque la collectivité l'aura elle-même consacrée : le machinisme grandit *dans un rêve encore subconscient* »⁶⁰³. Quelques années plus tard, dans l'une de ses (très rares) notes qui concernent ses commanditaires, le cinéaste explique qu'il « ne faut pas “trop abandonner à la réalité” et même s'il faut suivre le client, disons qu'il faut le suivre “dans ses rêves” plus que ds la réalité »⁶⁰⁴. Dans la mesure où ses films industriels reposent sur une idéologie technophile qu'ils symbolisent par leurs plans

⁶⁰¹ Même auteur, *Le cinéma et la pensée*, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁶⁰² Sur ce point, voir : Laurent Olivier, *op. cit.*, particulièrement le chapitre « Pour une archéologie du présent ».

⁶⁰³ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée*, *op. cit.*, p. 45. L'auteur souligne.

⁶⁰⁴ Même auteur, Carnet n°87, mars-avril 1956, p. 17.

et leur montage, Dekeukeleire, en affirmant ceci, fait également des organismes commanditaires des genres de *rêveurs du machinisme*.

c. La « caméra idéale » : de l'œil surpuissant à l'esprit ubiqué

L'imaginaire pensé comme vecteur historique par Dekeukeleire se situe tout autant dans les sources qu'il lui arrive d'utiliser (les œuvres picturales étant pour lui des documents) que dans la structure-même des films, à partir de rapports télescopiques entre passé, présent et futur. Si le scénario est envisagé par le cinéaste comme pouvant révéler des fissures dans la conscience spectatorielle pour les « reboucher », et si le montage est pensé dans ses liens à la mémoire, la réflexion de Dekeukeleire sur l'imagination entretient des rapports structurels très directs à la temporalité du rêve.

« 2) Si le scénario d'un film de fiction est une matérialisation de nos rêves ou, si l'on veut, une intrusion de nos rêves dans notre réalité, un film documentaire est une sorte de poème de la réalité, la réalité transfigurée par le dynamisme de l'auteur, par la sensibilité de l'auteur. [...]

On pourrait peut-être dire, dans une forme lapidaire, que le film de fiction conduit le rêve jusqu'à la réalité et le documentaire, la réalité jusqu'au rêve. »⁶⁰⁵

Cette citation fait suite aux réflexions du cinéaste sur le scénario de fiction, alors qu'il essaie de définir la manière dont il pourrait construire la structure filmique. Tandis que ses technographies héroïsent la figure de la machine, elles puisent dans la réalité des usines une matière qu'elles symbolisent comme étant en essence spirituelle. De leur côté, les fictions envisagées par Dekeukeleire tendent à produire le contraire : le récit *imaginaire* dont elles découlent est supposé devenir une réalité, ce qu'il comprend à partir d'une matérialisation du rêve, soit des couches subconscientes de l'esprit. Ces réflexions se prolongent l'une l'autre et viennent de ce que le réalisateur, autour des années 1950, réalise que le film de fiction touche plus de public que le film documentaire – et bien plus encore que le film industriel, très peu diffusé : la fiction devient donc dans son discours un moyen plus direct d'atteindre le peuple. Aussi les pensées de Dekeukeleire autour de la fiction et du documentaire, notamment à un

⁶⁰⁵ *Ibidem*, pp. 17 et 23. Dekeukeleire souligne.

niveau structurel, diffèrent peu l'une de l'autre : elles tendent vers un but commun, qui consiste à transformer la réalité quotidienne en rêve, en désir, en fantasme collectif⁶⁰⁶.

La notion de « matérialisation » est importante dans ces lignes. Elle exprime directement le lien entre spiritualité et psychisme chez Dekeukeleire, de même que le modèle cartographique à partir duquel il pense à la fois le film et le flux de la conscience. Autrement dit, elle annonce une mise en pratique. Il s'interroge à ce niveau-ci dans plusieurs carnets en 1959 : « En d'autres termes, chercher une logique de l'imaginaire », dit-il, expliquant « qu'un élément perturbateur met l'imagination en alerte, la détourne de ses rêveries sans intérêt – son état de quiétude – et la jette avec toutes ses ressources contre l'élément perturbateur qui la trouble dans ses rêveries »⁶⁰⁷. A la même période, Dekeukeleire parle du documentaire et de la fiction comme ayant une même source, de mêmes images, mais un montage qui serait orienté différemment. Pour lui, le montage de la fiction a pour but de « recharger l'imagination du spectateur »⁶⁰⁸. Il se demande ainsi : « *En un mot la fiction cinématographique peut-elle apporter à l'imagination ce que l'image cinématographique apporte à la vue ? Des imaginations de rechange ?* »⁶⁰⁹. En somme, et à l'endroit d'une caméra définie comme *super-œil*, qui remplacerait l'œil humain, Dekeukeleire apparente le montage fictionnel à une modification de l'imagination du spectateur elle-même, c'est-à-dire à une modification de son subconscient : un nouveau rêve auquel la société pourrait s'identifier selon lui.

La matérialisation de cet objectif se développe chez Dekeukeleire autour de la structure-même de l'imaginaire ou du rêve ainsi que de son rapport à une durée sensible :

« Je suis Bergson jusqu'ici [...]. Il est exact que les souvenirs sont appelés par les représentations ou plutôt par les excitations sensibles présentes. Les images (sonores, visuelles, tactiles, etc.) appellent les "représentations", par les images *actuellement perçues* les images anciennes se représentent à l'esprit. Et, acceptons-le jusqu'ici, dans un but d'action. Mais ce n'est pas toujours *directement* le cas. L'image actuelle peut rappeler un souvenir qui n'a rien à voir avec l'action actuelle (je regarde p. ex. l'arbre pétrifié dans mon bureau, cela me rappelle le Sahara et mes souvenirs au Sahara m'éloignent du présent, je sens

⁶⁰⁶ On peut par exemple noter que dans ce même carnet, peu après avoir défini les rapports du documentaire et de la fiction au rêve et à la réalité, Dekeukeleire produit cette réflexion à propos de *L'homme qui a perdu la mémoire* de Fridrick Ermler (1929) : « Le scénario d'Ermler peut aussi, jusqu'à un certain point, être appelé "scénario modèle" de fiction, utilisé à des fins documentaires : car le but du film, c'est de montrer ce que la révolution apporte aux ouvriers (et on les voit dans l'usine et chez eux). On pourrait dire que c'est une œuvre (comme aussi chez certains Eisenstein, "son" maître, dit Ermler) où le documentaire et la fiction sont si intimement liés "qu'ils ne peuvent être disjoints" ». *Ibidem*, p. 81.

⁶⁰⁷ Charles Dekeukeleire, Carnet n°98, décembre 1958 – janvier 1959, p. 78.

⁶⁰⁸ Même auteur, Carnet n°102, mai-juillet 1959, p. 38.

⁶⁰⁹ Même auteur, Carnet n°101, avril-mai 1959, p. 76. Dekeukeleire souligne.

cet éloignement et me vois plongé activement soit, mais plongé tout de même dans le passé, détourné du présent, je m'éloigne du présent et de tout désir d'action présente. Cet arbre ravive un passé mais qui ne se rattache pas à une action possible dans le présent. Je me mets à rêver. Je désire rêver. Et me voici plongé dans une activité certes, mais une activité détournée du présent. Que je rattache cependant à mon désir + général de vivre intellectuellement (et celui là [*sic*], plus lointainement encore au besoin d'assurer mon confort matériel par mon travail). J'éprouve par ailleurs le besoin de fixer tout ceci par l'écriture pour ne pas perdre le fil de mes idées ou pour ne pas arrêter le fil de mes idées qui serait peut-être perdu (ou que je devrais me rappeler par un effort de mémoire plus important) s'il n'en était pas ainsi. Tout se passe comme si "quelque chose" tout au fond de soi tentait désespérément (et parfois pour notre plus grand profit) de ramener au présent (*parfois par un large détour, en plongeant tout au fond de notre passé*), *aux préoccupations présentes, ce qui – par la rêverie – nous en éloigne. Ce "quelque chose" qui gouverne toute notre activité ~~pour~~ (intellectuelle et autre) pourrait bien être notre conscience. Ce qui nous oriente.* »⁶¹⁰

L'idée d'une « plongée active » dans la rêverie est caractéristique de ce que Dekeukeleire envisageait plus haut comme un processus d'hypnose par le film, ainsi qu'elle traduit le télescopage temporel dont il parle. Ici, l'état psychique décrit s'apparente très directement au processus de formation de la pensée qui navigue entre passé, présent et futur. Dans cette réflexion, le rêve apporte une dimension spatiale au phénomène de la conscience, la modifiant par des « détours » et des « orientations ». « Détourné du présent » autant qu'il ne cesse d'y revenir, le rêve exprime ici les formes de hors-temps et de hors-lieu qui seraient celles de la conscience-même. Cette idée se lie à la manière dont la temporalité du rêve est investie par la psychanalyse. André Green, expliquant la pensée freudienne, décrit le rêve comme un temps inconscient qui, à partir d'un processus d'association d'images, se situe en dehors de toute linéarité, renvoyant à des couches spatiales et temporelles éparses :

« Le rêve "démontre" l'existence d'un "temps éclaté", c'est-à-dire d'un temps qui n'a plus guère à voir avec l'idée d'une succession ordonnée selon la tripartition passé-présent-futur. Tout dans mon rêve est d'un pur présent. [...]

[Le sujet] revoit la scène profondément déguisée par le travail du rêve. Le règne des images est opposé à celui du langage (régression topique). Que l'image "pense" à sa manière, c'était là l'étonnante découverte. En fait, le rêve "ne pense ni ne calcule", dit Freud, il se contente de transformer (selon le désir). »⁶¹¹

L'imaginaire cartographique imprègne la pensée freudienne telle qu'elle est décrite par Green, ainsi qu'elle expose le rêve comme une forme d'automatisme. Proche des principes freudiens et bergsoniens sur la structure de la durée sensible, des phénomènes de la conscience et plus

⁶¹⁰ Même auteur, Carnet n°116, septembre-novembre 1960, pp. 28-31. Il barre et souligne.

⁶¹¹ André Green, *Le temps éclaté*, Les Editions de Minuit, Paris, 2000, p. 11 et p. 24.

spécifiquement du rêve, il apparaît que Dekeukeleire tente de recréer ce « présent pur », réfléchi selon une série de directions spatiales et temporelles. Pour lui, atteindre et transmettre le rêve par le film s'apparente à une création de nouveaux désirs, une transformation des couches inconscientes de l'esprit social, un « devenir » :

« Bref, créer un univers multi-dimensionnel où la réalité matérielle (le devenir) d'une part *deux pôles : la personne, le tout* et la réalité spirituelle de l'autre (le devenir ramené à une succession d'états) sont conjugués pour créer un devenir, une poussée ~~surmatérielle et surspirituelle~~ supra à la fois supra-matérielle et supra-spirituelle (~~laquelle est à son tour confrontée avec~~ *en union avec* la personne, auteur ou spectateur).

Au fond, c'est ce à quoi tend Bergson : une réalité poétique : une réalité "sentie" mais revue en même temps par la pensée. Bergson est poète sans se l'avouer. »⁶¹²

La poésie réapparaît dans le discours de Dekeukeleire comme une forme de réalité supérieure, « supra », et fait se rejoindre la matière, l'esprit, l'individu et le collectif, créant ainsi une *union spirituelle*. Pour atteindre son objectif, le cinéaste passe par la théorisation du film comme espace « multidimensionnel », c'est-à-dire comme espace qui créerait la rencontre d'une multiplicité de temporalités : un espace propre au rêve, lieu d'un *temps éclaté*. Dans l'un de ses derniers carnets, en 1961, Dekeukeleire revient sur ces principes :

« Le temps existe-t-il ? Ou pour préciser : ce qui ns paraît se succéder en passé, présent, avenir, c.a.d. ce qui a eu lieu, a lieu, aura lieu existe-t-il en soi ou n'existe-t-il que par rapport à nous [...].

en d'autres termes : l'espace commence là où commence la confusion entre les 3 modes du temps, sans que l'on atteigne la suppression du temps Il y a-t-il [*sic*] une différence fondamentale entre le temps et l'espace ou l'espace n'est-il que du "temps" que ns embrassons en un coup d'œil et où d'ailleurs le "présent", l'espace présent, contient du passé *telles les étoiles qui brillent pr ns mais sont déjà mortes aujourd'hui [...]* du présent et du futur [...] Tout espace est temps pour quelque chose ou quelqu'un. Et ce temps ne devient espace que pour qui peut en embrasser une certaine portion. Pour qui pourrait embrasser l'ensemble de tous les univers, tout le temps se transformerait en espace (au sens exact que nous employons plus haut puisque pour ns aussi l'espace comprend une certaine quantité du futur).

Si l'espace est une notion purement relative, si tout est temps, le temps idéal – qui comprendrait tous les temps – n'aurait plus d'espace car tout serait présent au même endroit (cfr dans "Le cinéma et la Pensée" mon image de la caméra idéale qui pourrait tout saisir d'un point sans espace). [...]

En fait ni le temps ni l'espace n'existent. Il y a "temps" là où l'esprit distingue passé, présent, futur. *Il entre ainsi dans la réalité qui est "pur mouvement" entre attraction et répulsion* Il y a "espace", là où l'esprit perd cette distinction (passé, futur, présent). Cette distinction (passé, présent, futur) devrait conduire l'esprit en fait à la réalité même là où ni espace ni temps n'existent plus.

⁶¹² Charles Dekeukeleire, Carnet n°115, septembre 1960, pp. 61-62. Il barre.

Le temps nous échappe par l'espace (*L'espace, c'est du temps non structuré*). [...] Ns nous rapprocherons de l'essence des choses non en les "figeant dans l'espace" mais en accélérant les modes du temps jusqu'à faire sentir sinon leur simultanéité du moins qu'ils coulent l'un dans l'autre au point de n'être qu'un seul mouvement indivisible. [...]

Penser, c'est actualiser le passé et le futur ai-je déjà écrit *c'est sortir de la continuité matérielle des choses, la regarder "hors du temps"*. Sentir intensément aussi *actualise le passé et le futur. Mais c'est, au fond, penser "dans le courant vital"*. [...]

Penser, c'est rester en deçà du temps, s'attarder à l'espace.

Sentir, c'est aller au-delà du temps, pour atteindre le courant vital. [...]

L'art s'installe dans le courant vital. »⁶¹³

Ici, les réflexions qui concernaient plus tôt le rêve se déplacent dans le domaine de la pensée. L'abolition du système espace-temps, pour Dekeukeleire, apparaît comme une manière d'atteindre le hors-temps et le hors-lieu de ce que l'on pourrait caractériser comme un *mouvement pur* de la pensée, qui ne serait pas localisable, où « tout serait présent au même endroit ». Au-delà de la troisième dimension (qui caractérise l'espace) et de la quatrième dimension (le temps), il en existe pour Dekeukeleire une cinquième, qui confond en son sein les quatre premières, les dépasse, les détruit presque⁶¹⁴. Cette dimension se définit, dans les mots de Dekeukeleire, comme celle du « vécu », et est liée à la théorie de la relativité :

« 3) Relativité des temps ... et Art.

[...]

Dans toute œuvre d'art, il y a quelque chose de cette relativité du temps, de cette "divinisation" du temps, puisque Dieu, selon notre concept, domine le temps en une 4^{ème} dimension (devenue quasiment "spatiale") parfaite. [...] Au cinéma, une construction de pièce, une idée ramassée en X minutes, une idée "féconde", qui contient plusieurs "mondes", plusieurs "sens", plusieurs "plans", qu'est-ce sinon du temps ramené à un état plus "spatial" que "temporel" ? Et lorsque nos peintres et sculpteurs modernes déforment les 3

⁶¹³ Charles Dekeukeleire, Carnet n°119, avril-juin 1961, pp. 30 à 39.

⁶¹⁴ Dans ce sens-là, il serait possible de lire Dekeukeleire à la lumière des écrits de Gilles Deleuze, l'auteur parlant d'une cinquième dimension propre à « l'Esprit » que le cinéma serait en mesure de révéler, discutant particulièrement du hors-champ : « [...] le hors-champ réalise son autre fonction, qui est d'introduire du transpatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos. [...] [P]lus l'image est spatialement fermée, réduite même à deux dimensions, plus elle est apte à s'ouvrir sur une quatrième dimension, qui est le temps, et sur une cinquième qui est l'Esprit » (Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 31). Dekeukeleire ne discute textuellement du hors-champ que très rarement, mais sa volonté d'atteinte d'une dimension spirituelle par les procédés techniques du cinéma n'est pas très éloignée de ce que développe Deleuze. Pour approfondir ce sujet, voir particulièrement les chapitres suivants : « Cadre et plan, cadrage et découpage » (*L'Image-mouvement, op. cit.*, pp. 23-45) ; « Montage » (*ibidem*, pp. 46-82) ; « Au-delà de l'image-mouvement » (*Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, pp. 7-37) ; « La pensée et le cinéma » (*ibidem*, pp. 203-245) ; et « Cinéma, corps et cerveau, pensée » (*ibidem*, pp. 246-291).

dimensions spatiales traditionnelles, ne ramènent-ils celles-ci à quelque chose de “temporel”, à quelque chose de vécu ? À la dimension “vécue” ? »⁶¹⁵

Comme plus haut, l’œuvre d’art amenait au « courant vital » et au sensible, ici elle crée une « dimension vécue » qui semble reliée à une pensée cosmologique et religieuse, encore une fois à une forme de « supra-vérité », qu’il serait possible d’exprimer par une reconfiguration des dimensions spatiale et temporelle. En d’autres termes, ce que permettrait la structure engendrée par l’œuvre d’art serait une forme de don d’ubiquité qui relève ici du divin, de la révélation mystique.

Il semble qu’en passant par une réflexion qui matérialiserait l’idée-même d’un « univers multidimensionnel », Dekeukeleire tente d’atteindre le lieu-même de la croyance, qu’il situe dans l’éclatement spatio-temporel propre au rêve, encore une fois un lieu idéal où *tout serait présent*, c’est-à-dire la matérialisation spatiale d’une spiritualité absolue. Or, plus haut, Dekeukeleire associe ce lieu à ce qu’il nomme la « caméra idéale », commentant son idée en disant : « Nous sommes peut-être arrivés à un moment décisif où nous allons abandonner la prédominance de la notion espace pour la prédominance de celle de temps – où le temps prendra pour nous la solidité de l’espace et où l’espace perdra la sienne (cinéma) »⁶¹⁶. Un peu plus tard dans ses carnets, le réalisateur affirme :

« Tout tient sans doute dans une phrase : la caméra peut aller partout, pénétrer tout. Pour rencontrer les possibilités de la caméra, il faut faire une coupe “verticale” dans le monde et non une coupe “horizontale” cad une coupe qui ne regarde que les possibilités d’un aspect des choses [...] ou d’une chose [...] ou d’un esprit. [...] Un thème traité “verticalement”, c’est un “cheveu coupé en 4”. C’est l’approfondissement par toutes les disciplines d’un fait minuscule, c’est la “répercussion de l’atome sur l’ensemble de l’univers”. C’est la vraie voie de l’homme moderne. [...]

Une coupe verticale dans la vie, c’est faire ressortir à la fois l’originalité du sujet et ses connexions avec tout ce qui vit. [...]»⁶¹⁷

Cette « coupe verticale », qui rappelle par ailleurs la manière dont la Révolution française, dans *Le fondateur, tranchait l’histoire* de sa guillotine, exprime l’idée d’une caméra comme le centre ou le départ de connexions spatiales et temporelles, en somme le cristal d’une réalité absolue qui s’exprime à la fois comme « l’univers » et la « vraie voie de l’homme moderne ». Dans *Le*

⁶¹⁵ Charles Dekeukeleire, Carnet n°82, juin-juillet 1955, pp. 2 à 4. L’ouvrage auquel Dekeukeleire se réfère ici est *L’Imaginaire, psychologie phénoménologique de l’imagination* publié par Jean-Paul Sartre en 1936.

⁶¹⁶ Même auteur, Carnet n°119, avril-juin 1961, p. 31.

⁶¹⁷ Même auteur, Carnet n°125, avril-juillet 1962, pp. 79 et 87. La réflexion est retranscrite plus longuement dans les annexes, cf. pp. 548-560.

cinéma et la pensée, ce que Dekeukeleire définit comme sa « caméra idéale » s’inspire de la métaphysique et de la métapsychie et fait l’objet d’une sous-partie nommée « Faits irrationnels et postulats nouveaux », à la fin du sixième et dernier chapitre (« La pensée de notre civilisation »). Cette réflexion fait apparaître les développements suivants :

« Rien ne nous fait mieux sentir la prison rationnelle que le fait métapsychique. En métapsychie, les limites qu’une conception rationnelle des choses dicte à notre activité s’évanouissent comme de simples tabous. [...] La majorité des actes métapsychiques s’accomplissent en état d’hypnose ou de transe où se forme, par l’association des volontés de l’opérateur et du sujet, une puissance spirituelle nouvelle qui diffère à la fois de la conscience de l’opérateur et de celle du sujet.

Cependant, dans l’hypothèse où certains actes métapsychiques nous rendraient des instincts perdus, il serait assez vraisemblable que nous puissions les rencontrer parfois chez l’animal. Or, il y a dans le comportement de ce dernier beaucoup de mystère pour la pensée rationnelle. Notons simplement la construction d’un nid par un oiseau qui ne l’a jamais vu construire, ou l’exemple, plus étrange encore, de certains insectes préparant le gîte et la nourriture d’une progéniture qu’ils ne verront jamais : ils seront morts avant sa naissance. Nous disons : c’est l’instinct. Ce qui n’explique rien. Tout se passe comme si l’oiseau apprenait à construire son nid, comme si l’insecte connaissait les besoins de sa progéniture. Faudrait-il en conclure que l’oiseau connaît le passé et que l’insecte entrevoit le futur ?

C’est exactement ce que fait le sujet métapsychique. Il voit le passé et l’avenir individuels aussi bien qu’un présent également caché aux facultés normales : il assiste à des scènes passées ou futures et les décrit avec un luxe de détails imprévisibles qui [...] exclut tout hasard. [...] Transportez un animal à l’autre bout du monde, il connaîtra encore le passé et le futur de son espèce. De même, le sujet métapsychique peut lire le passé et le futur d’un individu dont il est séparé par des centaines ou des milliers de kilomètres. Ainsi le passé et l’avenir sont présents dans l’espace, aussi loin que portent nos observations.

La multitude des ondes radiophoniques qui s’entrecroisent dans un même lieu sans se brouiller ne fournissent qu’une image bien médiocre d’une réalité aussi prodigieuse. Le cinéma permettrait d’en obtenir une autre. Faisons pivoter un appareil cinématographique sur un axe passant par le plan de l’image enregistrée : dans la rotation de l’appareil sur lui-même, les objectifs – que l’on peut multiplier à l’infini – enregistreront une infinité d’images différentes. Réduisons l’ensemble du dispositif à des dimensions minuscules, les phénomènes se reproduiront. Imaginons un appareil infiniment petit qui forme des images coïncidant avec la plus petite particule matérielle : cette seule particule se chargera d’une infinité d’images. Supposons un appareil capable de détecter les vibrations actuelles du passé, du présent et de l’avenir. Ici encore on peut imaginer un appareil infiniment petit qui détecte l’infinité des vibrations dans une seule particule matérielle. Nous concevons ainsi un monde dans lequel chaque molécule rapporte l’histoire de toutes les autres. [...] Les vibrations de la molécule sont de l’histoire. Les molécules sont comme autant de pensées d’une richesse infinie. Elles n’ont ni plus ni moins de réalité que les pensées, elles ne sont extérieures l’une à l’autre que comme des pensées dans un même cerveau. Il n’y a plus d’opposition entre “matière” et “pensée”, au sens rationnel des mots. Il y a une réalité unique, ici aveugle,

à moins de la rapporter à la Providence d'un Être supérieur, là personnelle, dans la conscience de l'individu. »⁶¹⁸

Décrite comme le sujet métapsychique lui-même, la caméra idéale théorisée par Dekeukeleire ne paraît pas admettre de hors-champ spatial ou temporel. Il semble que cette notion cristallise en elle-même une très grande partie de ses réflexions : *point pivot* de l'univers, la caméra idéale n'est plus seulement un *super-œil*, elle incarne un esprit ubiqué, se situant tout à fait à la jonction des phénomènes propres à la pensée cognitive et à l'évolution de l'être. En « un même cerveau », la « caméra idéale » télescope tous les temps et tous les espaces, de l'échelle microscopique (atomique) à l'échelle macroscopique (universelle), jusqu'à l'inconscient, une réalité « unique », ici décrite comme « aveugle ». En quelque sorte, cette figure, qui ne peut être autre que conceptuelle puisqu'elle est impossible à mettre en pratique, annihile la possibilité-même d'un montage, comme elle rend complexes les notions de *plan* et de *cadre*, puisqu'elle aurait pour vocation de *tout voir* et de *tout montrer* en même temps.

Possible matérialisation d'un éclatement spatio-temporel propre aux phénomènes du cosmos et de la conscience, la théorisation de la « caméra idéale » est envisagée comme l'expression conceptuelle d'un *instinct de l'espèce* (humaine), c'est-à-dire à une forme de devenir de l'humanité elle-même : la transformation d'un rêve en réalité, à même la structure psychique de l'inconscient. Tout à fait multidimensionnelle, cette notion de Dekeukeleire matérialise ainsi son utopie d'un *tout*, d'une *unicité spirituelle*, dont l'atteinte engendrerait la sortie « d'une prison rationnelle » : le cinéma qu'il théorise ici acquiert quelque caractère omniscient, divin, il est le passeur d'une « puissance spirituelle nouvelle ».

*

« Rêvez, vous voilà libres »⁶¹⁹, écrit Dekeukeleire en 1959, qui exprimait quelques années plus tôt que « [l]e film de fiction fait directement appel à des états affectifs devant lesquels il doit savoir placer le spectateur, en dehors de toute liberté, le tenir par envoûtement, le tenir par une action, un développement qui le tient, qui ne lui donne pas la liberté de réfléchir »⁶²⁰. Voilà exposés les deux pôles vers lesquels tend la réflexion du cinéaste autour du film comme forme

⁶¹⁸ Charles Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée, op. cit.*, pp. 97 à 100.

⁶¹⁹ Même auteur, Carnet n°98, décembre 1958 – janvier 1959, p. 81.

⁶²⁰ Même auteur, Carnet n°81, mai-juin 1955, p. 28.

d'aliénation qui, précisément parce qu'elle met son spectateur sous emprise, le libèrerait psychiquement de ce que Dekeukeleire identifie à une névrose.

Pour lui, la pensée cartographique propre à l'espace-temps du rêve exprime ainsi une forme de décroissement et d'ouverture à une pensée autre, non-rationnelle, qui est régie selon ses propres codes. Le langage du cinéma amène avec lui la possibilité de recréer cette structure perceptive, ainsi qu'il engendre des outils théoriques pour penser ce décroissement psychique. L'atteinte d'une perception propre au rêve par le biais des *stimuli*, puis par la reconfiguration spatio-temporelle permise par l'écriture cinématographique, serait un moyen pour le réalisateur de permettre à l'esprit collectif de s'échapper de sa propre réalité en mobilisant son imagination pour, enfin, la *remplacer* par de nouveaux instincts, de nouveaux rêves : ceux qui construisent l'idéologie propre au machinisme. Ainsi la caméra idéale et son imaginaire cartographique, tandis qu'ils se destinent pour Dekeukeleire à (re)construire l'inconscient collectif, se situent tout à fait dans la conceptualisation d'un rêve envisagé à la fois comme libération et à la fois comme nouvelle croyance, c'est-à-dire comme le maintien d'une forme de domination.

Conclusion

Machine qui pense, pensée machinique ... Le cinéma comme mise en pratique d'un paradigme

De quoi relève, finalement, *l'esprit de la machine cinématographique* chez Dekeukeleire ? Dans cette thèse, je me suis penchée sur les aspects à la fois théoriques et pratiques de cette notion, qui paraît conditionner la plus large partie de ses préoccupations sous différents aspects.

Après avoir dessiné le contexte social et intellectuel dans lequel évolue Dekeukeleire, j'ai retracé chez lui la naissance de la technographie, qui désigne tout autant le film industriel qu'une pensée du cinéma de manière générale, et qui place la thématique du travail dans les usines au centre de ses réflexions. Le troisième chapitre a permis de comprendre l'origine spirituelle de la technographie à travers la question de l'écriture d'une forme mythe moderne par les images cinématographiques, lequel puise ses références théoriques dans l'anthropologie, dans quelques références religieuses, et dans une perception personnelle des schémas de pensée « primitifs » observés par Dekeukeleire. Le quatrième chapitre a mis en avant la présence, chez lui, d'une systématisation des domaines propres à l'instinct, à l'intuition et à l'émotion pour penser le rôle de la caméra et de l'écriture cinématographique dans la transmission de ce qu'il perçoit comme un paradigme de pensée propre à la période des machines. Le cinquième chapitre, qui fait apparaître les séries de calculs de Dekeukeleire autour du phénomène de la conscience et du rythme de la mémoire, m'a amenée à envisager le montage chez lui comme la clé d'une *psycho-technique*, qui a une portée concrète dans la mesure où elle se dirige assez directement vers la mise en place d'un *esprit d'usine*, d'une perception ouvrière tournée vers l'amour du travail machinique. Enfin, et s'inspirant cette fois-ci de principes métaphysiques, le sixième chapitre a abordé la partie la plus philosophique de la réflexion de Dekeukeleire, forme d'aboutissement de la mise en œuvre de cette *pensée de la machine* par le cinéma, ou du cinéma : l'atteinte, pour lui, d'une liberté spirituelle à un niveau social, dont la technique filmique serait la clé.

On peut s'interroger sur la spécificité de Dekeukeleire dans l'histoire du cinéma et de ses idées. A l'aune de cette recherche dans les archives, il m'apparaît clairement que le cinéaste se situe à la croisée de plusieurs pensées et pratiques qui lui sont contemporaines. Dekeukeleire entremêle plusieurs domaines les uns avec les autres pour arriver à l'idée d'une machine qui pense ou d'une pensée machinique, deux conceptions qui, au fond, disent à peu près la même

chose et concernent plusieurs champs : l'individu, le social, la technique, les croyances ou la spiritualité. Ces champs sont intrinsèquement liés dans les réflexions du cinéaste, et tenter de les dissocier dans ses discours ne ferait qu'amoindrir la complexité de sa pensée. Dans ses propos, le cerveau est envisagé comme un mécanisme, un système, qui lui-même est comparé à la machine industrielle puis au système social qui l'entoure, lequel est nourri par un mode de pensée propre à l'idéologie du machinisme. L'accès matériel au mécanisme-même du cerveau devient ainsi pour lui le moyen d'atteindre la pensée, ou plus précisément le psychisme, dans ses dimensions consciente et inconsciente : la spiritualité elle-même, l'Esprit absolu d'une époque. Il me semble donc que ces réflexions, qui se lient toutes d'une manière ou d'une autre à la figure de la machine – que Dekeukeleire apparente à certains égards à un *héros* ou à une entité d'ordre divin et transcendantal – résultent de ce que l'on peut caractériser comme une ligne générale de pensée. En effet, le modèle machinique se retrouve dans l'ensemble de ses réflexions, qu'elles concernent l'esprit, la société, la technique, etc. En d'autres termes, c'est un modèle qui me semble conditionner l'ensemble de ses travaux théoriques, pour finalement constituer une démarche pratique.

Cette méthode, que le réalisateur explore presque dans l'ensemble de ses films, apparaît comme un point de départ et d'arrivée de sa pensée, c'est-à-dire que ses théories font partie intégrante de ses documents de travail, tout comme elles peuvent prendre le rôle d'une grille de lecture de ses films. La majorité de ces derniers étant institutionnels, et répondant donc à des exigences extérieures à celles de Dekeukeleire, leur analyse en dehors des théories présente le risque de ne pas avoir accès à leur portée spirituelle, le cinéaste travaillant essentiellement autour de dimensions symboliques qui ne sont pas toujours évidentes sans une connaissance relativement poussée de son travail théorique. Ses théories font ainsi le lien entre ses productions artistiques, et amènent à ne pas dissocier les champs auxquels il s'est consacré. Les films expérimentaux, ethnographiques, industriels, mais aussi son travail autour de la fiction, ne sont pas vraiment catégorisables. Au contraire, la portée des écrits du cinéaste montre une cohérence particulièrement forte chez lui.

Voilà l'importance d'une plongée dans les carnets de Dekeukeleire, sans lesquels l'appréhension de son œuvre présenterait un risque : celui d'une séparation de son travail en deux parties, la première orientée vers une avant-garde aux formes et aux discours subversifs et la seconde ancrée, à regret et par l'absence de possibilités financières, dans la propagande industrielle. Ce serait ignorer la manière dont les différentes formes de ses œuvres résonnent,

et cela relèverait d'un point de vue qui écarterait un peu trop la portée philosophique des productions de Dekeukeleire.

Il est possible que la question ne se situe ni du côté d'un bord politique, ni du côté des moyens pratiques et économiques, mais plutôt au-delà, dans ce qu'il vaudrait de nommer une forme d'*idéologie paradigmatique*. Le paradigme est un modèle de pensée, que le cinéaste essaie d'ancrer dans l'esprit de ses spectateurs, et qui pour lui caractérise une révolution spirituelle engendrée par les moyens techniques qui naissent avec l'industrialisation : l'avènement des machines amène de nouveaux rapports au travail, donc de nouveaux gestes et avec eux, de nouveaux rythmes. En ce sens, le machinisme est une révolution de la manière de voir et d'expérimenter le monde. Il institue de nouvelles logiques, de nouveaux mécanismes psychiques qui, selon Dekeukeleire, n'ont pas encore pleinement intégré l'inconscient collectif de son époque. Ces logiques, ou postulats, sont ce que le cinéaste appelle la « pensée machinique », et reposent, encore une fois, sur une révolution de la perception, notamment par la science. Ainsi les rapports au temps, à l'espace ou à l'espace-temps, puis leurs liens à la psyché à travers l'idée de durée, de continuité/discontinuité, de rythme et d'automatisme, régissent ce que le cinéaste envisage comme le paradigme moderne, qui touche autant les mécanismes individuels que le système collectif. Toute la théorie de Dekeukeleire repose sur le constat de ces mécanismes, qu'il perçoit comme une vérité universelle, c'est-à-dire comme une doctrine, une croyance, et dont il n'accepte pas que celle-ci puisse être ignorée des foules, pensant que se trouve là un malaise social généralisé. La portée mystique des discours du réalisateur, celle qui se dirige vers les croyances, les rites et l'idéal de la machine, trouve son application pratique dans la notion de geste : autant celui de l'ouvrier que celui du cinéaste, l'exécutif et le créateur, que Dekeukeleire tend à envisager comme un seul et même geste sur un plan spirituel. Ce geste, pensé comme automatique, se situe à la lisière de l'instinct et de l'intuition. L'instinct entretient des rapports au *paradigme* du machinisme, en ce que celui-ci, une fois pleinement installé dans l'esprit collectif, constituerait littéralement une manière de comprendre le monde environnant, une nouvelle logique. Il amènerait alors les foules à produire des gestes de manière automatique, sans les remettre en question. En d'autres termes, l'instinct, ici ramené à la *nature humaine*, constitue une forme de destinée sociale, d'évolutionnisme : retravailler l'instinct des foules à même leur inconscient serait, pour Dekeukeleire, le moyen de faire naître une nouvelle espèce humaine, celle du machinisme, régie par ses propres lois. C'est là, me semble-t-il, que la notion d'intuition entre en jeu pour le cinéaste, dans la mesure où celle-ci apparaît chez lui comme une action, conduite par une *idéologie*. Le paradigme et

l'idéologie diffèrent en ce que le premier instaure un modèle logique, tandis que la seconde est tournée vers la mise en pratique de ce modèle à travers plusieurs champs : les croyances sociales paradigmatiques amènent à la formation de valeurs morales et de normes qui construisent l'action collective. Autrement dit, l'idéologie relève du politique. Elle peut être analysée comme le pendant empirique du paradigme, comme la transformation de celui-ci en action concrète, en gestes collectifs. Par-là, elle ne s'apparente plus à l'instinct, dans la mesure où celui-ci est essentiellement lié à des expériences non-conscientisées, mais à l'intuition, c'est-à-dire à une prise de conscience tournée vers *l'après*, vers l'avenir. De révolution spirituelle paradigmatique, le machinisme chez Dekeukeleire devient, par son ancrage dans un idéal industriel, une révolution sociale idéologique : la *pensée machinique* devient *machine qui pense*, et donc, qui agit.

Au centre de ces réflexions se situe le cinéma. Celui-ci est envisagé de manière philosophique, de nouveau comme un paradigme, en ce que sa technique propre (caméra et montage notamment) traduit particulièrement bien ce que Dekeukeleire comprend comme la structure de la pensée moderne et en ce que, très simplement, il est une machine. Il faut noter qu'il s'agit là d'une pensée tout à fait ancrée dans son époque. Tel que le développe François Albera, les mécanismes de la perception sont largement comparés à ceux du cinématographe à ses débuts. L'auteur parle ainsi d'un « paradigme cinématographique » qui naît avec l'avènement de ce nouveau médium et imprègne une majorité de textes sur le cinéma jusque dans les années 1920. Ainsi, le cinéma :

« [s]ert de symptôme de cette modernité [...] et, finalement, de modèle de celle-ci et des effets qu'elle induit sur les corps et les esprits, dans les comportements, dans l'organisation de la société. Mieux, il se trouve convoqué à l'articulation de l'humain et de la machine, du monde objectif et de la subjectivité humaine : il désigne non seulement un nouvel appareil, un outil, une "prothèse" de la vue (instrument) mais surtout une machine qui restitue et reconfigure le fonctionnement psychique – de la pensée, des rêves, de la mémoire ... »⁶²¹

Chez Dekeukeleire, outre le symbole ou la spiritualité, le cinéma est également compris selon l'angle pratique, comme outil qui permettrait, par son pouvoir autant de création que de persuasion, de caractériser l'intuition-même de la modernité : dans la pensée de Dekeukeleire, le film amène le cinéaste à des gestes qui, retranscrits par le montage cinématographique, intègrent l'inconscient des spectateurs pour les inciter à produire eux-mêmes des gestes. Encore

⁶²¹ François Albera, « Le paradigme cinématographique », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n°66, 2012, p. 13.

une fois, le cinéma, tel qu'il est théorisé par Dekeukeleire, est à la fois paradigmatique et idéologique, la voie vers une évolution *concrète*. Le sous-titre du *Cinéma et la pensée* est très clair sur ce point : « Le cinéma, art-clef de l'analyse du monde moderne. Son rôle dans la poursuite de l'aventure humaine ». Voici donc, peut-être, la spécificité de Dekeukeleire dans l'histoire du cinéma et de ses idées, et les nombreuses recherches systématiques de ses carnets en attestent : s'il n'a de cesse d'explorer théoriquement les enjeux techniques et spirituels du cinéma, c'est pour mettre en place une méthode, un empirisme (ou encore une *psycho-technique*), en vue d'amener les foules, par l'expérience des films, à ce qu'il perçoit comme une révolution psycho-sociale tout aussi concrète.

Une première ébauche (et ses pistes pour d'autres recherches autour de Dekeukeleire)

Arrivée au terme de cette thèse de doctorat, et très probablement comme une majorité de jeunes chercheurs, il ne m'est pas possible de considérer les résultats de cette recherche comme une fin en soi. Tout au plus constituent-ils une série de propositions, qui ont pour objectif d'amener d'autres chercheurs à y confronter leur regard. Voici donc une première ébauche de ce qu'il serait possible de faire à partir du fonds Dekeukeleire, ébauche qui écarte d'emblée de nombreuses pistes pour en ouvrir d'autres.

Les champs inexplorés, laissés de côté par mon propos, sont en premier lieu ceux des documents de travail. Les carnets de Dekeukeleire permettent de comprendre la manière dont il envisage le tournage et le montage de certains de ses films, et une analyse approfondie serait certainement fructueuse. Les notes à propos de *Terres brûlées* (1934), *Le Mauvais œil* (1937), *Secours d'hiver* (1942), *Le fondateur* (1947) et *Métiers d'art de Flandre et de Wallonie* (1950) sont particulièrement foisonnantes, mais il existe des notes de travail sur la majorité des travaux de Dekeukeleire. Les carnets me semblent essentiels pour appréhender ces films⁶²², et entrent en dialogue avec les autres archives du fonds qui concernent ces œuvres. Un autre champ concerne celui de la cinéphilie de Dekeukeleire et son activité de critique, laquelle ne se cantonne pas aux articles publiés (dans les années 1920, 1930 et 1950), mais subsiste tout au long de sa période d'activité dans les carnets. En effet, le cinéaste commente très régulièrement les films qu'il voit, ainsi qu'il s'en inspire pour ses propres œuvres et ses pensées théoriques. Un

⁶²² Il faut noter que ce travail de doctorat commence à porter ses fruits à ce niveau-ci, et j'ai plusieurs fois été en contact avec quelques chercheurs et chercheuses de niveaux différents pour les aider à cibler leurs recherches sur certains films dans le corps des carnets.

recensement de ses critiques dans les carnets permettrait d'approcher plus précisément son travail directement à partir des images d'autres réalisateurs, ce qui amènerait à une contextualisation de ses discours certainement plus complète que celle que je propose dans cette thèse. Les références aux ouvrages qu'il lit et commente pourraient également alimenter cette autre recherche, qui reviendrait à retracer la place de Dekeukeleire dans une histoire des idées et des productions culturelles, ainsi qu'à en comprendre précisément les évolutions à partir du contexte⁶²³, là où mon approche part plus directement de l'intérieur de sa pensée et de ses œuvres. Enfin, si jusqu'au milieu des années 1940, le réalisateur théorise dans ses carnets autour du rôle social du cinéma documentaire, ces réflexions trouvent leur place ailleurs, dans des contenus publiés. En revanche, son travail autour de la fiction et du rythme scénaristique reste obscur et inconnu, alors qu'il constitue une dizaine d'années de réflexions, soit environ un quart de sa période d'activité. Il me semble qu'un voyage dans les carnets de Dekeukeleire pourrait être l'occasion de rassembler les brouillons qu'il a écrits au sujet de la fiction, ce qui permettrait de saisir le plus exhaustivement possible la manière dont il conçoit les rapports entre le film et l'imaginaire social. Dans ce sens-là, il vaudrait également de se pencher rigoureusement sur les différenciations et les rapprochements émis par le cinéaste autour des questions de genres filmiques. En effet, la lecture que je propose part du principe que ces domaines sont nécessairement liés chez lui et se distinguent peu, puisque je retrace une pensée globale, que je décide ici d'analyser selon des aspects idéologiques qui, eux, touchent ces différents genres dans une mesure comparable. Cependant, il faudrait noter que l'évolution qui amène Dekeukeleire de l'expérimental au film ethnographique pour aller vers le film industriel et enfin la fiction est une piste d'analyse qui serait particulièrement riche à considérer au regard d'un contexte théorique, social et artistique. Cette analyse pourrait par exemple être explorée par le biais d'une analyse chronologique des terminologies et du vocabulaire employés par le cinéaste.

Voici donc quelques autres pistes, qui sont autant d'histoires possibles à construire autour de la figure de Dekeukeleire, ou tout au moins qui interrogeraient de nouveau la place qu'il occupe dans l'histoire du cinéma et de ses théories. Il y aurait certainement plus à dire, plus à chercher, et encore d'autres angles possibles. La matière que Dekeukeleire laisse derrière lui est l'œuvre d'une vie, la quantité de documents démontre qu'elle pourrait également être la recherche d'une vie, ou de plusieurs. Par ailleurs, il me semble que les liens du cinéaste belge à quelques pensées

⁶²³ J'ai recensé l'ensemble des références que Dekeukeleire fait dans ses carnets dans mes notes de recherche. Ce recensement, qui reste pour l'instant à l'état de brouillon, pourrait à l'avenir faire l'objet d'un document qui reprendrait les références du cinéaste en fonction des périodes auxquelles il écrit, et aiderait ainsi d'autres chercheurs à contextualiser son travail et sa pensée.

de son époque mériteraient d'être approfondies à partir de recherches plus poussées sur les auteurs et cinéastes dont il se réclame ou qui lui sont proches. Ainsi, quelques études comparatives entre Dekeukeleire et Vertov, Eisenstein, Epstein, Dulac, Moussinac et Faure, notamment, auraient très certainement leur place dans une histoire des théories cinématographiques et/ou de leurs mises en pratique. Dans ce sens, il conviendrait par exemple d'analyser la place centrale du corps dans le travail de Dekeukeleire au regard d'autres pratiques et théories de son époque⁶²⁴. La portée philosophique des discours du cinéaste pourrait en outre faire l'objet de recherches poussées, notamment autour de ses rapports à la matérialité, la cosmologie, la psychanalyse, la spiritualité ou encore la métaphysique. Il serait par exemple possible, à partir des carnets, de retracer les liens que Dekeukeleire entretient à la pensée bergsonienne, qui paraît être celle qui l'inspire le plus dans ses écrits.

Face à des documents tels que les carnets de notes de Dekeukeleire, finalement, on serait tenté de porter le regard sur des questions d'édition. C'est une interrogation qui traverse le travail d'Oksana Boulgakova à propos de deux textes de Sergueï M. Eisenstein, *Méthode* et *Montage*⁶²⁵. L'autrice explique les problématiques d'édition des textes du réalisateur soviétique en repartant d'une analyse intellectuelle, contextuelle et structurelle de son discours. De cette sorte, elle interroge les liens directs entre la forme que prend la pensée d'Eisenstein dans ses écrits non-publiés, les courants idéologiques sous-jacents à cette pensée et la manière dont on peut publier ces textes. Elle décrit la nature fragmentaire, cyclique⁶²⁶, intra-communicante de ces derniers, expliquant que ces écrits sont particulièrement complexes : ils font intervenir des connexions, apparemment pensées sur le modèle d'une pensée « primitive » (aux sens psychologique et anthropologique), qui entremêlent une très grande quantité de champs différents. Les rapprochements entre les textes non-publiés d'Eisenstein et ceux de Dekeukeleire restent à vérifier. Cependant, la démarche de cette autrice m'apparaît éclairante

⁶²⁴ Une telle étude pourrait faire intervenir l'ambivalence entre une pensée rationnelle et une pensée spirituelle ou animiste des gestes corporels, à partir de la question du corps spectatorial et ouvrier, mais aussi concernant le corps de la machine cinématographique. A ce sujet, entre autres nombreuses références à des cinéastes de l'époque de Dekeukeleire, voir : Teresa Castro, *op. cit.* ; ou Christophe Wall-Romana, *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*, Manchester, Manchester University Press, 2016. Pour une historiographie critique au sujet du corps spectatorial, voir Sonny Walbrou, *Pour une histoire critique au prisme des rapports du corps à la machine, entre le cinéma, jeu vidéo et culture spectaculaire fin-de-siècle : continuité critique, innervation, attraction*, thèse de doctorat en Etudes cinématographiques, sous la direction d'Edouard Arnoldy, EDSHS et CEAC, Université de Lille, soutenue en 2018. De plus amples recherches seraient à faire, le thème du corps chez Dekeukeleire pourrait constituer un sujet de recherche particulièrement florissant.

⁶²⁵ Voir : Oksana Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », *CiNéMAS Revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 11, n°2-3, « Eisenstein dans le texte », pp. 27-67.

⁶²⁶ En effet, ces textes sont aussi à replacer dans le contexte de l'élaboration d'un livre sphérique par Eisenstein, que j'évoque dans le dernier chapitre de cette thèse.

quant à une série de problématiques liées à un contexte éditorial, qui m'ont également traversées dès le début de ma lecture des carnets du cinéaste belge. Elle note :

« Non seulement l'identification des textes appartenant à *Méthode* et leur attribution posent-elles un problème à tout éditeur de ce livre, mais encore en est-il ainsi de la structure même d'édition. Il convient d'opter pour un principe de composition, et cette décision sera déterminée non seulement par les traits du texte eisensteinien "brut", mais aussi par la manière dont l'éditeur *comprend* le texte lui-même : encyclopédie, autobiographie, journal, manuscrit de livre sur la théorie de l'art ou notes préparatoires pour celle-ci. La définition du genre auquel appartient ce livre résout des questions de publication. »⁶²⁷

Dans le cas de Dekeukeleire, les questions affluent : doit-on considérer ces notes comme avant tout personnelles (elles le sont) et donc intimes ? Doit-on donc ne pas les publier ? Si on les publie, sous quelle forme ? Faut-il respecter la structure mise en place par leur auteur ? Doit-on différencier des domaines : la critique, la théorie, les documents de travail, les idées personnelles ? Mais ces idées ne sont-elles pas liées ? On pourrait imaginer un montage de ces pensées sous la forme d'un *cerveau digital* : un noyau ou une base visuelle et matérielle d'où partent les idées, qui par des liens hypertextes renvoient à d'autres idées dans d'autres temporalités, comme l'amorce Dekeukeleire dans ses carnets et à partir de ses index. Travail titanesque, d'une part, mais travail qui ne prend pas en compte la question d'une édition de ces notes sur le papier d'autre part. Faut-il, par ailleurs, respecter la structure des pages, leurs fautes, leurs flèches, leurs schémas, etc. ? A quelle volonté historique répond cette prise en compte de la forme des notes ? Enfin : faut-il considérer les théorisations de Dekeukeleire autour d'un *esprit de la machine cinématographique* pour transmettre ses notes en tant, elles aussi, que *montage de la perception* (entre autres choses) ? S'agirait-il d'une volonté propre au cinéaste ou d'une idéalisation des liens entre forme et contenu du discours dans ses carnets ?

Je n'ai ici que les questions, et quelques propositions dans la manière dont je retranscris les pensées de Dekeukeleire dans les annexes de cette thèse – c'est-à-dire avec leurs fautes, leurs ratures, considérant la place que les idées prennent sur les pages, les formes dessinées ou esquissées, et les correspondances envisagées par le cinéaste. Ce que je propose dans les annexes représente moins d'un centième de la quantité de notes qui existent réellement. Ainsi, ces embryons de réponses demandent à être évaluées au cours d'un travail éditorial complexe.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 53.

Où commence l'historiographie ? Du danger d'ériger un mythe

Pour conclure mon propos, il me paraît essentiel de revenir à l'angle avec lequel j'ai choisi de l'introduire. Dekeukeleire, ses films et ses théories, évoluent dans un contexte qui les place à la croisée d'une grande quantité d'histoires différentes, elles-mêmes intrinsèquement liées : l'avant-garde, le cinéma éducatif, le film de commande, l'industrie, l'idéologie du machinisme, la psychotechnique, la figure ouvrière, etc. (la liste pourrait s'étendre bien plus longuement). Dans son livre *The Emergence of Film Culture*⁶²⁸, Malte Hagener amorce la question d'une histoire européenne et transnationale du cinéma qui met en évidence les liens entre les formes d'avant-garde, les documentaires industriels et le rôle des institutions puis des institutionnalisations de l'industrie cinématographique. Comme il l'explique dès ses premières pages, la perspective d'une histoire croisée de la culture cinématographique est très complexe. En effet, l'entreprise est abyssale, les liens sont inextricables, ils amènent par ailleurs à d'autres rapports historiques possibles (par exemple, ceux du cinéma avec un contexte économique et intellectuel bien plus global, etc.). Il est donc parfaitement naturel, puisqu'on ne peut que difficilement parler d'objets sans un angle d'approche qui permette de les contextualiser, que l'*Histoire* se divise en *histoires* différentes. La critique formulée par Malte Hagener sur ce sujet se dirige à l'encontre de discours généraux, dans le champ académique, qui tendent à minimiser le *caractère croisé* de ces histoires.

Comme j'ai pu l'aborder à la fin du premier chapitre de cette thèse, la réception historique de Charles Dekeukeleire n'est pas éloignée de celle de Walter Ruttmann, dont Michael Cowan précise que celle-ci gravite essentiellement autour de ses travaux d'avant-garde. L'auteur note cependant que les publicités de Ruttmann, très peu abordées au sein des Etudes cinématographiques, présentent de l'intérêt historique dans d'autres contextes, comme celui des sciences du travail⁶²⁹. Il serait intéressant, à ce titre, d'aller chercher la possible présence de Dekeukeleire dans différentes revues belges non-directement axées sur le cinéma, mais plutôt sur les problématiques d'éducation ouvrière au travail industriel, ou de culture prolétarienne. Néanmoins, ce qui ressort de l'état de l'art que j'ai proposé en introduction est la présence-absence de Dekeukeleire dans des discours dédiés au caractère formaliste des productions d'avant-garde, très souvent au détriment du reste de sa production. Il s'agit d'un phénomène qui doit être questionné quant à une l'idéologie qui entoure certaines histoires du cinéma,

⁶²⁸ Malte Hagener, *op. cit.*

⁶²⁹ Michael Cowan, *op. cit.* Il discute par exemple de la présence des travaux de Ruttmann dans des revues allemandes telles que *Die Reklame* et *Industrielle Psychotechnik*.

interrogation qui va dans le sens de ce qu'abordent Malte Hagener et Michael Cowan. Une critique de cette idéologie a été formulée récemment par Virgilio Mortari autour de la figure de Jean Epstein⁶³⁰. L'auteur, qui analyse moins les croisements historiques qu'une *pensée générale sous-jacente à l'histoire de l'avant-garde cinématographique*, explique ceci :

« Avec la récente redécouverte du cinéaste-théoricien français, c'est comme si une *tradition* était mise à l'œuvre, comme si tout un système de critères et de valeurs était accepté et transmis de manière *acritique* et *apodictique*. Notre hypothèse est que, sauf exception, les textes de cette redécouverte s'échafaudent sur, opèrent par, et sont au service de cet anticonformisme qui en histoire de l'art a été longtemps appliqué par ledit "formalisme", et dont l'exigence idéologique et sociale répond au fondement de la culture et de la société modernes, à savoir la *liberté de l'individuel*. Il s'agit de ce système de valeur selon lequel, comme cela pouvait être constaté en 1924 par Erwin Panofsky, c'est dans "l'individualité et l'originalité que nous voyons habituellement l'éminente marque distinctive des productions de l'art". La figure de l'artiste anticonformiste est donc, sans doute, celle qui domine nos jugements de valeur dans l'histoire et la critique de l'art et du cinéma, et, *a fortiori*, de ce cinéma dit "d'avant-garde" auquel Epstein est habituellement intégré. »⁶³¹

Pour introduire mon propos, je me penchais sur la circulation historique de Dekeukeleire, qui dépasse le champ académique et s'infiltré dans des contextes culturels actuels. Je considère cette réception comme le berceau d'une vision de Dekeukeleire qui pourrait tendre à un phénomène similaire que celui décrit par Virgilio Mortari. Il définit ce mouvement comme répondant à une pensée plus « mythologique que véritablement historiographique ; plus apologétique que véritablement critique »⁶³², discernant là ce qu'il nomme « la construction d'un mythe » autour d'Epstein.

En ce qui concerne le cinéaste belge, les références historiques tendent à se concentrer sur le caractère exceptionnel de ses œuvres expérimentales et on efface largement les productions industrielles. Il me semble donc qu'ici aussi, une voie se trace vers la possible construction d'un *mythe Dekeukeleire*. De son côté, et à travers sa pensée sur le film, il importe au cinéaste de recréer ce qu'il nomme un « mythe social », dont il considère qu'il est à définir selon les canons modernes, à partir d'une perception *a priori* humaniste du travail dans les usines, dans la

⁶³⁰ Virgilio Mortari, « La redécouverte de Jean Epstein ou la construction d'un mythe : questions de méthode et de perspectives », 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n°93, Printemps 2021, pp. 11-55. L'article fait suite à la thèse de l'auteur soutenue en 2019 sous la direction d'Antonio Somaini à la Sorbonne Nouvelle : *Avant-garde et révolution. Pour une critique historique des implications politiques de la théorie du cinéma d'avant-garde, avec l'étude du cas de Jean Epstein*.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 15, Virgilio Mortari cite ici Erwin Panofsky dans *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], Paris, Gallimard, 1983, p. 19.

⁶³² *Ibidem*, p. 19.

volonté d'atteindre l'essence-même de ce qu'il appelle utopiquement le « geste machinique ». À travers cette perspective, l'esthétique de ses films véhicule une forme de *glorification des machines* au détriment des travailleurs. La démarche historiographique qui consisterait à reléguer ces aspects de son discours à l'arrière-plan en choisissant plutôt d'alimenter une vision focalisée sur ses travaux d'avant-garde aurait pour conséquence un résultat similaire à la méthode de Dekeukeleire lui-même : loin d'une réalité sociale (ou historique), seul un idéal (la vision de l'historien ou celle du cinéaste) décontextualisé – donc nécessairement acritique – serait véhiculé : une idée, une image.

En se fondant sur la matérialité des archives, cette thèse entend désamorcer le risque de mythification qui évolue autour de la réception historique de Dekeukeleire. Ma recherche n'est pas partie du contexte ni des films mais des carnets de notes, autour desquels j'ai ensuite tissé des liens aux textes publiés, aux productions visuelles puis, plus tardivement, au climat socio-économique et intellectuel de la période d'activité du réalisateur. Il s'agit d'une démarche qui, au tout début de ce doctorat, n'a pas relevé du choix : elle a été absolument nécessaire. En effet, il a fallu lire ces quelques dix-mille pages de notes et ces autres milliers de feuillets de documents non-film. Il a fallu comprendre, déchiffrer, relire, en d'autres termes : il a été essentiel, pour saisir le propos abscons du cinéaste, d'*éprouver l'archive*. Je ne pense pas que le mouvement inverse, partir du contexte par exemple, aurait abouti à la même réflexion, ni même qu'il aurait été humainement possible : les diverses contextualisations de l'objet s'étendent à l'infini. Au contraire, il me semble que cette méthode est fructueuse en ce qu'elle tente de comprendre les théories de Dekeukeleire dans leur formation-même, *depuis l'intérieur*. De cette sorte, cette thèse ouvre à de très nombreux champs exploratoires qui pourront être réinvestis, de même qu'elle essaie, autant que possible, de ne pas circonscrire le cinéaste dans un seul domaine.

Pourtant les archives, et en particulier les carnets de notes, ne sont pas sans présenter elles aussi le risque d'un glissement vers une perception idéalisée du cinéaste. Premièrement, on pourrait être tenté de rapprocher Dekeukeleire, ses réflexions et ses productions, à certaines formes ultérieures à son époque. Comment, par exemple, ne pas voir dans les carnets et les index les prémices d'un système informatique et ses liens hypertextes ? Cette idée pousserait à son paroxysme le fantasme d'un cerveau-machine que l'on retrouve chez le réalisateur, mais qui par ailleurs imprègne les discours dominants actuels autour d'une intelligence artificielle. On pourrait aller plus loin : la caméra idéale théorisée par le cinéaste ne s'approche-t-elle pas idéellement des visions à 360° promues de nos jours par les (pseudo-)nouvelles techniques ?

Ne s'oriente-t-elle pas, par ailleurs, vers le désir d'une confusion entre imaginaire et réel tout à fait caractéristique de termes comme ceux de *réalité virtuelle* ?

Il serait aussi possible d'envisager les carnets et les index sous l'angle épistémologique, considérant ces objets dans leur contenu, leur forme, mais aussi à travers la possibilité qu'ils soient une *matière à penser*, autrement dit une matière qui permettrait, à travers sa structure-même, de penser l'historiographie du cinéma. Il s'agit d'un modèle mémoriel qui prend la forme d'un montage cartographique, lequel est également à la base de la pensée concrète du film chez Dekeukeleire, soit de sa pratique. A partir de ces constats, les carnets deviennent une pratique théorique, ou une théorie formelle, qui réunissent tout à la fois le cinéma, la psyché, et, puisque les archives sont aujourd'hui des archives, l'histoire. La proposition est séduisante, notamment dans la mesure où ces carnets, avant de devenir des documents historiques, sont en eux-mêmes une forme d'archivage de la mémoire individuelle de leur auteur : de la psyché individuelle à une *psycho-histoire*, ou une pensée de la mémoire collective, des ponts naissent à travers l'objet lui-même.

Précisément parce qu'elle est séduisante, cette proposition est aussi, et encore une fois, risquée. Lors de mon doctorat, j'ai communiqué sur ces carnets à de nombreuses reprises dans des colloques, des journées d'étude et des séminaires. L'une des réactions, qui revenait de manière presque systématique, était celle de l'étonnement, du magnétisme : par le système très poussé que les carnets persistent à mettre en place pendant trente années et au long de leurs dix-mille pages de contenu, il est indéniable que ces archives ont quelque chose d'impressionnant, voire d'envoûtant. Si le *mythe de la machine* influence la majeure partie des productions filmiques et théoriques de Dekeukeleire, on pourrait aussi voir dans ses carnets de notes une mise en pratique mécanisée, qui entrerait dans le spectre d'une pensée machinique telle qu'il l'entend, c'est-à-dire un mode de pensée structurellement proche de la machine elle-même, et régi par une forme d'automatisation. Le cinéaste se laisse aller à ses pensées, mais toujours dans un cadre très contrôlé et systématisé : celui des coordonnées, agrémentées de leurs index et d'une ligne de conduite normative qui ne varie pas sur les trente années de notes. Cette structure fait apparaître des correspondances formelles avec les théories que Dekeukeleire applique au cinéma, qu'il pense depuis ses liens avec les mécanismes propres à la psyché. Cette réflexion est à appréhender avec de grandes précautions en ce qu'elle construit, elle aussi, le risque d'une historiographie mythifiante de Dekeukeleire : non satisfait de penser la machine, celui-ci pourrait lui-même être perçu comme une machine à travers la systématisation extrême de ses carnets et la quantité impressionnante de pages remplies au fil des années. Ainsi l'histoire d'une

figure avant-gardiste, exceptionnelle, se tisserait de nouveau : Dekeukeleire, homme-machine, se faisant le paroxysme de ses pensées théoriques. Allant dans ce sens-là, on s'est souvent intéressé, autour de moi, à la psychologie de Dekeukeleire, tantôt on le pensait fou, tantôt il était un génie, peut-être autiste, tout au moins *Asperger*, etc. Je ne remets pas en cause le caractère extrême de sa pratique. Cependant je m'interroge : que traduisent ces réactions, ces intérêts pour l'individu lui-même dans tout ce que sa pensée pourrait comporter d'exceptionnel, hors du commun ? Et positionner ses carnets comme un modèle de pensée historiographique ou comme les précurseurs de techniques et de théories actuelles ne relèverait-il pas du même ordre d'idée ?

Dans le prolongement de cette réflexion, si je définis l'expérience de l'archive comme essentielle à l'élaboration d'une historiographie qui serait critique (puisque'elle remet en question les discours dominants sur Dekeukeleire et leur idéologie), l'idée-même *d'expérience de l'archive* est délicate. En effet, son potentiel critique peut se retourner pour s'ancrer lui aussi dans une vision « mythologique » ou « a-critique ». Expérience émotionnelle, perte de soi dans l'objet trop conséquent, impossibilité d'une distance historique au moment du défrichage des notes : voilà une partie des sentiments qui m'ont accompagnée durant les trois premières années doctorales. L'exploration d'une pensée *non finie*, intime, qui est en train de se former, n'est pas un phénomène anodin. Elle a ceci de particulier qu'elle instaure une relation entre l'historien et l'objet plus individuelle encore que toute autre forme d'archive, un genre de vase clos, presque un dialogue. Autrement dit, mon expérience historique des carnets du cinéaste a longtemps reposé, et malgré toute tentative de prise de distance, sur des données sensibles. Il va de soi que toute expérience de l'archive comporte une dimension sensible qui guide nécessairement l'historien dans son écriture. Mais il s'agit de mettre en garde contre une écriture qui se satisferait de cette dimension sensible : celle-ci pourrait facilement dériver vers une forme de fascination. Il convient de ne pas faire de ces carnets la pensée exceptionnelle d'un seul homme, ni de faire de ses théories des objets purement abstraits.

Les risques historiographiques que j'énumère ici me semblent se situer au niveau d'une projection, qui n'est autre qu'affective et elle-même idéologique : discuter le génie de Dekeukeleire, le voir comme un précurseur d'une théorie de la réalité virtuelle, envisager le pouvoir transcendantal de la forme de ses carnets dans l'écriture-même de l'histoire, ou encore manquer de recul face à ceux-ci, pourrait revenir à décontextualiser sa pensée, la décentrer d'elle-même pour lui allouer des intentions dont on ne sait pas si elles ont existé pour le cinéaste. En somme, le danger serait d'ériger une illusion dématérialisée, un fantasme : une figure

mythique. Or, l'ancrage de Dekeukeleire dans divers courants de pensée, diverses esthétiques, divers genres, etc., n'en fait pas autre chose que le produit d'une époque complexe, elle-même traversée d'ambivalences et de contradictions. Souligner les ambivalences, ne pas ignorer les contradictions et refuser les catégorisations, sont des moyens de ne pas faire du cinéaste un mythe.

Voici la raison pour laquelle j'ai structuré mon propos de cette manière. La pensée de Dekeukeleire résonnant constamment avec elle-même, et se traduisant de manière cyclique dans la forme que prennent ses théories et ses carnets, il serait tout à fait envisageable de commencer cette thèse par la fin, celle qui formule le psychisme et le cinéma comme des modèles de pensée cartographique et qui, en outre, en montre les formes inscrites dans les archives. Cette possibilité s'est présentée à moi très tôt dans mon travail doctoral, alors que je n'avais encore que peu parcouru les archives elles-mêmes. Quelques années plus tard, il m'apparaît qu'une telle approche n'est envisageable dans un travail historiographique que si elle est effectuée avec précaution : elle se risquerait vite à graviter dans l'abstrait, autour d'une approche à trop d'égards conceptuelle, saisissante en théorie, esthétiquement passionnante, mais prenant plus difficilement en compte les réalités matérielles et sociales dans lesquelles naissent les réflexions de Dekeukeleire. Il m'a donc semblé utile de commencer par centrer le propos autour de cet ancrage pour ensuite en montrer les applications concrètes par ses pratiques (théoriques et empiriques) du film. Aborder ces éléments à partir de la pensée idéologique générale qui les sous-tend se présente, pour moi, comme un moyen de sortir ces discours de leur abstraction, c'est-à-dire d'en faire une matière historique, ou encore d'en manifester le politique.

Sources non-film

Fonds Dekeukeleire (Cinémathèque royale de Belgique)

Je reprends ici les archives auxquelles je me réfère dans la thèse : les carnets, les documents de presse et autres archives du fonds Dekeukeleire, ainsi que les archives qui proviennent d'autres fonds. Tandis que la liste des carnets est exhaustive (avec leurs dates précises et leurs nombres de pages), celle des autres sources existantes ne l'est pas. Au sein de la matière dense, je ne reprends que ce que j'ai mobilisé activement pour le propos de cette thèse dans la mesure où un dépouillement de ces documents reste à faire. Les archives sont indiquées chronologiquement.

Les carnets de Dekeukeleire

Carnet n°1, juin-juillet 1931, 65 p.

Carnet n°2, juillet 1931, 94 p.

Carnet n°3, non daté (présumé juillet-août 1931), 98 p.

Carnet n°4, août 1931, 83 p.

Carnet n°5, août-septembre 1931 puis novembre 1931 (à partir de la page 80), 95 p.

Carnet n°6, septembre-décembre 1931, 64 p.

Carnet n°7, décembre 1931-5 février 1932, 97 p.

Carnet n°8, 5 février-7 avril 1932, 95 p.

Carnet n°9, 7 avril-13 juillet 1932, 95 p.

Carnet n°10, 13 juillet-14 octobre 1932, 81 p.

Carnet n°11, 14 octobre-19 novembre 1932, 81 p.

Carnet n°12, 18 novembre-14 décembre 1932, 81 p.

Carnet n°13, 14 décembre 1932-11 Janvier 1933, 97 p.

Carnet n°14, 11 janvier-4 mars 1933, 80 p.

Carnet n°15, 5 mars-26 avril 1933, 77 p.

Carnet n°16, 22 avril-12 juin 1933, 80 p.

Carnet n°17, 13 juin-24 juillet 1933, 83 p.

Carnet n°18, 24 juillet-7 août 1933, 96 p.

Carnet n°19, 7 août-14 septembre 1933, 80 p.

Carnet n°20, 14 septembre-5 novembre 1933, 79 p.

Carnet n°21, 6 novembre-16 décembre 1933, 73 p.
Carnet n°22, 16 décembre 1933-17 janvier 1934, 63 p.
Carnet n°23, 17 janvier-14 mai 1934, 67 p.
Carnet n°24, 14 mai-8 août 1934, 75 p.
Carnet n°25, 7 avril-27 septembre 1934, 80 p.
Carnet n°26, 26 septembre-22 novembre 1934, 95 p.
Carnet n°27, 22 novembre-20 décembre 1934, 81 p.
Carnet n°28, 20 décembre 1934-22 janvier 1935, 96 p.
Carnet n°29, 22 janvier 1935-23 avril 1935, 89 p.
Carnet n°30, 24 avril-5 juillet 1935, 95 p.
Carnet n°31, 6 juillet-21 septembre 1935, 99 p.
Carnet n°32, 21 septembre 1935-12 décembre 1935, 98 p.
Carnet n°33, n.d., carnet absent des archives.
Carnet n°34, 30 janvier-23 mai 1936, 97 p.
Carnet n°35, 23 mai-17 décembre 1936, 86 p.
Carnet n°36, 17 décembre 1936-13 mai 1937, 94 p.
Carnet n°37, 13 mai 1937-20 février 1938, 78 p.
Carnet n°38, 20 février-15 octobre 1938, 75 p.
Carnet n°39, 15 octobre 1938-20 mai 1939, 89 p.
Carnet n°40, 20 mai-11 septembre 1939, 74 p.
Carnet n°41, 11 septembre-28 octobre 1939, 92 p.
Carnet n°42, 23 octobre 1939-19 mars 1940, 86 p.
Carnet n°43, 19 mars-11 juin 1940, 92 p.
Carnet n°44, 11 juin-25 juillet 1940, 84 p.
Carnet n°45, 25 juillet-11 novembre 1940, 91 p.
Carnet n°46, 11 novembre 1940-11 juin 1941, 93 p.
Carnet n°47, 11 juin-8 novembre 1941, 92 p.
Carnet n°48, 8 novembre 1941-10 janvier 1942, 97 p.
Carnet n°49, 10-25 janvier 1942, 98 p.
Carnet n°50, 25 janvier-4 avril 1942, 94 p.
Carnet n°51, 4 avril-21 mai 1942, 97 p.
Carnet n°52, 21 mai-10 octobre 1942, 91 p.
Carnet n°53, 10 octobre 1942-10 janvier 1943, 98 p.
Carnet n°54, 10 janvier 1943-10 juin 1943, 93 p.

Carnet n°55, 10 juin-15 décembre 1943, 89 p.
Carnet n°56, 15 décembre 1943-20 juillet 1944, 92 p.
Carnet n°57, 20 juillet 1944-20 janvier 1945, 84 p.
Carnet n°58, 21 janvier-12 juin 1945, 88 p.
Carnet n°59, 12 juin 1945-22 janvier 1946, 93 p.
Carnet n°60, 22 janvier-26 mars 1946, 96 p.
Carnet n°61, 26 mars-4 août 1946, 87 p.
Carnet n°62, 4 août 1946-15 février 1947, 92 p.
Carnet n°63, 15 février-27 juin 1947, 56 p.
Carnet n°64, 27 juin-27 novembre 1947, 69 p.
Carnet n°65, 27 novembre 1947-13 avril 1948, 77 p.
Carnet n°66, 13 avril-31 octobre 1948, 66 p.
Carnet n°67, 1^{er} novembre 1948-20 février 1949, 64 p.
Carnet n°68, 20 février-5 juin 1949, 75 p.
Carnet n°69, 5 juin-21 novembre 1949, 78 p.
Carnet n°70, 21 novembre 1949-3 août 1950, 76 p.
Carnet n°71, 3 août 1950-17 mai 1951, 76 p.
Carnet n°72, 17 mai 1951 au 7 mars 1952, 2 p. (le reste est absent des archives).
Carnet n°73, 7 mars-29 septembre 1952, 81 p.
Carnet n°74, 9 septembre 1952-24 janvier 1953, 81 p.
Carnet n°75, 24 janvier-2 décembre 1953, 89 p.
Carnet n°76, 2 décembre 1953-12 avril 1954, 89 p.
Carnet n°77, 12 avril 1954-10 janvier 1955, 70 p.
Carnet n°78, non-numéroté, n.d. (ca. novembre-décembre 1954), 93 p.
Carnet n°78 bis, non-numéroté, n.d. (ca. décembre-janvier 1955), 85 p.
Carnet n°79, n.d. (ca. décembre-janvier 1955), 81 p.
Carnet n°80, 11 janvier-13 mai 1955, 82 p.
Carnet n°81, 11 mai-6 juin 1955, 82 p.
Carnet n°82, 6 juin-20 juillet 1955, 81 p.
Carnet n°83, 21 juillet-1^{er} décembre 1955, 82 p.
Carnet n°84, 1^{er} décembre 1955-12 janvier 1956, 80 p.
Carnet n°85, 13 janvier-2 mars 1956, 80 p.
Carnet n°86, 2-26 mars 1956, 92 p.
Carnet n°87, 18 mars-13 avril 1956, 91 p.

Carnet n°88, 14 avril-11 octobre 1956, 92 p.
Carnet n°89, 11 octobre 1956-18 février 1957, 92 p.
Carnet n°90, 18 février-29 avril 1957, 116 p.
Carnet n°91, 29 avril-6 juillet 1957, 116 p.
Carnet n°92, 7 juillet-5 novembre 1957, 92 p.
Carnet n°93, 5 novembre 1957-26 janvier 1958, 92 p.
Carnet n°94, 26 janvier-8 juin 1958, 92 p.
Carnet n°95, 8 juin-25 septembre 1958, 91 p.
Carnet n°96, 26 septembre-1^{er} novembre 1958, 91 p.
Carnet n°97, 1^{er} novembre-30 décembre 1958, 92 p.
Carnet n°98, 30 décembre 1958-26 janvier 1959, 91 p.
Carnet n°99, 26 janvier-23 février 1959, 89 p.
Carnet n°100, 23 février-20 avril 1959, 91 p.
Carnet n°101, 20 avril-22 mai 1959, 92 p.
Carnet n°102, 22 mai-24 juillet 1959, 91 p.
Carnet n°103, 24 juillet-6 septembre 1959, 93 p.
Carnet n°104, 6-24 septembre 1959, 92 p.
Carnet n°105, 24 septembre-12 octobre 1959, 92 p.
Carnet n°106, 12 octobre-20 novembre 1959, 92 p.
Carnet n°107, 20 novembre-10 décembre 1959, 92 p.
Carnet n°108, 10 décembre 1959-19 janvier 1960, 92 p.
Carnet n°109, 19 janvier-18 mars 1960, 91 p.
Carnet n°110, 18 mars-17 mai 1960, 91 p.
Carnet n°111, 17 mai-18 juin 1960, 92 p.
Carnet n°112, 18 juin-17 juillet 1960, 92 p.
Carnet n°113, 17 juillet-11 août 1960, 91 p.
Carnet n°114, 11 août-3 septembre 1960, 90 p.
Carnet n°115, 3-28 septembre 1960, 96 p.
Carnet n°116, 28 septembre-6 novembre 1960, 76 p.
Carnet n°117, 6 novembre 1960-5 février 1961, 91 p.
Carnet n°118, 5 février-17 avril 1961, 91 p.
Carnet n°119, 17 avril-19 juin 1961, 91 p.
Carnet n°120, 19 juin-15 août 1961, 67 p.
Carnet n°121, 15 août 1961-6 janvier 1962, 67 p.

Carnet n°122, 6 janvier-10 février 1962, 91 p.
Carnet n°123, 10 février-9 mars 1962, 91 p.
Carnet n°124, 9 mars-30 avril 1962, 89 p.
Carnet n°125, 30 avril-3 juillet 1962, 92 p.
Carnet n°126, 3-28 juillet 1962, 92 p.
Carnet n°127, 28 juillet-11 septembre 1962, 91 p.
Carnet n°128, 11 septembre-11 novembre 1962, 95 p.
Index R1 (nommé R par le cinéaste), n.d., 79 p. (nombreuses pages manquantes).
Index R2 (nommé R' par le cinéaste), n.d., 65 p. (nombreuses pages manquantes).
Fragments, n.d., 2 p.

La circulation des films et des écrits de Dekeukeleire

- *Documents de presse*

Vincent Carl, « Auch Belgien experimentiert: Des Boxkampf als Filmexperiment », *Filmkurier*, Berlin, 22 septembre 1927, n.p.

Werrie Paul, « *Combat de boxe*, le sens d'un effort », *7 arts*, 25 septembre 1927, n.p.

Geo Charles, « Au studio des Ursulines : *Combat de boxe*, le film de notre collaborateur devant le public parisien », *Dernières Nouvelles*, 30 mars 1928, n.p.

Vincent Carl, « Ein Großer belgischer Avantgarde-Film », *Filmkurier*, Berlin, 23 mai 1928, n.p.

Storck Henri, « Au club du cinéma », [à propos de la projection d'*Impatience* au ciné-club d'Henri Storck], *Le Carillon*, Ostende, février 1929, n.p.

Canudesco, « Au club du cinéma » [à propos de la projection d'*Impatience* au ciné-club d'Henri Storck], *Le Carillon*, Ostende, 20 mars 1929, n.p.

Flouquet Pierre-Louis, « En dessinant Charles Dekeukeleire. Propos sur le cinéma », *L'Aurore*, Bruxelles, 22 avril 1929, n.p.

Auteur inconnu, « *Impatience* (film de Charles Dekeukeleire) ou la mésaventure musicale au Cinéma », *La Nouvelle équipe*, Bruxelles, Printemps 1929, n.p.

Pierre Bourgeois, Casteels Maurice, « *Histoire de détective*, de Charles Dekeukeleire », *Arlequin*, avril 1930, n.p.

- Dewinne Hector, « Un film belge : *Histoire de détective* », *Le Peuple*, 2 mai 1930, n.p.
- Vincent Carl, titre inconnu [à propos d'*Histoire de détective*], *L'indépendance belge*, mai 1930, n.p.
- Werrie Paul, « *Histoire du Détective T.*, un film de Charles Dekeukeleire ou les carnets de poche de M. Jonathan », *Anthologie du groupe Moderne d'art*, 10^e année, n^o5, mai-juin 1930, pp 4-5.
- Stenhouse Charles E., « A British Eye on Paris », *Close-Up*, Vol. VI, n^o6, juin 1930, pp. 508-520.
- Aimot J. M., « A Bruxelles du nouveau. Deux films de Charles Dekeukeleire », *Le soir*, Paris, 28 juin 1930, n.p.
- F., titre inconnu [à propos d'une projection d'*Histoire de détective*], *Monde*, Paris, 28 juin 1930, n.p.
- Blakeston Oswell, titre inconnu [à propos de *Flamme blanche*], *Close-Up*, Londres, décembre 1930, p. 409.
- Stenhouse Charles E., « And Thus it Goes on », *Close-Up*, Vol. VII, n^o6, décembre 1930, pp. 393-397.
- Werrie Paul, titre inconnu [à propos du 2^e CICI], *La Nouvelle équipe*, n^o11, 1931, n.p.
- J. De Maeght, « De Ijzebedevaart. Filmwerk van De Keukeleire » [à propos de *Dixmude*], *Het Laatste Nieuws*, 27 février 1931, n.p.
- Auteur inconnu, « Les Amis du Cinéma » [à propos de la projection de *Combat de boxe* au Nicea-Palace], *L'éclaireur de Nice et du Sud-Ouest*, 12 mars 1931, n.p.
- A. T., « *Visions de Lourdes* », *Gazette de Liège*, 25 mai 1932, n.p.
- P.-G. v. H., « *Visions de Lourdes*. Film de M. Ch. Dekeukeleire présenté par la "Nouvelle équipe" », *Le Rouge et le noir*, 25 mai 1932, n.p.
- G. de L., « *Visions de Lourdes* », *La Nation belge*, 27 mai 1932, n.p.
- Jauniaux René, « *Visions de Lourdes* de Charles Dekeukeleire », *Le Peuple*, 27 mai 1932, n.p.
- M. A. M., « *Visions de Lourdes*. Film de Charles Dekeukeleire », *Tout*, 3 juin 1932, n.p.
- Jouet Charles, titre inconnu [à propos de *Réforme du cinéma*], *Le Populaire* (Paris), 12 août 1932, n.p.
- Vincent Carl, « Dekeukeleire réalisateur de *Terres brûlées* », *Pour Vous*, Paris, 25 avril 1935, n.p.

Auteur inconnu, Retranscription d'un entretien radiophonique du commandant Brondeel et de Charles Dekeukeleire (Institut national de Radiophonie, Bruxelles), source inconnue, 29 janvier 1936, n.p.

Auteur inconnu, « Le film des industries du cuir », *Echo de la bourse*, 8 septembre 1937, n.p.

Micha René, entretien avec Charles Dekeukeleire, *Vingtième Siècle*, Bruxelles, 24 décembre 1937, n.p.

M. H., « Le poème de la laine », *Cassandra*, Bruxelles, 25 décembre 1937, n.p.

Auteur inconnu, « Notre enquête : Le cinéma en Belgique. Comme Gargantua, les cloches de Notre-Dame, Charles Dekeukeleire s'en est allé prendre les voiles de lin du Mercator », *Vingtième siècle*, 31 décembre 1937, n.p.

Auteur inconnu, « *Le Canal Albert* », *La Libre Belgique*, Bruxelles, 28 janvier 1938, n.p.

Auteur inconnu, « Un beau documentaire belge : *Chanson de toile* », *L'indépendance belge*, 3 février 1938, n.p.

Raoul J. N., « Un documentaire sur l'industrie belge du lin. *Chanson de toile* », *La Métropole*, Anvers, 3 février 1938, n.p.

Auteur inconnu, « A propos de la propagande commerciale par le lin », *Le Courrier du soir*, Verviers, 8 février 1938, n.p.

R. S., « Onze ans de carrière : Charles Dekeukeleire », *Vers l'Avenir*, 25 mars 1938, n.p.

J. K., « Le film du cuir », *La Bourse aux cuirs de Belgique*, n°24, 16 juin 1938, n.p.

Auteur inconnu, « Les films du Cuir », *Bulletin Commercial*, Bruxelles, 18 juillet 1938, n.p.

Vincent Carl, « La Belgique à Venise », *La Cinématographie Française*, Paris, 12 août 1938, n.p.

Auteur inconnu, « Projection sur les Industries du Cuir », *La Bourse aux Cuirs de Belgique*, Bruxelles, 8 décembre 1938, n.p.

Patris L., « Inspiration documentaire », dans la chronique « La vie du film », *La Libre Belgique*, 7 avril 1939, n.p.

Werrie Paul, « L'œuvre de Ch. Dekeukeleire ou le lyrisme documentaire », *Reflets*, Bruxelles, Avril 1940, n.p.

Poulet Robert, « Cinéma poétique et cinéma social », *Cassandra*, Bruxelles, 25 janvier 1942, n.p.

Stengel Roger, « *Le cinéma et la pensée de Ch. Dekeukeleire* », *Vrai*, Bruxelles, 25 avril 1947, n.p.

C. F., « Le coin des livres », *La Gazette de Huy*, 14 mai 1947, n.p.

Auteur inconnu, « *Le Fondateur* », *La Cité Nouvelle*, 23 mai 1947, n.p.

Auteur inconnu, « L'art belge à Lausanne », *Le soir*, 28 mai 1947, n.p.

Delville Olivier, « *Le Fondateur* », *Le soir*, 30 mai 1947, n.p.

Auteur inconnu, « Honneur du cinéma belge. *Le Fondateur* », *Echo de la Bourse*, Bruxelles, 5 juin 1947, n.p.

Auteur inconnu, « Horinzonte » [à propos du *Fondateur*], *Jornal do Comercio*, Lisbonne, 13 juin 1947, n.p.

Auteur inconnu, « Une journée belge à Paris », *Le Monde du travail*, Liège, 17 juillet 1947, n.p.

Auteur inconnu, « L'inauguration de la Section belge à l'Exposition de l'Urbanisme et de l'Habitation, à Paris », *Côte Libre*, Bruxelles, 18 juillet 1947, n.p.

Auteur inconnu, « *Le fondateur* sera distribué aux Etats-Unis », *La Cinégraphie belge*, 19 juillet 1947, n.p.

Le Reporter de service, « *Le fondateur* » [à propos de la diffusion américaine du film], Supplément belgo-luxembourgeois de *La vie catholique illustrée*, n°107, 20 juillet 1947, n.p.

Auteur inconnu, « Enfin un film belge aux U.S.A », *Le courrier de l'Escaut*, 25 juillet 1947, n.p.

Auteur inconnu, « Un gala de cinéma » [à propos de la diffusion du *Fondateur*], *La Nation belge*, 13 septembre 1947, n.p.

Auteur inconnu, « Le Gala des Commandos » [à propos de la diffusion du *Fondateur*], *Le Soir*, 14 septembre 1947, n.p.

Auteur inconnu, « A la pêche sur la croisette ... » [à propos de la diffusion du *Fondateur* à Cannes], *Le peuple*, 19 septembre 1947, n.p.

Marion Denis, « Un film belge remporte un grand succès au Festival de Cannes » [à propos de la diffusion du *Fondateur*], *Le soir*, 19 septembre 1947, n.p.

Auteur inconnu, « A Cannes » [à propos de la diffusion du *Fondateur*], *L'éventail*, Bruxelles, 21 septembre 1947, n.p.

Auteur inconnu, titre inconnu, *Revue du cinéma* [à propos du *Cinéma et la pensée*], Paris, 15 octobre 1947, n.p.

Davay Paul, « Le 26 janvier à 20h. Projection de films de Charles Dekeukeleire », *Les Beaux-Arts, Bruxelles*, 20 février 1948, n.p.

Auteur inconnu, « Un festival Dekeukeleire au Palais des Beaux-Arts », *La nation belge*, 28 février 1948, n.p.

Thonon Pierre, « Les films sociaux réalisés par Charles Dekeukeleire », *Echo de la bourse*, 16 septembre 1949, n.p.

Auteur inconnu, Filmographie sélective de Charles Dekeukeleire, *Micromagazine*, 22 mai 1955.

Auteur inconnu, « Films documentaires belges », *Le peuple*, 7 octobre 1955, n.p.

Lesuisse Anne-Françoise, « *Visions de Lourdes*, Charles Dekeukeleire, 1932 », *Les cahiers du muet*, n°19, musée du cinéma, Cinémathèque royale, Bruxelles, avril 1996, n.p.

Auteur inconnu, « *Histoire de détective* », source inconnue, rubrique « Film-Revue », n.d., n.p.

Auteur inconnu, « Anthologie » [à propos de *Visions de Lourdes* et *Thèmes d'inspiration*], source inconnue, n.d., n.p.

Auteur inconnu, « Le film qu'il a récemment rapporté d'Afrique – *Terres Brûlées* – a permis à Charles Dekeukeleire d'enlever le Prix Picard 1935, d'une encolure, devant son confrère Henri Storck », source inconnue, n.d., n.p.

Auteur inconnu, « *Vitte Vlam* van/de Charles Dekeukeleire », source inconnue, n.d., pp. 28-29.

Charles Dekeukeleire [présumé], Découpage / recollage d'articles autour du *Cinéma et la pensée*, n.d. (ca. 1947).

Falize Jean, entretien avec Charles Dekeukeleire, « Les interviews sans micro de Jean Falize », source inconnue, n.d., n.p.

Hennebert Jean-Michel, « Présentation d'*Histoire de détective* » [à propos d'une projection au Musée du cinéma de Bruxelles un 22 février], source inconnue, n.d. (après 1962), n.p.

Vincent Carl, « Le succès de *Terres Brûlées* de Charles Dekeukeleire », source inconnue, n.d., n.p.

Werrie Paul, « Sur un état présent du cinématographe » [à propos du 2^e CICI], S. L., n.d., n.p.

- *Correspondances*

Auteur inconnu, Lettre à Charles Dekeukeleire [pour la diffusion de films à Anvers], 18 janvier 1946.

Société Smalfion, Lettre à Charles Dekeukeleire, 19 janvier 1946.

Frère Paul (Institut St Amand, Gand), Lettre à Charles Dekeukeleire, 19 mars 1946.

Dekeukeleire Charles, Lettre à Jacques Ledoux [cession de copies à la Commonwealth National Library of Canberra], 20 mai 1948.

- *Programmes et invitations à des événements*

Club du cinéma (Ostende), Programme des films diffusés au cinéma le Forum, 36^e séance, 18h15, mercredi 13 mars 1929.

Programme dédié à Dekeukeleire, Film Liga, Amsterdam, 1930.

Club de l'Ecran, Programme du mardi 13 octobre 1931 à 20h au Ciné Blaes (Bruxelles).

Les « Conférences de la Nouvelle équipe », programme, *La Nouvelle équipe*, 27 mai 1932.

Invitation à la projection de *La vie recommence*, *Métamorphoses* et *Thèmes d'inspiration*, 1946.

L'Ecran du séminaire des arts, Programme du 3 décembre 1945.

Invitation à participer au Festival de Films d'art du Théâtre royal de Namur le 12 novembre 1948 à 19h45 adressée à Charles Dekeukeleire.

The Independent Film Group, Programmes du 13 et du 26 janvier 1950.

Programmes des 10 et 11 août, Festival international du film de Moscou, 1959.

Filmmuseum, programme du 17 juillet 1979 à 18h15.

Film Center, Programme du samedi 15 septembre 1984, School of the Arts Institute of Chicago.

Sanborn Keith et Moses Andy, Programme de « Underexposed : A selected History of Neglected Films », Public Theater, West Broadway, New York, 6-9 novembre 1987.

Le Giornate del Cinema Muto, programme du 12 au 19 octobre 1991.

Les Midis du cinéma, Programme du jeudi 21 novembre 1991 à 12h30, « séance spéciale Cinémathèque ».

A propos du parcours général de Dekeukeleire

- *Documents de presse*

Anonyme, *Bulletin d'information du Festival du Film et des Beaux-Arts de Belgique*, 1-30 juin 1947.

Auteur inconnu, « Le procès des collaborateurs du cinéma », *Le Peuple*, 25 mai 1949, n.p.

S. C., « Le VIII^e Congrès national des artistes professionnels de Belgique », *La Lanterne*, 19 novembre 1951, n.p.

Auteur inconnu, « Où Charles Dekeukeleire installe ses studios », *La Nation Belge*, 9 mai 1952, n.p.

Auteur inconnu, « A la chambre syndicale belge de la cinématographie », *La Nouvelle Gazette de Bruxelles*, 8 juin 1952, n.p.

Auteur inconnu, « Une assemblée générale de la chambre syndicale de la cinématographie », *Le peuple*, Bruxelles, 9 juin 1952, n.p.

Bolen Francis, « Charles Dekeukeleire et Henri Storck, les deux pionniers de la meilleure école belge ont été associés dans un vibrant (et mérité) hommage officiel », *La Cinégraphie Belge*, 25^{ème} année, n°15, 1957.

Auteur inconnu, « Coup d'œil sur la presse » [nécrologie], *Bureau d'études RTB*, n°555, 7 juin 1971, n.p.

Charles Dekeukeleire [présumé], Découpage / recollage d'articles autour d'une émission qui lui est consacrée par Jacques Boigelot, n.d. (ca. 1960).

A.T., « Charles Dekeukeleire nous parle de ses débuts », source inconnue, n.d., n.p.

- *Diplômes et prix*

Certificat de participation à la V^e Mostra de Venise pour *Processions et Carnavals*, 1937.

Diplôme de Mérite exceptionnel des Troisièmes Journées Internationales du film au service de l'industrie et du travail pour *Germes de Lumière*, 1960.

Liste des prix gagnés par Dekeukeleire, n.d.

- *Scénarios de Charles Dekeukeleire*

Kermisbalonnetjes, 1956.

Scénario non-titré [certainement lié à *Een Kermishoedje*.], n.d. (ca. 1956).

Kleurpotloden, n.d.

La bande magique, n.d.

La lettre, n.d. (ca. 1920-1930).

- *Autres documents personnels et professionnels*

Curriculum Vitae, 1934.

Autorisation à filmer accordée à Charles Dekeukeleire, Ministère de la Défense Nationale, Service du Contrôle Cinématographique, 10 août 1945.

Biographie, n.d. (après 1962).

Notes pour une interview TV de Jan Botermans du 6 juillet 1956, n.d., n.p.

Papier à lettre, n.d. (après 1947).

Portrait de Charles Dekeukeleire. Photographe inconnu, non-daté (ca. 1950).

Autres fonds

- *Fonds Henri Storck (Université Libre de Bruxelles)*

Henri Storck, brouillon dactylographié pour un hommage à Charles Dekeukeleire, destiné à être prononcé lors de l'enterrement du cinéaste, 1971.

Philippe Dubois, « Petite suite en mineur à propos des premiers films de Charles Dekeukeleire ou 6 notes pour une esthétique cinématographique postmoderne », dactylographié, 1979.

Henri Storck, brouillon pour le texte « Charles Dekeukeleire, précurseur méconnu » (*Revue belge du cinéma, Charles Dekeukeleire*, 1982), 1979.

- *Fonds Jacques Ledoux (Cinémathèque royale de Belgique)*

Ernst Schmidt Jr., lettre à Jacques Ledoux, 2 janvier 1974.

Abigail Child, lettre à Jacques Ledoux, 1985.

- *Fonds Abel Gance (Cinémathèque française)*

Charles Dekeukeleire, Lettre à Abel Gance, 14 mai 1928.

- *Fonds Léon Moussinac (Bibliothèque nationale de France)*

Charles Dekeukeleire (présumé), Scénario de *Combat de boxe*, 1927.

Bibliographie

Théorie du cinéma

Ecrits de Dekeukeleire

Comme les sources mentionnées ci-dessus, cette partie de la bibliographie ne présente que les textes sur lesquels je m'appuie concrètement dans la thèse. Pour une bibliographie exhaustive, je renvoie les lecteurs à l'ouvrage publié par Marie-Anne Pulinckx, référencé plus bas, qui est particulièrement complet et éclairant quant à l'ensemble de la production du cinéaste, qu'elle soit filmique, écrite ou radiophonique.

Dekeukeleire Charles, « Vers une doctrine cinématographique : le camera et l'expression cinématique », *7 Arts*, troisième saison, n°4, 27 novembre 1924, n.p.

_, « Poésies d'écran », *Cinéa-Ciné pour tous*, août 1927, pp. 11-12.

_, « Dans les studios français II. En auto avec Germaine Dulac », *Dernières nouvelles*, Bruxelles, 4 novembre 1927.

_, « Dans les Studios français III. Gance : Napoléon au cinéma », *Dernières nouvelles*, 11-18 novembre 1927, n.p.

_, « La portée d'*Impatience* », *Le Rouge et le Noir*, 1^{ère} année, n°13, 24 juillet 1930, n.p.

_, « Pour un film de durée. Le film au-delà des modes », *Le Rouge et le Noir*, 24 juillet 1930, n.p.

_, « Deuxième congrès du cinéma indépendant (suite) », *Le Rouge et le Noir*, 17 décembre 1930, n.p.

_, « Deuxième congrès du cinéma indépendant : II. L'esprit des films (suite) », *Le Rouge et le Noir*, 24 décembre 1930, n.p.

_, Willem Rombauts, Paul Werrie, *Réforme du cinéma*, Bruxelles, Editions de la Nouvelle Equipe, 1932.

_, *Le cinéma contre lui-même*, Bruxelles, Editions de La Nouvelle Equipe, 1932.

_, titre inconnu, *L'avenir belge*, 7 janvier 1933, n.p.

_, « Explication de la crise du cinéma. II. La recherche scientifique est bloquée, la liberté du travail inexistante. Où en est l'avant-garde ? », *Vingtième siècle*, Bruxelles, 30 juin 1933, n.p.

_, « Le cinéma, expression artistique et populaire du monde actuel », *Vingtième siècle*, 7 juillet 1933, n.p.

_, titre inconnu, *Pour vous distraire* n°9, 15 juillet 1932, n.p.

_, « Le film documentaire dans la vie d'aujourd'hui », *L'Avant-Garde*, 28 mai 1938, n.p.

_, *Afrique. Journal d'un voyage au continent noir*, Bruxelles, La Maison du poète, 1940.

_, *L'Émotion Sociale. Réflexions sur un problème actuel*, Bruxelles, La Maison du poète, 1942.

_, « Le cinéma et l'industrie : deux activités mais une même technique de base », *L'Industriel*, n°134, 21 novembre 1944, n.p.

_, « Nous vivons une vie et en aimons une autre », *Construire*, janvier 1946, n.p.

_, « Le cinéma et l'industrie : être à l'usine comme chez soi », *L'Industriel*, n°135, 30 janvier 1946, n.p.

_, *Le Cinéma et la pensée. Le cinéma : art-clef de l'analyse du monde moderne. Son rôle dans la poursuite de l'aventure humaine*, Bruxelles, Éditions Lumière, Coll. « Savoir », 1947.

_, « Signification du cinéma », *Synthèses*, n°2, 1947, pp. 189-198.

_, « Intérêt du documentaire belge », *Bulletin d'information de l'association des directeurs de théâtres cinématographiques de Belgique*, 15-31 janvier 1950, n.p.

_, *Voyage à Hollywood*, Bruxelles, Editions Synthèses, 1955.

Écrits sur le cinéma contemporains (et comparables aux théories) de Dekeukeleire

Arnheim Rudolf, *Le cinéma est un art* [1957], trad. Pinel Françoise, Paris, L'Arche, 1989.

Balázs Béla, *L'esprit du cinéma* [1930], trad. Chavy Jean-Marc, Paris, Payot, 1977.

Balázs Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* [1949], trad. Chavy Jacques, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1979.

Barjavel René, *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris, Denoël, 1944.

Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], dans *Œuvres III*, trad. De Gandillac Maurice, Rusch Pierre et Rochlitz Rainer, Paris, Gallimard, 2000.

Canudo Ricciotto, « L'Esthétique du septième art (II). Le drame visuel », *Le Film*, n°181, mai-juin 1921.

Clair René, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, René Clair, Paris, Gallimard, 1951.

Collectif, *Le rôle intellectuel du cinéma*, Institut de coopération intellectuelle, Paris, Société des Nations, 1937.

Dulac Germaine, *Ecrits sur le cinéma : 1919-1937*, Hillairet Prosper (dir.), Paris, Editions Paris Expérimental, 2021.

_, « L'art des nuances spirituelles », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1925, repris dans Lherminier Pierre, *L'art du cinéma*, Paris, Marabout, 1960, pp. 559-560.

_, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale », dans *L'art cinématographique II*, Paris, Félix Alcan, 1927, pp. 29 à 50.

Eisenstein Sergueï M., *Film Form, Essays in Film Theory*, trad. Jay Leyda, New York, Harcourt, Brace and Cie, 1949.

Eisenstein Sergueï M., *Notes for a General History of Cinema*, Kleiman Naum et Somaini Antonio (dir.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.

_, *The Film Sense*, trad. Jay Leyda, Londers, Faber and Faber Ltd, 1957.

Epstein Jean, *Ecrits complets*, Brenez Nicole, Daire Joël et Neyrat Cyril (dir.), 6 volumes, Paris, Independencia Editions, 2014.

Epstein Jean, *Ecrits sur le cinéma. Tome 1 et Tome 2*, Paris, Seghers, coll. « Cinémaclub », 1974 et 1975.

Faure Elie, *Fonction du cinéma : De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Paris, Plon, Editions d'histoire et d'art, 1953.

_, *Pour le septième art*, Morel Jean-Paul (dir.), Lausanne, L'âge d'homme, 2015.

Gance Abel, « Le temps de l'image est venu ! », dans Collectif, *L'art cinématographique II*, Paris, Félix Alcan, 1927, pp. 82 à 102.

L'Herbier Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Anthologie, Paris, Corrèa, 1946.

Marion Denis, *Aspects du cinéma. Technique, industrie, commerce, propagande, divertissement, magie ... mais surtout un art !*, Bruxelles, Les Editions Lumière, coll. « Savoir », 1945.

Moussinac Léon, *Naissance du cinéma*, Paris, Editions J. Povolozky & Cie, 1925.

_, « Rythme ou mort », *Cinéa-Ciné pour tous*, Nouvelle série n°50, 1^{er} décembre 1925, pp. 11-12.

_, « Cinéma : expression sociale », dans Collectif, *L'art cinématographique IV*, Paris, Félix Alcan, 1927, pp. 23 à 49.

_, « Le rythme cinématographique », *Le Crapouillot*, 1923. Repris dans L'Herbier Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrèa, 1946, pp. 250-256.

Poulet Robert, *L'amateur circonspect ou le cinéma dévoilé*, Bruxelles, Nouvelle Société d'éditions, coll. « Essais et mémoires », 1943.

Richter Hans, *Filmgegner von Heute – Filmfreunde von Morgen*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929.

Vertov Dziga, *Articles, Journaux, Projets*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972.

Vertov Dziga, *Le Ciné-Ceil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*, Albera François, Somaini Antonio et Tcherneva Irina (dir.), Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Médias/Théories », 2018.

Vigo Jean, « Vers un cinéma social », dans Lherminier Pierre (dir.), *Jean Vigo. Œuvre de cinéma. Films, scénarios, projets de films, textes sur le cinéma*, Paris, La Cinémathèque française, coll. « Cinéma classique », 1985, pp. 65-67.

Sources secondaires : à propos des théories sur le cinéma des années 1920 à 1940

Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2001.

Amengual Barthélemy, « Eisenstein et les hiéroglyphes », *Ecran*, n°16, juin 1973, pp. 21-26.

Albera François, Vignaux Valérie (dir.), *Un intellectuel communiste. Léon Moussinac, critique et théoricien des arts*, Paris, AFRHC, 2014.

Albera François, *Eisenstein et le constructivisme russe. Stuttgart : Dramaturgie de la forme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

_, *S. M. Eisenstein, Glass House*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

_, « Habiter un plan au cinéma », *Sens-dessous*, Association Paroles, vol. 1, n°17, 2016, pp. 135-147.

Aumont Jacques, *Montage Eisenstein [1979]*, Paris, Editions Images Modernes, 2005.

Baer Nicholas, Cowan Michael et Kaes Anton (dir.), *The Promise of Cinema, German Film Theory*, Oakland, University of California Press, coll. « Weimar and Now: German Film Criticism », 2016.

Barnard Timothy, Le Forestier Laurent et Kessler Frank (dir.), *Montage, découpage, mise en scène : Essays on Film Form*, Montréal, Caboose, 2020.

Casetti Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945* [1993], trad. Saffi Sophie, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

Castro Teresa, *La pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2011.

Deville Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Gaudreault André et Le Forestier Laurent, *De l'assemblage au montage cinématographique. Instauration et standardisation d'une pratique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.

Guido Laurent, *L'Âge du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014.

Guido Laurent, « Le film comme “symphonie du monde”. L'universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt* et sa réception française », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°16, automne 2010, pp. 105-128.

Hagener Malte, « Re-editing as Psychotechnique: Montage and Mediality in Early Soviet Cinema », dans Van den Oever Annie (dir.), *Techne/Technology: Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use and Impact*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, pp. 177-184.

Hamery Roxane, Thouvenel Eric (dir.), *Jean Epstein : Actualité et postérité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Krajewski Pascal, « Vertov ou l'apothéose de l'appareil », *Appareil* [en ligne], n°22, 2020.

Le Forestier Laurent, « Une autre histoire du montage dans le cinéma français des années 1920 : Le cas Pathé », dans Salmon Stéphanie et Malthête Jacques (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*, Paris, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2017, pp. 95-115.

Le Forestier Laurent, « Georges Duhamel cinéophile ou jalons méconnus d'une théorie du cinéma technocritique » [notes pour une conférence], colloque international « Le cinéma contre la technique ? », Université de Lausanne, 24-25 mars 2022, n.p.

Rebecchi Marie, « Au-delà du cadre. Eisenstein et les carrés dynamiques », dans Dalmaso Anna Caterina et Pfeiffer Natacha (dir.), *La part de l'œil. Revue de pensée des arts plastiques*, n° 33-34, « Exposition/Espace /Cadre – Le geste du cadre », Bruxelles, 2019-2020, pp. 285-293.

Rousse Pascal, *Penser le montage avec Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein : architectonique et affect. De l'architecture aux arts contemporains*, thèse de doctorat en Philosophie esthétique sous la direction de Jean-Louis Déotte et de Jean-Louis Leutrat, Université Paris 8, soutenue en 2010.

Tognolotti Chiara, Vichi Laura, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : l'archipel Jean Epstein*, Torino, Edizioni Kaplan, 2020.

Wall-Romana Christophe, *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

Autres textes théoriques sur le cinéma

Deleuze Gilles, Cinéma 1. *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

Deleuze Gilles, Cinéma 2. *L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

Kracauer Siegfried, *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, New Oxford University Press, United Kingdom, 1960.

Histoire du cinéma

Charles Dekeukeleire : autour d'une redécouverte

Auteur inconnu, « Cause for mute admiration », *The Times*, Londres, 28 octobre 1991, n.p.

Cianferoni Marina, *Charles Dekeukeleire e l'impazienza del cinema. Tesi*, Florence, Thèse de Lauréat en Histoire et critique du cinéma, sous la direction de Pr. Edoardo Bruno, Università degli Studi di Firenze, 1996.

Collectif, *Revue belge du cinéma, Charles Dekeukeleire*, Bruxelles, APEC, Automne 1982.

Storck Henri, « Charles Dekeukeleire, précurseur méconnu », pp. 3-5.

Davay Paul, « Dekeukeleire en son temps : les années de formation », pp. 10-17.

Polet Jacques, « Charles Dekeukeleire : parcours analytique d'une œuvre », pp. 19-40.

Dubois Philippe, « Charles Dekeukeleire ou l'impatience du cinéma », pp. 43-45.

Dubois Philippe, « Petite suite en mineur. A propos des premiers films de Charles Dekeukeleire », *Travelling, Documents Cinémathèque Suisse*, n°56-57, printemps 1980, pp. 90-95.

Hoberman James, « Fleming Creatures », *The Village Voice*, n°31, juillet 1984, p. 49 et p. 55.

Lesuisse Anne-Françoise, « Charles Dekeukeleire ou l'utopie obligatoire », dans Roger Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 61-62.

M. M., « Het "Belgisch geweld" volgens Pesaro », *De Morgen*, 15 juin 1995, n.p.

Pulinckx Marie-Anne, *Charles Dekeukeleire : Redécouverte de son œuvre*, Liège, Institut Provincial d'Etudes et de Recherches Bibliothéconomiques, 1980.

Storck Henri, « Charles Dekeukeleire, précurseur inconnu », *A.I.D News, Bulletin de l'Association Internationale des Documentaristes*, n°3, novembre 1972, pp. 8, 17 et 19.

Storck Henri, « Hommage à Charles Dekeukeleire », *Travelling, Documents Cinématique Suisse*, n°56-57, « Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet 2 », printemps 1980, pp. 82-89.

Thompson Kristin, « (Re)discovering Charles Dekeukeleire », *Millenium Film Journal*, n°7-8-9, 1980, pp. 115-129.

Van Bockstal Leen, *Charles Dekeukeleire (1905-1971). Een "bewogen" leven. Van filmcriticus tot cultuurfilosoof. Verhandeling*, Mémoire de Licence en Histoire sous la direction de Dr. J. Tollebeek, Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, 2003.

Histoire du cinéma belge

Bolen Francis, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Mémo et Codec, Bruxelles, 1978.

Brismée Jean, *Cinéma. Cent ans de cinéma en Belgique*, Mardaga, Liège, 1995.

Block Marcelline et Szaniawski Jeremi (dir.), *Directory of World Cinema : Belgium*, Bristol, Intellect, 2013.

Collectif, *Belgium Today. Recent Film Rediscoveries*, Bruxelles, Ministère des Affaires Culturelles, 1980.

Davay Paul, *Cinéma de Belgique*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1973.

Dubois Philippe et Arnoldy Edouard (dir.), *Ça tourne depuis cent ans. Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, Bruxelles, Communauté Française de Belgique, 1995.

Jacobs Steven, « Belgian Variations on the City Symphony Theme », dans Jacobs Steven, Hielscher Eva et Kinik Anthony (dir.), *The City Symphony Phenomenon : Cinema, Art and Urban Modernity Between the Wars*, New York, Routledge, AFI Film Readers, 2019, pp. 106-116.

Jungblut Guy, Leboutte Patrick et Païni Dominique, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Crisnée, Yellow Now, 1990.

Lesuisse Anne-Françoise et Van Cauwenberge Geneviève, « Prolégomènes à l'étude d'un cinéma refoulé : la production documentaire belge dans les années 50 sur le territoire national »,

dans Odin Roger (dir.), *L'Âge d'or du documentaire. Europe : Années cinquante. Grande-Bretagne, Belgique, Pays-Bas, Danemark, Norvège, Suède*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 41 à 69.

Mosley Philip, *Belgian Cinema and Cultural Identity*, Albany, State University of New York Press, 2001.

Mottier Damien, « L'œuvre en double de Luc de Heusch », *Gradhiva, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°20, 2014, pp. 218-240.

Rigot Fernand, *Nomenclature des films réalisés en Belgique ou faits par des Belges à l'étranger de 1907 à 1955*, Bruxelles, Ministère de l'Instruction Publique, 1958.

Sojcher Frédéric, *La kermesse héroïque du cinéma belge, 1896-1996*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Thomas Paul, *Un Siècle de cinéma belge*, Charleroi, Quorum, 1995.

Vichi Laura, *Henri Storck : de l'avant-garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, 2002.

Vincent Carl, *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Trident, 1939.

Willems Gerjtan, « Over getrouwdheid en instituten : de filmen hoorspeladaptaties van Herman Teirlincks toneelstuk *De Vertraagde Film* », dans Bernaerts Lars et Bluijs Siebe (dir.), *Luisterrijk der letteren : hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen*, Gand, UGent, 2019.

L'avant-garde et le film expérimental

Ackermann Kathrin, « Les "symphonies urbaines" dans le cinéma des années vingt », dans Kuon Peter et Peylet Gérard (dir.), *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », 2004, pp. 481-498.

Albera François, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

_, *Le cinéma au défi des arts*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma / morceaux choisis », 2019.

Buache Freddy, « Films indépendants et d'avant-garde au Symposium de la FIAF à Lausanne 1-4 juin 1979 », *Travelling. Documents Cinémathèque Suisse*, n°55, 1979, pp. 39-100.

Brenez Nicole, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2006.

_, *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2006.

Cauvin André, « Le deuxième Congrès International du Cinéma indépendant », *Travelling, Documents Cinémathèque Suisse*, n°55, 1979, pp. 36-38.

Cosandey Roland, Tode Thomas (dir.), *Quand l'avant-garde projetait son avenir : le 1^{er} Congrès International du Cinéma Indépendant : La Sarraz, septembre 1929*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 2000.

Dimitriu Christian, « Richter, Ernst, Léger, Duchamp, Calder et les autres. Cinéma expérimental », *Journal of Film Preservation*, n°72, 2006, pp. 37-42.

García Bardón Xavier, *Exprmntl. Une histoire du festival expérimental de Knokke/Bruxelles (1949-1974)*, thèse de doctorat en Etudes cinématographiques sous la direction de Brenez Nicole, Sorbonne Nouvelle/Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel de Paris, soutenue en 2017.

Ghali Noureddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années 1920 : idées, conceptions, théories*, Paris, Editions Paris Expérimental, 1995.

Kyrou Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Editions Arcanes, 1953.

Micha René, « Le cinéma à Knokke-Le-Zoute 1949 », *Le Journal des beaux-arts*, édité par le Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts de Belgique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1949, pp. 71-72.

Paci Viva, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

Scheugl Hans et Schmidt Jr. Ernst, *Eine Subgeschichte des Films, Lexicon des Avant-garde-, Experimental-, und Undergroundfilms*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

Sitney P. Adams, *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978.

_, Maciunas George, *Le cinéma structurel*, Paris, Paris Expérimental, 2006.

Strauven Wanda, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

Le cinéma pour éduquer les foules (ouvrières)

Anonyme, *Bulletin de la fédération des industries belges – Le film industriel belge*, Numéro spécial, Ravenstein 4, Bruxelles, n.d.

Anonyme, *Bulletin du Centre International du Cinéma d'Enseignement et de la Culture*, Rome, Octobre 1951.

Bertin-Maghit Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

Curtis Scott, « The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany », *Film History*, vol. 6, n°4, Hiver 1994, pp. 445-496.

F. B., « Visite à Dekeukeleire », *Le Cinéma éducatif et culturel*, Revue trimestrielle du CIDALC, n°1, juillet 1952, p. 45.

Kessler Frank et Lenk Sabine, « *Kinoreformbewegung* Revisited: Performing the Cinematograph as a Pedagogical Tool », dans Kaveh Askari (dir.), *Performing New Media, 1890-1915*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, pp. 163-173.

Mariotti Nadège, « L'ouvrier et la machine dans les films miniers et sidérurgiques (1930-1960) », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 28, n°1, automne 2017, pp. 107-125.

Pessis Georges, *Entreprise et cinéma, Cent ans d'images*, Ministère de l'emploi et de la solidarité, Paris, La Documentation française, 1997.

Rémillet Gilles, *Ethno-cinématographie du travail ouvrier. Essai d'anthropologie visuelle en milieu industriel*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Riondet Xavier, « L'institut international de Coopération Intellectuelle : Comment promouvoir un enseignement répondant à l'idéal internationaliste (1931-1937) ? », *Relations Internationales*, vol. 3, n°183, 2020, pp. 77-93.

Taillibert Christel, *L'institut international du cinématographe éducatif : regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Taillibert Christine, « Le cinéma d'éducation et le projet internationaliste de la SDN : la brève histoire de l'Institut International du Cinéma Educatif », *Relations Internationales*, vol. 3, n°183, 2020, pp. 95-112.

Autour des liens directs entre avant-garde et films industriels, commerciaux et institutionnels

Albera François, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

_, « La Sixième Partie du monde », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, numéro hors-série, « Exotica. L'attraction des lointains », 1996, pp. 100-116.

Cowan Michael, *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.

Hagener Malte, *Moving Forward, Looking Back, The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

_, *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, New York, Berghahn Books, 2014.

Ghali Noureddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années 1920 : idées, conceptions, théories*, Paris, Editions Paris Expérimental, 1995.

Le Forestier Laurent, « De quelques débats sur l'Avant-garde dans la critique française des années 1920 aux années 1940. Ou comment Belphégor devient rhétoricien », *Écrans*, n° 8-9, « Le cinéma ou la nouvelle expérience de l'art », pp. 111-130.

Le documentaire et le film sur l'art

Albera François, Le Forestier Laurent et Robert Valentine (dir.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Aubenas Jacqueline, *Dic Doc : le dictionnaire du documentaire*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, 1999.

De Heusch Luc, *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*, Paris, Unesco, 1962.

Hamery Roxane, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Micha René, *Le film sur l'art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, coll. « Les arts plastiques », 1949.

Odin Roger (dir.), *L'Âge d'or du documentaire*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Rancière Jacques, « La fiction documentaire : Chris Marker et la fiction de mémoire », dans *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXIe siècle, 2001, pp. 201 à 216.

Vichi Laura, « Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie », *Studies in French Cinema*, vol. 14, n°3, 2014, pp.232-247.

Contexte social et intellectuel

Histoire socio-politique de la Belgique

Buset Max, « L'éducation ouvrière en Belgique », *Revue syndicale suisse : organe de l'Union syndicale suisse*, n°24, 1932, pp. 310-313.

Chlepner Ben Serge, *Cent ans d'histoire sociale en Belgique* [1956], Institut de sociologie, Etudes d'histoire politique, économique et sociale, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1972.

Gillet Marc, « Patrimoine industriel et patrimoine ethnologique : l'aire culturelle septentrionale (nord de la France-Belgique) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 35^e année, n°1, janvier-février 1980, pp. 167-175.

Mabille Xavier, *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*, nouvelle édition revue et complétée, Bruxelles, éditions du Centre de Recherche et d'Information Socio-politiques, 1997.

Pensée du machinisme et de la modernité

Déotte Jean-Louis (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Déotte Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

De Rougemont Denis, *Penser avec les mains*, Paris, Albin Michel, 1936.

De Roussy de Sales R, « Un nouveau mouvement aux Etats-Unis : la technocratie », dans *La Revue de Paris*, 15 mars 1933, pp. 432-443.

Dodier Nicolas, *Les Hommes et les machines. La conscience collective dans les sociétés technicisées*, Paris, Métailié, 1995.

Duhamel Georges, *L'humaniste et l'automate*, Paris, Hartmann, 1933.

_, *Scènes de la vie future* [1930], Paris, Mercure de France, 1943.

Gallingani Daniela et Guibert Monique, *Mythe, Machine, Magie : fictions littéraires et hypothèses scientifiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Jarrige François, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2016.

Fueg Jean-François, « *Le Rouge et le noir*. Un hebdomadaire Bruxellois non conformiste », *Revue Belge d'histoire contemporaine*, vol. 24, n°3-4, 1993, pp. 441-500.

Malcor Marcel, *Au-delà du machinisme*, Paris, Desclée De Brouwer, 1937.

Mumford Lewis, *Le mythe de la machine, tomes 1 et 2*, trad. Dilé Léo, Paris, Fayard, 1973-1974.

Rabinbach Anson, *Le moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité* [1990], trad. Cuillerai Marie, Paris, La Fabrique éditions, 2004.

Legrand Xavier, « Marcel Malcor. *Au-delà du machinisme* » (compte-rendu), *Revue philosophique de Louvain*, n°58, 1938, p. 327.

Loubet Del Bayle Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969.

Raimond Michel, *Eloge et critique de la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Science psychotechnique

Antoine Léon, « Le IXe congrès international de psychotechnique », *Bulletin du Groupe d'études de psychologie de l'Université de Paris*, 3^e année, n°1, 1949, pp. 25-26.

Piéron Henri, « L'Association internationale de psychotechnique entre les deux guerres mondiales », *Le Travail humain*, vol. 15, n°1-2, janvier-juin 1952, pp. 122-132.

Rémillon Delphine et Vernet Antoine. « *De l'inaptitude à l'inemployabilité* », dans Vatin François (dir.), *Évaluer et valoriser : Une sociologie économique de la mesure*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2009, pp. 115-135.

Turbiaux Marcel, « J. M. Lahy (1872-1943). Essai de bio-bibliographie », *Bulletin de psychologie*, tome 36, n°362, 1983, pp. 969-985.

Turbiaux Marcel, « J.-M. Lahy (1872-1943) et l'orientation professionnelle », *Bulletin de psychologie*, vol. 2, n°482, pp. 217-235.

Psychanalyse et anthropologie

Assoun Paul-Laurent, *Introduction à la métapsychologie freudienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Bourdin Dominique. « Psychanalyse et religion : la pensée de Freud », dans Molinié Magali (dir.), *La Psychanalyse. Points de vue pluriels*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2007, pp. 285-291.

Deliège Robert, *Introduction à l'anthropologie structurale : Lévi-Strauss aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2001.

Fraisse Paul, *Psychologie du rythme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

Freud Sigmund, *Totem et tabou* [1913], trad. Tassel Dominique, Paris, Points, coll. « Essais », 2010.

_, *Introduction à la psychanalyse* [1917], trad. Jankélévitch Samuel, Paris, Payot & Rivages, 2015.

Green André, *Le temps éclaté*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000.

Jung Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme* [1928-1934], Paris, Albin Michel, 1943.

Lévy-Bruhl Lucien, *La mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1922.

Malinowski Bronislaw, *Trois essais sur la vie sociale des primitifs* [1968], trad. Jankélévitch Samuel, Paris, Payot & Rivages, 2001.

Philosophie et spiritualité

Bergson Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1896.

Chevalier Jacques, *Bergson*, Paris, Plon, 1941.

Cuénot Claude, *Teilhard de Chardin*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1962.

Daniel Jean (dir.), *La Bible et le Coran. De Moïse à Jésus et Mahomet. Les plus grands textes*, Paris, Le Nouvel Observateur et CNRS Editions, coll. « L'anthologie du savoir », 2010.

Demouy Patrick, *Les cathédrales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007.

During Elie, « Temps kaléidoscopique et temps universel : la cosmologie bergsonienne à l'épreuve de la relativité », dans Riquier Camille et Worms Frédéric (dir.), *Lire Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, pp. 139-161.

Gurvitch Georges, *Les tendances actuelles de la philosophie allemande : E. Husserl, M. Scheler, E. Lask, N. Hartmann, M. Heidegger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1930.

Masson-Oursel Paul, *Le fait métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.

Riquier Camille, *Archéologie de Bergson : temps et métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

Teilhard de Chardin Pierre, *Le phénomène humain* [1955], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

Méthodologie historiographique

Patrimoine et archives cinématographiques

Blümlinger Christa (dir.), *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 24, n°2-3, « Attrait de l'archive », 2014.

Federici Francesco, Saba Cosetta G. (dir.), *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Fano, Mimesis International, coll. « Cinema and Contemporary Art », 2014.

Habib André, Marie Michel (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

Le Roy Éric, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Colin, 2013.

Pisano Giusi (dir.), *L'Archive-forme : Création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Vignaux Valérie, « Des archives et de l'historien ou comment "chaque époque rêve la suivante" », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°41, 2003.

Historiographie (critique) du cinéma

Albera François, Tortajada Maria (dir.), *Cinema beyond film. Media epistemology in the modern era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

Albera François, « Le paradigme cinématographique », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°66, 2012.

André Emmanuelle, « L'archive et le temps cinématographique », *Écrire l'histoire* [En ligne], n°13-14, 2014.

Arnoldy Edouard, « De la dispersion en histoire du cinéma », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 23, n°1, automne 2012, pp. 73-92.

Arnoldy Edouard, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Paris, Mimésis, coll. « Images, Médiums », 2018.

Arnoldy Edouard, *De la nécessité du film. Notes sur les exclus de l'histoire du cinéma*, Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2021.

Berton Mireille, « Freud et l'"intuition cinégraphique" : psychanalyse, cinéma et épistémologie », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 14, n°2-3, printemps 2004, pp. 53-73.

Boulgakova Oksana, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 11, n°2-3, « Eisenstein dans le texte », pp. 27-67.

Deslandes Jacques, *Histoire comparée du cinéma, Tome 1. De la cinématographie au cinématographe. 1826-1896*, Paris, Casterman, 1966.

_, Richard Jacques, *Histoire comparée du cinéma, Tome 2. Du cinématographe au cinéma*, Paris, Casterman, 1968.

Gauthier Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n°52, 2007, pp. 9-26.

Kracauer Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

Le Demazel Florent, *Sous l'œil du capital : notes pour une histoire politique et affective des représentations du travail ouvrier*, thèse de doctorat en Etudes cinématographiques, sous la direction d'Edouard Arnoldy, EDSHS et CEAC, Université de Lille, soutenue en 2018.

Le Forestier Laurent (dir.), *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 21, n°2-3, « Des procédures historiographiques en cinéma », printemps 2011.

Le Forestier Laurent, « Ar-Chaos-Logie du découpage », dans Amiel Vincent, Mouëllic Gilles, Moure José, *Le découpage au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 19-40.

Mortari Virgilio, « La redécouverte de Jean Epstein ou la construction d'un mythe : questions de méthode et de perspectives », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n°93, Printemps 2021, pp. 11-55.

Péchenet Matthieu, *Le Témoin critique : considérations sur l'actualité du film et de l'histoire, d'après Walter Benjamin*, thèse de doctorat en Etudes cinématographiques, sous la direction d'Edouard Arnoldy, EDSHS et CEAC, Université de Lille, soutenue en 2020.

Tortajada Maria, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *CiNéMAS : revue d'Etudes cinématographiques*, vol. 14, n°2-3, printemps 2004, pp. 19-51.

Walbrou Sonny, *Pour une histoire critique au prisme des rapports du corps à la machine, entre cinéma, jeu vidéo et culture spectaculaire fin-de-siècle : continuité critique, innervation, attraction*, thèse de doctorat en Etudes cinématographiques, sous la direction d'Edouard Arnoldy, EDSHS et CEAC, Université de Lille, soutenue en 2018.

Philosophie de l'histoire

Agamben Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998.

Benjamin Walter, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres, tome III*, trad. De Gandillac Maurice ; Rochlitz Rainer ; Rusch Pierre, Paris, Gallimard, 2000, pp. 427-443.

_, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, trad. Lacoste Jean, Paris, Editions du Cerf, 1997.

Didi-Huberman Georges, « Savoir-mouvement (L'Homme qui parlait aux papillons) », préface, dans Michaud Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998.

Farge Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

_, « L'existence méconnue des plus faibles. L'histoire au secours du présent », *Études*, tome 404, n°1, janvier 2006, pp. 35-47.

_, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 4, 2008, pp. 27-32.

Foucault Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Ginzburg Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1986], Lagrasse, Editions Verdier, 2010.

Kracauer Siegfried, *L'histoire : des avant-dernières choses* [1966], Paris, Stock, 2006.

Olivier Laurent, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

ANNEXES

Petit guide de lecture

Ces annexes sont nombreuses. Elles se destinent à rendre accessibles des parties du travail de Dekeukeleire qui ne sont consultables (presque) que dans les archives de la Cinémathèque royale de Belgique. Outre l'accessibilité nécessaire à la compréhension de cette thèse, elles ont une double vocation : premièrement, elles visent à apporter un regard sur l'évolution des discours et productions du cinéaste. Ainsi, chacun des trois champs qui composent ces annexes est organisé chronologiquement : il s'agit d'une filmographie détaillée du cinéaste, d'une partie de ses textes publiés, et d'extraits de ses carnets. Deuxièmement, et concernant essentiellement le dernier champ, ces annexes ont pour objectif de permettre aux lecteurs de mon propos de mesurer l'expérience effectuée dans les archives, notamment celle de la lecture des carnets de Dekeukeleire.

Les documents qui suivent doivent avant toute chose être considérés comme des bases pour d'autres recherches. Alors que mon propos se concentre sur une pensée que j'envisage dans son caractère cyclique et intra-communicant au fil des années, les documents pris dans leur chronologie pourraient nuancer, voire contrarier, ce parti-pris en traçant la voie à d'autres perspectives d'analyse. En d'autres termes, ces annexes ouvrent certainement le propos autant qu'elles l'alimentent. L'ensemble des domaines que j'ai décidé de transmettre ici sont à envisager dans leur caractère incomplet. Il s'agit plutôt d'une ébauche pour un rassemblement et une vue d'ensemble des productions filmiques et écrites de Dekeukeleire, en somme il s'agit d'une base pour un futur travail, peut-être collectif, qui demande à être nourri, complété, questionné.

La filmographie

En premier lieu, la filmographie détaillée de Dekeukeleire fait apparaître la quasi-totalité de ses films qui se trouvent dans les collections de la Cinémathèque royale de Belgique. Il est presque certain qu'il existe d'autres productions, pour lesquelles mes recherches n'ont pas abouti. Dans un souci de cohérence avec le contenu de la thèse, la filmographie fait apparaître les thématiques des films, ainsi que leurs commanditaires, les caractéristiques techniques et une partie des équipes. Ne parlant pas de son, je n'ai pas retranscrit ici les informations liées à ce champ-ci.

En revanche, j'indique les assistants, opérateurs et scénaristes des films de Dekeukeleire. Cette filmographie doit être envisagée comme un document à compléter dans le futur. Elle est basée pour sa plus grande part sur le travail de Marie-Anne Pulinckx⁶³³, qui a produit un recensement des productions écrites (publiées) et filmiques de Dekeukeleire. Pour mener son travail en 1980, l'autrice a parcouru tous les documents film et non-film présents à la Cinémathèque à ce moment-là (sans lire précisément le contenu des carnets). A l'exception de la récente redécouverte de diplômes, ces documents n'ont pas changé. Ainsi, ce qui est retranscrit dans cette filmographie est relativement exhaustif au regard des éléments disponibles dans le fonds Dekeukeleire (la question du son mise à part) – bien qu'il soit certainement possible de retrouver une certaine quantité d'informations. Marie-Anne Pulinckx fonde par ailleurs une partie de son ouvrage sur une nomenclature réalisée par Fernand Rigot⁶³⁴.

Cette partie des annexes est une manière de souligner le milieu dans lequel évolue Dekeukeleire, formé d'équipes très récurrentes, et largement ancré dans le contexte industriel. J'y transmets ce qu'il m'a été possible de chercher (et de trouver). Parfois, les informations et les archives ne permettent pas de connaître certains éléments, comme les commanditaires ou les équipes. Je tente par ailleurs, dans la mesure des documents disponibles, de donner un aperçu sur les personnalités avec lesquelles travaille le réalisateur. Si tous les commanditaires ne sont pas indiqués, faute d'archives ou d'indications dans les crédits des films, il serait intéressant de considérer le rôle du Ministère de l'Instruction Publique dans les films de Dekeukeleire – cette proposition reste pour le moment sans réponse, et mériterait quelques recherches dans les fonds de ce ministère et des organismes qui lui sont liés.

Enfin, quelques mots de cette filmographie sont en gras : il s'agit de termes ou de phrases trouvées chez Marie-Anne Pulinckx, sans toutefois savoir si ce sont ses mots ou ceux de quelqu'un d'autre, puisque son travail repose avant tout sur un recensement (quasi-encyclopédique et le plus exhaustif possible) des productions diverses de Dekeukeleire. Les termes en gras, donc, ne sont pas les miens. Ils interviennent le plus souvent dans un souci de classification des films dans des genres, ou dans les différents synopsis. Je les souligne dans la mesure où je les trouve intéressants à interroger dans de futures recherches. Ils interrogent par exemple à propos de l'appartenance des films au domaine du documentaire social, de la

⁶³³ Marie-Anne Pulinckx, *op. cit.*

⁶³⁴ Fernand Rigot, *Nomenclature des films réalisés en Belgique ou faits par des Belges à l'étranger de 1907 à 1955*, Bruxelles, Ministère de l'Instruction Publique, 1958.

publicité ou du documentaire industriel. Sur ce plan, les propositions sont à élargir par des recherches terminologiques approfondies.

Les textes publiés

Les textes recensés ici sont au nombre de sept, se situent entre 1925 et 1947 et permettent de saisir la continuité et l'évolution des pensées de Dekeukeleire en fonction de sa production de films (de l'expérimental au film industriel) et au regard du contexte plus général. Les textes ont été choisis par rapport à leur inaccessibilité (ainsi *Le cinéma et la pensée*, relativement facile d'accès dans les bibliothèques, n'est pas repris). A l'exception de *L'émotion sociale* (1942), ils sont transmis dans leur intégralité :

- « Vers une doctrine cinématographique », *7 arts*, 29 janvier 1925, n.p.
- « Poésies d'écran », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°91, août 1927, pp. 11-12.
- *Le cinéma contre lui-même*, conférence prononcée le 20 mai 1932 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, éditions de La Nouvelle équipe, Bruxelles, 1932.
- *Réforme du cinéma*, co-écrit avec Willem Rombauts et Paul Werrie, éditions René Henriquez, Bruxelles, 1932.
- « Le film documentaire dans la vie d'aujourd'hui », *Avant-garde*, Bruxelles, 28 mai 1938, n.p.
- *L'Émotion Sociale. Réflexions sur un problème actuel* (extraits), Bruxelles, La Maison du poète, 1942.
- « Signification du cinéma », *Synthèses*, n°2, 1947, pp. 189-198.

Les carnets

En dernier lieu, de la même manière que les textes publiés, les fragments des carnets qui sont repris dans ces annexes ont vocation à figurer les évolutions et la chronologie des pensées théoriques de Dekeukeleire, ainsi qu'à proposer une vue d'ensemble de ses idées sur la temporalité qui caractérise les carnets (1932-1962). Parmi les très nombreuses possibilités, j'ai décidé de ne transmettre que des réflexions longues, qui s'étendent sur plusieurs pages, et de les retranscrire dans leur entièreté dans la plupart des cas. Ainsi, les idées retenues sont les suivantes :

- Carnet n°13, décembre 1932 – janvier 1933, « Poésie du cinéma », pp. 26-37.

- Carnet n°30, avril-juillet 1935, brouillon pour un article, pp. 24-33.
- Carnet n°31, juillet-septembre 1935, « Rythme : sens le + large », pp. 43-53.
- Carnet n°64, juin-novembre 1947, « Le cinéma, science du geste », pp.34-46.
- Carnet n°87, mars-avril 1956, Réflexions sur le scénario, pp. 1-24.
- Carnet n°125, avril-juillet 1962, Réflexions sur la conscience et le film, pp. 77-92.

Ces idées sont probablement les plus complètes et les plus compréhensibles de Dekeukeleire dans ses carnets, en ce qu'elles sont particulièrement développées. Si elle est effectuée linéairement, leur lecture peut donner l'impression d'un propos qui s'obscurcit, devient moins clair, au fil des années. Il ne faut pas se fier à cette impression : en réalité, le caractère abscons des pensées du cinéaste est présent dès les débuts de ses prises de notes. Ce qui différencie les idées des années 1930 de celles des années 1950-1960 est l'accès de Dekeukeleire dans le temps à de nouvelles lectures, plutôt orientées du côté de la métaphysique et de la psychanalyse. Le contenu des deux derniers extraits (carnets n°87 et n°125) est particulièrement difficile d'accès.

La retranscription des carnets s'accompagne également des pages correspondantes scannées, mises en miroir de leur réécriture sur un support numérique. Je prends le parti de laisser les fautes, ratures, flèches et autres éléments schématiques de l'écriture du cinéaste dans la volonté de montrer l'aspect matériel des archives (ce qui, bien sûr, ne va pas sans une transformation de celui-ci). Ainsi les parties des carnets qui parcourent ces annexes sont vouées à donner un aperçu de l'expérience de la lecture de ces documents et à transmettre les pensées théoriques alors qu'elles se forment, autant qu'elles sont une première proposition pour une future publication.

FILMOGRAPHIE DETAILLEE DE CHARLES DEKEUKELEIRE

Combat de boxe (154 m., N/B, muet), 1927.

Film expérimental (autoproduit).

Equipe : scénario de Paul Werrie ; prises de vue d'Antoine Castille.

Synopsis : un combat de boxe.

Impatience (740 m., N/B, muet), 1928.

Film expérimental (autoproduit).

Equipe : scénario de Charles Dekeukeleire.

Synopsis : un dialogue entre une femme et sa moto.

Histoire de détective (1014 m., N/B, muet), 1929.

Film expérimental (autoproduit).

Equipe : scénario de Maurice Casteels.

Synopsis : l'investigation du détective T autour de la fuite de Monsieur Jonathan.

Witte Vlam / Flamme blanche (87 m., N/B, muet), 1930.

Film expérimental (autoproduit).

Equipe : scénario de Willem Rombauts, assistant (à la réalisation) : René Jauniaux⁶³⁵.

Synopsis : film pacifiste qui figure le pèlerinage des nationalistes flamands à la tour de l'Yser.

Dixmude (87 m., N/B, muet), 1930.

Documentaire (autoproduit).

Synopsis : images du pèlerinage de la tour de l'Yser.

Commentaires : les *rushes* utilisés sont partiellement ceux de *Flamme blanche*. Le film n'est plus dans les collections de la Cinémathèque royale de Belgique.

Travailleurs ! Ouvrez les yeux ! (1350 m., N/B), 1930.

Documentaire (production inconnue).

Equipe: co-réalisé avec René Jauniaux.

Synopsis : valorisation des dispositifs sociaux mis en place pour les travailleurs.

Commanditaire : Union nationale des Mutualités Socialistes.

Santé, notre droit, 1931.

Commentaire : il n'y a presque pas d'informations sur ce film, mais son titre laisse supposer qu'il est aussi commandité par l'Union nationale des Mutualités Socialistes (organisme national de santé) dans le prolongement du film précédemment réalisé par Dekeukeleire.

L'enfant Jésus en Flandres / Het kindeke Jesus in Vlaanderen, 1932.

Fiction (production inconnue).

Equipe : co-réalisé avec Johan De Meester⁶³⁶.

Synopsis : la venue du Christ en temps de décadence et de paresse à partir d'un roman écrit par Félix Timmermans.

⁶³⁵ René Jauniaux est technicien et critique du cinéma. Il fait notamment partie de l'UPCB (Union de la presse cinématographique belge, née à Bruxelles en 1925).

⁶³⁶ A cette époque-là, Johan De Meester est metteur en scène du Vlaamsche Volkstooneel, compagnie de théâtre populaire avec laquelle Dekeukeleire est en lien.

Commentaires : le film est réalisé à l'initiative commune de Dekeukeleire et du Vlaamsche Volkstoneel. Yonnie Selma, protagoniste humaine d'*Impatience*, y joue le rôle de la Vierge Marie. Faute de capitaux, l'œuvre n'est jamais achevée.

Visions de Lourdes (479 m., N/B, muet), 1932.

Documentaire (production inconnue).

Équipe : musique de Maurice Van Essche⁶³⁷.

Synopsis : observation de Lourdes et de ses pèlerins.

Commanditaire : Jeunesses Ouvrières Chrétiennes.

France Actualités, 1932-1934.

Actualités filmées (production Gaumont).

Commentaires : plans d'actualités pour la Société Gaumont sous la direction de Germaine Dulac.

Terres Brûlées / Verschroeide aarde (1649 m., N/B, sonore), 1934.

Documentaire (Productions Dekeukeleire / PDK).

Équipe : commentaire écrit par Paul Werrie, prise de vue par François Rents⁶³⁸, musique par M. Oberfeld.

Synopsis : voyage de l'expédition Brondeel depuis la Belgique jusqu'au Congo par les voies terrestres.

La laine / De Wol (136 m., N/B, sonore), 1936.

Documentaire (PDK).

Équipe : commentaire et scénario écrits par Lucien Deroisy et Auguste Marin ; assistants : Lucien Deroisy et Jacques Kupissonoff ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot⁶³⁹.

Synopsis : le rôle de l'industrie lainière en Belgique.

Commanditaire : Ministère des affaires étrangères et du commerce extérieur de Belgique.

Signaux ouverts / Open Signalen (325 m., N/B, sonore), 1936.

Documentaire (PDK).

Équipe : commentaire écrit par René Micha⁶⁴⁰ ; assistants : Lucien Deroisy et Jacques Kupissonoff ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : les chemins de fer en Belgique.

Commanditaire : Ministère des affaires étrangères et du commerce extérieur de Belgique.

Symphonie florale (200 m., N/B, sonore), 1936.

⁶³⁷ Maurice Van Essche est un peintre et artiste multidisciplinaire belge.

⁶³⁸ François Rents est un opérateur belge. Il a travaillé sur de nombreux films d'Henri Storck (sociaux comme de commande).

⁶³⁹ Auguste Marin est un poète et essayiste belge. Lucien Deroisy, cinéaste, commence son parcours au sein des équipes techniques de Dekeukeleire, ce qui est également le cas de Jacques Kupissonoff (qui est par ailleurs écrivain). Marcel Poot est un compositeur belge.

⁶⁴⁰ René Micha est poète, écrivain, critique et scénariste. C'est à lui que l'on doit le scénario du *Monde de Paul Delvaux* (Henri Storck, 1946). Il est par ailleurs président de la Fédération européenne des grandes entreprises de distribution et fondateur d'une association qui valorise les intérêts communs des grands magasins. Micha est en lien direct avec Jacques Ledoux, l'Écran du Séminaire des Arts puis la Cinémathèque royale de Belgique. Il participe à l'organisation des différentes éditions des festivals EXPRMNTL.

Documentaire (PDK).

Equipe : assistants : Lucien Deroisy, Jacques Kupissonoff et Marcel Deflandre⁶⁴¹; prise de vue et musique : François Rents.

Synopsis : à propos de l'horticulture belge.

Le mauvais œil / Het kwaade oog (2036 m., N/B sonore), 1937.

Fiction (produite par EMKA).

Equipe : scénario d'Herman Teirlinck⁶⁴² ; assistant : Willem Rombauts ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : la légende du Mauvais Œil dans les paysages flamands.

Commentaires : des vues de Jean Painlevé sont utilisées pour figurer des séquences oniriques. Certains photogrammes sont réutilisés dans *Chanson de toile* (1938). Le film est fictionnel mais tourné selon une esthétique proche du documentaire. Les acteurs ne sont pas professionnels.

Le canal Albert / Het Albert Kanaal (63 m., N/B, sonore), 1937.

Documentaire (PDK).

Equipe : assistants : Lucien Deroisy, Jacques Kupissonoff et Marcel Deflandre ; prise de vue : François Rents.

Synopsis : l'aménagement d'une voie d'eau industrielle.

Processions et Carnavals / Processies en karnavals (550 m., N/B, sonore), 1937.

Documentaire (PDK).

Equipe : assistants : Lucien Deroisy et Jacques Kupissonoff ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : regards sur le folklore belge.

Le cuir / Het Leder (141 m., N/B, sonore), 1937.

Documentaire (PDK).

Equipe : assistants : Lucien Deroisy, Jacques Kupissonoff et Marcel Deflandre ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : l'industrie et le commerce du cuir en Belgique.

Commanditaire : Ministère des affaires étrangères et du commerce extérieur de Belgique.

Images du travail / Beelden van de arbeid (151 m., N/B, sonore), 1938.

Documentaire (PDK).

Equipe : assistants : Lucien Deroisy, Jacques Kupissonoff et Marcel Deflandre; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : les principales industries belges.

Commanditaire : Ministère des affaires étrangères et du commerce extérieur de Belgique.

Chanson de toile / Het lied van het linnen (127 m., N/B, sonore), 1938.

Documentaire (PDK).

Equipe : assistants : Lucien Deroisy, Jacques Kupissonoff et Marcel Deflandre ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

⁶⁴¹ Marcel Deflandre est peu connu, on le retrouve aussi en tant qu'assistant sur un film d'Henri Storck, *Regards sur la Belgique ancienne*, commandité par l'Office belgo-luxembourgeois du Tourisme en 1936.

⁶⁴² Herman Teirlinck est un romancier et écrivain de théâtre.

Synopsis : le travail du lin en Belgique.

Commanditaire : Ministère des affaires étrangères et du commerce extérieur de Belgique.

Thèmes d'inspiration / Thema's van inspiratie (98 m., N/B, sonore), 1938.

Documentaire (PDK).

Equipe : assistants : Lucien Deroisy, Jacques Kupissonoff et Marcel Deflandre ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : les liens entre la Belgique actuelle et les peintures des grands maîtres flamands.

Commanditaire : Commissariat général du tourisme et ministère des communications de Belgique.

De christelijke vakbeweging (1500 m., N/B, sonore), 1938.

Documentaire (PDK).

Commentaires : il n'existe aucune source non-film au sujet de ce film dans le fonds Dekeukeleire. Le titre signifie « Le mouvement syndical chrétien ».

La conserve alimentaire (300 m., N/B, sonore), 1939.

Documentaire **industriel** (PDK).

Synopsis : l'industrie de la conserve alimentaire belge.

L'acier / Staal (334 m., N/B, sonore), 1939.

Documentaire (PDK).

Equipe : co-réalisé avec Lucien Deroisy ; assistant : Jacques Kupissonoff ; prise de vue : François Rents et Charly Lengnick⁶⁴³ ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : l'industrie sidérurgique en Belgique.

Commanditaire : Ministère des affaires étrangères et du commerce extérieur de Belgique.

Style / Stijl (163 m., N/B, sonore), 1939.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaires de Marc-Antoine Pierson⁶⁴⁴ ; assistants : Lucien Deroisy et Jacques Kupissonoff ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : comparaison entre le mobilier fin-de-siècle et le style contemporain.

Commanditaire : Commissariat général du gouvernement belge pour l'Exposition internationale de New York (1939).

Secours d'hiver / Winterhulp (300m., N/B, sonore), 1942.

Documentaire **social** (PDK).

Synopsis : l'activité du Secours d'hiver.

Commentaires : il existe très peu de sources non-film à propos de cette production.

Cependant, les documents de travail dans les carnets sont assez nombreux dans le 52^e carnet (mai-octobre 1942).

Entr'aide (N/B, sonore), 1942.

⁶⁴³ Charly Lengnick est producteur et loueur de films industriels.

⁶⁴⁴ Marc-Antoine Pierson est un politicien belge (membre du Parti Socialiste Belge). Député à partir de 1952, il devient Ministre des Affaires économiques en 1965. Il a notamment écrit l'ouvrage *Histoire du socialisme en Belgique*, Institut Emile Vandervelde, Bruxelles, 1953.

Documentaire (PDK).

Synopsis : **Appel en faveur de l'enfance, des malades et des infirmes.**

Commentaire : il existe très peu de documents à propos de ce film.

Au service des prisonniers (N/B, sonore), 1942.

Documentaire **social** (PDK).

Commentaire : idem.

Nos enfants, (N/B, sonore), 1943.

Documentaire (PDK).

Synopsis : **Appel en faveur de l'enfance, des malades, des vieillards et des infirmes.**

Commentaires : idem. Le 55^e carnet fait apparaître des documents de travail liés à un autre film nommé *Secours d'hiver* (comme en 1942) entre juin et décembre 1943. On peut supposer qu'il s'agit de ce film-ci, lequel semble donc traiter lui aussi des activités du Secours d'hiver.

Images de banque (99 m., N/B, sonore), 1943.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaire de Jean Cleinge⁶⁴⁵ ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : le fonctionnement de la banque.

Commanditaire : Banque de reports et de dépôts de Bruxelles.

L'usine aux champs (118 m., N/B, sonore), 1945.

Documentaire **industriel** (PDK).

Equipe : scénario et commentaire de Jean Cleinge ; prise de vue : François Rents ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : culture maraîchère de la conserve alimentaire.

Aimez-vous le hareng ?, 1945.

Publicité.

Commentaire : il n'existe pas de sources dans le fonds Dekeukeleire à propos de ce film.

La vie recommence / Nieuw Leven (131 m., N/B, sonore), 1946.

Documentaire (PDK).

Equipe : co-réalisé avec Lucien Deroisy ; assistant : Raymond Lenain ; prise de vue : François Rents et Charles Abel ; musique : Marcel Poot.

Synopsis : reprise de la vie économique, reconstruction et remise au travail des usines après les dégâts causés par la guerre.

Commanditaire : Office du commerce extérieur de Belgique.

Le diamant / Diamant (685 m., N/B, sonore), 1946.

Documentaire (PDK).

Equipe : co-réalisé avec François Rents.

Synopsis : la confection du diamant à Anvers.

Métamorphoses / Metamorphosen (570 m., N/B, sonore), 1946.

Documentaire (PDK).

⁶⁴⁵ Jean Cleinge est un cinéaste belge, essentiellement reconnu dans le domaine du film sur l'art.

Synopsis : la transformation de la cellulose en rayonne.
Commanditaire : l'industrie de la rayonne.

Féerie / Een sprookjesverhaal (115 m., N/B, sonore), 1947.

Documentaire (PDK).

Equipe : prise de vue : François Rents ; musique : Jean de Romrée.

Synopsis : la fabrication du savon en poudre.

Le fondateur / De stichter (852 m., N/B, sonore), 1947.

Documentaire **d'histoire** (PDK).

Equipe : scénario et commentaire de Carlo Bronne⁶⁴⁶ ; assistant : Jean Cleinge ; prise de vue : François Rents et Charles Abel ; musique : Lucien Deroisy.

Synopsis : la vie du roi belge Léopold I^{er}.

Maisons (500 m., N/B, sonore), 1947.

Documentaire **de propagande sociale** (PDK).

Equipe : prise de vue : François Rents ; musique : Arsène Souffriau⁶⁴⁷.

Synopsis : l'**aménagement rationnel** d'une habitation saine.

Prends garde / Let op (143 m., N/B, sonore), 1948.

Documentaire **de propagande sociale** (PDK).

Equipe : scénario de Reine Renier⁶⁴⁸ ; assistants : A. van Coppenolle et Jean Harlez⁶⁴⁹ ; musique : Arsène Souffriau.

Synopsis : prévoyance sur les dangers et les accidents du travail ouvrier.

Commanditaire : Ministère du travail et de la prévoyance sociale.

Images de la création, 1948.

Publicité.

Commentaires : il n'existe pas de document lié à ce film. Son caractère de publicité est indiqué dans la liste des films de Dekeukeleire disponibles à la Cinémathèque royale de Belgique.

Les pères (N/B, sonore), 1948.

Documentaire (PDK).

Synopsis : à propos des moines dans le couvent du Hainaut.

Commentaire : il n'y a pas de documents de presse sur ce film, ni d'informations dans les carnets.

Les usines des ACEC (N/B, sonore), 1948.

Documentaire **industriel** (PDK).

Commentaires : il n'y a pas d'archives dans le fonds à propos ce film. On retrouve quelques documents de travail dans les carnets, Dekeukeleire évoque le film assez rapidement dans ses 66^e et 67^e carnets en 1948.

⁶⁴⁶ Carlo Bronne est un poète, écrivain et historien belge.

⁶⁴⁷ Arsène Souffriau est compositeur. Il a évolué dans plusieurs styles différents, depuis l'orchestre et la musique de chambre jusqu'à des productions expérimentales (musique électronique à partir des années 1980).

⁶⁴⁸ Reine Renier est la collaboratrice de Charles Dekeukeleire au sein des PDK et de la société de films qu'il tente d'ériger. Elle est partie prenante de l'installation, la logistique et l'organisation des Studios de Waterloo. Elle occupe un poste d'administratrice.

⁶⁴⁹ Jean Harlez est un cinéaste belge.

Au pays de Thijl Uilenspiegel / In het land van Thijl Uilenspiegel (538 m., N/B, sonore), 1948.
Documentaire **touristique** (PDK).

Equipe : scénario d'A. Chaunay ; prise de vue : A. van Coppenolle ; musique : François Rents et M. Allemeersch.

Synopsis : le folklore de la Flandre maritime raconté par Thijl Uilenspiegel (personnage légendaire populaire).

Commanditaires : Province de Flandre Occidentale et Westtoerism.

Le Trouble-fête / De feestverstoorder (137 m., N/B, sonore), 1948.

Documentaire **de propagande sociale** (PDK).

Equipe : co-réalisé avec Lucien Deroisy ; assistants : Lucien Deroisy et Auguste Marin ; prise de vue : François Rents.

Synopsis : prévoyance des accidents pendant la marche militaire de Thuin (Belgique).

Commanditaires : Association des entreprises d'assurances pour la prévention des sinistres (APS) et Ville de Thuin.

Le capiage (69 m., N/B, sonore), 1948.

Documentaire (PDK).

Synopsis : le travail dans les industries belges de la laine.

L'espace d'une vie / Een leven (274 m., N/B, sonore), 1949.

Documentaire **de propagande sociale** (production PDK et Caisse d'épargne)

Equipe : scénario et commentaires de Carlo Bronne ; musique : Arsène Souffriau.

Synopsis : les progrès socioéconomiques en Belgique depuis 1848 à travers l'industrialisation, la rationalisation et la figure ouvrière.

Neuf-cents hommes / Negenhonderd man (165 m., N/B, sonore), 1949.

Documentaire industriel (production PDK et Caisse d'épargne).

Synopsis : le travail à la chaîne dans l'usine Ford d'Anvers.

Vingt et un juillet / Eenentwintig juli (N/B, sonore), 1949.

Documentaire **folklorique** (PDK).

Synopsis : reportage sur la Fête nationale belge.

Au-delà des saisons / Overt de Jaargetijden heen (127 m., N/B, sonore), 1949.

Documentaire (PDK) .

Equipe : scénario de Reine Renier.

Synopsis : la culture maraîchère belge.

A la recherche du temps perdu, 1949.

Publicité.

Commentaires : il n'existe pas de documents liés à ce film. Son caractère de publicité est indiqué dans la liste des films de Dekeukeleire disponibles à la Cinémathèque royale de Belgique.

Le jeu de Saint-Josse, 1949.

Publicité.

Commentaire : idem.

Métiers d'Art de Flandre et de Wallonie / Kunstambachten in Vlaanderen en Wallonie (744 m., N/B, sonore), 1950.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaire co-écrits avec Herman Teirlinck.

Synopsis : observation de différents métiers artisanaux en Belgique (dentellerie, orfèvrerie, tissage, verrerie, etc.)

Les Polders / De Polders (683 m., N/B, sonore), 1950.

Documentaire (PDK).

Synopsis : la géographie du Bas-Escaut et ses rapports à l'économie et à la vie sociale.

Commanditaire : Ministère de l'instruction publique.

Nocturne (132 m., N/B, sonore), 1950.

Documentaire (PDK).

Equipe : musique de Jo Hark.

Synopsis : l'histoire du matelas et la production du sommier élastique.

La Banque de Bruxelles / De bank van Brussel (290 m., N/B, sonore), 1950.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaire de Berthe Delépinne⁶⁵⁰ et Aimable Degavre.

Synopsis : les *coulisses* de la Banque de Bruxelles.

Clôtures, 1950.

Commentaire : il n'existe pas de document dans le fonds Dekeukeleire concernant ce film, et le cinéaste ne s'y réfère pas non plus dans ses carnets.

Notre grand patron (N/B, sonore), 1950.

Documentaire (PDK).

Synopsis : à propos des grands magasins de l'Innovation.

Commentaire : il s'agit certainement d'une publicité, les magasins en question étant une entreprise.

Beauté, mon beau souci / Eigen schoon, rijke kroon (208 m., N/B, sonore), 1951.

Documentaire (PDK).

Equipe : commentaire écrit par Victor Bure⁶⁵¹.

Synopsis : **L'aspect esthétique de l'urbanisme : nos villes sont laides car le hasard a présidé à la construction.**

Commanditaire : Ministère des travaux publics, administration de l'urbanisme.

L'homme dans la ville / Mensen in de stad (189 m., N/B, sonore), 1951.

Documentaire (PDK).

Equipe : commentaire écrit par Victor Bure ; musique : Jean Cleinge.

Synopsis : l'aspect social de l'urbanisme.

Commanditaire : Ministère des travaux publics, administration de l'urbanisme.

⁶⁵⁰ Berthe Delépinne est une historienne, écrivaine et poète belge.

⁶⁵¹ A cette époque, Victor Bure est directeur général de l'administration de l'urbanisme.

Une question de gros sous / Een centkwestie (208 m., N/B, sonore), 1951.

Documentaire (PDK).

Equipe : commentaire écrit par Victor Bure.

Synopsis : l'aspect économique de l'urbanisme, en faveur d'une **politique rationnelle** pour un urbanisme équilibré.

Commanditaire : Ministère des travaux publics, administration de l'urbanisme.

Voyage au pays du rail / Langs het spoor (655 m., N/B, sonore), 1951.

Documentaire (PDK).

Synopsis : **œuvre de propagande destinée à exalter les mérites de la SNCFB.**

Commanditaire : Société nationale des chemins de fer belges.

Performances / Prestaties (195 m., N/B, sonore), 1952.

Documentaire (PDK).

Equipe : musique de Jo Hark.

Synopsis : la fabrication et l'utilisation industrielle du cuir.

Force aérienne / Luchtmacht (188 m., N/B, sonore), 1952.

Documentaire **de propagande** (PDK).

Equipe : prise de vue : Albert Puttemans⁶⁵² ; musique : Pierre Froidebise⁶⁵³.

Synopsis : acrobaties aériennes dans les bases militaires de Belgique.

Commanditaire : Force Aérienne Belge.

Hainaut, terre tenue des dieux et du soleil (367 m., N/B, sonore), 1952.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaire écrits par Maurice Lambilliotte⁶⁵⁴.

Synopsis : le folklore, l'industrie et l'histoire du Hainaut.

Commanditaire : Province du Hainaut (Députation permanente).

Faire face (N/B, sonore), 1952.

Documentaire (PDK).

Commentaires : il n'existe pas d'archives sur ce film dans le fonds Dekeukeleire. Cependant, le cinéaste évoque succinctement la préparation de *Faire face* dans son 73^e carnet en 1952.

Installations pétrolières à Anvers (N/B, sonore), 1952.

Reportage (PDK).

Synopsis : les installations pétrolières d'Anvers.

Commentaires : il n'existe pas de documents sur ce film dans le fonds Dekeukeleire. Dans ses carnets, le réalisateur évoque la préparation d'un film qui se déroule à Anvers au même moment (Carnets n°73 et n°74 en 1952). Il nomme cette production le « film caltex », on peut donc déterminer que le film est commandité par la société pétrolière Caltex.

Chausseur, sachez chausser / Schoenmaker, blijf bij uw leest (200 m., N/B, sonore), 1952.

Documentaire (PDK).

⁶⁵² Albert Puttemans est un professeur d'histoire.

⁶⁵³ Pierre Froidebise est un compositeur belge spécialisé dans l'orgue.

⁶⁵⁴ Maurice Lambilliotte est journaliste et fondateur de la revue *Synthèses* pour laquelle a écrit Dekeukeleire. Il a également été Secrétaire d'Etat sous le Ministre Paul-Henri Spaak.

Equipe : prise de vue : Albert Puttemans ; musique : Jo Hark.

Synopsis : la fabrication de chaussures en cuir.

Commanditaires : Ministère des affaires économiques et des classes moyennes, administration du commerce ; Ministère du travail et de la prévoyance sociale ; Commissariat général à la promotion du travail.

A propos de fleurs / Bloemen (560 m., couleur, sonore), 1952.

Documentaire (PDK).

Synopsis : les pratiques qui entourent les fleurs en Belgique.

Danse en forme de poudrier / Dans van de poederdoos (203 m., N/B, sonore), 1952.

Documentaire (PDK).

Equipe : musique de Jo Hark.

Synopsis : la maroquinerie et la ganterie belges.

Commanditaires : Ministère des affaires économiques et des classes moyennes, administration du commerce ; Ministère du travail et de la prévoyance sociale ; Commissariat général à la promotion du travail.

Les expériences du professeur Michotte (N/B, sonore), 1952.

Commentaire : il n'existe pas de documents de presse concernant ce film dans les archives, ni de mentions à celui-ci dans les carnets.

L'abbaye de Maredsous (N/B, sonore), 1953.

Documentaire religieux (produit par la RTB).

Commentaires : ce film a été produit pour être diffusé sur les ondes de la télévision francophone. Il n'existe pas d'archives concernant ce film dans le fonds, et il n'est pas référencé dans les carnets.

Humor in Hout / L'humour du bois (165 m., N/B, muet), 1953.

Documentaire (produit par la BRT).

Commentaires : ce film a été produit pour la télévision néerlandophone. Il n'existe pas d'archives sur ce film dans le fonds, ni de mentions dans les carnets.

Noblesse du bois / Adel van het hout (299 m., N/B, sonore), 1954.

Documentaire (PDK).

Equipe : commentaire écrit par René Micha ; prise de vue José Dutillieu⁶⁵⁵ ; musique : ensemble Vivaldi de Bruxelles.

Synopsis : la sculpture sur bois locale à partir du 12^e siècle.

Commanditaire : Bureau national de documentation sur le bois.

L'alerte (673 m., N/B, sonore), 1954.

Docu-fiction (PDK).

Synopsis : le rôle de la protection civile en cas de guerre.

Commentaire : il n'existe pas de documents à propos de ce film dans les archives de Dekeukeleire et il n'y a aucune mention dans les carnets.

Commanditaire : Ministère de l'intérieur, corps de protection civile.

⁶⁵⁵ José Dutillieu est un opérateur qui semble faire ses débuts avec Dekeukeleire. Par la suite, il réalise puis produit des films.

La chasse au nuage (N/B, sonore), 1954.

Fiction (Progrès Films S.A.)

Equipe : scénario d'Antoine Allard, Joseph Bertrand et Armand Bachelier ; assistant : Charles Godefroid ; prise de vue : José Dutillieu ; musique : Marcel Druart.

Synopsis : un nuage atomique s'abat sur la Belgique, provoquant la paix.

Trois villes d'eau / Drie belgischen waterkuursteden (430 m., N/B, sonore), 1955.

Documentaire (PDK).

Equipe : prise de vue : José Dutillieu.

Synopsis : présentation des villes thermales de Belgique.

Commanditaire : Commissariat au tourisme belge.

Vers un monde nouveau / Een nieuw wereld (177 m., N/B, sonore), 1955.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaire de Jean Demeur ; prise de vue : José Dutillieu.

Synopsis : **Machinisme et rationalisation : éléments de progrès économique et social.**

Commanditaire : Office belge pour l'accroissement de la productivité.

Een Kermishoedje (165 m., N/B, sonore), 1956.

Fiction (BRT).

Equipe : scénario de Dekeukeleire et Valeer Van Kerkhove⁶⁵⁶ ; assistant : L. Boogaerts ; prise de vue : José Dutillieu.

Synopsis : les fêtes villageoises flamandes.

Commentaires : produit pour la télévision belge néerlandophone.

Le musée folklorique / Het museum voor folklore (509 m., N/B, sonore), 1956.

Documentaire (PDK et RTB).

Synopsis : le folklore bruxellois.

Commentaire : produit pour la télévision belge.

Charles Quint : première partie : La lignée bourguignonne / Karel de Vijfde : eerste deel : het boerondische huis (588 m., N/B, sonore), 1957.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaire écrits par Dekeukeleire et Albert Puttemans ; prise de vue : José Dutillieu.

Synopsis : l'empire de Charles Quint.

Commanditaire : Ministère de l'Instruction publique.

Commentaires : produit pour la télévision belge.

Charles Quint : deuxième partie : Destin d'un empire / Karel de Vijfde : tweede deel : een keizerrijk in de branding (580 m., N/B, sonore), 1958.

Documentaire (PDK).

Equipe : scénario et commentaire écrit par Dekeukeleire et Albert Puttemans ; prise de vue : José Dutillieu.

Synopsis : l'empire de Charles Quint (suite).

Commanditaire : Ministère de l'Instruction publique.

Commentaire : produit pour la télévision belge.

⁶⁵⁶ Valeer Van Kerkhove est un écrivain belge.

Germes de lumière / Kiemen van licht (550 m., N/B, sonore), 1958.

Documentaire **industriel** (PDK).

Equipe : musique de Louis De Meester⁶⁵⁷.

Synopsis : les usines Gevaert et la fabrication de l'émulsion photographique.

Commentaire : très certainement commandité par Gevaert.

Fil d'acier (550 m., N/B, sonore), 1960.

Documentaire (PDK).

Equipe : prise de vue : José Dutilleu.

Synopsis : à propos des tréfileries en Belgique.

Commanditaire : S.P.R.L. Tréfileries Bekaert.

Poezie in 625 lijnen (sonore), 1960.

Série télévisuelle (BRT).

Equipe : prise de vue de Jos Van Schoor⁶⁵⁸.

Synopsis : série de plusieurs films qui traitent de poésie.

Commentaires : produit pour la télévision belge néerlandophone. Les épisodes sont les suivants : *Als de dieren spreken* ; *De doortocht* ; *Emily Dickinson – De vrouw in het wit* ; *Experimentele poezie* ; *Denkbeeldige tuinen – echte padden* ; *Lof van het ezelken* ; *Mijn lief, mijn lief, O waar gebleven* ; *Noel* ; *Richard Minne*.

⁶⁵⁷ Louis De Meester est un compositeur belge.

⁶⁵⁸ Jos Van Schoor est un opérateur belge.

LES TEXTES PUBLIES

Vers une Doctrine Cinématographique

LA SCÈNE.

L'inertie est antiphotogénique, sous ses deux formes : immobilité et mouvement ininterrompu. La logique du ciné exige des visions rapides et toujours neuves : multitude des tableaux.

Le sens d'un bon tableau, éclate aux yeux ; ses termes sont concis : une main, si l'auteur pense main : que l'œil ne doive pas chercher la main.

Accollée au bras ; allez directement au but ; pas de mouvements préparatoires, mais dès la naissance du tableau, le but à la main saisit l'objet ; pas de commentaires superflus — fin du tableau.

La trame du film se développe par action et réaction. Ex. : course en auto : dualité entre l'auto qui avance, et la route qui fuit ; 1^{er} tableau : auto ; 2^e : auto, vue sous un autre angle ; 3^e : route ; 4^e : auto, etc.

Théoriquement, la scène peut s'enoncer : une ligne mobile située dans le temps. Je l'appellerai, ligne scénique. La ligne scénique est une ligne brisée, dont des segments manquent. Je m'explique. Le tableau est évolution continue ; fin du tableau : arrêt de l'évolution. Nouveau tableau : nouvelles lignes évoluant. Les lignes disparues de l'écran subsistent dans l'œil, et celles du tableau qui naît, viennent se superposer à l'impression conservée par la pupille. Les rapports de position, entre les lignes qui disparaissent et les lignes qui naissent, doivent être voulus par l'auteur. L'étude doit porter non sur leur négation : supprimer à l'aide d'iris ou de sous-titres des successions blessantes pour l'œil, mais sur leur existence, comme moyen d'expression. La succession est liaison entre lignes continues (tableaux) et forme avec elle la ligne scénique.

J'ai déjà parlé du tableau, je vais dire un mot de l'expression artistique par la succession

La succession est riche en nuances. Les possibilités, sont infinies, des lignes qui se détruisent, aux liaisons délicates. Différentes combinaisons d'oppositions : photogénie uniligne à photogénie multiligne — photogénies multiples à multiples plans (d'arrière à gros plan). De verticales à horizontales, coupure en angle droit : les centres émotifs et les vides, formés par la succession d'obliques ou courbes, en dedans et en dehors du plan de l'écran. Les oppositions larges et nettes révélatrices de dispositions, valmes, les lignes nombreuses qui se coupent par divers angles inégaux, révélatrices de fièvre.

Ex. : une tempête : destruction continue des lignes. Premier tableau : rectangle tangent au plan, par son arête verticale gauche — mouvement arrière. Deuxième : obliques au plan, parallèles entre elles. Troisième : rectangle coupant la toile diagonalement et partant de l'angle de droite, inférieur.

Le drame de mouvements exprimé par la scène peut se développer de tableau à tableau ou de groupe à groupe, avec des périodes de déséquilibre intense et des périodes d'accalmie, pour atteindre l'équilibre, au dernier tableau.

L'importance relative accordée dans la ligne scénique, au tableau et à la succession, diffère suivant l'artiste et son état émotif. La succession est un moyen d'expression plus brutal que le tableau. Le drame entre photogénies continues est pressenti ; il naît et se forme sous mes yeux. La succession me prend à l'improviste et s'impose. Cependant si l'auteur le désire, la vigueur de la succession peut être adoucie. Ex. : la ligne maîtresse d'un deuxième tableau, naît à l'endroit où aboutit l'effort du tableau précédent. Le rythme cinématographique est très large. La durée du tableau est proportionnée à son importance dans la scène.

Un quart de seconde pouvant d'ailleurs être plus expressif qu'un temps beaucoup plus long ; tout dépend du mouvement général.

Les sept éléments de la ligne scénique : luminosité (lumière crue ou douce), surface, direction, intensité, durée des mouvements continus — la succession — le rythme, se complètent et expriment l'auteur par leur ensemble, soit par concordance des divers éléments, soit par antithèse. Nous sommes loin du théâtre découpé. La ligne scénique, aux foyers dynamiques puissants, tableaux : aux soubresauts lyriques, successions, possède une esthétique propre, riche en éléments et en nuances expressives.

Ch. Dekeukeleire.

POÉSIES D'ÉCRAN

On nous expose souvent des théories cinématographiques, belles comme toutes les théories et comme elles peu réalisables. Aussi, je croirais ce travail inutile si, mieux que des théories nouvelles, il ne disait de l'inédit sur le film d'aujourd'hui.

Il me faudra parler des littérateurs. M. Marcel L'Herbier oppose aussi l'art à l'écran et le caractérise : art vivant. C'est qu'en tout art, littéraire ou plastique, tout est ramené à l'état. Et avec l'écran nous assistons pour la première fois à la vision d'une psychologie vraie. J'explique.

Le style fait tout le mal, et les littérateurs modernes qui disent s'exprimer totalement n'y échappent pas. Ouvrez un de leurs recueils de poèmes. Une suite de métaphores leur permet de parcourir toutes les gammes en quelques lignes. Mais si nous comprenons la possibilité périodique d'une telle sensibilité, il est non moins certain que le même esprit qui s'affirme si souple aimera déjeuner ou dîner tout à l'aise : un quart d'heure devant une même tasse de chocolat. Et dormir huit heures de suite ou somnoler dans le métro. Bref, différents rythmes de vie, des périodes de sensibilité vive alternant avec des périodes de repos. Vie végétative qui ressemble étonnamment à celle de tout le monde, auto-direction remise entre les mains d'un wattman, assoupissement sans images. Or, nos poètes traduisent des rythmes si divers en un style uniforme.

Le style moderne sans constructions logiques devient conventionnel comme le furent tous les styles. Nos modernes parlent de somnolence en métaphores violentes, certains romantiques parlaient de tout et à tous la larme à l'œil. Conventions, corruption.

Au cinéma, ces différents rythmes de vie sont traduits originalement dans une seule œuvre. Pour la première fois, il est vrai, nous avons un spectacle continu de deux heures. Si nous pouvons abandonner une lecture dès qu'elle nous fatigue, si le théâtre et le music-hall ont de longs entr'actes qui reposent l'esprit surexcité, il faudra bien que le film, sous peine de lasser le spectateur, contienne dans ses deux ou trois mille mètres, projetés sans interruption, quelques moments de calme. Du reste, il importe peu que le déjeuner soit cinématographié en montage rapide et le match de boxe au ralenti, ce qui importe, c'est une diversité de rythme correspondant à nos capacités d'assimilation.

Il y a plus. Le poète rejette délibérément toute sentimentalité. Or, nous sommes parfois sentimentaux, soit dans nos rapports forcés avec des gens moins développés que nous (ou que nous jugeons tels), soit par fatigue d'une même tension intellectuelle. Le ciné ne rejette pas ces moments vitaux. De la pure sentimentalité alterne dans un même film avec les plus beaux rythmes modernes. J'aime à citer ici M. Léon Moussinac à propos de Gance. Gance

se diminue, dit-il, quand il se corrige (*La Naissance du Cinéma*). Bref, si les poètes fiers de leur développement intellectuel ramènent tout à cet état, le cinéaste constate dans un même individu plusieurs niveaux d'activité coexistants : tels ces résidus de vie primitive ou infantile que Freud a mis en lumière, tels aussi des moments purement sociaux, qu'ils s'expriment en ordres brefs ou en sentimentalité. Non plus un état psychologique, mais différents « moi » que j'interroge tour à tour ; différents courants vitaux que je ressens, dont je saisis l'importance et les drames. De la vie, ce qui précède le poème qui en est concrétisation. Déjà dans *Cinéma M.* Jean Epstein constate : J'aime le prélude, ou mieux le piano qu'on accorde avant l'ouverture. C'est cela.

Deux ordres de faits permettent cette introspection vraiment neuve : d'abord la nouveauté du cinéma — toutes les images pour peu qu'elles soient consciencieusement traitées sont inédites, — ensuite la nécessité de l'écran de s'adresser à tous publics et par conséquent de contenir des éléments capables de les intéresser tous.

« Poésie » a un sens élastique. Mais en tous cas, le souvenir joue ici un grand rôle. Plus un terme est capable de suggérer des situations auxquelles nous fûmes mêlés, plus il est poétique. Cela explique d'une part le style littéraire synthétique moderne — par leur usage millénaire les mots ont acquis une puissance suggestive énorme — d'autre part, l'esprit curieux du cinématographe. Ses termes jeunes suggèrent bien moins et un surcroît de poésie est cherché dans cette succession des divers étages de notre sensibilité, le brusque raccourci de l'action, l'avènement inattendu du rêve ou de la réalité logique. Le ciné cherche le terme poétique et évocateur où il le trouve.

Mais regardons le terme poétique lui-même. Ici encore il me faudra d'abord opposer le ciné aux autres arts. Tous en effet connaissent ce processus : la nature entre par les sens dans le cerveau de l'artiste et en ressort par l'intermédiaire de son bras ; entre temps elle s'est transformée au contact de son activité interne. Les choses se passent autrement au ciné. La nature ne pénètre plus l'artiste pour subir des corrections subjectives, ses aspects sont captés par une machine sous le contrôle du cinéaste. Mais on remarque de suite l'avantage qui peut en résulter pour l'écran. Tout, même déformé au possible, conserve un contact direct avec la réalité extérieure ; les proportions, même dans les déformations les plus hardies, conservent des bases plus objectives, mais plus vastes que celles des autres arts, toujours sujettes à l'imperfection des organes de l'artiste. Le film est une œuvre d'art sans cesse corrigée et dépassée par la nature elle-même.

Il faut tirer parti de cette particularité. Elle marque un progrès. Aussi je m'élève contre toute déformation (non le maquillage indispensable) antérieure aux prises de vues. La nature m'intéresse, ainsi qu'un exposé nouveau de ses rapports capable de mettre en branle mon émotivité, mais il m'importe peu de savoir ce que l'optique de l'écran peut faire d'une grimace de théâtre ou d'une toile expressionniste. Ces sous-produits de l'émotivité humaine peuvent intéresser au point de vue clinique au même degré qu'un poème de fou qui lui aussi est une déformation curieuse de ce que firent des artistes, mais non davantage.

On a pu défendre à l'écran l'utilité de grimaciers avant l'apparition d'acteurs réalistes. Mais nous pouvons citer aujourd'hui des visages uniquement vrais, qui nous émurent. Pour nous, il n'y a plus abondantes créations qu'en l'exposé naturel des réflexes nerveux ; la vie de tous les muscles faciaux, les mouvements de tête souples et multiples, l'excitation réelle des yeux, des bras, des jambes, de tout le corps. Les visages de cire des uns, les grimaces clownesques d'autres, attitudes cataloguées que l'on sort suivant la commande ne sont rien à côté de cela.

Prisons de même la photogénie de l'arbre, de l'eau, du décor naturel. Voyez l'admirable complexité vivante d'un paysage cinématographique : vie des feuilles, des branches, des troncs, jeu des soleils, des

montagnes et des pavés, ce beau désordre ou plutôt cet ordre puissant et complexe, si complexe qu'aucun artiste ne peut le saisir avant le cinéaste. Et qu'est près de cela la stylisation, le pauvre tronc en papier avec fleur rachitique tel qu'on le voit trop souvent dans de soi-disantes œuvres d'art cinématographiques allemandes.

C'est cette reposante valeur actuelle du réalisme qui permet les moments de repos dont j'ai parlé. Peut-être épuiserons-nous un jour cette valeur, en attendant elle existe. On a d'ailleurs peu insisté sur le potentiel poétique même de ce réalisme. Et pourtant c'est grâce à lui qu'on palie souvent à la verdure, le peu de suggestibilité des termes cinématographiques. Un visage de femme mobile et nerveux, un mobilier, un paysage, un costume peuvent suggérer plus qu'un bel effet technique.

Mais ce simple réalisme ne suffit pas toujours et nous sommes émus par la surprise du flou, de l'éclairage, de la surimpression. Cependant, les plus belles poésies que nous connaissons, sont celles où la technique sert le concret, se suajoutant à un premier terme trop simple. Le flou supprime les arêtes d'un visage et rapporte la vision à beaucoup d'autres. Le flou partiel fit parfois mieux, suggérant par des formes vagues, tout un monde sensible autour du visage net. Le jeu de lumière employé dans le même sens est extraordinaire, rappelez-vous les premiers tableaux du *Brasier Ardent*, les yeux dans l'ombre, le reste éclairé.

J'insiste toutefois sur le caractère passager de ces beautés. Un film tout en flous serait ridicule et nous avons vu souvent d'intelligents jeux de lumière perdre toute suggestibilité, devenir monotones et froids parce qu'employés à travers tout le film. On se fatiguerait aussi des surimpressions, quoique le moyen soit plus souple et permette donc plus de variété. Le film ne peut sortir de son caractère de vie, de surprise, de poésie.

A plus de sensibilité peut-être s'adresse le passage d'un tableau à l'autre. Métaphore. Un macadam devient mouvant, seconde de cruelle incertitude ; le port. Encore, ce vaste carré de lumière surgissant dans un paysage gris (*El Dorado*). Le choc brutal d'un plan à l'autre. Analyser ces émotions ? Non pas. Laissons leur fraîcheur de symboles spontanés. Et que penser alors des brusques sommets rythmiques : accéléérés. L'appel brutal d'un mécanisme ; jet d'images si abondant que nous nous y perdons. Accrochage du cerveau à un visage. Coups de timbale redoublés dans lesquels se fondent des résonances de cuivres et cymbales. Mais ces rapprochements avec la musique sont incomplets. A l'écran notre sensibilité s'échauffe plus directement, puisque nous-mêmes pensons en images. Sensation de vide. A ces moments l'orchestre se tait et les images passées, nous avons un instinctif mouvement nerveux du larynx, comme si nous venions d'échapper à un accident.

Je n'ai rien inventé. Ce n'était pas mon but. Peut-être m'accusera-t-on de défendre un savant dosage de ce que d'autres plus hardis défendent d'une manière absolue, ou encore de ne pas distinguer le beau du talent. Je considère les études de film pur, musical ou psychanalytique comme des études fragmentaires d'une même réalité. Elles indiquent, comme les poèmes littéraires, des sommets d'activité mais n'ont rien de la vie grouillante de l'écran résultant de l'annotation successive de diverses sentimentalités, la spontanéité, la poésie du moment, la vie qui précède le poème et peut donner lieu à d'ultérieures compulsions. Je songe ici, malgré le danger de tels rapprochements, aux temples hindoux et aux cathédrales gothiques, dans lesquels on s'ingénie parfois à trouver la place utile du détail dans l'ensemble. Mais les poètes de ces édifices, comme les cinéastes d'aujourd'hui, chantèrent la vie sans se soucier d'unité ou de style. Si par après on trouva leurs œuvres unes et complètes, tant mieux ; peut-être trouvera-t-on un jour la même chose de nos films. Pour moi, je vois l'unité poétique en germe dans le scénario, jaillir de ces chocs, de nos divers « moi », unité dynamique qui tient du miracle mais n'en existe pas moins.

Ch. DEKEUKELEIRE.

Le cinéma contre lui-même, conférence prononcée le 20 mai 1932 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Editions de La Nouvelle équipe, Bruxelles, 1932.

Le Cinéma contre lui-même*

Il y a toujours eu crise, au moins latente, dans l'industrie cinématographique. Les firmes n'ont jamais su, en effet, répondre franchement aux besoins de leur clientèle.

Ce qu'il y a de passionnant dans l'étude du cinématographe, c'est qu'il met en présence, dans une lutte économique et morale à la fois, les intérêts de toutes les classes sociales actuellement en conflit. Par sa structure même, il répond aux besoins d'une clientèle énorme : deux cent cinquante millions de spectateurs chaque semaine. Par le nombre des capitaux engagés, il est la quatrième industrie du monde, il doit donc servir et les intérêts matériels de millions d'actionnaires et les intérêts spirituels de centaines de millions de clients de toutes opinions.

Afin d'augmenter à l'infini les bénéfices — ce qui, pour toute société commerciale, est un axiome intangible — on fait des films dont le but est de plaire au plus grand nombre possible d'individus. Or, dans une société comme la nôtre, divisée au point de vue religieux et culturel, déchirée par l'impérialisme, le nationalisme et la lutte des classes, il n'est plus possible de créer des thèmes susceptibles d'adhésion universelle. A preuve, le fait que toute tentative plus ou moins originale est aussitôt réprimée par diverses censures — officielles ou occultes — et accuse un mauvais rendement pécuniaire.

Il y a donc pour les sociétés commerciales, non seulement tentation, mais nécessité de miser sur d'autres facteurs.

Ainsi, les firmes ont été amenées à créer autour du studio une atmosphère quasi religieuse : elles ont cherché par une habile publicité à donner de la vedette une

* Conférence prononcée, le 20 mai 1932, à Bruxelles, aux "Conférences de la Nouvelle Equipe". (Palais des Beaux-Arts).

impression troublante. Et, pour ne pas rompre avec le mystère, le film s'est, nécessairement et de plus en plus, écarté de la vie réelle.

Tout d'abord, la vedette était simplement un être dont on ne savait pas grand chose, si ce n'est qu'elle avait une vie extraordinaire. Puis, elle est devenue une idole qui a des toilettes princières ou extravagantes, de l'argent plein les poches, des automobiles et une vie scandaleuse. Après l'attrance du mystère, il restait à susciter la curiosité du scandale.

Cet état d'esprit, largement répandu, est prouvé à suffisance par les magazines de cinéma (mêmes dits catholiques) dont l'activité se borne à publier des photos suggestives et des pages de correspondance où lecteurs et lectrices demandent mille renseignements concernant l'idole, depuis la couleur des yeux jusqu'aux détails intimes.

Quant à nous, le cinéma nous intéresse dans la mesure où il exprime notre vie. C'est-à-dire, puisqu'il n'y a pas d'unité sociale, dans la mesure où il exprime l'âme d'une classe ou d'un individu.

Or, un film qui viserait à exprimer une inspiration déterrminée, n'est pas concevable dans l'état actuel de la production cinématographique. J'en ai dit tantôt les raisons. Ajoutons que l'industrie cinématographique, dans sa forme présente, ne peut plus accroître sa clientèle. Elle tente maintenant des efforts désespérés, non plus pour progresser, mais pour essayer de maintenir un édifice branlant.

A ceux qui leur reprochent l'aviissante nullité de leur production, les magnats du film répondent invariablement que "le public demande cela".

Ce bluff, nous en avons désormais la preuve, vaut ce que valent tous les faux bruits lancés par la presse et il n'est pas encore prouvé que le peuple s'intéresse plus aux vedettes qu'à lui-même.

En fait, l'industrie du film vit au jour le jour d'une série d'expédients. Pour retenir le public fatigué, on lance, il y a quatre ans, le film sonore. Cette invention n'était pas au point; on passa outre, car les premiers propriétaires de

films, ruinés, avaient dû céder leurs droits à quelques grands trusts d'électricité qui sont actuellement les maîtres de l'industrie cinématographique. Mais, à peine le film sonore lancé, on a déjà de justes raisons de craindre un retour marqué vers les meilleures productions muettes. Les grandes firmes, dont les intérêts sont liés au sonore, ordonnent la destruction de toutes leurs productions muettes. Ainsi, on traite l'intelligence et la sensibilité comme une marchandise. On a chauffé des locomotives avec du blé, on fera des peignes et des faux-cols avec des films.

Il faut de plus éviter que le public ne se détourne du film sonore, tant que celui-ci produit encore des bénéfices. Et pour cela, on achète à gros prix les brevets d'invention touchant le film en couleur, le film en relief et la télévision, — et on les met sous clef.

Ainsi, la recherche scientifique est bloquée, l'outil lui-même est saboté, et le spectateur, qui, en fin de compte, fournit aux firmes l'argent nécessaire à l'achat de ces brevets, se voit privé des joies inédites que ces inventions lui procureraient.

Malgré ces expédients, les firmes ne parviennent plus à écouler leur production; certaines d'entre elles — et des plus importantes — sont obligées de chômer plusieurs mois par an. La production cinématographique a atteint un stade de saturation qui, faute d'un changement radical de méthode, — changement qui est impossible — exigerait tout au moins un accord entre les firmes, pour un confinement du marché et une limitation de la production. Mais pareilles restrictions équivalraient de la part de ces firmes, à un suicide. Ce serait, en effet, laisser le champ libre aux tentatives de renouvellement qui pourraient d'autant mieux réussir que la production actuelle ne retient le public que par des attaches superficielles. Il n'y a, pour ces firmes, qu'une issue : harceler le public, lui jeter de nouvelles divinités en pâture selon un rythme de plus en plus accéléré (hécatombe de vedettes, talents et vies gâchés) c'est-à-dire, faire des films de plus en plus nombreux, augmenter les investissements de capitaux jusqu'à épuisement.

Pour tromper les intellectuels et les récalcitrants, on attire au studio quelques cinéastes indépendants; on leur accorde certaines libertés, qui dissimulent un esclavage : à preuve, les déclarations de René Clair dont tout le monde connaît au moins les récentes productions : **Le Million** et **A nous la Liberté**.

On fait ainsi coup double : par cette manœuvre on élimine du marché les concurrents dangereux, et l'on obtient, grâce au concours de jeunes gens intelligents, dont la besogne est d'ailleurs strictement limitée, le meilleur rendement d'une technique qui, sans eux, serait lamentable.

En fait, l'intrusion au studio de ces quelques poètes auxquels on enlève toute indépendance — et les meilleurs tels Eisenstein et Dreyer ne s'y laissent point prendre — donne au public d'élite, l'impression d'un défaut de maturité chez ces metteurs en scène. Le spectateur ignore que l'asservissement de ceux-ci est seule cause de la médiocrité des œuvres et continue ainsi à entrevoir la possibilité d'une amélioration dans la production actuelle.

A ses débuts, l'économie du film pouvait se contenter de ce dogme fondamental : " Le film idéal est celui qui plaît à tout le monde ". Elle n'avait alors qu'un but : susciter autour de la nouvelle invention, un mouvement de curiosité universelle. Mais cette première étape est franchie aujourd'hui, et les magnats du film en sont encore à appliquer des méthodes vieilles. Peu psychologues, ils continuent imperturbablement à croire que le public apprécie les scénarios mêmes des films qu'ils fabriquent, — ce que prouvent notamment les déclarations de William Hays, — et aucune précaution ne fut prise pour assurer le renouvellement des méthodes, le jour où l'intérêt suscité par l'invention elle-même se serait affaibli.

On assiste ainsi à cette situation paradoxale d'une industrie dont les dirigeants mêmes, pour en rester maîtres, se voient acculés à saboter systématiquement l'outil-lage. Tentative sans issue, ce lien tenu — la curiosité — qui existait entre le peuple et le studio, étant rompu.

Or, actuellement, le cinéma d'avant-garde *, après avoir poursuivi logiquement l'étude des possibilités techniques du film, tend, au moins obscurément, à retrouver un lien entre le cinéma et le peuple. Il a pour cela, sur le studio, le privilège d'une indépendance absolue à l'égard des combinaisons commerciales, et, dès lors, la faculté d'envisager dans toute son ampleur le problème de la rénovation cinématographique. Sans doute, la réalisation de cette nouvelle étape sera-t-elle marquée par de nouvelles défaillances. Le rôle du metteur en scène dans cet art qui n'a encore ni forme ni esprit définitifs n'est pas encore fixé, et souvent déjà des cinéastes enthousiastes durent abandonner la partie après deux ou trois années d'effort, parce qu'ils se trouvaient brusquement en présence de problèmes imprévus, pour la solution desquels ils n'étaient pas préparés.

Le rôle du metteur en scène, en effet, a varié plusieurs fois au cours de l'histoire du cinéma. La première étape de création proprement dite fut franchie entre les années 1912 et 1919 par le cinéma commercial lui-même, avec les William Hart, David Griffith, Abel Gance. Le rôle du metteur en scène se bornait alors au rôle de chef d'orchestre, et encore... Tout ce qu'il était possible de bricoler dans la littérature, dans la peinture, dans le théâtre, dans l'architecture, on se contentait de l'introduire au petit bonheur dans le film, avec la préoccupation de le rendre photographique. Mais cette production devint de plus en plus indisciplinée : la préséance que chacun de ces éléments — notamment les acteurs et le décor — cherchaient tour à tour à s'arroger eut tôt fait d'amener l'anarchie. Par réaction, par besoin de purifier la production, les jeunes rejetèrent alors en bloc tous ces éléments difficiles à manier, et le metteur en scène devint, avec la formule du film abstrait, le réalisateur d'une pure géométrie mouvante faite avec de l'ombre et de la lumière. Si,

* J'entends simplement par là ce mouvement de recherches qui s'effectuent en dehors du studio commercial.

dans la première étape, il ambitionnait d'être en quelque sorte le physicien de la photogénie, il ne tarda pas, dans la seconde, d'en devenir le chimiste.

Pour ce genre de recherches, il était loisible au metteur en scène de s'isoler, dès lors, du grand public. Effectivement, le film devint une chose de plus en plus hermétique et accessible seulement à un cercle étroit d'initiés. Cette expérience lui ayant donné une connaissance approfondie de la technique, le metteur en scène se retourna tout naturellement vers la nature, vers l'homme. Il redescendit dans la rue. Non plus à la manière de ses prédécesseurs du studio, non plus dans les rues de carton, mais dans la vraie rue où grouille la vie que l'on peut observer et filmer directement.

Les essais de la seconde étape pouvaient se faire avec relativement peu d'argent. Maintenant, au contraire, le cinéaste doit s'approcher du public non seulement pour le filmer, mais aussi pour obtenir de lui les capitaux nécessaires à l'expression d'une matière qui, pour la première fois dans l'histoire du film, est aussi large que le monde.

Il y a dès lors un but essentiel à atteindre : l'établissement d'un lien direct entre le peuple et le technicien, je ne dis plus le studio.

Des œuvres comme **A propos de Nice**, **Champs-Élysées**, **Zuiderzee** réalisées par les Français Lods et Vigo, le Russe Kaufmann et le Hollandais Ivens, indiquent cette nécessité. Ces films expriment véritablement le peuple, mais n'étant projetés que dans des milieux restreints ne l'atteignent pas encore.

La participation du peuple à l'élaboration des films résoudrait d'une part l'aspect financier que pose le problème du cinématographe et de l'autre permettrait bientôt l'expression de la vie dans ses aspects les plus divers, les plus profonds, les plus cachés.

aussi. Il résulte de cette politique du silence et de cette interdiction — interdiction que je ne veux pas discuter — qu'il m'est impossible d'atteindre le peuple. Le peuple ignore mon film et, pour le lui faire connaître, je dois passer par des intermédiaires. Toute autre eût été la situation si ce film sur Lourdes avait été réalisé avec l'appui conscient du peuple qui y figure.

J'admets que l'incompréhension de certains ait sa cause principale dans une technique peut-être trop abstraite qui les a déroutés, — certaines difficultés de prises de vues m'ont obligé, pour exprimer une synthèse de ce que j'ai vu, à donner au montage du film une forme assez aride.

Néanmoins, le fait pour certains de tenir les **Visions de Lourdes** pour une œuvre subversive et anti-religieuse provient de ce que ceux-ci se font de Lourdes une opinion différente de celle des pèlerins.

Et c'est ici qu'apparaît clairement l'utilité et la valeur du cinématographe qui, par des moyens mécaniques, nous révèle objectivement des choses que nous déformons en vertu de certaines idées préconçues. A part un passage satirique contre le mercantilisme, je crois avoir réalisé une œuvre objective avec des images qui sont toutes prises sur place sans la moindre préparation.

Des difficultés analogues ont surgi au sujet de **A propos de Nice** de Vigo et Kaufman, — ce film aurait reçu l'adhésion du Syndicat touristique des Alpes Maritimes. Ces cinéastes cependant n'ont fait que rendre plus patents certains aspects de Nice.

En filmant la vie, le cinéaste aide à corriger la vision qu'on en a. Déjà, il a corrigé la vision que nous avons de certains aspects purement physiques des choses. C'est ainsi que l'objectif a dénoncé l'erreur de ces peintres animaliers qui montraient un cheval en course les quatre pattes détachées du sol. On disait déjà que le gros plan et le film microscopique nous montraient les choses sous des aspects ignorés. Mais le cinéma n'est pas seulement appelé à nous apporter des révélations dans l'ordre purement physique : son rôle essentiel doit être de nous en

apporter dans l'ordre de notre vie psychologique et sociale. Ainsi la voie est ouverte à un film doué d'un rôle actif.

Des films analogues à ceux de Vigo, Lods, Kaufman, livens, existent en Russie où Dziga-Verkhoff a fondé, depuis des années déjà, une école extrêmement importante appelée « ciné-œil ». Cette école qui fonctionne sous le contrôle du gouvernement soviétique a, à son actif, plus de cent films. Ceux-ci ont été réalisés avec des moyens techniques et des capitaux largement suffisants, et sont, de ce fait, plus complets que les œuvres produites chez nous, avec des moyens toujours réduits et parfois ridiculement pauvres. Ces films, tournés dans la rue, dans les usines et les campagnes, montrent des ouvriers et paysans surpris à leur travail. Le montage très travaillé donne au film un caractère universel et poétique.

Mais ce film n'est pas, au point de vue théorique, plus avancé que le nôtre. Le film est, pour le metteur en scène et le gouvernement russe, un moyen de propager des idées culturelles. C'est-à-dire qu'il impose à l'œuvre une discipline intellectuelle au lieu de laisser le cinématographe remplir jusqu'au bout son rôle propre : la découverte de choses que nous ne voyons pas ou que nous ne voyons plus.

Aujourd'hui, le rôle du cinéaste devrait être tout d'abord d'aider le peuple à se découvrir lui-même.

Après le ciné-œil, le **ciné-esprit**.

C'est-à-dire qu'il ne s'agit plus pour nous d'aller au peuple avec nos idées; les idées du peuple n'étant pas toujours les nôtres, il importe d'aller résolument vers lui pour lui permettre de nous révéler son âme.

Le rôle du cinéaste cesse donc d'être celui d'un observateur pour devenir celui d'un conseiller que le peuple appelle à lui dans le désir de se découvrir.

Dans le film nouveau, le cinéaste assumera un rôle analogue à celui du bâtisseur de cathédrales : fournir une charpente, dont le thème était puisé dans les croyances populaires les plus profondes, et puis, laisser au peuple lui-même, le soin de meubler et d'animer l'édifice en le

peuplant de statues, de décorations et de vitraux, de toute sa mythologie, de toute sa vie et de toute la faune de l'époque. Il y a aussi l'exemple des chansons de gestes.

Il ne faudra point s'attendre, dès le début, à des chefs-d'œuvre. Il y a, tout d'abord, à acquérir la technique nouvelle dont nous entrevoyons la nécessité; il se peut fort bien, à ce propos, que, par la négligence de certains éléments, nous touchions, parfois malgré nous, à la caricature.

Ainsi, la nécessité d'un contingentement impossible dans le marché du film, nous amène de façon assez paradoxale à envisager une production plus abondante : des films pour chaque catégorie d'individus et réalisés par chacune de ces catégories elles-mêmes.

Ces considérations appellent, on le voit, un renversement radical de l'économie cinématographique actuelle : suppression du trustage du cerveau, suppression de la féodalité de la machine, suppression de l'esprit d'affaires qui opprime l'intelligence. En revanche, une attitude nouvelle du poète qui se consacre dorénavant à la découverte de l'âme de ses semblables.

Charles DEKEUKELEIRE.

Réforme du cinéma, co-écrit avec Willem Rombauts et Paul Werrie, éditions René Henriquez, Bruxelles, 1932.

Réforme du Cinéma

I. PROBLEME : LE COIFFEUR ET LES MILLIARDS

L'opinion du coiffeur a son importance : « Moi, je vais au cinéma pour passer une heure agréable et me reposer des fatigues du jour et non pour me surmener ni pleurer. Voilà pourquoi Maurice Chevalier me suffit et me plaît. » Le peuple a des opinions très saines. Il est bien évident que si l'on fait la file pour Maurice Chevalier, c'est qu'il exerce une attraction et s'il exerce une attraction, c'est qu'il détient un pouvoir. (Une chose est d'ailleurs ce pouvoir et une autre, le service à quoi il est mis : « Valentine ».)

L'opinion du coiffeur, sur Maurice Chevalier, rencontre celle de Claudel sur le regard dominateur des vedettes américaines : Valentino, Novarro *. Tout révolutionnaire du cinéma se croit obligé de taper sur Chevalier que le travail a rendu méritant. Chevalier n'est qu'un signe. Le signe de l'abrutissement du coiffeur et de tous

* S'adressant aux acteurs catholiques de New-York, Paul Claudel s'exprimait comme suit sur les deux vedettes américaines précitées : « Quand une jeune personne voit se dessiner sur l'écran la physionomie ravissante de Novarro et Valentino et se réunir peu à peu les éléments de ce regard dominateur, toutes sortes de pensées favorables et imprévues s'élèvent de son cœur troublé. »

11

les frères du coiffeur en société. Le signe d'une mauvaise distribution du travail et des loisirs et des temps donnés pour la méditation et la contemplation (qui peuvent être aidées par le cinéma). Le signe d'un surmenage. (Évidemment, il y a Charlot.)

D'autre part, deux cent cinquante millions d'êtres humains vont une fois par semaine au cinéma dans les cinquante-cinq mille salles du monde. Cela signifie cinq milliards, et plus, de spectateurs (répétés) pour les Etats-Unis et — milliards pour milliards — quatre milliards de dollars en capitaux engagés, soit 130 milliards de francs belges, dont un quart pour l'Europe et deux quarts pour l'Amérique. Bref, une des premières affaires du monde *.

Tout le problème du cinéma oscille entre le coiffeur et ces milliards. Par le coiffeur aussi bien que par ces milliards, l'institution du cinéma tend à se substituer à l'institution de la brasserie : on

* « Au fond de tout cela, il y a l'affaire... L'art et la technique, bien qu'ils constituent le cœur de cette industrie (le cinéma), se réduisent à être en somme des instruments au service d'un des plus colossaux « business » de notre temps. » (William Hays, magnat du cinéma américain. Cité par Altman dans *Ça c'est du Cinéma*.)

On connaît la phrase type de M. Aubert. C'est M. Herbert Hoover qui déclarait : « Là où le film américain pénètre, nous vendons davantage d'automobiles américaines, plus de casquettes, plus de phonographes américains. » C'est pour l'identique motif que les Anglais voudraient repousser les films américains et mettre les leurs à la place. Chou vert et vert chou!

12

va voir un film comme on va boire une bière. L'histoire qu'on raconte ici et là est pareille : un fait-divers.

II. LE MORAL

LE DIVERTISSEMENT

Nous avons le droit de nous demander si c'est bien là le rôle à faire tenir au cinéma. Si c'est bien là son destin, sa fonction. Or, nous revendiquons hautement, pour nous-mêmes et pour les autres, le droit à la fantaisie, au divertissement, « qui nous console de nos misères ». Et ce n'est pas ce que l'on puisse reprocher au cinéma ni à Maurice Chevalier qu'ils le distribuent au coiffeur mais qu'ils le distribuent d'une telle qualité.

« Qu'on voie, dit Pascal, si ce plaisir est stable ou coulant : s'il passe, c'est un fleuve de Babylone. »

Il est sans doute inéluctable que l'on fournisse à cette machinerie insatiable du cinématographe, commercial et affairé, une alimentation quotidienne, une consommation (la bière). En somme, de la cuisine et non de la médecine, qui est art, selon la distinction platonicienne.

Qu'on n'aille pas non plus tout rapporter et comparer aux chefs-d'œuvre de Shakspeare, de Molière, voire aux chefs-d'œuvre du cinéma lui-même. Il ne s'agit ni de cela, ni d'interdire le plaisir, mais de voir s'il est stable ou coulant, et de supprimer le coulant et de voir si le plaisir est organisé selon les lois éternelles,

13

car ne croyons-nous pas aux formes stables, constantes du rire? Nous sommes ainsi faits que nous voulons discerner en toutes choses, un aspect de durée, un air d'éternité, même si au bout du compte ces choses sont volées. C'est un besoin de constantes saines et qu'en nous soient satisfaites les différents besoins de l'homme (non point l'un à part l'autre avec excès, de manière à nuire par la suite aux autres, mais simultanément, selon les lois des genres).

Et quant au divertissement (fantaisie, humour), sa nature saine est de reposer l'homme selon ses besoins, c'est-à-dire sans le détourner de ses préoccupations essentielles ni lui en donner le dégoût, ni porter atteinte à l'exercice de ses facultés. Le divertissement ne peut, en aucune manière justifiable, être servi par une matière vile qui déprave le goût (appétit) et rende insensiblement l'homme inapte au meilleur. Le divertissement ne peut être en un mot, un détournement, « une soupape de sûreté » *.

De même, la bière que l'on boit au café doit rester une nourriture et ne pas constituer une nuisance pour la santé du consommateur. Ni le lait que l'on vend dans la rue.

Donc, à supposer que l'on assigne au cinéma le rôle exclusif de divertissement, de consommation, de marchandise qui lui est actuellement, pour la

* (Sans le cinéma) « l'on aurait pu, à un certain moment, redouter une sorte d'explosion assez forte pour ébranler les bases de la société ». Frans Kölsch, physicien, en parlant du cinéma américain, cité par Altman, op. cit.)

14

plus grande part, attribué, il faut encore qu'un contrôle soit exercé, sur la fabrication du film comme sur la fabrication de la bière et qu'on veille à ce qu'il y entre du sucre et non de la saccharine. Et ceci nous amène à parler de la question capitale de la censure.

LA CENSURE

Primo, la censure doit-elle exister ?

Nous répondons catégoriquement oui. Il est inutile de dire que nous réproprions cette censure qui consiste à émonder les films, à les châtrer, tiers-ordonner et embigotter, qui falsifie la vie et tend à substituer au film, miroir de l'existence, le film édifiant. Le film courant est d'ailleurs aussi faux que le film édifiant, en regard de la vie. Et c'est à l'endroit de cette falsification qu'une première censure devrait s'exercer.

Nous tenons pour la censure impitoyable contre tout ce qui s'exerce au détriment de l'intelligence, de l'équilibre entre les besoins de l'homme et du corps social et, pour tout dire donc, au détriment de la santé.

Nous sommes pour la résistance de l'individu et du corps social, pour la cohésion des cellules, contre la désagrégation, la décomposition. Mais attention : nous tenons autant pour la recherche, la découverte, l'investigation, bref cet esprit d'invention indispensable aux agrégations et architectures nouvelles que nous désirons voir s'instaurer dans le cinéma. Or, rien ne s'invente sans qu'il y ait destruction, combustion. Mais « toute révo-

15

lution bien entendue est une opération d'ordre ». Dès lors nous disons que ces expériences doivent être tenues dans les laboratoires comme le sont les expériences des chimistes. (Ceci dit en faveur du compartimentage des salles).

De même que la bière est contrôlée et que le brasseur n'y peut introduire de la saccharine au lieu de sucre, nous sommes pour le contrôle du film. De même que l'expérience chimique est nécessaire au développement de l'industrie, l'expérience cinématographique est nécessaire au développement du cinéma. Mais le chimiste n'a pas le droit d'empoisonner l'air que respirent ses concitoyens ni de répandre les stupéfiants.

Toutefois, la censure, telle qu'elle est actuellement exercée, est inefficace et donc nocive.

Ce rôle de censeurs est assuré par des gens incompetents, quant à la pédagogie, et qui, au surplus, jugent sur la neutralité d'un film, c'est-à-dire sur son insignifiance et non sur sa valeur éducative, comique ou exaltante.

Enfin, la parole n'est plus aux fonctionnaires ni aux gendarmes, mais aux apôtres et aux médecins de l'âme et de l'esprit.

Toutes les censures actuelles sont empiriques. Leurs meilleurs remèdes ne peuvent que sauvegarder les nerfs de nos contemporains et ressemblent encore à des emplâtres sur des plaques syphilitiques. Le mal est interne et c'est là qu'il faut remédier d'abord.

On ne voit d'autre mission à confier en premier chef au cinéma que celle d'exalter la vie sans la trahir ni la falsifier. S'il arrive que les

16

seuls films ou à peu près, qui nous soient supportables, sont malsains, c'est que la vie actuelle, qu'il traduisent sans trahison, est malsaine. Dès lors c'est la vie qui est à réformer et que certaines Ligues cessent de charger le cinéma de tous les péchés d'Israël. L'heure est à l'envoi de missionnaires parmi les civilisés.

MACHINE ET ESPRIT D'AFFAIRES

En vérité, limiter au seul divertissement, ou à l'art, la mission du cinéma, c'est réduire la littérature au seul roman gai ou au seul théâtre.

Le cinéma n'est ni divertissement, ni art, ni industrie, ni poésie, ni appareil d'investigation scientifique ou d'éducation, ni véhicule d'idées, mais il est tout cela, à la fois.

Le cinéma n'est pas un art, c'est une espèce *.

C'est-à-dire que, du point de vue de l'expression, il est un langage, tout comme le texte imprimé, et du point de vue de la fabrication, c'est un des arts de la machine comme la radio, le disque, la photographie et comme l'imprimerie tout d'abord.

Cette filiation à la machine soumet le cinéma à tous les excès que la machine a engendrés par le mauvais usage qu'en a fait l'homme animé par l'esprit d'affaires. Ce n'est pas un sort spécial fait au cinéma, car le livre le partage grâce à la linotype. Ce sort était ainsi défini par un organe

* Cfr. *Nouvelle Equipe* (Printemps 1929) : « Le cinéma soviétique ».

17

publicitaire et professionnel de l'imprimerie, sous le titre : **Le rôle social de la linotype**. Il était dit :

Ceci (la multiplication de la lecture) aura pour conséquence la prospérité de l'industrie de l'imprimerie, qui réclamera de plus en plus des machines perfectionnées, non seulement pour répondre à une production intensive mais surtout pour satisfaire les besoins de qualité et de perfection qui se développent, eux aussi chaque jour davantage.

C'est donc une sorte de chaîne sans fin : pour que l'imprimerie soit prospère, il faut que les besoins de la lecture se développent; ce n'est qu'à une industrie de l'imprimerie ainsi rendue active qu'il faudra de nouvelles machines *.

On ne pouvait mieux définir la situation. Les besoins de qualité et de perfection dont il s'agit sont visiblement ceux de l'œil. La qualité de la lecture est devenue le dernier des soucis. Au contraire, on ne sera plus exigeant sur ce point : on poussera à la production livresque, c'est-à-dire à son avilissement, en suscitant des écrivains de métier, sans vocation profonde ni poussée intérieure, et l'on ne prendra plus comme critère de la qualité, que le chiffre de vente qui relève de la quantité **.

Ainsi, très exactement, du cinéma. Par « esprit de lucre et de cupidité » et par la dévorante nécessité de la machine.

Mais prenons garde.

* Journal *La Linotype*, Bruxelles, sept. 1931.

** A propos du romancier et du respect des commandements, le Jésuite américain Francis Talbot, directeur de la revue *América* écrit :

« Aucun juge sain de la moralité dans le roman n'a

18

Certains ont cru pouvoir, depuis Gina Lombroso, qualifier le travail en série de « honte de l'intelligence ». Ce n'est pas ici le lieu de répondre à cette opinion, si ce n'est dans la mesure où elle est dirigée contre le cinéma. Et quant à cela, il suffit de demander si tel livre est la honte de l'intelligence parce qu'il est tiré à 2.000 exemplaires (ou une auto ou un journal). On confond l'outil et l'usage que l'on en fait. Quant à cet usage, nous dénonçons cet « esprit de lucre et de cupidité » qui porte à la surenchère définie plus haut pour la linotype et qui aboutit fatalement à ce que l'on appelle aujourd'hui la surproduction, — surnombre de salles, de films, de studios, d'acteurs, d'opérateurs, etc. — qui est la supplantation de l'esprit de qualité par l'esprit de quantité et qui n'a d'issue que dans l'avalissement de la matière et du produit livré à la consommation. Le rôle social de la machine (linotype ou appa-

jamais posé comme principe que le péché doit être prohibé dans les œuvres d'imagination. Les romans détectives tournent autour des violations des dix commandements. Tout à fait légitimement et sans offense, l'écrivain d'histoires mystérieuses est autorisé à utiliser le meurtre, le suicide et le vol comme sujets de son ouvrage. Il n'y a aucune discussion sur la légitimité de l'emploi des violations des commandements comme matériel de roman... L'amour, la passion et les péchés qui en résultent font partie intégrante du drame de la vie, et comme tels, ils sont des matériaux légitimes pour les romanciers. »

Tout est évidemment dans la manière de traiter et dans la connivence ou la non-connivence.

« Un cœur pur pénètre le ciel et l'enfer. » (Imitation de Jésus-Christ.)

19

reil de prise de vues, etc...) aboutit de la sorte à remplir les caisses de l'industriel et à multiplier les machines. En fin de compte, le cinéma devient une machine à aspirer l'argent et le public, une chair à dividendes. Ce qui correspond exactement à l'esprit d'affaires dénoncé.

De là vient qu'à la manière dont elles sont délivrées, les images cinématographiques se répandent sur la terre, à la façon d'un fléau d'Égypte.

III. L'ECONOMIQUE

L'ARGENT

Ainsi, le mal profond du cinéma réside en ce que, instrument de civilisation et de culture, le cinéma échappe à tout contrôle cultivé, comme nous l'avons déclaré à propos de la censure, et secondo, en qu'il est aux mains de gens sans culture, qui ne se servent de cet instrument de civilisation que dans le but de gagner de l'argent.

Or, la réalisation d'un film demande tant d'argent qu'il est pratiquement impossible à des isolés ou à des indépendants, bref à ceux que la recherche de la culture dans la méditation ont détournés de la poursuite de l'argent, de bâtir un film de quelque importance sans passer par ceux qui détiennent l'argent et la sottise*.

* C'est René Clair qui a écrit : « Un film n'existe que sur l'écran. Or, entre le cerveau qui conçoit et l'écran qui

20

Cela est vrai pour les individus comme pour des industries nationales entières. On a l'exemple de la cinématographie anglaise — voir le rapport annuel déposé au Congrès des Trade-Unions en 1931 — qui se heurte au contrôle financier exercé par les Producteurs américains. Il est virtuellement impossible de projeter un film britannique aux Etats-Unis et jusque dans les Dominions britanniques : Canada, Australie, Nouvelle Zélande. Un tel impérialisme est inadmissible à une époque de grands échanges comme la nôtre.

LES REALISATEURS DE FILMS

Omnipotence de l'argent, et cercle vicieux de l'argent : il faut de l'argent pour s'exprimer et c'est justement l'argent qui étouffe la liberté d'expression.

C'est « le pouvoir économique discrétionnaire » dont parle Pie XI :

Ce pouvoir est surtout considérable chez ceux qui, détenteurs et maîtres absolus de l'argent, gouvernent le crédit et le dispensent selon leur bon plaisir. Par là ils distribuent en quelque sorte le sang à l'organisme économique dont ils tiennent la vie entre leurs mains, si bien que sans leur consentement nul ne peut plus respirer.

Il en résulte pour les créateurs du film, un pro-

reflète il y a toute une organisation industrielle et ses besoins d'argent... Il semble donc vain de prévoir l'existence d'un cinéma pur tant que les conditions matérielles du cinéma ne seront pas modifiées étant que l'esprit du public n'aura évolué. »

21

fond découragement, un sentiment d'impuissance qui a sa répercussion dans toutes les œuvres cinématographiques. Celles-ci ne viennent au jour que dans la mesure où elles servent les bailleurs de fonds, et de la manière qu'ils l'entendent. Cela signifie que toute rébellion d'un artiste du film contre cet état de choses est impossible ou du moins ne se peut exprimer par le cinématographe. Si par hasard, un mécène veut bien assumer les frais d'une œuvre, en complète indépendance, cette œuvre est étouffée, même par les salles dites d'avant-garde qui se contentent de montrer des films moins compromettants. C'est le cas pour *L'étrange aventure de David Gray* de Carl Dreyer, *L'Age d'or* de Bunuel, etc.

Voici plus en détail la situation faite à chacune des trois catégories de réalisateurs :

Primo, ceux qui ont affermé leurs services aux grosses firmes de production :

Les uns se soumettent sans plus et se contentent d'approfondir un métier, de perfectionner une langue — exempte cependant de toute audace technique, comme de toute recherche intellectuelle — et abandonnent toute idée d'exprimer quoi que ce soit d'eux-mêmes dans le film.

D'autres essayent, en trichant sur les intentions de leurs bailleurs de fonds, d'introduire de ci de là dans leurs films, un fragment personnel. Les uns et les autres, se retirent donc volontairement tout contrôle, ou du moins un contrôle poussé, et ne peuvent ainsi ni s'exprimer, ni faire progresser

22

un art qui, comme tout autre, dépend d'une série d'expériences suivies et totales.

Ils nuisent, au surplus, à l'esprit du public en établissant une « honnête moyenne » du film que la plupart des critiques et une bonne partie du public intellectuel sont tentés d'admettre comme sommet de l'art cinématographique (René Clair, Charlot).

Secundo, les dégoûtés des méthodes de studio, lesquels essaient de s'en libérer à l'aide de capitaux indépendants. (J. Epstein, Dreyer, etc.) Ceux-ci se heurtent à l'organisation antiintellectuelle du film, pour le lancement, et échouent. Dès lors, il leur devient difficile de trouver de nouveaux capitaux pour renouveler l'expérience et ils perdent en une quantité invraisemblable de démarches, coups de téléphone, etc. auprès de capitalistes et d'hommes d'affaires, le temps et l'énergie qu'ils devraient normalement sacrifier à leur art. L'esprit d'affaires les rattrape au tournant.

Tertio, les jeunes. Ceux-ci n'ont pas le renom qui permet à leurs aînés de disposer de millions. Au surplus, même pour les sommes plus petites dont ils ont besoin, il leur faut encore le plus souvent des bailleurs de fonds. Leurs films se ressentent dès lors de cette insuffisance d'argent et se limitent au cadre d'expériences. D'autre part, afin de pouvoir renouveler celles-ci, ils sont obligés de s'adresser à des firmes industrielles ou à des partis politiques et de traduire ces expériences en films de publicité ou de

23

propagande. (*Zuiderzee* d'Ivens, *Symphonie Industrielle* du même, *L'ennemi dans le sang* de Ruttman, etc.). Or, ces firmes ou partis, en général, limitent leur intervention à l'intérêt que peut présenter le film pour leur propagande et en limitent aussi la projection qui, par certain jeu de la concurrence, peut leur causer parfois du tort.

Nous ne protestons pas contre le genre : un film publicitaire peut être beau dans son genre, tout comme une affiche, et un film de propagande, tout comme un discours, un plaidoyer. Il faut protester contre la situation qui met les jeunes dans l'impuissance de sortir de ce genre et d'orienter leur vocation vers les modes où leur talent personnel pourrait le mieux se déployer.

Une des carences capitales du cinéma tient en ce que, obligé de servir les foules (à cause du prix de revient élevé du film), le cinéma les sert par l'intermédiaire des vrais maîtres de la foule, les industriels de tout poil, ou leurs actuels sous-ordres : organismes confessionnels et partis politiques. Il n'y a point place pour parler directement au peuple ni pour l'indépendance. Économiquement donc le problème de la création par le film ne peut être résolu que sur des bases toutes nouvelles et beaucoup plus larges que celles posées par les ciné-clubs dont la formule est trop restreinte et l'organisation commerciale défectueuse.

LA PRESSE ET LA PUBLICITE

D'ailleurs le public manque, actuellement, du

24

moins celui qui fréquente le cinéma, pour alimenter une production plus humaine et plus haute.

Cela est dû pour une grande part à ce que la Presse manque à ses devoirs en la matière, qu'elle abandonne le rôle d'éducation et de guide qu'elle pourrait et devrait jouer en l'espèce, rôle de régulateur par la critique, saine et juste. La Presse traite le film, elle aussi, comme une marchandise, une matière à profit : l'esprit d'affaires.

Sans doute est-ce, souvent, pour les journaux, une nécessité de vivre : c'est donc qu'il y a là quelque chose qui cloche. Cela ne nous regarde plus. Mais il y a des aspects plus odieux que celui-là, dans la dépravation de la critique.

Cette dépravation connaît **trois espèces de responsables.**

Primo, les Firmes de cinéma, qui arrosent les journaux et leurs représentants, multiplient les tentatives de corruption à l'endroit de ceux qui restent intègres, paient carrément les autres, pratiquent le porto et le banquet, achètent en bloc les membres des Associations professionnelles de la critique (ainsi dite) et tentent par tous moyens de prolonger jusque dans le sein même des journaux, qui font l'opinion ou la réclame, leurs cadres de salariés. Nous dénonçons comme illégitime ce procédé de corruption, et nous refusons aux Firmes le droit de corrompre la critique, droit qu'on leur reconnaît dans les milieux les « mieux pensants » sous le prétexte fallacieux que ces Firmes font « leur métier » et leurs affaires.

25

Leurs affaires, oui, leur métier pas*.

Secundo, les Directeurs de Journaux, ou leurs Conseils d'administration qui manquent à leur devoir en ne soustrayant pas la tribune cinématographique au contrôle des Agents de publicité, aux critiques marrons, secrétaires de Presse des Firmes, distributeurs des budgets qui assument en même temps, dans tel ou tel journal évidemment favorisé par la distribution, le rôle de critique cinématographique. Il est du devoir de tout directeur de journal qui se respecte et connaît l'importance de sa mission, de restaurer les droits de la critique dans sa maison et de réclamer avant tout de celui auquel il confie le soin de juger les films, une indépendance et une intégrité absolues à l'endroit des budgets publicitaires et des commissions.

Tertio, les Journalistes eux-mêmes. Nous dénonçons ici la collusion de

* Quant à cet esprit d'affaires et à son infiltration dans les milieux « bien-pensants », voici les déclarations qui furent faites en novembre 1930, au Congrès du cinéma catholique à Paris

« Comment ouvrir des salles ?

» Oh ! d'abord ne pensons pas à faire une œuvre de cinéma, mais bien à faire des affaires en cinéma. Si le cinéma n'est pas une affaire comme une autre, à cause de sa portée morale et sociale, si, pour cette raison les catholiques ont un devoir très spécial de s'en occuper, le cinéma est tout de même en soi une affaire qui vous enrichit si elle est bien menée et qui, mal menée, vous conduit à la faillite. On doit donc traiter le cinéma comme une affaire. Il faut l'établir et la mener avec le souci d'y faire des bénéfices. L'argent doit, lui aussi, adorer Dieu. »

26

la plupart d'entre ceux qui se qualifient de journalistes ou critiques cinématographiques, avec la Publicité et les Agents. Nous dénonçons la confusion des genres : critique et publicité, laquelle publicité est légitime dans la mesure où elle reste en son domaine et n'empiète pas au dehors, et dans la mesure aussi où elle se respecte elle-même, en ne falsifiant pas l'objet qu'elle a pour mission de présenter. Ici aussi s'est répandu l'esprit d'affaires et la conception qui en découle et qui fait considérer le cinéma comme une source de profit et de lucre. (A moins que certains ne soient acculés à ces méthodes par la nécessité du pain quotidien et alors c'est la situation générale qui les oblige à recourir à ces moyens et leur permet au surplus de le faire, plutôt qu'à d'autres, que nous incriminons.) Nous dénonçons ces mœurs dans un genre où elles sont plus dangereuses que dans beaucoup d'autres, car le cinéma relève pour une part de l'esprit et s'adresse à l'esprit. Nous dénonçons les textes rédactionnels numérotés (par quoi les meilleurs d'entre les journaux croient faire tout leur devoir), les critiques commissionnés, appointés par les firmes, distributeurs et bénéficiaires de publicité. Nous dénonçons enfin le rôle que jouent les Associations professionnelles en couvrant de leur nom, qui est une forme de garantie, tous ces critiques de faux noms.

Si nous insistons tellement sur ce point de la Presse et de ses rapports avec la Publicité c'est que la Presse est un des plus puissants moyens qui soient pour ramener le cinéma dans les voies

27

saines, en agissant sur la production, comme frein et contrôle, et sur le public comme régulateur et instrument d'éducation.

L'ECOLE ET LE CINEMA

Il faut aussi réclamer que l'Ecole prenne un rôle plus actif dans cette régénération du cinéma en préparant « ex-professo » le jeune public, et non seulement en usant du cinéma pour l'instruire sur les matières qu'on lui enseigne, ce qui est hautement louable, mais encore doit être surveillé (notamment sur le point des films dits historiques). A la lumière de ce double principe, les rapports entre l'Ecole et le Cinéma nécessiteraient un multiple examen.

IV L'ESTHETIQUE

Etant langage, comme il est dit plus haut, le cinématographe est voué à l'expression de l'art et de la poésie. C'est dans cette expression qu'il doit culminer en dignité.

En tant que tel, le rôle du cinéma est de traduire d'une façon sensible le drame et la joie de notre époque (ces deux grands thèmes émotifs de la vie humaine).

MODES D'EXPRESSION

Une nécessité s'impose : ne pas confondre les genres ou modes d'expression, (drame, satire,

28

comédie, documentaire, poème, et c'est dans cette parenthèse le lieu de protester contre la confusion consciente que l'on fait entre le documentaire et le roman et qui n'est rien d'autre qu'une forme de l'escroquerie morale : films reconstitués sans aveu, scénarios corsés ou stupides, faux documents, apprêts, etc... Nous dénonçons en outre, dans les actualités, le reportage falsifié ou stupidement flatteur et officiel; dans le reportage documentaire, le même esprit de surenchère qui sévit dans le reportage pour journaux et, dans un genre comme le dessin animé, l'épuisement rapide d'une invention par excès de plagiat et ressassement).

Chaque genre exige son style particulier. Nous entendons par style : un tissu d'expressions sensibles qui nous blessent et nous exaltent, qui marquent leur empreinte en notre for intérieur. Le résidu, formé par les diverses émotions, exaltantes, comiques ou tragiques, nous permettra d'orienter de façon de plus en plus précise notre appareil de sensibilité.

C'est de ce processus que surgissent les valeurs profondément humaines et spirituelles.

TECHNIQUE, VEHICULE DE POESIE

Quant à l'expression ou extériorisation du sensible, c'est à la technique (ce talisman de l'intelligence, qui met au jour et au point nos émotions et sentiments les plus obscurs) d'animer de son souffle tous les éléments dont se compose le sujet.

29

En définitive, une matière n'est pas plus poétique qu'une autre; c'est la technique, cette clef de l'expression, qui en révèle, en accuse ou en suggère la transcendance. (D'un grand sujet, un inhabile ne fera rien, d'un rien, un cinéaste expert peut faire une grande chose.)

LE MATERIEL CINEMATOGRAPHIQUE

Nous n'avons pas autrement à prendre parti sur le choix de certains moyens où le cinéaste reste entièrement libre et dont seul importe le bon usage qu'il en fait. Certains révolutionnaires du cinéma se croient obligés de s'emporter contre le studio et le décor fabriqué, ceci au nom du plein air qui serait pour le cinéma le domaine exclusif. Nous considérons, en effet, le plein air comme l'espace ouvert par excellence au cinéma, mais non à l'exclusion d'autres territoires et cela va de soi. Combattre le studio et le décor fabriqué, les attaquer à priori et par principe, est puéril. Il n'y faut qu'une seule raison : l'emploi du studio et du décor fabriqué serait indispensable à la composition d'un film qui ferait la satire de ces procédés. Que l'on voie aussi le parti que Pabst en a tiré dans son **Opéra de Quat'Sous**.

Tout autre chose est l'usage que l'on fait du studio pour la majorité des films et notamment quant aux acteurs.

Et pour ce qui est de ces derniers, il en est d'eux comme du studio lui-même : tout dépend de l'usage. Là dessus nous dénonçons, après

30

combien d'autres d'ailleurs, cet esprit-vedette auquel on a tourné le public et qui relève entièrement à nos yeux de l'esprit d'affaires déjà fortement incriminé.

Il importe de faire soigneusement la distinction entre la résignation du public, d'ailleurs atrophié, sa non-résistance et, si l'on veut, sa faculté de digérer l'aliment cinématographique présenté sous les marques des vedettes, cela d'une part et d'autre part, le réel attrait, le magnétisme qu'exercent certaines vedettes populaires dont nous avons parlé au début de cet examen.

L'esprit-vedette relève de la nécessité commerciale où se trouve le cinéma, dans son organisation actuelle, d'avilir la marchandise, afin de la répandre plus largement et de faire plus d'argent, ce qui aboutit souvent à satisfaire les petits besoins du milliardaire en compagnie de la vedette qu'il faut renouveler, autant pour les petits besoins que pour le public et que pour accroître encore les affaires et ainsi de suite. Le cercle proprement dit : vicieux.

On proteste, en passant, contre l'étalage qui est fait de l'existence luxueuse ou scandaleuse de ces vedettes aux fins de publicité.

MODERNITE DE LA TECHNIQUE

Et nous disons encore : que la technique soit moderne. Précisons : chaque époque tend à modifier son langage selon ses besoins préférés. Cette tendance trouve ses ressources et sa justification dans les composantes de l'époque (les

31

matériaux : l'or, la science, l'industrie, etc., et l'ambiance). Toute moderne qu'elle soit et sans doute pour obéir à la nécessité de le rester, la technique (au sens matériel du mot, cette fois), restera toujours soumise au renouvellement, à l'invention, fruit des recherches et conquêtes nouvelles dans les domaines scientifique ou autres. Ceci par la nécessité et le désir où se trouve le créateur d'atteindre au maximum d'expression.

L'INVENTION

En raison de ce que nous venons de dire et en raison de ce que nous avons dit au passage concernant la censure, nous ne croyons pas que l'on puisse imposer un rythme à l'élaboration ni à l'application, bref, à la naissance des inventions. Si demain, le film stéréoscopique, sans écran, à trois dimensions, qui vient d'apparaître, doit mettre fin au cinéma et à son organisation actuelle, nous ne voyons rien qui puisse s'y opposer. Seul, l'esprit d'affaires en sera tenté : pour sauvegarder l'excès de capitaux engagés dans le matériel existant (salles, studios, appareils, etc.).

Nous avons d'ailleurs l'exemple de la manière dont l'esprit d'affaires contrarie l'invention — et dont l'homme d'affaires est victime de son propre gaspillage — dans le film sonore dont l'exploitation commerciale survint deux ou trois ans trop tôt, avant que le procédé ne fût bien mis au point et que l'on eût étudié non seulement le maniement mais encore l'usage que l'on devait en faire.

32

LE FILM SONORE

En effet, sauf quelques tentatives, le film phonétique s'est égaré dans une impasse. Les cinéastes ont contourné ce problème de l'image et du son, entre lesquels un équilibre nouveau est encore à trouver. Au lieu que, jusqu'ici, l'on s'est contenté d'intercaler la musique d'une façon arbitraire (quelques bruits et des textes parlés) entre les images. Au fait, le film sonore devait et doit encore — malgré ce qu'en ont dit excellemment les cinéastes russes, dont Eisens ein — être envisagé sous un autre angle : celui d'un nouveau mode d'expression, dont le fondement n'est même pas défini.

Nous disons donc : un équilibre entre l'image et le son et non pas la traduction musicale de l'émotion exprimée par l'image. La recherche d'un équilibre entre les affinités du rythme musical et du rythme des images. Et encore, d'autres possibilités : enchaînement des images au moyen du son, surimpressions mises en relief par le son, orchestration des bruits divers, juxtaposition de l'image au son, etc.

Une des nécessités avouées qui contraignent à la mise en exploitation prématurée de ce procédé du film sonore fut la lassitude engendrée, parmi le public américain, par le cinéma muet, lassitude qui provenait, elle aussi, des abus commis par cet esprit d'affaires calamiteux, qui, pour accroître la production la ressassait, l'avilissait, au point qu'elle engendra l'ennui. On sait ici comment cet esprit d'affaires est responsable, pour une

33

bonne part, de cet état de provisoire qui retentit dans le cinéma et comment l'esprit de quantité se substitue à l'esprit de qualité, comment l'éphémère et la mobilité se dressent contre la durée et l'architectonique.

LA CONCURRENCE

À la nécessité d'atteindre l'expression maximum, proclamée plus haut, se substitue celle, purement commerciale, de secouer le public et ses nerfs, de les retirer de leur apathie; et aussi cette autre et néfaste nécessité, dont nous critiquons surtout l'acuité, le caractère de crise : la concurrence commerciale, qui fait avorter l'invention ou venir avant terme.

Nous disons : le caractère de crise, car en fait la concurrence est légitime et il y a dans tout ce qui existe une part de fatalité, d'inéluctable ou, si l'on veut, de naturel et de spontané. C'est pourquoi nous ne nierons pas que l'énorme consommation, l'énorme déchet de pellicule et le gaspillage des matériaux et des forces cinématographiques auxquels nous avons assisté, expliquent le rapide mûrissement de ce nouveau langage et furent en partie, nous disons en partie, nécessaires à l'éclosion des quelques chefs-d'œuvre que nous connaissons. En corollaire, on justifie aisément un rôle d'alimentation, de distraction, en faveur du cinéma, dans la mesure où cela n'est pas contraire à la respiration spirituelle et à l'intelligence.

34

LE CONTENU (OU MATIERE) DU FILM

Nous avons dit plus haut, d'ailleurs, ce que nous entendions par divertissement.

Dans ces limites nous rejetons la technique pour la technique, la technique qui jouit d'elle-même, et ces films de haute technique perfectionnée (lumières, netteté de la vue, etc.) qui jouent de matières sans substances, futiles.

Nous réclamons du cinéma des exercices d'utilité. Il y a trop d'urgence pour que l'on puisse encore se détourner des angoisses et des idées qui règlent ou dérèglent la vie de cette époque. La vocation de cette époque, comme de toute époque en souffrance, est de travailler à la vie humaine, individuelle et sociale, ainsi qu'on bâtit une maison.

Notre passion est de collaborer à cette entreprise.

C'est pourquoi — en renforcement et mise en application des principes énoncés au paragraphe de la censure — sans rien abandonner des joies, des drames et des passions éternels (amour, douleur, etc.), qui échappent aux formes sociales temporaires non sans en recevoir toutefois une empreinte dans leur partie malléable, le film doit désormais être orienté dans les voies de l'ordre social, étant donné que notre génération est constamment troublée et révoltée par des déséquilibres de cet ordre.

C'est le problème le plus troublant qui s'impose à notre conscience. Cela est devenu un cas de conscience. On constate, en effet, que précisé-

35

ment, ces déséquilibres sociaux accroissent — ou y participent, en découlent, les multiplient, bref s'y mêlent — les déséquilibres moraux et intellectuels, et retentissent en eux, et que le cinéma, par son abstention de ces problèmes et les spectacles dénués de sens qu'il donne, est devenu un agent très actif de ces déséquilibres. En conséquence, nous voulons que l'on conduise le cinéma parmi ces problèmes, qu'on attelle à leur solution et que, inversement, ces problèmes pénètrent l'art cinématographique, en deviennent matière, en vue de suggérer et d'atteindre un équilibre social, fût-il temporaire et relatif.

ESPRIT DE PROPAGANDE

La foi, sous la forme de « l'esprit de propagande », qu'il ne faut pas confondre avec la publicité, pas plus qu'il ne faut confondre missionnaire et commis-voyageur, nous voulons donc dire une dévotion avouée ou inconsciente, aveugle, à la « chose », cet esprit non seulement ne peut nuire à l'art véritable mais même n'est pas séparable et n'est point séparé de toutes les grandes œuvres humaines (témoins : les cathédrales, le Parthénon, etc.).

Il reste néanmoins entendu que cette matière sociale du film ne sera pas traitée de la façon primaire dont les commis-voyageurs vantent leurs produits, mais que le drame ou la comédie seront approfondis, pénétrant et suivant les lignes sinueuses, les inflexions et les plis de la vie, laquelle est

36

out de même plus complexe qu'un jeu de contrastes sommaires (le bon et méchant, etc.). Bref, il ne peut s'agir d'une simple vantardise en faveur de tel ou tel régime, économique ou politique.

CINEMA ET LA MASSE

Que l'on ne nous croie donc pas éloignés de la masse du public et de ses préoccupations ni de ses goûts mais bien contraires au souci de la flatter et de l'égarer ou de l'aveugler. Si nous méprisons la bassesse commerciale du film courant et ses fausses idéologies, et ce que l'on peut qualifier de viol conscient de la conscience, nous savons fort bien que la ligne de partage en le mélodrame et la tragédie, entre la grande sentimentalité populaire et le chef-d'œuvre durable, n'est en réalité qu'un fil.

Un des buts essentiels auxquels on doit concourir, s'il le faut, le cinéma — nous y insistons car ce but est complètement perdu de vue dans nos régimes bourgeois, — un de ces buts reste toutefois de collaborer à l'instauration de l'ordre social souhaité par l'époque, ordre social qui doit découler d'un relèvement spirituel et à son tour en devenir la source, à tout le moins en facilitant l'exercice et le jeu. Cet ordre social, nous le situons au plus haut point de la trajectoire, une trajectoire au point de chute de laquelle, nous disons que l'homme finit par conplaner.

37

V. CONCLUSION : REFORME DE L'ESPRIT

Il est clair que cette réforme de l'ordre social doit être — et ne peut réussir que si elle l'est — précédée par une réforme de l'esprit. Et plus spécialement quant au cinéma qui participe aux diverses branches de la vie actuelle, et relève d'une multitude de conditions, mais de deux principalement, ainsi que nous l'avons montré : l'argent et l'organisation du travail dans la société, les milliards et le coiffeur.

Tant que le problème de l'argent ne sera pas résolu (et tous ceux qui lui sont connexes) — tant que le milliardaire américain aura le droit de grossir ses capitaux, pour lui, sa vedette et leurs petits besoins conjugués — il est inutile d'attendre une réforme du cinéma. Comment, en effet, imposer une contrainte aux seuls producteurs du cinéma, quand les autres industriels conserveraient la liberté et le droit de se concurrencer sans frein et de produire sans contrôle? Car le cinéma, un cinéma sainement organisé, restera en partie une industrie. Il n'y a là rien qui choque le sens humain que nous en avons.

D'autre part, il en est de même de l'organisation du travail et des loisirs dans notre société : aussi longtemps que ce problème n'aura pas reçu de solution digne de l'homme (et tous les problèmes connexes) — aussi longtemps que le coiffeur sera excédé par sa journée de barbe et de cheveux — et que, par la saine régulation des fatigues et des repos, un temps ne sera pas laissé à la méditation, il est vain d'espérer que le public

38

sera capable de se réjouir aux grands spectacles et fera la file pour d'autres messieurs et dames que le Chevalier et ceux d'Un Soir de rafle, etc.

Cette solution des problèmes de l'argent et du travail (et de tous les autres : la Presse, l'Ecole, etc.) ne nous regarde plus ici. C'est l'affaire des spécialistes en chacune de ces matières. Mais voilà ce que nous disons à ces spécialistes, s'il a vient qu'ils s'inquiètent du cinéma et si le cinéma le embarrasse. Quand tout ira bien en hors le cinéma, tout ira bien dans le cinéma : le cinéma tend à devenir le lieu géométrique des activités de cette époque, activités qui y sont toutes représentées à des degrés divers. C'est pourquoi le cinéma résulte, comme un remou, de tous les courants qui aboutissent en lui et s'y croisent. (Ceci dit qui oppose à l'esprit des Liges Morales lesquelles se précipitent sur le cinéma et l'accusent de tous les maux — alors que c'est le cinéma qui les accuse. Et il peut certes aider à leur porter remède, nous l'avons dit.)

Mais quant à la manière dont chacune de ces spécialités, qui concourent au cinéma, se comporte et retentit en lui — l'informe — nous pouvons dire, et nous l'avons décelé tout au long de cet examen, que toutes les défaillances viennent des confusions d'ordre moral et spirituel (presse et publicité, etc.) et d'un « esprit de lucre et de cupidité » que l'on qualifie autre ment : ESPRIT D'AFFAIRES, qui fait que l'on traite le cinéma comme une marchandise, alors qu'il échappe, par sa nature sensible, aux contrôles normaux, aux-

39

quels toutes les marchandises offrent une prise sûre. Il s'agit de retremper dans un bain de loyauté, d'honnêteté, de sincérité cette pellicule à qui l'on reconnaît trop aisément ces vertus, et qui possède, en effet, le dangereux pouvoir d'inspirer la créance, alors qu'on en fait le trafic et le truquage. Mais parce que les apparences sont en sa faveur, on est en droit d'être, vis-à-vis d'elle, deux fois plus exigeant.

Nous disons donc, REFORME DE L'ESPRIT.

Si l'on veut ramener cet appareil de civilisation qu'est le cinéma dans les voies de la vérité cinématographique, réforme de l'esprit d'abord. Esprit, nous avons assez dit ce que nous entendions par là.

Charles DEKEUKELEIRE.
Willem ROMBAUTS.
Paul WERRIE.

40

« Le film documentaire dans la vie d'aujourd'hui », *Avant-garde*, Bruxelles, 28 mai 1938, n.p.

Je voudrais commencer ces quelques notes un peu décousues sur le film documentaire en vous définissant le rôle que joue l'appareil de prises de vues dans la création artistique par le film.

On perd souvent ce rôle de vue. Et, pourtant, il est primordial.

Je serai toujours en conflit, par exemple, avec un scénariste qui voudrait d'avance définir toutes les images d'un film. Un cinéaste qui peut vous expliquer avant de l'avoir vue et analysée sur l'écran, tout ce que contiendra une de ses images, est un mauvais cinéaste. Dans toute bonne image cinématographique, il y a de l'imprévu.

Car c'est l'œil de l'appareil qui voit à la place du cinéaste. Cet œil est plus puissant que le nôtre, il enregistre davantage.

Il nous apporte quelque chose. Et, ce quelque chose, c'est l'essence du cinéma, et ce par quoi ce moyen d'expression différera de tout autre.

Un autre artiste se sert de ses outils pour exprimer le monde qui est entré en lui par les sens. Le cinéaste braque sur le monde extérieur des yeux plus clairvoyants que les siens, des yeux qui lui en donneront une image physique plus claire, plus complète, plus précise. Et — ceci est le grand mystère du cinéma — cette clarté plus grande, toute physique, peut nous éclairer intérieurement sur nos émotions.

Le pur film documentaire n'agit pas autrement. J'aurai, dans quelques instants, l'occasion de vous dire ce que je pense du film de studio. Mais, pour moi, de toutes les images de cinéma, celles qui m'ont paru le plus poétiques, sont précisément celles où la voyance de l'appareil de prises de vues a été poussée le plus loin : les images de microcinématographie, celles de la germination, de la croissance des plantes, la formation d'un fœtus dans l'œuf, l'exploration du corps humain par les rayons X.

Je regrette que ces films sortent rarement des laboratoires. Ce qui en transpire dans le public, à peine touché, à peine monté à des fins spectaculaires dans un film de Painlevé, de Mol ou de Kauffman, est bien ce que le cinéma a produit de plus indiscutable.

Il est vrai que le but de ces films n'est pas de nous émouvoir. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'ils le font.

Le médecin qui filme une césarienne fait de l'art sans le savoir, comme ce primitif qui révèle le tonie de sa race dans la forme d'une hache de silex.

Je vois dans cette possibilité du ci-

néma de créer des œuvres utiles qui nous émeuvent, un grand espoir : celui d'un art issu de notre vie et qui en déborde.

Cet espoir je le sens aussi, confusément, autour de moi.

Je le sens dans les différents milieux où je tourne des documentaires, dans ce désir des hommes de figurer eux-mêmes et de révéler leur activité dans le film.

Lorsqu'on voudra étudier le mouvement cinématographique d'aujourd'hui, on ne devra pas se contenter de citer les grands films produits dans les studios, ces serres chaudes. Il faudra parler du vaste mouvement du film de plein air, de pleine vie, depuis le film scientifique jusqu'au documentaire, même amateur. Il faudra parler du grand désir d'hommes de toutes classes sociales, de participer plus intimement à la réalisation des films, désir dans lequel je vois la promesse de leur participation future.

Les gens aiment à revoir leur milieu par les yeux du cinéma. Après, ils rentrent chez eux comme dans un appartement neuf. Les visages, les objets familiers portent désormais le reflet de l'image surréelle qu'ils avaient sur l'écran.

Lors d'un banquet d'industriels qui eut lieu récemment dans une petite ville flamande, le président du groupe des liniers me remercia d'avoir montré les usines sous un jour poétique, que la banalité de son travail quotidien, disait-il, l'avait empêché de voir. Et il souhaitait que chacun puisse trouver l'endroit où il travaille si plein de poésie.

Le film documentaire transforme ainsi la vision qu'ont les hommes de leur milieu, du sein même de ce milieu.

Certes, ce n'est pas de l'académisme que l'art conçu de cette manière. Ce n'est pas non plus un jeu de l'esprit. C'est, brutalement, une lumière nouvelle jetée au centre de notre vie active.

On ne pourrait en dire autant du film de studio. Ce qu'il a de plus positif, à mon avis, c'est qu'il tue lentement dans l'esprit des foules, à force d'en montrer, les poncifs de l'art faux.

Lorsque l'acuité du regard de l'objectif se porte sur le jeu d'un acteur, sur un décor ou sur le développement d'un scénario, il en découvre toujours quelques faiblesses.

Ainsi, on use, au cinéma, l'opéra, la mauvaise littérature, la vogue de vedettes sans talent, la mauvaise musique.

Un film qui date de trois ans est suffisamment dépassé par le dernier venu, pour que le spectateur moyen en découvre toutes les ficelles.

Cette épuration se ferait sans doute plus méthodiquement si on n'avait fondément cinématographiques. On craint, au studio, l'acuité du regard de l'objectif. Et on ne pousse pas trop la technique de peur qu'on ne sente tous les défauts d'un film, le jour de sa première sortie.

Jean Epstein, dans la « Chute de la Maison Usher », avait, pour rendre son film plus dramatique, tourné ses images avec un léger ralenti. De fait, cette technique donnait des arbres, du mécanisme d'une vieille horloge, de tentures sous le vent, des images remarquables. Mais les acteurs dans les prises de vue au ralenti, étaient grotesques. Tout le mécanisme primaire et hésitant de leur jeu, apparaissait.

Pourtant, le galop d'un cheval filmé au ralenti est extraordinaire. Pourquoi le travail des muscles du visage bouleversé par l'émotion ne serait-il aussi extraordinaire s'il était vraiment filmé au ralenti ?

L'art de studio est un art composite. Et mettre sous la crudité du regard de l'appareil nos créations artistiques n'est pas toujours à l'avantage de celles-ci. On peut affirmer, je pense, qu'il n'existe pas, à l'heure actuelle, un seul film dramatique qui résistera au temps ou dont les données n'eussent pu être exprimées avec plus de force dans une autre forme artistique.

Sans pour cela mépriser le film de studio — il a, certes, ses beautés, du moins passagères — on lui accorde certainement une trop grande place dans l'ensemble de la production d'aujourd'hui.

Le film d'imagination pure, ce n'est pas le film de studio, c'est le dessin animé et tout le monde s'accorde sur son intérêt.

Mais le film documentaire est le grand pôle du cinéma. C'est lui qui nous apporte vraiment du nouveau.

Parmi les images surprises dans notre vie, un poète trouverait aujourd'hui matière à une grande œuvre épique sur notre temps.

Les films que nous connaissons dans cette voie sont sans doute bâtis à l'aide de documents trop incomplets pour qu'on y trouve le grand soufflé que l'on pourrait y chercher. Néanmoins, la « Symphonie d'une Capitale », la « Mélodie du Monde » de Ruttmann, « La Onzième Année » de Vertoff resteront des documents de valeur sur notre époque.

Dans « Le Mauvais Œil », j'ai voulu intensifier les liens qui unissent, dans le documentaire, les spectateurs à l'œuvre créée. Le film est réalisé en Flandre, uniquement avec le concours d'éléments flamands.

Nous avons rencontré là-bas l'aide enthousiaste des intellectuels et des simples. Les intellectuels nous ont conduit vers les types, vers les paysages qui les avaient émus. Les paysans nous ont prêté leur visage, leur travail, leurs décors. Nous avons relié tous ces éléments par des thèmes puisés dans le folklore, thèmes qui naissent spontanément de la terre et de la race que nous avons montrés.

Je n'ai jamais vu spectateurs plus vivants que ceux qui suivirent, à Audenaerde, la projection du « Mauvais Œil ».

Pour ce peuple, chaque geste, chaque paysage étaient une révélation. Revoir en images leurs familiers bouleversait leur imagination.

Il y avait aussi des cas particuliers, émouvants. Tels enfants revoquant dans des attitudes quotidiennes, et si vivantes, me disaient ils, leur père enterré sept mois auparavant.

Je pense aussi à l'émotion qu'a dû ressentir cette femme en se voyant jouer à l'écran une scène émouvante qu'elle avait vécue depuis.

Sans doute, me direz-vous, ces émotions n'ont rien à voir avec l'art.

Non, s'il n'est qu'un jeu de l'esprit. Le cinéma documentaire conçu dans la vie, crée des œuvres auxquelles on communique avec tout son être. On sait toujours quelle faculté l'emporte, mais toutes sont en jeu. Ceux qui voient les films de cette espèce en spectateurs, sans y avoir participé, doivent cependant, je pense, être émus par ce que ces œuvres contiennent d'authentique.

Ainsi, par la multiplication des films documentaires, je vois naître, au centre de la vie d'aujourd'hui, un art nouveau capable d'en cristalliser les éléments et les tendances.

Et, parce qu'il puise sa substance dans la vie, parce qu'il nous la communique par des moyens purement physiques, il peut aussi produire ce miracle : dans une société où il y a tant de dispersion dans les cœurs et les esprits, créer des œuvres où chacun peut puiser selon ses besoins.

RAISON, SENSIBILITÉ, ÉMOTION, SENTIMENT.

Il faut s'entendre. Et tout d'abord sur ce qui est raisonnable et ne l'est pas. Ce qui ne l'est pas, à notre sens, c'est d'affirmer que l'homme se dirige exclusivement par la raison, d'affecter de le croire et de bâtir une société sur ce mythe. Il ne s'agit pas de nier l'importance de la démarche intellectuelle. Mais bien de lui rendre le crédit qu'elle perd aujourd'hui par l'abus d'autorité qu'elle a revendiqué.

Pour atteindre la Vérité, l'intelligence devrait pouvoir épuiser sa technique, réduire en abstractions adéquates toutes les relations, tous les facteurs de la réalité, les posséder tous en un acte de connaissance parfaite.

Cet acte, le chrétien le voit en Dieu seul. Il suppose d'ailleurs la fin même du raisonnement : la découverte de la vérité. Il ne faut plus chercher ce que l'on possède.

Ne possédant pas cette connaissance parfaite, l'intelligence est à la merci des pires erreurs, car elle ignore la portée exacte des abstractions, des relations qu'elle établit.

La raison bien qu'elle s'en défende, argumente toujours en fonction du climat humain de l'époque. Ainsi la raison leurre-t-elle toutes les époques sur sa valeur réelle. Cependant la faiblesse du raisonnement apparaît lorsqu'on l'analyse avec un recul de quelques siècles.

Les arguments qu'emploient les penseurs du passé pour démontrer des idées encore reçues aujourd'hui, n'ont parfois aucune valeur démonstrative pour nous : nous devrions apparemment rejeter ces idées si nous n'avions d'autres arguments pour les défendre. Qui dit que ceux que nous employons aujourd'hui auront plus de valeur pour les générations futures ?

Ne faisons-nous pas comme nos prédécesseurs : argumenter selon nos moyens pour justifier autant que possible des vérités « pressenties » et qui n'ont de raisonnable que le nom ? Les philosophes du passé démontrent d'ailleurs, avec le même sérieux et la même faiblesse, des idées complètement abandonnées aujourd'hui. Qui eût pu, à les lire à leur époque, discerner ce qui nous paraît faux de ce qui nous semble encore vrai ? Et qui peut dire lesquelles d'entre nos idées seront valables pour les générations futures ?

Les philosophes du passé possédaient le mécanisme du raisonnement aussi bien que nous. Ils l'ont prouvé. S'ils n'ont pas vu la faiblesse de certaines argumentations, c'est que la raison est mauvais juge. Et ce, pour les motifs que nous avons donnés.

Dès lors, quelle valeur positive lui accorder ?

Les connaissances rationnelles au delà de l'expérience sont sujettes à caution. Une théorie ou une doctrine, aussi solide qu'elle paraisse, n'est va-

lable que jusqu'à preuve expérimentale du contraire. Un pari à faire, si l'enjeu en vaut la peine. L'homme a toujours possédé assez d'instinct pour ne pas s'engager trop loin dans cette voie. D'ailleurs il n'existerait plus, s'il n'avait eu que la raison pour guide. Si l'humanité se porte bien malgré les innombrables doctrines contradictoires qu'elle a émises et dont elle a démontré le bien-fondé, c'est que ces doctrines n'ont pas empêché les hommes d'agir, en fait, selon leur sensibilité.

La sensibilité est le lieu de rencontre de toutes les sensations que nous percevons soit du fait de notre propre vie organique soit de l'extérieur, par le canal des sens. Elle est le lieu de rencontre de toute notre expérience sensible. Ses racines plongent dans l'action inconsciente des tissus qui accomplissent instinctivement leur fin, ses sommets s'éclairaient dans la conscience. Comment pourrions-nous vivre sans obéir à notre sensibilité ?

Aussi, quoi que nous en disions, la raison est-elle impuissante contre la sensibilité dont les indications même peu claires, suffisent pour nous faire rejeter un argument solide. Ces indications rendent valables, par contre, les « raisons » les plus futiles : Pascal le constatait dans la pensée que nous avons reproduite plus haut. Un raisonnement peut vaincre notre raison mais, pour nous convaincre jusqu'à

l'action, il doit être secrètement approuvé par la sensibilité. Car celle-ci est nous-mêmes, elle participe de nos instincts les plus secrets : celui de la conservation, celui de la continuation de l'espèce.

Autant le mécanisme du raisonnement est simple et définitif — de cette stabilité mathématique qui est contraire aux manifestations authentiques de la vie — autant le mécanisme de la sensibilité est complexe dans sa nature et dans son évolution. Il dépend strictement de la qualité et de la quantité des sensations que nous percevons. Il évolue avec notre physique, notre santé, notre genre de vie, nos délassements, notre travail. Chacun de nos actes, chacune de nos habitudes, en modifiant la qualité ou le nombre de nos sensations, fait évoluer notre sensibilité et, par là, toute notre psychologie, intelligence comprise. Des hommes qui ne possèdent pas de sensibilité commune ne se comprennent pas, même sur un plan purement intellectuel. Nous le constatons chaque jour. Le croyant, par exemple, démontrera par des arguments qui lui paraissent irréfutables, l'existence de Dieu. Ces mêmes arguments sont sans prise sur l'athée. C'est qu'il n'a pas la « foi », comme dira le croyant.

L'action des sensations sur notre âme est fatale comme celle du bruit sur un cristal très pur. Le

cristal vibre à l'unisson d'une musique harmonieuse. Si les notes sont fausses, brutales, le cristal grince, se fend, se brise. Ainsi notre âme est entraînée par des sensations agréables et souffre des autres. Des sensations fortes nous poussent à une action déterminée. Ainsi, celles de l'art collectif nous font accomplir les gestes de travail auxquels elles invitent.

Sans doute la raison peut-elle conseiller, favoriser certaines sensations ou nous en écarter, influencer la sensibilité par cette voie détournée. Encore faut-il que le premier pas dans une direction quelconque soit autorisé par la sensibilité même.

Comme la connaissance rationnelle des forces de la nature permet de mieux les utiliser, nous pouvons, par l'intelligence, tirer meilleur parti des sensations. Retarder leur course, détourner le courant, le rendre plus productif, tirer la houille blanche de la force de chute de l'eau. Guider la faculté que possède la sensibilité d'évoluer, faculté qui la distingue de l'instinct de l'animal. Chez ce dernier, du moins le disons-nous, la réaction est immédiate et toujours la même. Nous pouvons retarder cette réaction ou la sublimer par l'action intellectuelle dont nous parlons. Nous pouvons retenir une sensation dans la con-

science, en jouir ou en souffrir, et changer, par cet acte de jouissance, la sensation en émotion.

Nous pouvons aussi analyser une émotion, la confronter avec d'autres, les conjuguer. Faire avec les émotions comme avec les arguments : des constructions nouvelles pour aboutir au sentiment. Le sentiment est le résultat d'une analyse de l'émotion par l'intelligence. Il déplace souvent l'émotion sur l'objet qui la cause originellement. Par exemple, les prolongements de l'instinct sexuel.

A l'origine, il s'agit d'un instinct pur. Puis naît une émotion : la jouissance. Puis un sentiment : l'amour. — l'amour de l'être qui procure la sensation. Enfin ce sentiment peut se sublimer à son tour en un sentiment détaché des sensations originelles : l'amitié.

De tous les sentiments, le sentiment religieux est le plus parfait, car il embrasse toutes les connaissances sensibles et intellectuelles ; il détermine la valeur de leur différence, anime cet indéfini, l'appelle supérieur, divin, divinités, enfin Dieu.

Chez certains, la religion est plus intellectuelle : dans l'acte religieux, ils donnent la prédominance aux éléments rationnels. Chez d'autres, la religion est plus mystique : ils donnent la primauté aux facteurs sensibles.

L'histoire confirme que les religions plus intellectuelles sont postérieures aux religions mystiques et celles-ci à leur tour aux religions plus purement émotives (avec divin mal défini) dont l'origine se trouve dans l'art pur. Et, comme nous l'avons vu pour le paganisme gréco-romain, au sommet de leur évolution, les religions tendent à retourner à leur origine.

INFLUENCE DU TRAVAIL SUR LA PSYCHOLOGIE.

Par leur permanence, sinon toujours par leur caractère particulier, les sensations que nous devons au travail jouent un grand rôle dans la formation de notre psychologie.

On objectera que le geste du travail, comme tout geste quotidien, crée une accoutumance, et qu'on finit par en perdre la conscience. Mais, à ce moment, il a produit son effet : il nous a changés. Il a pris rang dans notre sensibilité comme tous les gestes coutumiers dont elle est faite précisément. Et cette sensibilité fait reconnaître le paysan du citadin, l'ouvrier de l'artiste, le fonctionnaire du marin.

Il y a autant de psychologies différentes dans une société que de travaux spécialisés. Or jamais société ne fut si divisée par ses tâches que la nôtre.

Jadis le savoir comportait peu de sciences et elles étaient largement spéculatives. De ce fait, l'allure de leurs travaux était semblable. Aujourd'hui

53

les sciences se sont multipliées, spécialisées, la tournure d'esprit qui convient à l'étude des unes ne convient plus à celle des autres. De plus, les hommes de science approfondissent leur matière avec des instruments de haute précision qui sont la clef d'autant de mondes sensibles merveilleux fermés aux profanes.

D'autre part, l'application pratique des sciences, dans l'industrie, a créé des carrières intellectuelles nouvelles : les ingénieurs notamment et toutes les spécialisations que cela représente. Quel rôle eût joué un Edison dans l'antiquité ? Architecte ? Constructeur de ponts ? Si oui, pourquoi ne l'est-il aujourd'hui ? Un Edison n'eût pas trouvé, dans l'antiquité, de terrain aussi propice au développement de ses qualités particulières. Notre civilisation permet à plus d'hommes d'exploiter plus à fond leurs possibilités. Mais aussi elle les individualise davantage et elle les éloigne plus les uns des autres.

L'humanisme, au sens de la Renaissance, est mort, de l'abondance même des spéculations et des recherches dont il fut le point de départ.

Nous sommes assaillis par tant d'idées contradictoires, qu'il nous devient difficile de rester sceptiques. Nous demandons une foi, capable, comme celle d'un Thomas d'Aquin, de concilier toutes les opinions émises par les docteurs. Une foi pour comprendre. Car notre intelligence est surchargée.

L'homme-encyclopédie s'apercevrait, à la fin de

54

sa vie, s'il lui reste du jugement, qu'il a oublié l'essentiel : se ménager le temps et la liberté d'esprit nécessaires à la réflexion, à la jouissance, à la création.

Cette liberté d'esprit manque, dès à présent, à plus d'un spécialiste.

Les ouvriers d'aujourd'hui ne diffèrent pas moins entre eux que les intellectuels.

L'artisan accomplit un cycle de travaux. Il se procure de la matière première et la transforme en produit fini. Il accomplit un geste créateur dont il a conscience. La diversité de son travail crée dans sa vie un équilibre « d'artisan », proche pour tous les métiers.

Aujourd'hui, le travail est strictement spécialisé. L'outil individuel, au maniement facile, fait place à l'immense chaîne de machines dont chaque organe exige ses servants. Huit heures par jour, ces derniers surveillent le fonctionnement de l'organe dont ils ont la garde. L'ouvrier ne crée plus le produit fini, c'est la machine qui le crée. L'ouvrier n'accomplit que des gestes, toujours les mêmes ; en fin de journée, il n'en a retenu que l'automatisme.

Entre son geste et la transformation de la matière dont il ne suit qu'une petite étape, toujours la même (comme dans ces cauchemars où on se sent incapable d'aller plus avant), il est un autre geste, créateur, directement en contact avec la matière, et qui fait

peser sur elle l'effort nécessaire à sa transformation : le geste de la machine. L'effort de l'ouvrier est sans rapport avec le résultat : il ne communique pas avec la création, il n'en ressent que les contre-coups : bruits, grincements, colères.

Tout se passe, dans les usines, comme si l'ouvrier devait effacer ses exigences. C'est la matière qui dicte le conditionnement de chaque département : s'il y fera froid ou chaud, sec ou humide, clair ou obscur. L'homme doit s'accommoder : avoir huit heures par jour trop chaud ou trop froid, subir une atmosphère trop sèche ou trop humide, éblouir ses yeux ou voir dans une quasi-obscurité. L'un doit posséder dans les mains une dextérité d'aveugle, l'autre travaillera surtout du regard ; un troisième exécutera des gestes d'une lenteur presque végétale, tandis qu'un quatrième devra se mouvoir avec une agilité extraordinaire. Tous hypertrophient certaines facultés sensibles au détriment des autres.

Les usines sont comme des grands corps vivants dans lesquels les ouvriers, alors qu'ils ont une âme, tiennent le rôle obscur des micro-organismes qui prolifèrent dans la bouche ou dans les entrailles. Leur fonction est indispensable mais tellement simple qu'ils peuvent mourir à toute heure ; seule la quantité compte : leur vie et leur disparition individuelle est ignorée du cerveau.

Peut-être les usines accuseront-elles un jour l'har-

monie du grand végétal exposé au soleil. Mais les ouvriers — attachés aux feuilles, au tronc et il en faudra encore aux racines — s'adapteront toujours au milieu par mimétisme. Ainsi, leur équilibre physique exigera toujours une hygiène différente. Leurs délabements mêmes les éloigneront davantage les uns des autres.

LE CINÉMA ET NOTRE GESTE CRÉATEUR.

Le cinéma répond à un besoin actuel, son succès le prouve ; mais son apport est-il positif ? Ne trahit-il un aveulissement général, la recherche de la distraction facile, peu féconde ? Ne faudrait-il considérer le cinéma comme un pis-aller, un art mineur dont la popularité n'est due qu'à l'hermétisme des arts traditionnels ? L'artiste libéral ne nous restitue-t-il un monde vu par les yeux, retenu par sa mémoire, évalué par son intelligence, travaillé par son imagination, reconstitué par sa plume, son pinceau, son ciseau, un monde personnel qu'il faut partager pour comprendre. Or, dans notre Babel, nous différons par nos connaissances, par nos souvenirs, par nos sentiments, par nos sensations : nos sens ont reçu l'empreinte du métier. Pour que nous puissions nous comprendre il faudrait des sens nouveaux. C'est précisément ce qu'apporte le cinéma. L'objectif est un oeil. L'écran reflète les choses comme un miroir dans lequel chacun reconnaît son regard.

95

Il y a davantage.

Il y a ce « regard », ce sens du concret et du mou-vement qui sont d'aujourd'hui. Dans l'échelle des valeurs, nos philosophes placent le concret au-dessus de l'abstrait, la conception vivante au-dessus du concept immuable ; le physicien ne voit plus que l'énergie, il va jusqu'à nier l'existence de la matière ; la recherche de nouvelles machines, les déplacements de capitaux, le renouveau des arts caractérisent, dans des activités différentes, une même préoccupation, une même obsession : celle de l'éphémère. Or, le cinéma ramène tout à ce dernier : il est éphémère de nature. Il l'est déjà par sa substance : la pellicule est périssable. Il l'est par son génie : ce jeu fugitif de regards. Il l'est par sa technique en constante évolution et qui vieillit les œuvres plus rapidement encore qu'elles ne périssent.

D'où nous vient cette obsession ? Il semble qu'elle provienne de la nature de notre geste. Lorsque le geste artisanal l'emporta, tous les instincts, toutes les sensations, tous les sentiments, toutes les pensées semblèrent chercher refuge hors du temps et vouloir revêtir, dans la matière, une forme durable : l'homme connut une obsession d'éternel. Par le travail artisanal, il avait acquis l'habitude de se retrouver dans la matière, il y cherche dès lors instinctivement la réponse à toutes ses inquiétudes. Même celle du mouvement, de la danse, du labeur. L'artisanat use

96

l'inquiétude de l'artisanat à la surface de tous les matériaux. De même, notre habitude de poser des gestes éphémères porte notre âme vers ces derniers. Nous subissons un tropisme. Il nous force à user toutes nos inquiétudes, celle même que nous donne notre geste, dans la sensation de tous les éphémères, fussent-ils, comme le film d'imagination, ne créer qu'un monde illusoire de fictions.

Dans la liquidation de ses inquiétudes, l'homme atteint un équilibre. La rencontre de toutes les œuvres artisanales au sein de l'architecture monumentale devait révéler cet équilibre pour l'artisanat et ce dernier, d'autre part, se portait instinctivement vers cette rencontre par le tropisme dont nous parlons : il tendait d'instinct vers son équilibre qui est à la fois repos et exaltation. De même, notre obsession nous pousse vers une confrontation de tous les gestes éphémères dont le cinéma, par sa technique, est le lieu de rencontre rêvé. Il peut capter les principaux aspects fugitifs de notre travail. Ils gardent sur l'écran toute leur virulence. Nous prenons la place du chirurgien, du bactériologue, de l'historien, de l'ingénieur, du chimiste, du mécanicien, nous enregistrons par leurs yeux et leurs oreilles le monde spécialisé qui les a formés, nous le ressentons comme eux. Nous pouvons atteindre par la même voie les œuvres d'aujourd'hui dans les phases secrètes de leur réalisation et les connaître, au delà du confort,

dans toute l'humanité qu'ils contiennent. Dans cette vision totale, dans cette ubiquote des regards, notre geste se présente à nos yeux avec la même clarté que la vie tribale se présente aux yeux du primitif et nous dansons notre geste, nous acquérons son rythme. Nous l'acquérons au jour le jour, dans son évolution et dans celle que cette danse du travail opère en nous. Une à une, toutes les hypersensibilités d'aujourd'hui rejoignent la nôtre. Nous allons vers un équilibre psychologique nouveau. L'ubiquité des regards donne la clef de notre effort.

La technique du cinéma ne peut être trop parfaite pour atteindre cette ubiquote : avec la couleur, le relief, les odeurs, les sensations tactiles, notre ubiquote ne serait que plus profonde. Le cinéma doit épuisier ses possibilités techniques. Il remplit une condition de style que les autres arts sont incapables de remplir aujourd'hui.

Ils l'ont remplie cependant, jadis. Les arts artisanaux ont défini la sensibilité dans le sens de l'éternel, aussi complètement que la technique du temps le leur a permis. Ce sens de l'éternel n'est pas plus « naturel » que l'ubiquité des regards, l'omniprésence que le cinéma nous apporte aujourd'hui. Il s'opposait d'abord au sens primitif de l'éphémère qui agissait encore comme frein. Plus tard, des peintres s'ar-

ment de loupes et d'une patience sans limites pour fixer, dans l'éternel, des détails qui échappent à notre vue dans le temps. Comme le fait le cinéma de nos jours, ils approfondissent leur réalité, au delà des perceptions sensibles normales.

Le nouveau regard sur le monde que propose le cinéma, est plus aigu que le nôtre. Nous ne possédons qu'un seul système lenticulaire. Celui de la rétine cinématographique est multiforme : il va de 24 à 1.000 millimètres de longueur focale. On peut adapter à cet œil, tout comme au nôtre, tous les instruments d'optique qui permettent à leur tour d'augmenter la puissance de la vision ; de plus, l'image est agrandie plusieurs milliers de fois à la projection. L'objectif prolonge ainsi l'acuité de notre vue, il augmente et affine nos sensations. Il est source pour tous d'un même enrichissement sensible. Si ce dernier devient important, il l'emporte sur nos sources individuelles d'émotions et transforme notre économie psychologique.

Ces remarques montrent qu'un art possède des pouvoirs dangereux. Le cinéma vaut pour notre geste libre dont il partage la nature, le caractère puissant et primitif, il est antérieur aux valeurs sentimentales ; lorsqu'il s'exerce sur elles, il est parfois pernicieux. En découvrant avec trop de brutalité et d'éclat des valeurs sentimentales intimes, il les détruit. Il le fait sans discernement pour celles qui sont valables

et pour les autres. Il use ainsi, dans l'âme des grandes foules, des valeurs sentimentales qui nous paraissent louables, et aussi bien celles que les évolués d'entre nous ne considèrent plus que comme un résidu du geste antérieur. Le film sentimental épuise dans le rêve une fin de civilisation.

Chose remarquable cependant, le film d'action, en général, craint le perfectionnement technique : ce dernier fait apparaître ses « truquages ». D'année en année il doit, malgré lui, se purifier dans un sens documentaire, dans le décor, l'aspect physique et le jeu des interprètes, les situations dramatiques. Le cinéma sonore mit à la retraite mainte vedette du muet. Les projections en couleur et en relief auront le même effet pour d'autres. A mesure que la technique nouvelle se perfectionnera, elle approfondira la réalité et exigera plus de vérité. Il est à supposer que le jour où elle atteindra sa pleine maturité, le film d'action tel qu'il est conçu aujourd'hui — trop souvent alourdi de littérature et de mauvaises conventions théâtrales — deviendra impossible. Pour chanter notre sens de la durée, de l'éternel, il faudra des formes durables.

Dès à présent, le film d'action déplaît à certains par ses réminiscences extra-cinématographiques. Par contre, le documentaire plaît à tous indistinctement. Ceci pour la même raison physique : il offre à tous ce surplus, ce plein de réalité éphémère à laquelle

nous aspirons par les caractéristiques de notre geste. Comme la forêt, c'est un phénomène sensible qui vivifie toute la communauté.

expression si forte que le spectateur la puisse ressentir dans un bref raccourci. Il s'agit de construire l'ubiquité, de ramener à l'unité, à la synthèse, les fragments épars de notre geste. C'est dans cette opération, plus que dans les prises de vues où le rôle de l'appareil est plus important, que réside l'art essentiel, la participation la plus effective de l'auteur. Ici encore il n'est pas libre. Il doit compter avec les dons de l'appareil, lesquels limitent sa liberté tout en le guidant dans une tâche au-dessus des forces d'un seul homme.

Ce n'est pas le regard du technographe qui enregistre les aspects de notre monde, c'est un regard mécanique, un regard qui contient aussi celui des spécialistes et qui permet au technographe de capter tous les aspects de la vie, même ceux pour lesquels il ne ressent pas d'attrait. C'est également une mémoire mécanique qui retient les documents. Une mémoire parfaite qui garde aux images leur authenticité et leur fraîcheur et ne s'altère pas, fût-ce à des années de distance. L'appareil apporte aussi une imagination mécanique. Par le ralenti et l'accélération, il analyse et synthétise nos regards comme ne pourrait le faire notre imagination. Mémoire et imagination mécaniques sont à la disposition de l'auteur pour monter, pour composer, pour rythmer l'enchaînement des images et des sons.

LE « MONTAGE », ART COLLECTIF.

Il peut rester des doutes. On peut se demander si le montage de cette ubiquité par la technographie est suffisamment objectif pour remplir un rôle organique nécessaire, s'il n'est pas, en dépit de ses qualités particulières, un art dont la facture finale dépend entièrement du technographe et de sa sensibilité personnelle.

L'auteur d'un film n'est nullement passif. Il dirige avec toute son intelligence, toute sa culture, l'objectif sur le sujet. Il s'agit de l'approcher comme peut le faire l'homme le plus sensible, d'en donner une

Le technographe n'est pas un artiste au sens actuel du mot, un être exceptionnellement sensible qui exprime le monde qu'il aime à l'image de sa sensibilité. C'est un ingénieur de la sensibilité qui possède, grâce à la machine, des facultés nouvelles et notamment l'ubiquité des regards et des mémoires qui le font participer plus intimement à la nature de ses semblables. Il possède en quelque sorte le regard et la mémoire de l'espèce. C'est avec elles qu'il doit compter.

S'il veut, lors du montage, rendre par ses documents l'émotion initiale que lui a inspirée le sujet, le ramener donc à sa propre sensibilité initiale comme le fait l'artiste libéral, il n'arrive à aucun résultat : s'il a acquis les sens et la mémoire de l'espèce, sa sensibilité doit s'en rapprocher à son tour.

Je parle ici d'expérience. Lorsque je projette pour la première fois la pellicule impressionnée, je reconnais « mes » images. Je sais dénoncer celles que mon opérateur a décadrées, signaler au laboratoire que l'on a écarté des images accidentées dans les machines à développer, avec l'espoir que la faute passerait inaperçue dans une bande de plusieurs centaines de mètres. Mais ma mémoire du « contenant » ne va pas jusqu'aux détails du contenu. Chaque plan réserve sa surprise. Soit que l'imagination en eût déjà transformé le souvenir, soit que je ne l'eusse jamais connu avec cette acuité, ce qui

est plus souvent le cas. Il en résulte que si j'avais voulu monter mon film selon ma conception d'avant les prises de vues, j'eusse rencontré des difficultés insurmontables.

J'en fis l'expérience aux débuts de ma carrière. Je me contentais de découper la bande après une première vision et de la monter selon le plan et selon les intentions précises du scénario et du découpage. Je n'arrivais à aucun résultat. Si les détails enregistrés par l'appareil — et ce supplément de réalité dont nous avons parlé — sont humainement négligeables, ils le restent à la projection. Il n'en va pas ainsi des détails qui ont une importance : il leur faut la place qu'ils exigent, sous peine d'un déséquilibre insupportable.

Pour *Combat de boxe*, mon premier film, je me suis obstiné dans ma manière de voir. J'ai remonté certains passages trente, quarante fois. J'ai truqué les images par des caches, des surimpressions. J'ai accéléré leur rythme pour détruire leur substance rebelle. J'ai mis ainsi six mois pour monter un film muet de cinq minutes et que j'avais tourné — allure record dont je me méfierais aujourd'hui — en deux jours.

J'appris ainsi qu'il faut se soumettre. Se laisser enrichir par l'appareil. Pour monter un film, il faut lentement, patiemment, se soumettre au document, apprendre ainsi tout ce que le sujet contient d'hu-

manité indépendamment de l'impression qu'il vous fit à son premier contact.

Le montage d'un film documentaire est un lent et patient travail de la sensibilité individuelle par les données qui la dépassent, une lente maturation individuelle d'une sensibilité collective.

Ce mécanisme complexe de la création explique d'ailleurs amplement que des erreurs soient possibles. Par sa facilité apparente, aucun art n'attire autant l'amateurisme. Aucun n'exige cependant plus de préparation. Tant à cause de ses complications techniques que des responsabilités qu'il représente.

Cependant deux technographies ne pourront jamais être aussi complètement différentes que deux peintures : elles auront toujours en commun les dons mécaniques. Les erreurs que peut commettre l'auteur portent sur la qualité de l'œuvre, ce qui est à la fois question de valeur personnelle et de métier.

Pour le style il y a sécurité : il est imposé par la machine.

JOIE DANS LE TRAVAIL, CONCLUSION.

Il reste la réalisation de la tâche.

Le problème que nous venons de poser ne peut être résolu par des individus sans entrer dans une nouvelle anarchie. Il ne peut l'être que par la collec-

tivité. Elle seule possède les moyens de contrôle, de coordination des efforts et de répartition des responsabilités. Il faut que le groupe reprenne en mains la création de l'âme du groupe. Je dis bien « créer », non imposer. Créer par l'art collectif. La collectivité ne peut plus se contenter d'être purement économique. Elle doit devenir un lieu de rencontre spirituel. Même pour bien remplir son rôle économique. Il importe, en effet, d'un point de vue strictement économique, que nous conjuguions nos efforts. Etant donné l'extrême spécialisation de nos gestes et l'impossibilité où nous sommes d'avoir un regard direct sur les gestes de nos semblables, nos efforts ne pourront être conjugués que si nous avons une âme qui pense, sente, agisse d'une manière collective.

Au point de vue strictement économique encore, il importe que nous aimions les produits de notre travail. Il importe que nous remplissions notre tâche avec ardeur, avec joie. Cela ne se peut qu'en la mesure où chaque travailleur sent la « beauté » de son geste, et prend conscience de son aboutissement. Or est-il pour le geste un aboutissement plus puissant que de le voir se prolonger dans toutes les activités d'aujourd'hui ? L'émotion qui naît de cette vue lucide, nous l'avons appelée avec raison, croyons-nous : émotion sociale.

Ceux qui ressentent déjà la joie dans leur travail, que leur nature soit particulièrement sensible, ou que le prolongement de leur geste social soit immé-

diat, ne décuplèrent-ils pas leur joie si leur geste atteint et pétrit toute la société ?

Peut-on comparer la puissance d'un tel stimulant à celui que leur donne leur émotion actuelle ? Au stimulant que donne un cercle étroit de parents, d'amis ou parfois, hélas, seulement quelques bénéficiaires intéressés ? Au stimulant de fin de civilisation que donne la drogue dont nous avons vu certains artistes user ?

Aussi bien pour les artistes que pour les autres, l'émotion sociale signifie le remplacement d'un stimulant étroit par un stimulant englobant toutes les émotions, toute l'intelligence de notre époque.

En créant l'émotion sociale, l'art retrouve son rôle : coordonner toutes les activités humaines sur le plan émotif, créer le langage émotif véhiculaire, un rôle social qui rend la sérénité à l'artiste dans son travail en même temps qu'il procure cette sérénité à tous les autres.

Travailler huit heures par jour afin de se nourrir et de gagner l'argent nécessaire pour oublier le travail et se délasser. De ce délassement et de cet oubli, ne jouir que dans la fatigue des fins de journée de travail et dans le repos bien nécessaire du dimanche ou du court congé annuel. Tel est, vu dans son ensemble, le spectacle d'aujourd'hui. Celui d'une société qui ne connaît plus la joie dans le travail. Je songe parfois à ce problème en regardant dans

quelque parc public des enfants mimer et chanter, c'est à dire « jouer », le travail que leurs parents exécutent quotidiennement, souvent à contre-cœur. Si ces enfants aiment jouer au travail, c'est qu'ils construisent un rêve autour de leurs machines en miniature...

Etes-vous certains que de tels rêves sont impossibles autour de vos machines ? Etes-vous certains de ne pouvoir les entourer de rêves plus beaux encore ? De rêves constructifs, à la mesure de votre âme d'adulte ?

Mais il faut que, comme le font les primitifs, nous organisions le jeu. Dans leur organisation sociale primaire, ceux-ci ont des conducteurs du « jeu-travail » aussi bien que des conducteurs politiques et économiques. Les trois rôles d'ailleurs se confondent parfois en un seul personnage.

Nous avons perfectionné les rouages politiques et économiques en une infinité de cellules. Mais la conduite du jeu de notre temps, nous l'abandonnons encore au hasard. N'y a-t-il pas là une carence étonnante, à laquelle il est urgent de remédier ?

Signification du cinéma

Le mot *millénaire* en tête d'un article peut faire sourire. Et cependant, à propos du cinéma, il n'est pas déplacé : il y avait plusieurs millénaires qu'un nouveau type d'art n'était plus apparu. Qu'il en naisse un, à notre époque, ne peut être dû au hasard. Sans doute, le cinéma ne *pouvait-il* exister avant l'industrie. Le cinéma est un produit raffiné de la technique industrielle, basé comme elle sur la chimie et la mécanique. Le cinéma était *matériellement* impossible avant les découvertes du début de l'ère industrielle et la production massive de certains produits dont l'humanité était, jadis, pratiquement dépourvue. Spirituellement, le cinéma n'était pas possible non plus. Le principe fondamental du cinéma est la décomposition et la recomposition du mouvement : les mouvements perçus par la vue sont décomposés en vingt-quatre images par seconde, les mouvements perçus par l'ouïe en centaines de vibrations sonores par seconde. Il n'y a pas si longtemps que l'humanité songe à décomposer le temps en fractions aussi minimes. La première horloge à balancier, marquant les secondes, fut inventée par Huyghens au milieu du XVII^e siècle. Au moyen âge, on calculait encore le temps à l'aide d'un cierge gradué : c'était la technique la plus raffinée de l'époque. Aussi longtemps que l'économie des peuples ne l'a pas demandé, on ne songea pas à décomposer le temps avec précision. C'est l'économie encore, ou plus précisément des recherches scientifiques liées au développement industriel, qui exigèrent l'invention d'un instrument semblable au cinématographe : la volonté de décomposer le galop d'un cheval, la marche d'un homme, le vol d'une mouette ont conduit, au XIX^e siècle, au seuil du cinéma. Le film aurait pu ne pas sortir du laboratoire ou, du moins, de l'attraction de « café » où les frères Lumière l'amenèrent en 1896, si les foules industrialisées n'avaient manifesté, dès le début, pour le cinéma, un engouement extraordinaire. D'autres attractions scientifiques firent leur apparition, à l'époque, au café et à la foire : la T. S. F., les rayons X ; leur succès de curiosité fut éphémère. Dans le cinéma, la foule, que l'on dit si versatile, sentit autre chose. Si elle a persévéré, ce ne peut être un hasard. Depuis de nombreuses décades sa distrac-

tion principale était le café. Le XIX^e siècle, avec l'industrie, a amené un changement radical dans la manière de vivre. La foule s'émerveille des premières inventions mécaniques et elle a quitté le petit atelier familial pour le bureau ou l'usine. Elle a perdu le goût des belles choses artisanales, en même temps que son travail de jadis. Baudelaire croit à la fin de la civilisation. Mais le peuple ne va au café que faute de mieux : il ne peut communier avec les poètes maudits et les artistes qui continuent à chanter une vie qui n'est plus la sienne. Le peuple est passif et sa nouvelle manière de travailler ne permet pas à sa personnalité de s'exprimer directement par l'art comme les techniques anciennes. Mais dès que le cinéma paraît, il s'enthousiasme. Le cinéma est issu de la technique que le peuple pratique et il permet de faire revivre tous les événements, selon cette technique. Le cinéma donne des images mouvantes de la vie à une époque où l'on rejette les techniques statiques de l'artisanat, pour dominer la matière dans son énergie et son mouvement. Baudelaire a eu tort de croire à la décrépidité des foules : elles attendaient le cinéma pour pouvoir se réintéresser à l'art. Ainsi, par ses matières premières, par l'esprit des hommes de science qui l'ont animée, par l'instinct des foules qui lui ont imprimé son élan, le cinéma apparaît comme une création spirituelle issue de l'industrie, au moment choisi par elle. Ce moment, en effet, est caractéristique. La dernière décade du XIX^e siècle voit naître le premier grand tournant du capitalisme industriel : le libre-échange fait place aux premières économies fermées et, avec le Taylorisme, apparaît la première volonté industrielle d'économiser la matière et la main-d'œuvre. Avec ce premier regard d'introspection du capitalisme coïncide la naissance d'un nouvel art populaire qui doit son succès à ses qualités d'introspection des nouvelles techniques de travail.

Il est peu vraisemblable que la foule se soit rendue compte du motif qui la poussait au cinéma. Ce fait, à notre sens, est digne d'attention. Tout le monde, aujourd'hui, croit plus ou moins à l'évolutionisme, en biologie. Mais qui dit évolutionisme, dit aussi naissance et développement de la pensée, là où elle n'a pas existé jusqu'ici. Si un tel phénomène est réel, il doit s'opérer selon des lois qui, à notre connaissance, n'ont pas encore été définies jusqu'ici. Or, voici qu'une foule inculte, dont la distraction majeure consiste à se rendre au café, s'éveille à un art nouveau et donc à une première activité spirituelle, et cela spontanément, sans se rendre compte de la portée de son acte. Je sais, les circonstances sont plus complexes. Mais la naissance du cinéma a eu des précédents. Chaque art est né un jour et l'analyse que nous avons faite des circonstances qui ont amené le cinéma nous permettrait de préciser les circonstances de l'apparition des arts antérieurs. A mesure que nous reculerons ainsi dans le temps, nous approcherons de civilisations plus primitives jusqu'à atteindre — du moins

en théorie — la première : celle qui n'a pas eu de précédent et où la naissance spontanée du premier phénomène artistique fut réellement la toute première manifestation spirituelle de l'humanité. Nous avons vu le cinéma sortir d'une économie neuve : l'économie industrielle. Il est aisé de voir que les autres arts sont issus de circonstances analogues. Avant que l'homme ne songeât à bâtir, il ne pouvait y avoir d'architecture. Il ne pouvait en particulier y avoir d'architecture durable, d'architecture de pierre, avant que la civilisation ne devint sédentaire et ne fût suffisamment centralisée pour permettre de réunir les matériaux et les ouvriers nécessaires à de telles constructions : l'architecture de pierre, sous la forme que nous lui connaissons encore aujourd'hui, est la fille d'une économie centralisée et sans doute urbaine. Avec l'économie urbaine, nous entrons dans l'histoire. L'architecture fut le dernier art à naître avant le cinéma. Il faut remonter d'autres millénaires pour retrouver l'origine de la sculpture : les premières manifestations de la sculpture datent d'une époque où l'économie artisanale était suffisamment poussée pour permettre la création des outils raffinés nécessaires à cette fin. Si l'architecture est le grand art de l'économie urbaine, la sculpture et sans doute la peinture, sont les grands arts de la technique artisanale. Les premières manifestations de la poésie, de la musique et de la danse sont plus anciennes encore. Ici, nous approchons des premiers âges de l'humanité où, du moins, des âges les plus anciens qu'il nous soit permis d'observer avec quelque certitude. Il subsiste, en effet, assez de traces, chez nos primitifs modernes, pour pouvoir rattacher les premières manifestations des arts susdits à une première prise de conscience d'économies déterminées. En Afrique centrale, notamment, certains travaux effectués par les Noirs selon leurs techniques traditionnelles, s'appuient sur une poésie spontanée qui naît d'un travail effectué en commun : la mélodie et la poésie servent ici de stimulant et de lien indispensable pour coordonner les efforts d'hommes qui agissent collectivement. Le cas de la danse est particulièrement typique. Les plus anciennes danses connues sont les danses de la chasse. Chez les Nègres, la chasse elle-même s'effectue en dansant : le pas de danse, ici, imite le geste du félin chasseur. La danse semble née d'une technique nouvelle : la chasse imitée des grands félins — ailleurs des oiseaux de proie — et elle marque, dans cette technique, une première prise de conscience de la chose. Elle fut sans doute aussi passive dans ses débuts que l'engouement du public moderne pour le cinéma.

Nous sommes en présence d'un phénomène universel : toute civilisation a connu — à un moment de son histoire — un art spécifique issu de son économie. Aucun peuple ne fait défaut. Cette constance prouve qu'il s'agit là d'une inclination normale de notre nature. L'art apparaît d'abord comme une technique destinée à soulager l'effort que demande l'économie. Chez nos primitifs modernes,

le phénomène est frappant. Pour être plus complexe chez nous, le phénomène n'en est pas moins réel : le cinéma, même sous ses formes les plus frustes, donne un certain attrait à la technique moderne, une certaine connaissance de l'effort contemporain. Cela vaut pour la forme de l'art cinématographique. Jusqu'ici cependant, le sujet traité dans les films spectaculaires destinés au grand public, fut rarement d'inspiration économique ou, plus largement, d'inspiration sociale moderne. Cela ne présente aucun caractère alarmant, et ici encore nous trouvons des équivalents de cette situation dans le passé. Les critiques d'art ont, à juste titre, comparé l'éclatement des cathédrales, l'abondance des colonnes et les nervures des voûtes gothiques à une forêt. On pourrait de même attirer l'attention sur les figures de danse des personnages sacrés des miniatures, des fresques, des vitraux, des tympans des églises romanes et du début de l'âge gothique. Les peuples d'artisans qui firent ces œuvres sortaient du primitivisme et ils avaient encore la forêt et la danse dans le sang. Ils s'en sont purifiés dans leurs œuvres, avant qu'elles aient atteint la sérénité et exprimé l'immuabilité qui est sans doute le concept essentiel apporté à l'humanité par la civilisation artisanale urbaine. Notre actuel cinéma spectaculaire nous purifie aussi de tout ce que le passé a accumulé dans nos foules, de relets sentimentaux, de fausses idéologies, de désirs superficiels. Le passé, dont nous avons à nous débarrasser, est lourd plus lourd qu'il ne le fut au début de toute autre civilisation. Pour deux motifs : tout d'abord nous avons derrière nous un passé particulièrement riche en sa diversité; ensuite, les foules qui participent effectivement de la culture n'ont jamais été aussi nombreuses qu'aujourd'hui. L'économie industrielle draine dans son sillage la quasi-totalité de collectivités dont la moindre comprend des millions d'individus. Et ces millions d'individus, tout passifs qu'ils soient, imposent leur volonté au film par le canal le plus prosaïque, celui de la comptabilité des dépenses et des recettes. Le film est un objet tellement coûteux qu'il lui faut des millions de spectateurs pour s'amortir. Aucun art, aucun moyen de diffusion jusqu'ici n'eut de telles exigences : ni la presse, ni la littérature. C'est pourquoi, l'évolution du film est lente, encore que nous la jugions telle, surtout parce que nous vivons nous-mêmes le phénomène. D'année en année, le film est en progrès. Il suffit pour s'en rendre compte de revoir un film — même jugé bon par une critique avertie — à quelques années de distance : tout dramatique qu'il était, il fait sourire : le jeu des acteurs s'est épuré, la psychologie approfondie; la technique aussi est devenue plus subtile, plus révélatrice d'une réalité nouvelle.

Ce n'est toutefois pas du film spectaculaire, dans sa formule actuelle, qu'il convient d'attendre la vraie révélation cinématographique de nous-mêmes. Nous avons vu les arts traditionnels naître à l'origine des civilisations, non seulement à partir des nouvelles

techniques inaugurées par celles-ci, mais exprimer positivement le travail effectué par ces techniques. L'art, originellement, est une manière plus raffinée, plus humaine d'effectuer le travail, puis le travail d'art s'effectue pour le plaisir et bientôt le plaisir de l'esprit qui s'éveille dans sa contemplation. Chez les Noirs d'Afrique, aujourd'hui encore, la mélodie et la danse sont des techniques de travail. Le mot art, dans notre civilisation, sort du mot artisan, l'œuvre d'art, au moyen âge, étant le chef-d'œuvre de l'artisan. Les images animées du film peuvent reproduire et davantage expliciter par la précision remarquable des appareils enregistreurs et reproducteurs tous les chefs-d'œuvre du travail et de la technique industrielle. On a reproché au machinisme de spécialiser le travail, de le fragmenter de telle sorte que l'ouvrier n'assiste plus à la genèse d'une œuvre comme jadis, mais pose un geste « mécanisé », toujours le même, dont il ne voit ni les tenants ni les aboutissants. Ce qui est vrai pour l'ouvrier l'est d'ailleurs pour l'ingénieur, l'homme de science, le penseur : la spécialisation est une caractéristique de notre civilisation et elle risque d'en faire une tour de Babel. Il est remarquable que, justement ici, ait surgi quasi spontanément, d'un accord unanime, un art nouveau, susceptible de réunir au regard de chacun, comme s'il participait lui-même à tous les gestes d'aujourd'hui, tout ce qui se passe dans notre culture. Le cinéma pénètre le laboratoire, l'usine, les bureaux administratifs, détaille le geste de chacun, avec une précision que ne permettent pas nos propres yeux, avec une objectivité que ne permettent pas notre mémoire ni notre langage. Le cinéma, sous ses diverses formes dites documentaires, est comme un cerveau collectif qui voit, entend, retient, sélectionne, synthétise et exprime pour tous tout ce qui se passe aujourd'hui. En soi, ce travail, impersonnel parce qu'effectué en commun, n'est pas une innovation pour l'humanité. Les primitifs travaillent en commun non seulement à la chasse ou à la pêche, mais même dans leurs travaux artisanaux. J'ai vu, par exemple, des sculpteurs noirs travailler à huit ou neuf à l'achèvement d'une statuette : chacun reprenait à tour de rôle l'objet des mains de son confrère, l'examinait attentivement et y donnait un coup de ciseau. Mais, chez les Noirs, le travail collectif ne dépasse pas le cadre de la tribu. Comme signe de ralliement, pour sentir collectivement et effectuer chacun un geste qui corrobore celui de tous les autres, ils ont inventé la mélodie et la danse. A l'échelle de notre civilisation mondiale, le cinéma documentaire est notre danse : une connaissance documentaire complète de ce qui se fait aujourd'hui permettrait de communiquer avec notre époque comme la danse le permet dans le cadre de la tribu. Une telle connaissance est en marche. Dans l'entre-deux-guerres, partout dans le monde, le documentaire a fait son apparition : dans les laboratoires, les usines, les écoles, les universités. Le but de ces films était toujours éducatif, mais l'objet de l'étude restait très

fragmentaire : c'était, ici, un matériel de propagande pour un produit industriel; là, un objet d'observation pour des étudiants. Certains problèmes sociaux, comme la connaissance de l'usine par les ouvriers qui y travaillent, n'ont jamais été abordés de front. La dernière guerre mondiale a donné au film documentaire une impulsion nouvelle. Dans tous les grands pays belligérants ont été conçus des films documentaires de montage qui réunissaient dans une même bande des documents d'origines diverses dans le but de donner une synthèse de l'effort de guerre ou de galvaniser les énergies communes. Au lendemain des derniers événements, le public du monde entier manifeste un désir de sélection dans le documentaire. Il boude aujourd'hui le documentaire purement descriptif de l'entre-deux-guerres, il demande des documentaires de montage, des documentaires à thèse susceptibles de l'éclairer sur son propre rôle dans la vie actuelle. Il ne demande plus à voir uniquement des machines, mais à voir l'homme devant les machines. Les derniers événements l'ont donc conduit à prendre une conscience plus grande de lui-même. Simultanément, la civilisation se trouve devant des revendications et un malaise d'ordre psychologique plus grand que jamais. Il est certain que tous ces facteurs conjugués conduiront à des films documentaires de synthèse susceptibles d'éclairer la population sur le sens de l'effort collectif des différents milieux qui constituent la nation. Ce sera nécessaire pour rétablir, par la connaissance, le calme dans les esprits troublés. Dans l'entretemps, le film est devenu sonore. Il est remarquable que le principe du film parlé était connu dès l'origine du cinéma, à la fin du XIX^e siècle. Comme d'autres inventions du temps, et notamment la T. S. F., elle fut momentanément négligée du point de vue spectaculaire, parce que les foules n'en éprouvaient pas encore inconsciemment le besoin. Une civilisation, comme un enfant, s'informe d'abord par l'image. La parole ne vient qu'après. Un jour, la balance des recettes et des dépenses a informé le producteur de films que le public manifestait une lassitude pour le film muet. Ils se sont rappelés avec à-propos — et peut-être aussi par instinct — la possibilité d'adjoindre la parole au cinéma. Le problème posé, il fut rapidement résolu techniquement. Aujourd'hui, le cinéma est devenu babillard. Les paroles manquent encore de précision, mais le fait que le public demande du documentaire de montage prouve qu'il désire déjà que ces mots prennent une signification plus intimement liée aux vrais problèmes d'aujourd'hui.

Le cinéma en est là. Techniquement, il n'a pas encore joué tous ses atouts. Après l'image et le son — à la vitesse normale, au ralenti, à l'accélééré — il tient en réserve la mise au point définitive de la couleur et du relief, avant de pousser l'étude des odeurs et peut-être même de certaines sensations tactiles. Ce sera aux foules de décider si elles jugent ou non ces moyens nécessaires pour prendre conscience d'elles-mêmes. Ces inventions, en effet, ne feront successivement leur

pas décisif — très coûteux — que dans la mesure où les recettes cinématographiques baisseront. Pour notre part, nous croyons que la plupart d'entre elles auront l'occasion de voir le jour, avant que le public soit assez mûr ou suffisamment pris par l'intensité et la diversité des sensations nouvelles, pour que les problèmes actuels, issus de la manière moderne de traiter la matière, prennent définitivement chez lui le dessus sur les souvenirs romanesques d'un passé éteint. Ce qui se produira à ce moment, nous ne saurions le prévoir avec certitude. Néanmoins, comme nous nous sommes servis jusqu'ici du cinéma pour éclairer le problème de l'origine des autres types d'art, nous pouvons, à la lumière de l'évolution ultérieure de ces derniers dans le passé, augurer notre propre futur. Si nous avons pu déceler dans l'apparition du cinéma la confirmation d'une loi générale de l'évolution des civilisations, il est assez vraisemblable que nous suivrons les autres lois de cette évolution avec la même docilité ou la même inconscience. Or, tout comme l'économie a conduit partout à un art spécifique, un art-clef, ce dernier a déclenché à son tour une nouvelle activité, il a conduit au mythe et à la mythologie. Chaque civilisation a connu des mythes spécifiques. Mythe du feu, animaux mythiques, mythes de la chasse, mythes des astres, de l'agriculture, mythes de l'activité artisanale et urbaine, du forgeron, du tisserand, du commerçant. Les scientifiques du XIX^e siècle ont espéré créer de toutes pièces une civilisation purement logique. Ils ont échoué et il devait en être ainsi. Leurs conceptions, basées sur les réalités du moment, étaient constamment dépassées par les nouvelles inventions techniques et leurs conséquences économiques et sociales. Une science sociale d'aujourd'hui ne sera possible que lorsqu'on cessera d'inventer de nouvelles machines. On ne cessera de le faire que lorsque les esprits seront suffisamment détournés des problèmes purement matériels pour trouver leur satisfaction dans des idéaux ou des occupations inventives d'un autre ordre. Telle, sans doute, est la signification profonde du mythe. Nos scientifiques du siècle dernier étaient, sans le savoir, trop *primitifs*, trop près des origines d'une civilisation nouvelle, pour pressentir ces réalités humaines d'un ordre supérieur. Il serait vain d'espérer la fin des inventions chimiques et mécaniques, aussi longtemps que, quelque part dans le monde, des groupes puissants d'individus se sentent attirés vers l'invention matérielle. Il serait dangereux de le souhaiter avant que les foules se sentent positivement attirées par des désirs d'un autre ordre, plus aptes à les satisfaire. Ces problèmes ont dû se présenter sous une forme plus simple, mais tout aussi grave pour l'époque, dans toutes les civilisations antérieures. En fait, aucune civilisation n'a épuisé toutes ses possibilités techniques. Un jour, lorsque le moment en est venu, elle se libère dans le rêve de la fatigue que lui demanderait un plus grand effort matériel. L'art-clef lui a appris à prendre conscience de sa propre réalité.

Ce n'est plus à partir de cette réalité qu'elle invente, c'est à partir de l'art qui l'exprime. Les descendants des premières générations se libèrent de l'invention technique, en en attribuant l'origine au héros d'un mythe. Nous avons opéré une distinction dans notre cinéma actuel, entre film spectaculaire — ou d'imagination désuète — et film documentaire — ou de réalité introspective. Un jour, les deux se rejoindront en un film d'imagination constructive, bâti sur les réalités d'aujourd'hui, sans que l'on sache si on est encore dans la réalité ou si on est dans le rêve : notre civilisation entrera dans le mythe. La balance des recettes et des dépenses continuera à jouer : nous n'entrerons dans le mythe que quand les masses, fatiguées de l'effort manuel, ressentiront le besoin d'un idéal supérieur à l'accroissement du confort, quand les hommes de science cesseront d'inventer et quand la connaissance de la civilisation sera également suffisante chez les cinéastes, pour qu'ils puissent la concrétiser par leur art. Le mythe n'est possible que collectivement. Nous avons vu naître, ces dernières décades, certains « mythes » qui se prétendaient d'aujourd'hui. Cela prouve que l'idée est dans l'air, dès à présent, et susceptible d'entraîner les masses. Ils ont conduit notre civilisation aux conflits les plus brutaux de l'histoire. Au lendemain de la dernière guerre mondiale, nos nations sont restées divisées contre elles-mêmes et entre elles. Cette division ne peut conduire qu'à de nouveaux et inévitables conflits sanglants. Cette division d'un idéal nouveau, sentit en commun. Un tel idéal ne peut naître que d'une connaissance approfondie de toute notre réalité, sous tous ses aspects. Cette connaissance, nous ne pouvons l'attendre, comme les civilisations antérieures, que d'un rêve commun, d'un mythe, né lui-même de notre art-clef. L'erreur de toutes les doctrines politiques totalitaires d'aujourd'hui est la même que celle des scientifiques du siècle passé : on ne bâtit pas logiquement un monde nouveau avant de le connaître. On ne peut le connaître sans un système nerveux qui a ses ramifications sensibles dans les couches les plus profondes de l'être. Bâtir dans l'abstrait est l'héritage le plus néfaste de la logique rationnelle, inaugurée par les civilisations urbaines-artisanales. Si les conditions actuelles d'exploitation matérielle du cinéma perdurent, lorsque celui-ci aura évolué dans son essence, il est vraisemblable que le mythe de la civilisation industrielle sera, non pas national, mais universel. Nos films, en effet, sont tellement coûteux qu'ils ne s'amortissent que par une projection mondiale. C'est toute la population industrielle du monde qui doit être entraînée petit à petit vers un mythe collectif. Il est vrai que certains Etats ferment leurs frontières aux films étrangers. C'est, à notre sens, un grand danger. Il est à espérer, pour la réalisation plus rapide de notre réalité, que les frontières s'ouvrent au film et qu'un

large échange par le cinéma apprenne aux citoyens du monde à se connaître tels qu'ils sont.

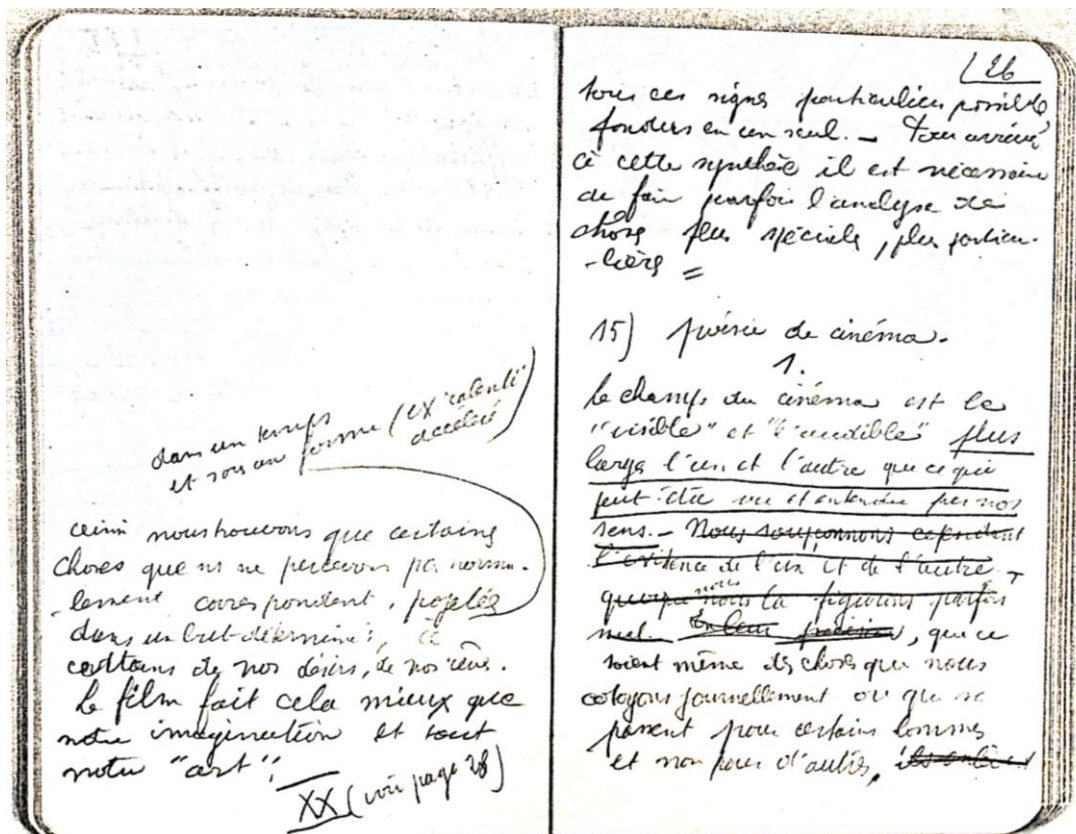
Le mythe a conduit insensiblement toutes les civilisations antérieures à un type spécifique de religion. Un jour, le héros est divinisé. Animisme des civilisations primitives, polythéisme des civilisations astrobiologiques, tendance monothéiste des civilisations urbaines-artisanales. La pente est naturelle et fixer définitivement dans le ciel, ce qui ne peut se réaliser sur terre, est une commodité dont l'homme s'est toujours servi. Nous nous défendons d'ailleurs par cette boutade de toute tendance matérialiste. Il est au contraire assez logique de supposer que, comme il a, de civilisation en civilisation, progressé dans la connaissance matérielle des choses, l'homme a progressé dans la connaissance des choses qui dépassent la matérialité. Un jour cependant, le regard vers le ciel fait oublier la terre et les civilisations, devenues théocratiques, éprouvent le besoin d'une connaissance plus *logique* de leur réalité quotidienne. La pensée apparaît ainsi comme une laïcisation des dogmes religieux, revus à la lumière du quotidien. Ainsi nati, à l'apogée des civilisations, l'âge des dirigeants philosophes. Lorsqu'on parle de philosophie, on songe à la Grèce, car c'est elle qui a codifié, pour notre occident artisanal, les postulats de la pensée rationnelle. Ces postulats sont fortement empreints de la technique artisanale. En effet, selon le postulat fondamental de la pensée grecque, le postulat de causalité, le phénomène naturel découle de ses antécédents physiques immédiats, comme l'œuvre artisanale sort de la matière brute. La seule différence, dit Aristote, est que les phénomènes de la nature ont en eux-mêmes le principe de leur mouvement ou de leur repos, tandis que les œuvres d'art, comme une statue ou un lit, l'ont en un être qui leur est étranger : le sculpteur ou le charpentier. Il ne faut pas oublier, cependant, que toutes les civilisations antérieures aux civilisations urbaines-artisanales ont eu leur propre manière de penser, avec des postulats de base qui n'avaient rien de « rationnel », mais avec une logique suffisante des choses pour accomplir leurs propres tâches matérielles. Nous sommes dès lors en droit de supposer que notre civilisation industrielle, après avoir parcouru les premières étapes qu'a suivies toute civilisation pour atteindre sa maturité, couronnera aussi sa tâche par une manière personnelle de penser, qui n'aura plus rien de « rationnel ». Le temps et l'espace nous manquent ici pour approfondir ce problème que nous avons abordé plus largement dans notre ouvrage « Le Cinéma et la Pensée » (1). Nous ne voudrions d'ailleurs pas, dans un article consacré à la signification du cinéma, nous attarder trop longuement sur un problème qui dépasse, de loin, la portée immédiate de celui-ci :

(1) Editions *Lumière*, collection *Savoir*. Bruxelles.

lorsque la philosophie prend le pas sur les autres préoccupations d'une culture, le rôle créateur de l'art est terminé et un Platon peut, à son aise, bannir la musique de sa République. L'art tend à devenir un délassement qui n'a plus de signification organique dans la cité. L'art-clef cependant et, en ce qui concerne notre civilisation, le cinéma, est le premier chaînon indispensable qui conduit toute culture de l'économie au mythe, de là à la religion et, finalement, à la pensée. Il ne faut pas l'oublier, là est la signification profonde du cinéma. Notre logique traditionnelle, héritée de l'artisanat et des postulats euclidiens, admettra peut-être avec une certaine réticence la réalité inévitable de cette évolution qui, pour aller vers les clartés d'une nouvelle connaissance, suit apparemment le chemin des écoliers. Pour notre logique traditionnelle, la voie la plus directe entre deux points est la ligne droite : la science ou la vie s'épanouissant d'adulte à adulte, Minerve sortant toute armée du cerveau de Jupiter. Mais la nature ne va pas en ligne droite : tout homme est enfant et embryon avant de parvenir à la maturité de l'esprit. Et l'embryon lui-même se développe selon une logique qui n'a rien de rationnel. Nous préférons dire que la logique de la ligne droite, la logique rationnelle, est une erreur héritée de l'artisanat et dont nous nous débarrasserons lorsque le machinisme, grâce au cinéma, aura atteint sa maturité.

Charles DEKEUKELEIRE.

EXTRAITS DES CARNETS DE DEKEUKELEIRE



dans un temps et sous une forme (ex. ralenti accéléré)

ainsi nous trouvons que certaines choses que ns ne percevons pas normalement correspondent, projetées dans un but déterminé, à certains de nos désirs, de nos rêves.

Le film fait cela mieux que notre imagination et tout notre « art ».

XX (voir page 28)

15) poésie de cinéma.

1.

Le champ du cinéma est le « visible » et « l'audible » plus larges l'un et l'autre que ce qui peut être vu ou entendu par nos sens. - Nous soupçonnons cependant l'existence de l'un et de l'autre, nous l'autre quoique la figurons parfois mal. En leur précision, que ce soient même des choses que nous côtoyons journellement ou qui se passent pour certains hommes et non pour d'autres. Ils enlèvent

~~ce que je dis ici c'est de la science~~

264

~~toujours un peu de doute, une~~
~~voile entre nous et le réel.~~
~~Ils nous donnent des rapports, des~~
~~existences définies ~~illisible~~~~ - 2. - ~~illisible~~
Alors que le peintre, le sculpteur,
~~le musicien~~ se trouvent avec des
outils primaires (un pinceau,
un ciseau) devant un bloc de
pierre devant une palette
qui permettent toutes les fantaisies et
les plus grossières erreurs sur les
rapports entre les rythmes naturels
le réel (rythmes vrais) et
l'exprimé (les rythmes de l'œuvre)
Le cinéaste, du moment qu'il prend
l'élémentaire précaution
de ne filmer que du réel (pas de studio)
donne son œuvre une base strictement
réelle.
Le ciseau du cinéaste ne peut

27

ce que je dis ici c'est de la science (toujours un peu de doute, un voile entre nous et le réel. Ils nous donnent des rapports, des existences définies **illisible**.

- 2. -

Alors que le peintre, le sculpteur, le musicien, se trouvent avec des outils primaires (un pinceau, un ciseau), devant un bloc de pierre, devant une palette qui permettent toutes les fantaisies et les plus grossières erreurs sur les rapports entre les rythmes naturels le réel (les rythmes vrais) et l'exprimé (les rythmes de l'œuvre). Le cinéaste, du moment qu'il prend l'élémentaire précaution (pas de studio) de ne filmer que du réel a toujours dans son œuvre une base strictement réelle.
Le ciseau du cinéaste ne peut

Ainsi, en théorie, le cinéma arrive à donner certaines valeurs, certains rapports, définitivement (si l'art n'est possible qu'en une identité de rythmes entre matière et créateur et spectateur ...) l'écran enlève les hésitations, les tâtonnements.

XX

morceau p. 30

Cela ne paraît pas terrible aux médecins qui ne songent qu'à la précision de leur travail, mais cela le devient pour les spectateurs

Aucune œuvre sur la genèse du monde ne vaut la naissance de la vie dans l'œuf d'épinoche de J. Painlevé.

que tailler des rapports vrais - le pinceau du cinéaste ne peut qu'imprimer sur la pellicule des rapports vrais -

~~Cette vérité montre l'inanité de beaucoup de choses artistiques~~

(peintres animaliers, artistes), elle montre que bien souvent les rêves mêmes sont en dessous de la réalité (les insectes plus monstrueux que les monstres créés par l'homme - les films chirurgicaux plus effrayants que les drames grand guignol - la chirurgie esthétique plus terrible, plus crapuleuse que les trucs surréalistes) Elle montre ainsi que bien souvent nos rêves, que nous croyions infiniment libres, que notre imagination que nous

Ainsi, en théorie, le cinéma arrive à donner certaines valeurs, certains rapports, définitivement (si l'art n'est possible qu'en une identité de rythmes entre matière et créateur et spectateur ...) l'écran enlève les hésitations, les tâtonnements.

XX.

morceau p. 30

Cela ne paraît pas terrible aux médecins qui ne songent qu'à la précision de leur travail, mais cela le devient pour les spectateurs

Aucune œuvre sur la genèse du monde ne vaut la naissance de la vie dans l'œuf d'épinoche de J. Painlevé.

que tailler des rapports vrais - le pinceau du cinéaste ne peut qu'imprimer sur la pellicule des rapports vrais -

~~Cette vérité montre l'inanité de beaucoup de choses artistiques (peintres animaliers, artistes),~~ elle montre que bien souvent les rêves mêmes sont en dessous de la réalité (les insectes plus monstrueux que les monstres créés par l'homme - les films chirurgicaux plus effrayants que les drames grand guignol - la chirurgie esthétique plus terrible, plus crapuleuse que les trucs surréalistes.

3.

Elle montre ainsi que bien souvent nos rêves, que nous croyions infiniment libres, que notre imagination que nous

le cinéma ne nous montrera ce qui est humain que dans la mesure où il essaiera de ramener tout l'homme à des choses existantes autour et en dehors de lui = Il s'en dégagera par le rythme, le montage, la définition de tout cela par l'homme, confronté à sa propre sensibilité

de par des autres arts (peinture, sculpture, etc...)

le cinéma ne nous montrera ce qui est humain que dans la mesure où il essaiera de ramener tout l'homme à des choses existantes autour et en dehors de lui = Il s'en dégagera par le rythme, le montage, la définition de tout cela par l'homme, confronté à sa propre sensibilité

de par des autres arts (peinture, sculpture, etc...)

le cinéma ne nous montrera ce qui est humain que dans la mesure où il essaiera de ramener tout l'homme à des choses existantes autour et en dehors de lui = Il s'en dégagera par le rythme, le montage, la définition de tout cela par l'homme, confronté à sa propre sensibilité

de par des autres arts (peinture, sculpture, etc...)

croisiers débridées sont en dessous du ciel et tendent au contraire à l'atteindre. Elle nous libère de beaucoup de soucis.

de là : 4

Sur l'échelle de l'infiniment grand et de l'infiniment petit on trouverait matière à en passant par l'humain on trouverait matière à exprimer par confrontations, beaucoup si pas tout ce que nous portons en nous, y compris nos rêves.

5

Le cinéma doit ainsi aider à définir ce qu'il y a en nous de spécifiquement humain et dont nous ne trouvons pas d'équivalent dans la nature.

et que nous devrions définir par des mots (sonores) p. ex.

le cinéma ne nous montrera ce qui est humain que dans la mesure où il essaiera de ramener tout l'homme à des choses existantes autour et en dehors de lui = Il s'en dégagera par le rythme, le montage, la définition de tout cela par l'homme, confronté à sa propre sensibilité

de par des autres arts (peinture, sculpture, etc...)

le cinéma ne nous montrera ce qui est humain que dans la mesure où il essaiera de ramener tout l'homme à des choses existantes autour et en dehors de lui = Il s'en dégagera par le rythme, le montage, la définition de tout cela par l'homme, confronté à sa propre sensibilité

de par des autres arts (peinture, sculpture, etc...)

le cinéma ne nous montrera ce qui est humain que dans la mesure où il essaiera de ramener tout l'homme à des choses existantes autour et en dehors de lui = Il s'en dégagera par le rythme, le montage, la définition de tout cela par l'homme, confronté à sa propre sensibilité

de par des autres arts (peinture, sculpture, etc...)

croisiers débridées sont en dessous du ciel et tendent au contraire à l'atteindre. Elle nous libère de beaucoup de soucis.

de là : 4.

Sur l'échelle de l'infiniment grand et de l'infiniment petit on trouverait matière à en passant par l'humain on trouverait matière à exprimer par confrontations, beaucoup sinon tout ce que nous portons en nous, y compris nos rêves.

5.

Le cinéma doit ainsi aider à définir ce qu'il y a en nous de spécifiquement humain et dont nous ne trouvons pas d'équivalent dans la nature.

Et que nous devrions définir par des mots (sonores) p. ex.

nous pourrions même nettement pour l'inexprimable nous servir de créatifs autres, afin de marquer la différence = surimpressions ?

suite page précédente
 par l'introduction de la mécanique peut se permettre - et doit même le faire - de regarder la vie en face pour atteindre le même but.
 Le cinéma, c'est la possibilité d'une union dans un seul art du réalisme seul intégral (puisque l'il est a-humain) et de l'humanisme le + intégral. —

30

nous trouvons dans la nature des drames familiaux plus terribles que ceux que nous oserions imaginer et que le cinéma peut rendre sensibles et à notre échelle.
 rajouter p. 28

retranscription des notes ci-contre écrits transversalement :

6

tandis que dans les autres arts, le créateur essaye de ramener par le truchement de sa matière tout ce qu'il observe, à l'homme, d'anthropomorphiser en quelque sorte tout ce qu'il voit et entend tout par les sens humains et le traduit en le voyant par son entendement ou sa sensibilité humaine (ce qui le mène à faire sur

nous pourrions même nettement pour l'inexprimable nous servir des autres arts, afin de marquer la différence. = surimpressions ?

nous trouvons dans la nature des drames familiaux plus terribles que ceux que nous oserions imaginer et que le cinéma peut rendre sensibles et à notre échelle.
 rajouter p. 28

retranscription des notes ci-contre écrites transversalement :

6.

tandis que dans les autres arts, le créateur essaye de ramener par le truchement de sa matière tout ce qu'il observe, à l'homme, d'anthropomorphiser en quelque sorte tout ce qu'il voit et entend tout par les sens humains et le traduit en le voyant par son entendement ou sa sensibilité humaine (ce qui le mène à faire sur

suite page précédente
 par l'introduction de la mécanique peut se permettre - et doit même le faire - de regarder la vie en face pour atteindre le même but.
 Le cinéma, c'est la possibilité d'une union dans un seul art du réalisme seul intégral (puisque l'il est a-humain) et de l'humanisme le + intégral. —

tant mieux si nous trouvons en nous
du crabe, si nous trouvons que nos
rêves sont en dessous de la réalité
et que celle-ci les ~~est~~ dépasse ou
est leur sommet. — que reste-t-il
d'humain? Voilà la tâche qui
reste au cinéaste à composer

31
la nature ~~même~~ des erreurs
qui en fait donnent une fausse
solution du problème humain,
de la position de l'homme
sur la terre, de sa valeur
en donnant une idée fautive
de la nature qui l'entoure)
bref, ramène tout à l'homme
(le réalisme absolu étant anti-
humain, c'est la seule solu-
-tion possible), le cinéma,
ne nous montrera ce qui est
humain que dans la mesure
où il essaiera de ramener
tout l'homme à des choses
existantes hors de lui. Ce qui
est humain se dégagera par
le rythme spécial, par le choix
des matériaux, par l'ordre
des matériaux. C'est le 1^{er}
art, où, grâce à la mécanique,
par l'usage que l'on en fait,

31

tant mieux si nous trouvons en nous
du crabe, si nous trouvons que nos
rêves sont en dessous de
la réalité et que celle-ci les ~~est~~ dépasse ou
est leur sommet — que reste-t-il d'humain? Voilà
la tâche qui reste au cinéaste à composer

la nature même des erreurs qui en fait donnent
une fausse solution au problème humain, de la
position de l'homme sur la terre, de sa valeur
en donnant une idée fautive de la nature qui
l'entoure) bref, ramène tout à l'homme (le
réalisme absolu étant anti-humain, c'est la seule
solution possible), le cinéma ne nous montrera
ce qui est humain que dans la mesure où il essaiera
de ramener tout l'homme à des choses existantes
hors de lui. Ce qui est humain se dégagera par le
rythme spécial, par le choix des matériaux, par
l'ordre des matériaux.
C'est le premier art où, grâce à la mécanique, par
l'usage que l'on en fait,

éventuellement en studio, s'il n'arrive à le faire par des moyens de montage. —

Par cette union beaucoup de problèmes seront subitement et définitivement éclaircis.

Grâce au cinéma l'artiste peut voir juste sans faillir à sa mission. Ce qui éclaircit bien des horizons.

32
L'artiste peut regarder la vie bien en face (et mieux qu'avec ses sens) pour atteindre l'émotion artistique. C'est la 1^{re} fois qu'il y a possibilité d'unir, en un art, le réalisme intégral (absolument a-humain) et l'humanisme intégral. —

Une telle possibilité devra en fait éclaircir notablement notre sensibilité, notre spécificité et d'autre part, par ces éclaircissements mêmes, le jour où on aura atteint des œuvres véritablement définitives, élargir, renforcer notre émotion artistique et raffermir la rendre valable. —

éventuellement en studio, s'il n'arrive à le faire par des moyens de montage. —

Par cette union beaucoup de problèmes seront subitement et définitivement éclaircis.

Grâce au cinéma l'artiste peut voir juste sans faillir à sa mission. Ce qui éclaircit bien des horizons.

32
L'artiste peut regarder la vie bien en face (et mieux qu'avec ses sens), pour atteindre l'émotion artistique. C'est la 1^{re} fois qu'il y a possibilité d'unir, en un art, le réalisme intégral (absolument a-humain) et l'humanisme intégral.

Une telle possibilité devra en fait éclaircir notablement notre sensibilité, notre spécificité et d'autre part, par ces éclaircissements mêmes, le jour où on aura atteint des œuvres véritablement définitives, élargir, renforcer notre émotion artistique et raffermir

la rendre valable

- 7 - 123

Voilà pour l'individu et sa place dans l'univers. —
 Pour notre ~~émotivité sociale~~ sensibilité sociale (qui nous est sans doute + spécifique grâce à la grande complexité de nos rapports et à la grande différence de nos sensibilités) il y aura aussi des conflits à trouver dans l'infiniment petit et l'infiniment grand, dans l'homme lui-même pris en rapport avec telle chose, puis un autre homme (non habitué) mis en rapport avec la même. (différence de sensibilité) dans l'observation et le rapprochement des différentes manières de vivre des hommes et peut-être des images à trouver dans l'observation.

33

- 7 -

Voilà pour l'individu et sa place dans l'univers. —
 Pour notre ~~émotivité sociale~~ sensibilité sociale (qui nous est sans doute + spécifique grâce à la grande complexité de nos rapports et à la grande différence de nos sensibilités) il y aura aussi des conflits à trouver dans l'infiniment petit et l'infiniment grand, dans l'homme lui-même pris en rapport avec telle chose, puis un autre homme (non habitué) mis en rapport avec la même. (différence de sensibilité) dans l'observation et le rapprochement des différentes manières de vivre des hommes et peut-être des images à trouver dans l'observation

de certains phénomènes naturels
végétaux, minéraux, animaux.
Il restera peut-être encore un
spécifiquement humain, un
résidu humain à recomposer,
à recréer, ou à faire ressortir
par son absence même.

Il reste place évidemment pour
toutes les anecdotes mais vivifiées
par toutes ces considérations.

Je constate ^{aujourd'hui} en note sur ^{ajouter à}
un papier (mission du
cinématographe) écrit en juin
1930 et classé sous "esprit
des films" - papier où je dénie
notamment au documentaire
pur, une valeur poétique :
"je ne suis plus d'accord
là-dessus. Au contraire montrer

de certains phénomènes naturels végétaux,
minéraux, animaux. Il restera peut-être encore un
spécifiquement humain, un résidu humain à
recomposer, à recréer, ou à faire ressortir par son
absence même.

Il reste place évidemment pour toutes les anecdotes
mais vivifiées par toutes ces considérations.

- 8 -

aujourd'hui ajouter à l

Je constate en note sur un papier (mission du
cinématographe) écrit en juin 1930 et classé sous
« esprit des films » - papier où je dénie notamment
au documentaire pur, une valeur poétique : je ne
suis plus d'accord là-dessus. Au contraire montrer

il y a aussi en plus, l'intention
le document dont nous nous servons
dit en fait - en lui-même - autre
chose. - mais à notre point de
vue, il signifie cela.

135
comment telle chose purement
documentaire répond à certains
de nos rêves, les achève, les
dépasse est de la plus pure
poésie cinématographique.
Il y a toujours de la part
du réalisateur, le choix et
justement ici, le film remplit
purement sa mission qui
consiste à nous aider mé-
caniquement à mieux ex-
primer ce que nous sentons.

Cela donne aussi une correction
à ce que je dis p. 31 (côté opposé).
Il ne s'agit pas de trouver du
crabe en nous, que de nous
exprimer à l'aide du crabe
si nous trouvons une ressemblance
entre lui, et certains de nos
pensées, ou de nos comportements.

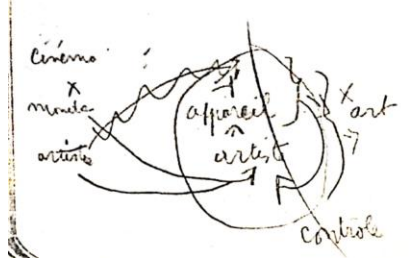
35

il y a aussi en plus, l'intention. Le document dont
nous nous servons dit en fait - en lui-même -
autre chose. - mais à notre point de vue, il signifie
cela.

comment telle chose purement documentaire
répond à certains de nos rêves, les achève, les
dépasse est de la plus pure poésie
cinématographique. Il y a toujours de la part du
réalisateur, le choix et justement ici, le film
remplit purement sa mission qui consiste à nous
aider mécaniquement à mieux exprimer ce que
nous sentons.

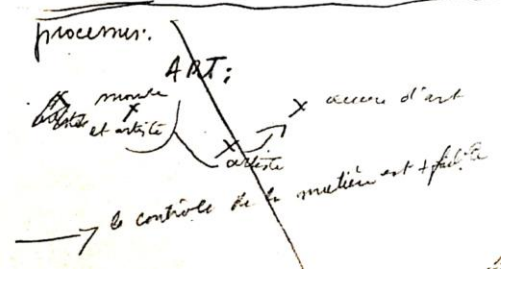
Cela donne aussi une correction à ce que je dis p.
31 (côté opposé). Il ne s'agit pas moins de trouver
du crabe en nous, que de nous exprimer à l'aide
nous
du crabe. Si nous trouvons une ressemblance
entre lui, et certaines de nos pensées, ou de nos
comportements.

le choix et



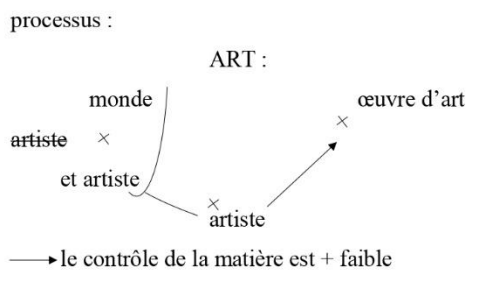
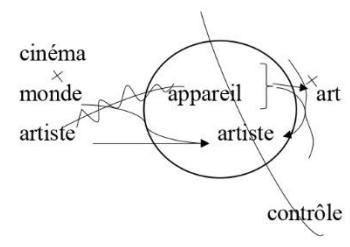
36

cela ne change toutefois rien au fait que je dis par après : et dont le fond est : il restera sans doute un résidu humain dont nous ne trouverons pas d'équivalent (malgré le montage qui sont déjà des quelques choses humaines) Cela justement si nous le trouvons, sera spécifiquement humain (jusqu'à preuve du contraire) et le cinéma aura aidé à le découvrir. = comme il aide en attendant à mettre des bornes à la valeur de notre imagination.



cela ne change toutefois rien au fait que je dis par après : et dont le fond est : il restera sans doute un résidu humain dont ne trouverons pas d'équivalent (malgré le montage qui sont déjà des quelques choses humaines) Cela justement si nous le trouvons, sera spécifiquement humain (jusqu'à preuve du contraire) et le cinéma aura aidé à le découvrir. = Comme il aide en attendant à mettre des bornes à la valeur de notre imagination.

le choix et



J'ai détaillé ces dix dernières pages. Je n'ai pas à m'occuper de ce que spécifiquement le film apporte de nouveau mais bien comment je puis exprimer par le film ce qui est à dire en ce moment. - - -

16). allo Berlin, ici Paris film de Julien Duvivier.

L'histoire est neuve, pas trop invraisemblable mais sans aucun intérêt. - L'ensemble est cependant bien mené, malgré plusieurs longueurs. - L'histoire permettait un parallélisme de l'action à plusieurs endroits (~~par~~ les mêmes lieux, qui arrivent à Berlin, téléphonie à la centrale de Berlin et à

J'ai détaillé ces dix dernières pages. Je n'ai pas à m'occuper de ce que spécifiquement le film apporte de nouveau mais bien comment je puis exprimer par le film ce qui est à dire en ce moment. - - -

Le cinéma touche tous les publics en "quantité" suffisante pour devenir le lieu où la civilisation actuelle se reflète. Et il a les moyens techniques de le faire. Il ~~peut~~ en a ~~avoir~~ les moyens spirituels.

Pourquoi ne joue-t-il pas ce rôle ?

(24)
Danger que court le cinéma d'être submergé. — Espoir d'un grand art collectif moderne qui s'évanouit. —

Le cinéma est mûr pour jouer dans la société d'aujourd'hui un rôle positif.

Il touche tous les publics. Il est d'une compréhension directe facile et agréable. Il en a les moyens techniques : tout peut être filmé, la technique qui sera encore bouleversée par la couleur et le relief est déjà riche. Il a une presse ^{propre} très étendue, des chroniques ds tous les journaux et revues. Il a de puissants moyens financiers mondiaux. Pourquoi ne joue-t-il pas ce rôle ? Pourquoi, enfant gâté

24

Danger que court le cinéma d'être submergé. —
Espoir d'un grand art collectif moderne qui s'évanouit. —

Le cinéma touche tous les publics en « quantité » suffisante pour devenir le lieu où la civilisation actuelle se reflète. Et il a les moyens techniques de le faire. Il peut en avoir les moyens spirituels.

Pourquoi ne joue-t-il pas ce rôle ?

Le cinéma est mûr pour jouer dans la société d'aujourd'hui un rôle positif.

Il touche tous les publics. Il est d'une compréhension directe facile et agréable. Il en a les moyens techniques : tout peut être filmé. La technique qui sera encore bouleversée par la couleur et le relief est déjà riche. Il a une

propre
presse très étendue, des chroniques ds tous les journaux et revues. Il a de puissants moyens financiers mondiaux. Pourquoi ne joue-t-il pas ce rôle ? Pourquoi, enfant gâté

(25)
de tous, ne joue-t-il un rôle positif d'éducateur? Pourquoi, spectacle qui touche tout le monde, n'est-il le spectacle collectif de tout le monde, spectacle auquel chacun puisse communier en toute franchise? On ne crée pas de cathédrales sans la foi. Mais il n'y a pas de foi sans propagateurs, sans confesseurs. Et ce rôle d'éducateur commun lui est méconnu par ceux qui ont le pouvoir de le lui faire tenir.

Tous ceux qui ont quelque chose à dire aux autres peuvent se servir du cinématographe. Le cinéma peut et doit être le lieu où se synthétise notre époque. Une tribune de vulgarisation et de soutien où se

25

de tous, ne joue-t-il un rôle positif d'éducateur? Pourquoi, spectacle qui touche tout le monde, n'est-il le spectacle collectif de tout le monde, spectacle auquel un chacun puisse communier en toute franchise? On ne crée pas de cathédrales sans la foi. Mais il n'y a pas de foi sans propagateurs, sans confesseurs. Et ce rôle d'éducateur commun lui est méconnu par ceux qui ont le pouvoir de le lui faire tenir.

Tous ceux qui ont quelque chose à dire aux autres peuvent se servir du cinématographe. Le cinéma peut et doit être le lieu où se synthétise notre époque. Une tribune de vulgarisation et de soutien où se

et de vulgarisation
Un organe de défense de toutes
les forces spirituelles d'aujourd'hui,
un lieu de rencontre de toutes
les forces spirituelles d'aujourd'hui,
l'expression de notre époque. ① page: 32

comité national pour la
défense du cinématographe
causeries, projections, propagande,
production. - cours de cinéma
(information). -

objectifs: faire reconnaître par
l'état et par les particuliers
le caractère et la mission
groupements
modernes du cinéma

(grouper toutes les forces actives
et dispersées du cinéma en
Belgique)
faire monter le niveau de la
production cinématographique

26
rencontrent toutes les opinions,
toutes les recherches. Beaucoup de
choses arides dans d'autres
formes d'expression, deviennent
claires au cinématographe.
Ingénieurs, médecins, artistes,
hommes de science, explorateurs
peuvent y donner des aspects de
nos activités. Tous les hommes
peuvent et doivent l'aider dans
cette tâche. Quel que soit le rôle
qu'il tient dans la société il
peut, ou donner des directions, ou
jouer son propre rôle dans le
film. Ce qui est admirable
c'est d'une part la possibilité
d'un tel lieu de rencontre
des ~~toutes les autres~~ idées et de
l'âme de tous les hommes et
d'autre part, cette "foi" encore vague
mais qui existe, d'un chacun envers

26

et de vulgarisation
Un organe de défense de toutes les forces
spirituelles d'aujourd'hui, un lieu de rencontre de
toutes les forces spirituelles d'aujourd'hui,
l'expression de notre époque. ① page : 32.

comité national pour la défense du cinématographe
causeries, projections, propagande, production. -
cours de cinéma (information). -

objectifs : faire reconnaître par l'état et par les
particuliers le caractère et la mission moderne
groupements
du cinéma

(grouper toutes les forces actives et dispersées du
cinéma en Belgique)

faire monter le niveau de la production
cinématographique

rencontrent toutes les opinions, toutes le
recherches. Beaucoup de choses arides dans
d'autres formes d'expression, deviennent claires
au cinématographe. Ingénieurs, médecins,
artistes, hommes de science, explorateurs,
peuvent y donner des aspects de nos activités.
Tous les hommes peuvent et doivent l'aider dans
cette tâche. Quel que soit le rôle qu'il tient dans
la société, il peut ou donner des directions, ou
jouer son propre rôle dans le film. Ce qui est
admirable c'est d'une part la possibilité d'un tel
lieu de rencontre des ~~tous les autres~~ idées et de
l'âme de tous les hommes et d'autre part, cette
« foi » encore vague, mais qui existe, d'un
chacun envers

(27)

le cinéma et le désir qu'il a d'y participer. Aussi, le film doit cesser d'être un spectacle purement passif, il doit être une chose active, qui participe de la vie de chacun de nous, qui participe de la vie moderne. ¶ Et il est du devoir du cinématographe pour renouveler l'esprit de ses films (les productions se meurent d'épuisement, le cinéma vit par convulsions) d'aider financièrement ceux qui aident à déterminer notre époque : artistes, ouvriers, ingénieurs, sportifs. L'argent gagné par le cinématographe ne doit pas servir comme aujourd'hui à entretenir grassement une bande d'écumeurs et de désœuvrés et qui, non préoccupés de la valeur

et moralement (par le film, par les idées qu'il y a ds le film)

le cinéma et le désir qu'il a d'y participer. Aussi, le film doit cesser d'être un spectacle purement positif, il doit être une chose active, qui participe de la vie de chacun de nous, qui participe de la vie moderne. ¶ Et il est du devoir du cinématographe pour renouveler l'esprit de ses films (les productions se meurent d'épuisement, le cinéma vit par convulsions) d'aider financièrement ceux qui aident à déterminer notre époque : artistes, ouvriers, ingénieurs, sportifs. L'argent gagné par le cinématographe ne doit pas servir comme aujourd'hui à entretenir grassement une bande d'écumeurs et de désœuvrés et qui, non préoccupés de la valeur

××
et moralement (par le film, par les idées qu'il y a ds le film)

(18)

spirituelle du cinéma, dépensent en noces et en orgies ou plaisirs stupides, un argent qui pourrait servir à soutenir, à faire vivre, ceux qui travaillent à découvrir les forces spirituelles actuelles, ou à les coordonner. Il doit aider le cinématographe à remplir sa mission. Il doit aider ceux qui déterminent l'époque et qui, frustrés des ressources qui leur reviennent de plein droit et qu'accaparent en ce moment les écumeurs du film, sont obligés de prostituer leur art ou leur mission ou de perdre en occupations secondaires le meilleur de leurs forces. On doit parler de ressources de l'art et non d'un art. L'art est une fonction qui doit être remplie dans sa

28

spirituelle du cinéma, dépensent en noces et en orgies ou plaisirs stupides, un argent qui pourrait servir à soutenir, à faire vivre, ceux qui travaillent à découvrir leurs forces spirituelles actuelles, ou à les coordonner. Il doit aider le cinématographe à remplir sa mission. Il doit aider ceux qui déterminent l'époque et qui, frustrés des ressources qui leur reviennent de plein droit et qu'accaparent en ce moment les écumeurs du film, sont obligés de prostituer leur art ou leur mission ou de perdre en occupations secondaires le meilleur de leurs forces. On doit parler de ressources de l'art et non d'un art. L'art est une fonction qui doit être remplie dans sa

totalité. Le cinéma a de l'argent pour les inventeurs (films d'émancipation) des ingénieurs, des artistes, les sportifs. Il a des capitaux qui permettent de revivifier tout cela, d'élargir les laboratoires, les arts de laboratoire. Le vrai laboratoire du cinéma est la vie elle-même. Le vrai studio de cinéma est la vie, et toutes ses manifestations. Le cinéma pour atteindre ce but a besoin de l'appui de toutes les associations sportives, artistiques, scientifiques, touristiques qui peuvent lui amener ses membres et pour faire les films et pour les voir aux spectacles et doivent profiter d'autre part sous forme de subsides pour les aider à remplir leur but.

29

totalité. Le cinéma a de l'argent pour les inventeurs (films d'émancipation), des ingénieurs, des artistes, les sportifs. Il a les capitaux qui permettent de revivifier tout cela, d'élargir les laboratoires, les arts de laboratoire. Le vrai laboratoire du cinéma est la vie elle-même. Le vrai studio de cinéma est la vie, et toutes ses manifestations. Le cinéma pour atteindre ce but a besoin de l'appui de toutes les associations sportives, artistiques, scientifiques, touristiques qui peuvent lui amener ses membres et pour faire les films et pour les voir aux spectacles et doivent profiter d'autre part sous
aider
forme de subsides pour les à remplir leur but.

49

Pour atteindre ce but, le cinéma a besoin d'une législation qui le défende contre les trusts de brigands qui le gouvernement aujourd'hui, il a besoin de l'appui officiel de l'état qui doit veiller à la redistribution aux intéressés des sommes gagnées par lui. Le cinéma doit être considéré comme un service public d'éducation et de récréation. L'état aujourd'hui sans le cinéma ne peut que donner des concours restreints, arbitraires. Les théâtres nationaux comme les artistes subsidiés n'atteignent que des publics restreints. Les vraies sommes, les vraies contributions du peuple à l'art et qui reviennent de droit à l'esprit de recherche que l'art assouvit, sont bouffées.

30

Pour atteindre ce but, le cinéma a besoin d'une législation qui le défende contre les trusts de brigands qui le gouvernement aujourd'hui. Il a besoin de l'appui officiel de l'état qui doit veiller à la redistribution aux intéressés des sommes gagnées par lui. Le cinéma doit être considéré comme un service public d'éducation et de récréation. L'état aujourd'hui sans le cinéma ne peut que donner des concours restreints, arbitraires. Les théâtres nationaux comme les artistes subsidiés n'atteignent que des publics restreints. Les vraies sommes, les vraies contributions du peuple à l'art et qui reviennent de droit à l'esprit de recherche que l'art assouvit, sont bouffées.

aujourd'hui par le cinéma. C'est
au cinéma régénéré, par lequel
le peuple de son intégrité, par-
ticipe à la vie moderne que
revient l'honneur de subsidier
les autres formes d'art qui au-
jourd'hui répondent à des
besoins plus sélectionnés et qui
dès lors, ne paient plus leur homme.
Le cinéma n'est pas un art,
mais un outil de vulgarisation
de tous les aspects de la vie moderne
y compris les forces artistiques. C'est
un moyen de coordination des
activités modernes. À ce titre il
doit soutenir toutes les activités
et être soutenu par elles. Cet échange
existe aujourd'hui mais
sous forme honteuse et cachée :
scénarios non signés, — musique
interprétation bâclées pour permettre

31

aujourd'hui par le cinéma. C'est au cinéma régénéré, par lequel le peuple de son intégrité, participe à la vie moderne, que revient l'honneur de subsidier les autres formes d'art qui aujourd'hui répondent à des besoins plus sélectionnés et qui dès lors, ne paient plus leur homme.

Le cinéma n'est pas un art, mais un outil de vulgarisation de tous les aspects de la vie moderne, y compris les forces artistiques. C'est un moyen de coordination des activités modernes. À ce titre il doit soutenir toutes les activités et être soutenu par elles. Cet échange existe aujourd'hui mais sous forme honteuse et cachée : scénarios non signés, — musique interprétation bâclées pour permettre

à leurs auteurs de faire autre chose ou de gagner de l'argent. Ce commerce honteux doit cesser. La collaboration doit être ouverte, loyale, sincère pour un cinéma, lieu où se réunissent toutes les forces modernes.

- ① parce que :
 - touche tous les publics. Il y a une foi, un enthousiasme du cinéma - parce que :
 - répond mieux qu'autre moyen d'information aux conditions modernes :
 - minimum d'effort pour maximum de connaissances par la vue et l'ouïe. Besoin de connaître et besoin distraire

avantage pour tous ceux quelque chose à dire.

à leurs auteurs de faire autre chose ou de gagner de l'argent. Ce commerce honteux doit cesser. La collaboration doit être ouverte, loyale, sincère pour un cinéma, lieu où se réunissent toutes les forces modernes.

- ① parce que :
 - touche tous les publics. Il y a une foi, un enthousiasme du cinéma. - parce que :
 - répond mieux qu'autre moyen d'information aux conditions modernes :
 - minimum d'effort pour maximum de connaissances par la vue et l'ouïe. Besoin de connaître et besoin distraire

avantage pour tous ceux quelque chose à dire.

font connaître et soutenir (argent et esprit) par le + gd nombre.

Les actions partielles ruinent les efforts — Une action nationale avec orateurs, professeurs qualifiés — et soutenus par un large public.

but : avoir une salle à Bruxelles et les outils de production.

14) — roman détectif. —

1° — emprisonnement mystérieux (més-emprisonnés — arènes mélange au sel Es des restaurants). troubles causés Es la computation etc. car une série de décisions fausses

2. — le détective Z et l'intuition de

font connaître et soutenir (argent et esprit) par le + gd nombre.

Les actions partielles ruinent les efforts — Une action nationale avec orateurs, professeurs qualifiés — et soutenus par un large public.

but : avoir une salle à Bruxelles et les outils de production.

entre les images qu'on voit ou sur les images qu'on voit viennent se coller des « images souvenir »

il s'agit de la donner intégralement, donner des groupes d'images autour desquelles cette vision se reconstitue.

on regarde souvent sans voir cad que successivement on « voit » des parties de ce que l'on regarde. Et de même ds le temps. On raccorde des moments mentalement, mais on ne sent avec la même intensité tout un mouvement. Ainsi lorsque l'on reconstruit une vision intérieure par le film, ce sont ces moments qu'il importe de donner, et ces plans.

Cette connaissance « par fragments » se fait en fonction de la culture

(43)
 26). — le film et la musique, — 1 — la musique transforme le film : permet raccorder les images. Dire plus en moins de temps Suite de 23.

rythme : sens le + large :
 ce qui entre en ns, y entre par « fragments ». Ns leur reconnaissons une commune origine à ces fragments successifs, par ce qu'ils ont de commun, par une « commune mesure », par un « rythme ». Ns reconstituons mentalement l'unité ds le temps et ds l'espace, la vérité, par ces fragments successifs. Ainsi notre esprit a une manière ordinaire de comprendre. Si ns voulons créer ou recréer une chose par l'art, ns avons à y introduire ces mêmes notions de rythme, de fragments successifs.

— entre les images qu'on voit ou sur les images qu'on voit viennent se coller des « images souvenir »

il s'agit de la donner intégralement, donner des groupes d'images autour desquelles cette vision se reconstitue.

on regarde souvent sans voir cad que successivement on « voit » des parties de ce que l'on regarde. Et de même ds le temps. On raccorde des moments mentalement, mais on ne sent avec la même intensité tout un mouvement. Ainsi lorsque l'on reconstruit une vision intérieure par le film, ce sont ces moments qu'il importe de donner, et ces plans.

Cette connaissance « par fragments » se fait en fonction de la culture

26). — le film et la musique, — 1 — la musique transforme le film : permet raccorder les images. Dire plus en moins de temps Suite de 23.

rythme : sens le + large :

Ce qui entre en ns, y entre par « fragments ». Ns leur reconnaissons une commune origine à ces fragments successifs — ou simultanés —, par ce qu'ils ont de commun, par une « commune mesure », par un « rythme ». Ns reconstituons mentalement l'unité, ds le temps et ds l'espace, la vérité, par ces fragments successifs. Ainsi notre esprit a une manière ordinaire de comprendre.

Si ns voulons créer ou recréer une chose par l'art, nous avons à y introduire ces mêmes notions de rythme, de fragments successifs,

(qui augmente l'intérêt qu'on porte à une chose, le diminue des choses que l'on comprend une fois pour toutes) et en fonction de certains rythmes originels de la pensée

La rapidité d'un rêve : ds un rêve aussi, on ne voit que les moments essentiels, autour d'eux gravite un monde d'images secondaires, que l'on regarde sans voir.

La rapidité du rêve est une question de rythme. - ? -
 (en tout cas, il est autre qu'à l'état de veille puisqu'on ne comprend pas d'emblée la logique du rêve)

44

- ou simultanés. Une œuvre d'art qui n'est pas une réalité, mais un choix, en vue de reconstruire une réalité, doit dans ce choix, suivre le travail intérieur.

différents rythmes : le rythme ns aide à comprendre, parce que ce que ns faisons de plus essen est tout notre être est conçu en vue d'agir et de comprendre par rythmes. La marche, la faim, le sommeil, etc... sont des choses cycliques, périodiques - notre être est rythmiquement conçu : circulation du sang, battements de cœur - symétrie des bras, des jambes - toute la nature est cyclique jusqu'à un certain point. Le cours des astres ... la naissance ... la vie ... la mort.

(qui augmente l'intérêt qu'on porte à une chose, le diminue des choses que l'on comprend une fois pour toutes) et en fonction de certains rythmes originels de la pensée

La rapidité d'un rêve : ds un rêve aussi, on ne voit que les moments essentiels, autour d'eux gravite un monde d'images secondaires, que l'on regarde sans voir.

La rapidité du rêve est une question de rythme. - ? -
 (en tout cas il est autre qu'à l'état de veille puisqu'on ne comprend pas d'emblée la logique du rêve)

- ou simultanés. Une œuvre d'art qui n'est pas une réalité, mais un choix, en vue de reconstruire une réalité, doit dans ce choix, suivre le travail intérieur.

Différents rythmes : le rythme ns aide à comprendre, parce que ce que ns faisons de plus essen tout notre être est conçu en vue d'agir et de comprendre par rythmes. La marche, la faim, le sommeil, etc... sont des choses cycliques, périodiques - notre être est rythmiquement conçu : circulation du sang, battements de cœur - symétrie des bras, des jambes - toute la nature est cyclique jusqu'à un certain point. Le cours des astres ... la naissance ... la vie ... la mort.

en reproduisant ces cycles, cependant on se trouve en "pays de connaissance", en pays où le travail cérébral peut s'opérer comme toujours

ne pas oublier ce que l'on y ajoute de souvenirs, de visions...

45

Il s'agit moins dans une œuvre d'art de reproduire ces rythmes que de faciliter le travail de la pensée, le travail d'assimilation en préparant une matière faite pour être assimilée facilement par notre esprit; faite en fonction de notre structure cérébrale, de notre mécanisme cérébral. - En exposant une chose de la manière dont ns la verrions, ou l'entendrions réellement... c-a-d, abstraction faite de toutes les choses, que notre mécanisme cérébral automatiquement, ds une vision ou une audition naturelle, laisse refluer dans l'oubli. - Ce qui reste sera automatiquement rythmé, car notre cerveau, comme tout ce qui est ds la nature, retient, travaille, par rythmes.

en reproduisant ces cycles, cependant, on se trouve en « pays de connaissance », en pays où le travail cérébral peut s'opérer comme toujours

ne pas oublier ce que l'on y ajoute de souvenirs, de visions ...

Il s'agit moins dans une œuvre d'art de reproduire ces rythmes que de faciliter le travail de la pensée, le travail d'assimilation en préparant une matière faite pour être assimilée facilement par notre esprit, faite en fonction de notre structure cérébrale, de notre mécanisme cérébral. - En exposant une chose de la manière dont ns la verrions, ou l'entendrions réellement ... cad, abstraction faire de toutes les choses, que notre mécanisme cérébral automatiquement, ds une vision ou une audition naturelle, laisse refluer dans l'oubli. - Ce qui reste sera automatiquement rythmé, car notre cerveau, comme tout ce qui est ds la nature, retient, travaille, par

rythmes ...

(46)

Ce travail est nécessaire parce que
d'une œuvre d'art, on veut
apprendre q. ch. à des gens qui
ont d'autres préoccupations. Il
faut qu'il aient devant eux,
quelque chose qui épouse tellement
bien leur manière de penser
que cela entre tout seul.

Et la jouissance que procure
le rythme provient du fait de
sentir son cerveau si solidement
occupé, que toute son activité
est entièrement épousée par
l'œuvre qu'il a devant lui.

De là, la communion que
procure une œuvre d'art bien
conçue.

46

Ce travail est nécessaire parce que dans une œuvre d'art, on veut apprendre q. ch. à des gens qui ont d'autres préoccupations. Il faut qu'ils aient devant eux, quelque chose qui épouse tellement bien leur manière de penser que cela entre tout seul.

Et la jouissance que procure le rythme provient du fait de sentir son cerveau si solidement occupé, que toute son activité est entièrement épousée par l'œuvre qu'il a devant lui.

De là, la communion que procure une œuvre d'art bien conçue.

La structure du cinéma lui fait épouser le rythme de nos impressions visuelles et sonores...
 (Étudions donc ce rythme...
 dans le cadre d'une salle obscure, avec des visions qui qu'aucune autre convention, en dehors du cadre, ne retiennent (sauf le relief et la couleur, provisoirement)

de faire saisir une totalité, par des apparences et des apparences moins complètes que celle que l'on voit...
 parce que ~~en fait~~ En fait, on reconnaît des visions, des auditions parce que ns les enregistrons d'habitude comme cela... le reste se retrouve (ds notre imagination)
 - par habitude - autour de ces choses essentielles, comme on les situe (sans les voir) autour de la réalité.

(47)
 La technique du rythme, diffère selon l'œuvre, les matériaux employés. - Au cinéma elle est basée sur l'équilibre, la longueur, l'alternance et le contenu le contenu, l'équilibre plastique, la longueur et l'alternance des plans, des scènes, des périodes - sur les rapports entre son et images - sur le rythme particulier des sons.

La science du rythme permet justement de faire saisir une continuité par des moments choisis dans cette continuité. Elle est basée sur le mécanisme de notre appareil percepteur.

La longueur et l'alternance des plans en sont les éléments essentiels de le film.

La structure du cinéma lui fait épouser le rythme de nos impressions visuelles et sonores ...
 Étudions donc ce rythme

dans le cadre d'une salle obscure, avec des visions qu'aucune autre convention, en dehors du cadre, ne retiennent (sauf le relief et la couleur, provisoirement)

de faire saisir une totalité, par des apparences et des apparences moins complètes que ce que l'on voit ...
 parce que ~~en fait~~ En fait, on reconnaît des visions, des auditions parce que ns les enregistrons d'habitude comme cela ... le reste se retrouve (ds notre imagination)

- par habitude - autour de ces choses essentielles, comme on les situe (sans les voir) autour de la réalité

La technique du rythme, diffère selon l'œuvre, les matériaux employés. - Au cinéma, elle est basée sur l'équilibre, la longueur, l'alternance et le contenu le contenu, l'équilibre plastique, la longueur et l'alternance des plans, des scènes, des périodes - sur les rapports entre son et images - sur le rythme particulier des sons. -

La science du rythme permet justement de faire saisir une continuité par des moments choisis dans cette continuité. Elle est basée sur le mécanisme de notre appareil percepteur.

La longueur et l'alternance des plans en sont les éléments essentiels de le film.

Il s'agit de grouper autour d'images, définir les images, les sons essentiels autour desquelles se groupent automatiquement de l'esprit d'un chacun, les images secondaires qui créent, avec les images, les sons essentiels que l'on montre, une continuité vivante.

de la perception

à une technique générale de la pensée.
 Le rythme intérieur à la technique de la pensée pour tel cas déterminé. Ce n'est qu'alors que forme et fond atteignent l'unité supérieure qui peut faire le chef d'œuvre. (lorsque le sujet en plus est profond)

48
 Rythme intérieur et rythme extérieur. Le rythme extérieur ramène tout à une cadence superficielle, à une symétrie qui peut donner de l'ampleur à un sujet mais qui aussi peut l'emprisonner. Le rythme intérieur, le rythme véritable est tout autre chose. Il répond, dans une œuvre artistique, à une qualité essentielle (de l'expression elle-même) et se confond avec le sujet lui-même, à travers la forme.

Comment percevons-nous ? Il est faux de dire que nos sens enregistrent continuellement ... ou du moins que l'on retrouve tout ce qu'ils enregistrent. Il s'opère en ns, un « relief »

Il s'agit de grouper autour d'images définir les images, les sons essentiels autour desquelles se groupent automatiquement de l'esprit d'un chacun, les images secondaires qui créent, avec les images, les sons essentiels que l'on montre, une continuité vivante.

de la perception

à une technique générale de la pensée.
 Le rythme intérieur à la technique de la pensée pour tel cas déterminé. Ce n'est qu'alors que forme et fond atteignent l'unité supérieure qui peut faire le chef d'œuvre. (lorsque le sujet en plus est profond)

Rythme intérieur et rythme extérieur : le rythme extérieur ramène tout à une cadence superficielle, à une symétrie qui peut donner de l'ampleur à un sujet mais qui aussi peut l'emprisonner. Le rythme intérieur, le rythme véritable, est tout autre chose. il répond, dans une œuvre artistique, à une qualité essentielle (de l'expression elle-même) et se confond avec le sujet lui-même, à travers la forme.

Comment percevons-nous ? il est faux de dire que nos sens enregistrent continuellement ... ou du moins que l'on retrouve tout ce qu'ils enregistrent. Il s'opère en ns, un « relief »

(49)

~~et de~~ qui va jusqu'à abolir
 complètement certains bruits,
 certaines images. Le son à l'écran
 justement vient de mettre en
 relief combien de choses ainsi,
 on perd sciemment ...
 Ainsi dans l'espace et dans
 le temps, ~~l'on~~ ne retient, pour
 ns donner une idée d'une
 chose continue - que certains
 moments ... Les autres viennent
 se grouper tout autour, par le
 souvenir ou l'analogie ...
 (et une chose nouvelle il faut
 la voir plusieurs fois pour la
 retenir ...).
 Et sans doute les moments que
 l'on retient suivent d'un cycle
 un rythme, comme tout ce
 qui est de la nature ...

~~X~~ on voit et
 ↓ le moins que l'on puisse
 dire c'est que le reste du temps,
 on ne voit que distraitement

(mon film montre plus sur
 l'Afrique que ce que j'y
 ai vu moi-même ...)

c'est ainsi que le rythme du son
 nous fait mieux voir, - ou voir
 différemment

~~X~~ on voit et
 ne
 ↓ le moins que l'on puisse dire c'est que
 le reste du temps, on ne voit que
 distraitement

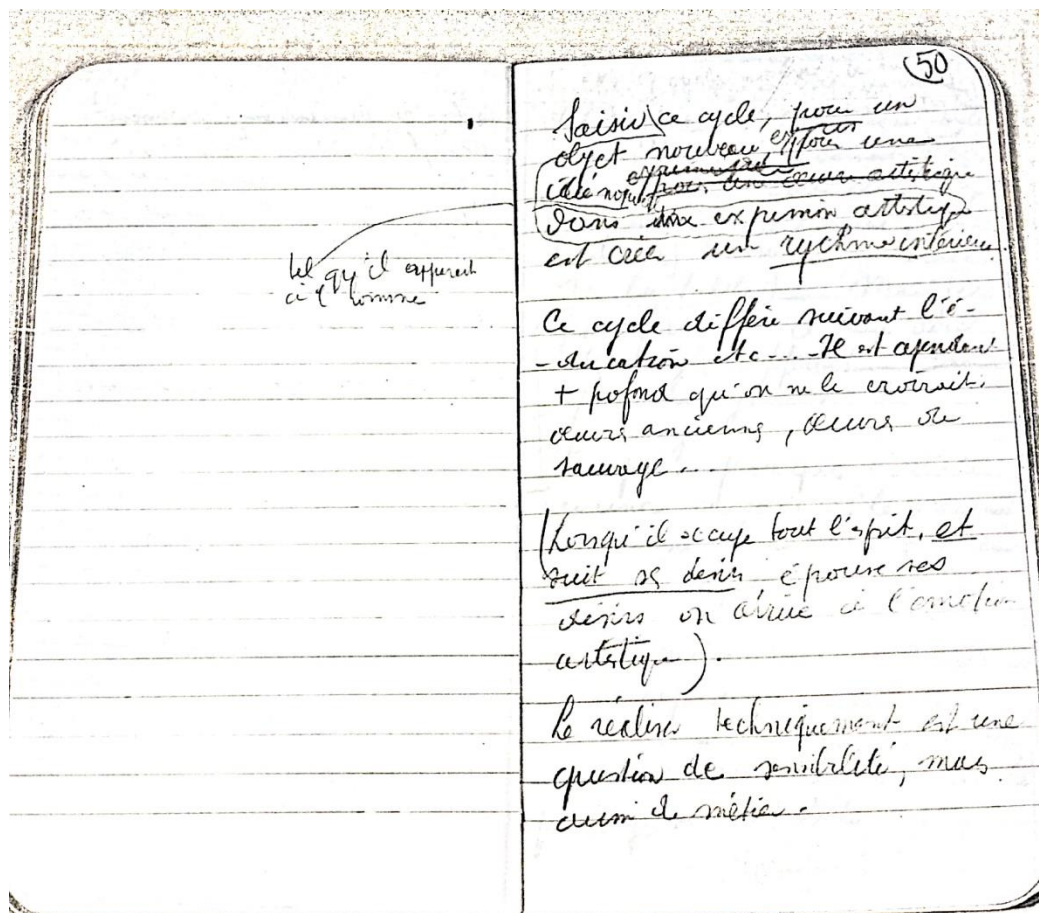
(mon film montre plus sur l'Afrique que ce que
 j'y ai vu moi-même ...)

c'est ainsi que le rythme du son nous fait mieux
 voir, - ou voir différemment

et de qui va jusqu'à abolir complètement certains
 bruits, certaines images. Le son à l'écran
 justement vient de mettre en relief combien de
 choses ainsi, on perd sciemment ...

Ainsi dans l'espace et dans le temps, ~~X~~ on ne
 retient, pour ns donner une idée d'une chose
 continue, - que certains moments ... Les autres
 viennent se grouper tout autour, par le souvenir
 ou l'analogie ... (et une chose nouvelle il faut la
 voir plusieurs fois pour la retenir ...)

Et sans doute les moments que l'on retient
 suivent-ils un cycle, un rythme, comme tout ce
 qui est ds la nature ...



50

← tel qu'il apparaît à l'homme

Saisir ce cycle, pour un objet nouveau et pour une idée nouvelle exprimée par pour une œuvre artistique dans une expression artistique est créer un rythme intérieur.

Ce cycle diffère suivant l'éducation etc... Il est cependant + profond qu'on ne le croirait - œuvres anciennes, œuvres de sauvage...

(Lorsqu'il occupe tout l'esprit et suit ses désirs, épouse ses désirs, on arrive à l'émotion artistique.)

Le réaliser techniquement est une question de sensibilité, mais aussi de métier.

ex. : quelqu'un boit un verre (51)
 Je ne puis sous un même angle
 montrer successivement quelqu'un
 1) prendre un verre sur la table,
 2) le porter à la bouche, et
 3) le verre vide remis
 sur la table. — Mais je
 puis fort bien le faire avec
 des angles différents, sans
 que cela gêne.

Pourquoi? parce que j'introduis
 ici une accolade ds le mouvement
 qui est une chose en + et en
 dehors du sujet.

J'obtiendrai même + de résultat
 si je découpe ainsi :

- 1 — verre rempli sur la table
- 2 — verre vide retiré de la bouche

Que si je montrais toute la scène
 Pourquoi?

51

ex. : quelqu'un boit un verre. Je ne puis sous un même angle montrer successivement quelqu'un
 1) prendre un verre sur la table 2) le porter à la bouche 3) le verre vide remis sur la table. — Mais je puis fort bien le faire avec des angles différents, sans que cela gêne.

Pourquoi ? parce que j'introduis ici une accolade ds le mouvement qui est une chose en + et en dehors du sujet.

J'obtiendrai même + de résultat si je découpe ainsi :

1. — un verre rempli sur la table
2. — verre vide retiré de la bouche

Que si je montrais toute la scène.

Pourquoi ?

(51)
ds le 1^{er} cas, je montre tout, y compris le vide par où fuit l'attention (on veut ici "imposer", faire comprendre quelque chose). —

ds le 2^e je n'ai montré que les images essentielles, autour desquelles peuvent se grouper mentalement toutes les autres. —

Est-ce que la pensée ne procéderait pas par mosaïque d'images ? (et sons ? — contrastes sons ?) —

Il y a en tout cas ceci : lorsqu'on pense à q. ch., changer de décor, changer de place (debout, assis, ..), fumer, sont autant de choses qui semblent renouveler l'inspiration... Il semble que l'on doive par moments se

52

ds le 1^{er} cas, je montre tout, y compris le vide par où fuit l'attention (on veut ici « imposer », faire comprendre quelque chose). —

ds le 2^e cas, je n'ai montré que les images essentielles, autour desquelles peuvent se grouper mentalement toutes les autres. —

Est-ce que la pensée ne procéderait pas par mosaïque d'images ? (et sons ? — contrastes sons ?) —

Il y a en tout cas ceci : lorsqu'on pense à q. ch., changer de décor, changer de place (debout, assis, ..), fumer, sont autant de choses qui semblent renouveler l'inspiration... Il semble que l'on doive par moments se

(53)
détache de son sujet, pour
le considérer sous un "angle
nouveau". — Ds l'exposé
écrit, le besoin d'amener
une pointe comique, d'amener
une "figure", un "exemple",
cela semble tenir du même
esprit — le repos en musique,
le silence, — les couleurs de fard,
ou les rides, les ~~contour~~
couleurs qui ne sont là que
pour faire "ressortir" d'autres
par contrastes ... autant
d'exemples du même esprit.

244. Lunette de Jane. Film
de Frank Tuttle. Interprété par
Georges Raft.

les personnages ont des têtes.

détacher de son sujet, pour le considérer sous un
« angle nouveau ». Ds l'exposé écrit, le besoin
d'amener une pointe comique, d'amener une
« figure », un « exemple », cela semble tenir du
même esprit — le repos en musique, le silence —
les couleurs de fard, ou les **illisibles**, les **contrastes**
de couleurs qui ne sont là que pour faire
« ressortir » d'autres par contrastes ... autant
d'exemples du même esprit.

~~L'industrie est quelque soit la cause
réelle
de la naissance développement de
l'industrie,~~

(34)
34) Le cinéma, science du geste.
Thème: seules peuvent profiter
à l'industrie, d'une manière
effectivement productive, les
connaissances humaines établies
par la méthode expérimentale, et
contrôlées par des instruments de
mesure et des calculs. L'industrie
est née d'ailleurs, le jour où
suffisamment de connaissances
ont atteint ainsi la qualité
de science, au sens moderne
du mot, pour permettre
la réalisation d'un geste de
travail nouveau, qui ne permet
tait pas l'empirisme de la
civilisation artisanale nationale.
A mesure que les sciences expé-
rimentales se sont développées
au détriment de l'empirisme,
l'industrie a pu croître et

34

L'industrie est Quelque soit la cause
réelle
de la naissance développement de l'industrie,

« 34) Le cinéma, science du geste.
thème : seules peuvent profiter à l'industrie,
d'une manière effectivement productive, les
connaissances humaines établies par la méthode
expérimentale et contrôlées par des instruments
de mesure et des calculs. L'industrie est née
d'ailleurs, le jour où suffisamment de
connaissances ont atteint ainsi la qualité de
science, au sens moderne du mot, pour permettre
la réalisation d'un geste de travail nouveau, qui
ne permettait pas l'empirisme de la civilisation
artisanale nationale.
A mesure que les sciences expérimentales se sont
développées au détriment de l'empirisme,
l'industrie a pu croître et

étendue son domaine de création. Après la physique et la chimie, c'est la biologie, la médecine, la psychologie même la logique qui sont passées du domaine des connaissances empiriques, dans celui de la science exacte. Il n'y a guère que l'art qui soit resté jusqu'ici ~~imper~~ du domaine exclusif de l'empirisme. Aussi bien que d'autres connaissances, devenues exactes aujourd'hui, ont d'abord été sans aucun secours pour l'industrie et ont cependant fini par lui être d'un concours extraordinairement précieux, l'art semble aujourd'hui inutile ~~le~~ pour l'économie moderne. Quelques considérations suffiront ce-

étendre son domaine de création. Après la physique et la chimie, c'est la biologie, la médecine, la psychologie, même la logique qui sont passées du domaine des connaissances empiriques dans celui de la science exacte. Il n'y a guère que l'art qui soit resté jusqu'ici ~~imper~~ du domaine exclusif de l'empirisme. Aussi bien que d'autres connaissances, devenues exactes aujourd'hui, ont d'abord été sans aucun secours pour l'industrie et ont cependant fini par lui être d'un concours extraordinairement précieux, l'art semble aujourd'hui inutilisable pour l'économie moderne. Quelques considérations suffiront ce-

36

pendant pour établir que l'art
a servi les économies ^{empiriques} ~~des~~
passé — selon les méthodes propres
au passé — au même titre
que les autres connaissances
empiriques du temps. Il est
même patent que l'art a
rendu à l'économie ds les
civilisations précédentes, des services
considérables. L'industrie serait
donc absolument illogique avec
elle même si elle ne faisait
les ~~efforts nécessaires pour~~ études
nécessaires pour faire de l'art
et de son domaine propre, une
science exacte. Ceci n'est pas
plus bizarre, a priori, que les
études qui permirent ds l'antiquité
déjà, de faire passer l'astrologie
ds le domaine de l'économie.
ou celui de la ~~la science~~
aujourd'hui,

établir

pendant pour établir que l'art a servi les
économies du passé — selon les méthodes propres
au passé — au même titre que les autres
connaissances empiriques du temps. Il est même
patent que l'art a rendu à l'économie dans les
civilisations précédentes, des services
considérables. L'industrie serait donc
absolument illogique avec elle même si elle ne
faisait les ~~efforts nécessaires pour~~ études
nécessaires pour faire de l'art et de son domaine
propre, une science exacte. Ceci n'est pas plus
bizarre, a priori, que les études qui permirent ds
l'antiquité déjà, de faire passer l'astrologie ds le
domaine de l'économie, ou celui de la **illisible**
, aujourd'hui,

établir

37
médecine empirique, en celui de
la science médicale. En réalité,
de telles études sont déjà entreprises,
mais sans collision, sans ligne
de conduite précise, sans étalons
universels de mesure répondant
aux services exacts que l'art
peut rendre. Il importe d'abord,
à la lumière des services qu'il
a rendu & le passé, de définir
ces services. Ensuite, de dresser
un bilan de ce qui a déjà été
fait aujourd'hui. Enfin, de
montrer comment ces réalisa-
-tions peuvent être coordonnées
pour aboutir à une véritable
science. En réalité, lorsque
ns parlons de l'art, nous voulons
parler d'un art issu des techniques
et de l'esprit même de l'industriel
et qui possède ces techniques et cet

37

médecine empirique ou de la science médicale.
En réalité, de telles études sont déjà entreprises
mais sans collision, sans ligne de conduite
précise, sans étalons universels de mesure
répondant aux services exacts que l'art peut
rendre. Il importe d'abord, à la lumière des
services qu'il a rendu ds le passé, de définir ces
services. Ensuite, de dresser un bilan de ce qui a
déjà été fait aujourd'hui. Enfin, de montrer
comment ces réalisations peuvent être
coordonnées pour aboutir à une véritable science.
En réalité, lorsque ns parlons de l'art, nous
voulons parler d'un art issu des techniques et de
l'esprit même de l'industrie et qui possède ces
techniques et cet

78

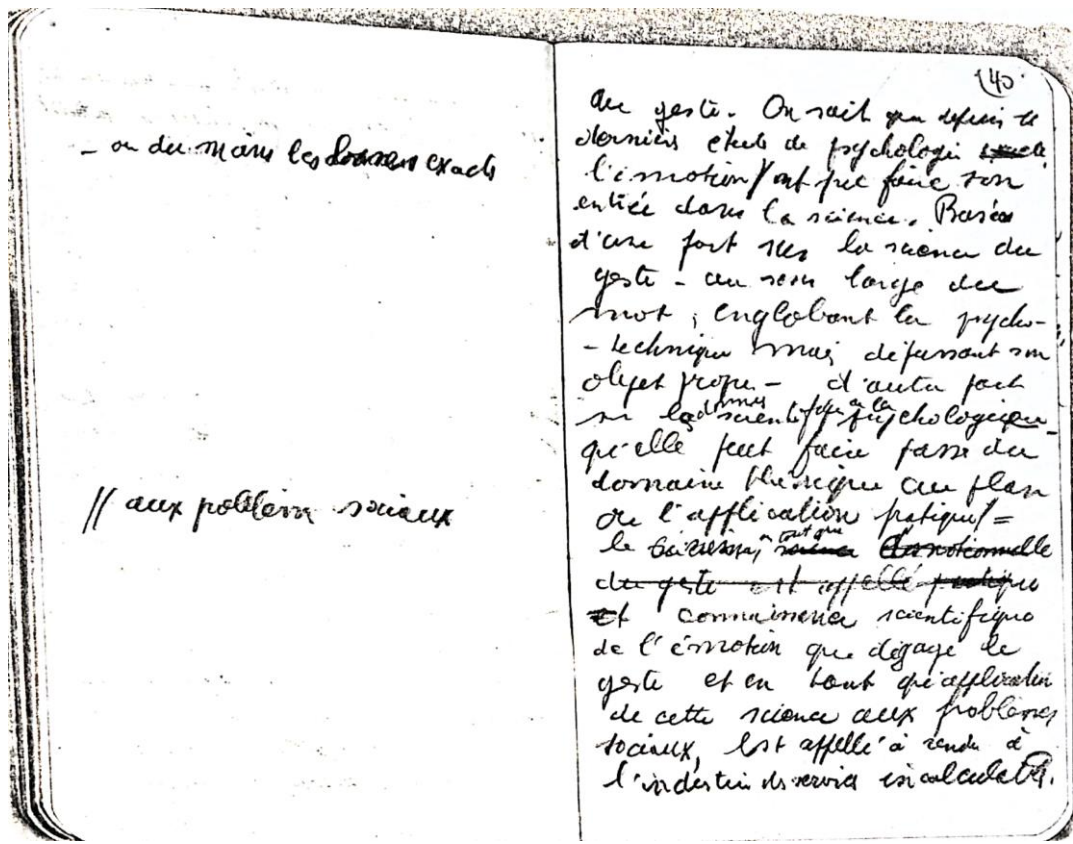
esprit. Chaque civilisation a donné
ainsi naissance, dans le passé,
à un art qui lui fut propre.
Ils subsistent aujourd'hui sous
forme de délassements - souvent
de qualité - mais ils n'offrent
pas plus d'intérêt pour l'économie
moderne, que l'astrologie
ou les connaissances empiriques
de la médecine antique, n'en
offrent pour l'astronomie ou
la science médicale. C'est un
fond qu'il convient de ne pas
négliger mais à ces références
qu'on peut en tirer, se limitent
les services qu'ils peuvent rendre.
L'industrie a donné naissance à
un art propre, le cinéma. C'est
lui qu'il convient d'étudier
systématiquement et d'élever,
par des méthodes modernes, au

esprit. Chaque civilisation a donné ainsi naissance, dans le passé, à un art qui lui fut propre. Ils subsistent aujourd'hui sous formes de délassements - souvent de qualité - mais ils n'offrent pas plus d'intérêt pour l'économie moderne - que l'astrologie ou les connaissances empiriques de la médecine antique, n'en offrent pour l'astronomie ou la science médicale. C'est un fond qu'il convient de ne pas négliger mais à ces références qu'on peut en tirer, se limitent les services qu'ils peuvent rendre. L'industrie a donné naissance à un art propre, le cinéma. C'est lui qu'il convient d'étudier systématiquement et d'élever, par des méthodes modernes, au

34
rang de science du geste d'aujourd'hui. Quels services peut-on attendre de lui et quel est, tout d'abord, son domaine propre. Une des dernières conquêtes de la science est la psychologie et, notamment, sous une forme éminemment pratique, de psychotechnique. Elle est déjà nôtre au sens matériel du mot, une science du geste. Ne estimons d'ailleurs, que dans le domaine particulier, le cinéma lui-même peut rendre des services considérables. Mais ~~une science~~ cette science psychotechnique du geste n'est qu'une des matières premières du cinéma en tant qu'outil d'analyse et de synthèse de l'émotion que peut dégager l'industrie. Le domaine plus particulier du cinéma devient ainsi la science de l'émotion

39

rang de science du geste d'aujourd'hui. Quels services peut-on attendre de lui et quel est, tout d'abord, son domaine propre. Une des dernières conquêtes de la science est la psychologie et, notamment, sous une forme éminemment pratique de psychotechnique. Elle est déjà nôtre au sens matériel du mot, une science du geste. Ne estimons d'ailleurs que ds ce domaine particulier, le cinéma lui-même peut rendre des services considérables. Mais ~~une science~~ cette science psychotechnique du geste n'est qu'une des matières premières du cinéma en tant qu'outil d'analyse et de synthèse de l'émotion que peut dégager l'industrie. Le domaine plus particulier du cinéma devient ainsi la science de l'émotion



- ou du moins les données exactes

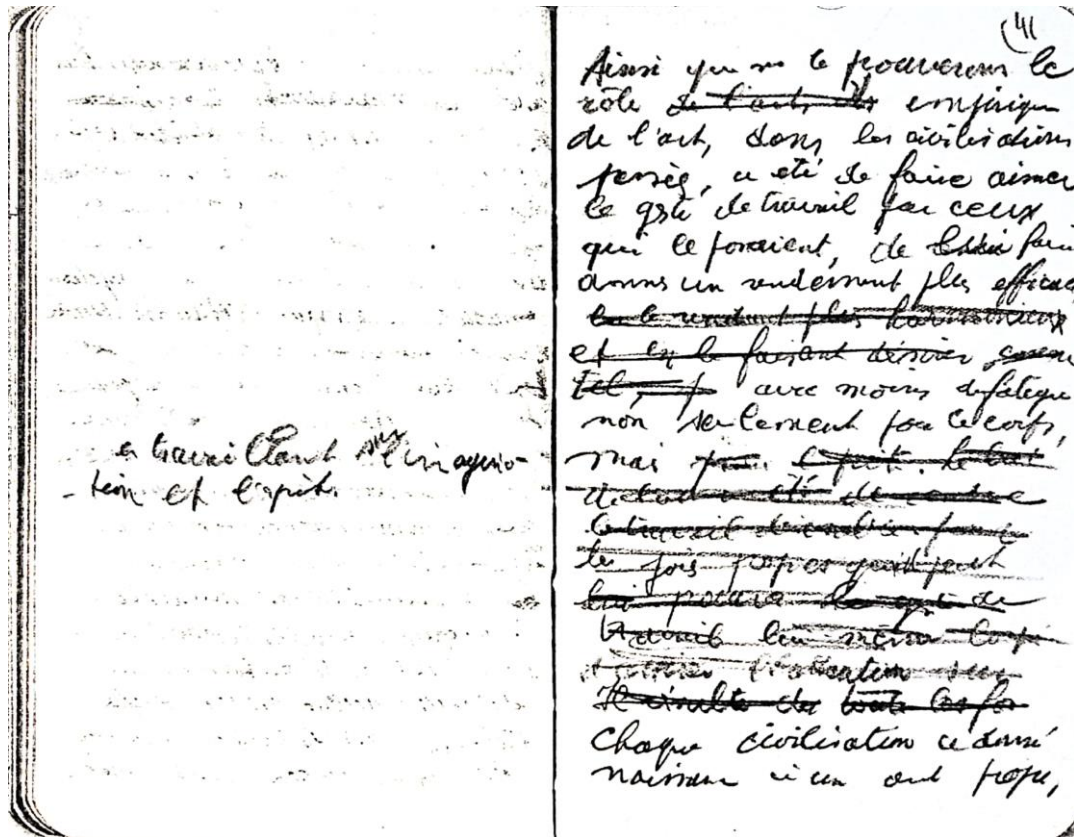
// aux problèmes sociaux

140
du geste. On sait que depuis les dernières études de psychologie exacte, l'émotion / ont pu faire son entrée dans la science. Basée d'une part sur la science du geste - au sens large du mot, englobant la psychotechnique mais dépassant son objet propre. - d'autre part sur les données scientifiques de la psychologie qu'elle peut faire passer du domaine théorique au plan de l'application pratique = le cinéma, science émotionnelle du geste est appelée pratique et connaissance scientifique de l'émotion que dégage le geste et en tant qu'application de cette science aux problèmes sociaux, est appelée à rendre à l'industrie des services incalculables.

- ou du moins les ~~illisible~~ exactes

// aux problèmes sociaux

du geste. On sait que depuis les dernières études de psychologie exacte, l'émotion / ont pu faire son entrée dans la science. Basée d'une part sur la science du geste - au sens large du mot, englobant la psychotechnique mais dépassant son données objet propre. - d'autre part sur les scientifiques de la psychologie qu'elle peut faire passer du domaine théorique au plan de l'application en tant que pratique / = le cinéma, science émotionnelle du geste est appelée pratique et connaissance scientifique de l'émotion que dégage le geste et en tant qu'application de cette science aux problèmes sociaux, est appelé à rendre à l'industrie des services incalculables.



Ainsi que nous le prouverons le rôle de l'art, dans les civilisations passées, a été de faire aimer le geste de travail par ceux qui le posaient, de lui faire donner un rendement plus efficace en le révélant plus harmonieux et en le faisant désirer comme tel avec moins de fatigue non seulement pour le corps, mais pour l'esprit. Le but de l'art a été de rendre le travail désirable, fixant les joies propres que peut lui procurer le geste de travail lui-même ~~illisible~~. Il résulte de toutes ces for

Chaque civilisation a donné naissance à un art propre,

en travaillant sur l'imagination et l'esprit.

en travaillant sur l'imagination et l'esprit.

Ainsi que nous le prouverons le rôle de l'art, dans les civilisations passées, a été de faire aimer le geste de travail par ceux qui le posaient, de lui faire donner un rendement plus efficace en le révélant plus harmonieux et en le faisant désirer comme tel avec moins de fatigue non seulement pour le corps, mais pour l'esprit. Le but de l'art a été de rendre le travail désirable, fixant les joies propres que peut lui procurer le geste de travail lui-même ~~illisible~~. Il résulte de toutes ces for

Chaque civilisation a donné naissance à un art propre,

/ l'exercice de

(41)
issu de ses techniques. Il récolte des résultats obtenus par cet art que / chaque geste de travail peut être une source originale et particulièrement féconde d'émotions particulières. Au cinéma, est dévolu le rôle, d'amener l'esprit des travailleurs à ressentir les émotions particulières que peut fournir le travail moderne. Il est presque inutile de souligner les services énormes ~~illisible~~ considéra que la réalisation d'un tel objectif peut rendre à l'industrie. En effet, il existe dans les classes laborieuses un esprit latent de révolte contre le geste de travail qu'elles effectuent. C'est la cause essentielle des difficultés

42

/ l'exercice de

issu de ses techniques. Il récolte des résultats obtenus par cet art que / chaque geste de travail peut être une source originale et particulièrement féconde d'émotions particulières. Au cinéma, est dévolu le rôle, d'amener l'esprit des travailleurs à ressentir les émotions particulières que peut fournir le travail moderne. Il est presque inutile de souligner les services énormes ~~illisible~~ considéra que la réalisation d'un tel objectif peut rendre à l'industrie. En effet, il existe dans les classes laborieuses un esprit latent de révolte contre le geste de travail qu'elles effectuent. C'est la cause essentielle des difficultés

des conditions matérielles de confort
est obtenu d'une augmentation

à l'usine

des conditions matérielles de confort résultant
d'une augmentation

à l'usine

(43)
sociales actuelles. L'augmentation
des salaires n'est pas une
solution : elle ne peut que faire
suffisante : plus l'ouvrier aura
de loisirs, plus il aura de
bien être à domicile, plus il
~~ressentira combien son geste de travail~~
~~et le temps qu'il~~
devra passer à exécuter un
travail déplaisant en soi,
lui pèsera. L'amélioration
des conditions matérielles de travail
laisse subsister la cause pro-
fonde et réelle que cause la non
satisfaction ds le travail des
hommes émotionnellement et
des besoins de son imagination.
Il y a donc là un problème
essentiel pour l'équilibre de la
société industrielle et que seul
l'art issu de ses techniques peut
solutionner.

43

sociales actuelles. L'augmentation des
salaires n'est pas une solution : elle ne peut que
faire suffisante : plus l'ouvrier aura de loisirs,
plus il aura de bien être à domicile, plus il
ressentira combien son geste de travail et le temps
qu'il devra passer à exécuter un travail déplaisant
en soi, lui pèsera. L'amélioration des conditions
matérielles de travail

elle-même

laisse subsister la cause profonde des troubles
que cause la non satisfaction ds le travail des
besoins émotionnels de l'homme et des besoins
de son imagination. Il y a donc là un problème
essentiel pour l'équilibre de la société industrielle
et que seul l'art, issu de ses techniques peut
solutionner.

Des bases scientifiques pour l'art
Le cinéma,
science de l'émotion du geste.
Le cinéma, science au service
de l'économie moderne.

44
Nous disions que des premières
réalisations de cet ordre ont
été effectuées. En effet, le
film a fait depuis
Nous préconisons la création
d'un syndicat ayant pour but
l'étude pratique de la réalisation
de ces problèmes. Les services que le
cinéma peut rendre immédiatement
par les films, qu'il devrait
réaliser pour atteindre le but proposé,
permettent d'envisager la création
d'une société dont le budget des
dépenses et des rentrées peuvent
s'équilibrer et qui peut donc
subsister autonomement. Cette
société doit avoir pour
but lointain l'utilisation
méthodique du cinéma dit
"commercial" et en réalité
basé sur des données
purement

Des bases scientifiques pour l'art

Le cinéma,

science de l'émotion du geste.

Le cinéma, science au service de l'économie
moderne

44
Nous disions que des premières réalisations de
cet ordre ont été effectuées. En effet, le film a fait
depuis

Nous préconisons la création d'un syndicat ayant
pour but l'étude pratique, de la réalisation de ces
problèmes. Les services que le cinéma peut
rendre immédiatement par les films, qu'il devrait
réaliser pour atteindre le but proposé, permettent
d'envisager la création d'une société dont le
budget des dépenses et des rentrées peuvent
s'équilibrer et qui peut donc subsister
autonomement. Cette société doit avoir pour but
lointain l'utilisation méthodique du cinéma dit
« commercial » et en réalité basé sur des données
purement

Ceci, étant donné le rempla-
-cement de l'empirisme par
la conscience scientifique,
au double bénéfice du rendement
industriel du film au point
de vue matériel (bénéfices
de l'industrie du film) et
au point de vue moral (béné-
-fice au point de vue
équilibre social).

(45)
empirique, au bénéfice émo-
-tionnel de l'industrie indus-
-trielle. De tels buts
sont suffisamment vastes et
susceptibles de rendement - ils
englobent également l'attri-
-rance au cinéma des divers
budgets de propagande, pour
promouvoir la création d'une
affaire particulièrement fruc-
-tueuse et digne d'intérêt. En
effet, le budget de propagande
atteignait avant guerre
1 milliard de francs. Les
recettes actuelles du cinéma
commercial 1 milliard 200
millions. Si la propagande
par le film se fait, ~~illisible~~
pour l'industrie, bénéfice

45

Ceci, étant donné le remplacement de
l'empirisme par la conscience scientifique, au
double bénéfice du rendement industriel du film
au point de vue matériel (bénéfices de l'industrie
du film) et au point de vue moral (bénéfice au
point de vue équilibre social).

empiriques, au bénéfice émotionnel de
travailleurs l'économie industrielle. De tels buts
sont suffisamment vastes et susceptibles de
rendement. Ils englobent également l'attrance au
cinéma des divers budgets de propagande, pour
promouvoir la création d'une affaire
particulièrement fructueuse et digne d'intérêt. En
effet, le budget de propagande atteignait avant
guerre 1 milliard de francs. Les recettes actuelles
du cinéma commercial 1 milliard 200 millions. Si
la propagande par le film se fait, ~~illisible~~ de 3 mill
½ milliard pour l'industrie, bénéfice

(46)
1) peut aller aux études
sociales. En réalité, forme
de neige et une science
de l'émotion du geste doit
aboutir au même résultat,
augmenter résultats du
film (+ intéressant) comme
du travail et conséquences
incalculables.

35) ce qui importe, ce qui est
propre à qui ne diffère pas
(arts du dessin) du parti pris
ce qui ne s'y propre.

36) grand film =
idées R. :
1) interdépendance individus
2) égalité relative importance
travail manuel et intell.
3) l'homme donne une âme à son travail

46

peut aller aux études sociales. En réalité, forme
boule de neige et une science de l'émotion du
geste doit aboutir au même résultat, augmenter
résultats du film (+ intéressant) comme du travail
et conséquences incalculables.

(1)

1). Scénario.

J'entame ce carnet avant d'avoir rempli le précédent dans le but de rassembler ici, sous une forme plus définitive, si possible, les notes éparses sur le scénario du carnet précédent.

Tout d'abord, le scénario n'est pas une quelconque histoire. C'est une œuvre d'art, en soi. Et non n'importe quoi autour de quoi on bâtit une œuvre d'art. Il faut. C'est une œuvre d'art spéciale. Certaines œuvres d'art sont abstraites. Et il est plus facile, dès lors, de définir ses buts et ses moyens. L'art / a pour but de rendre au spectateur son dynamisme psychologique, sa joie de créer /. C'est ainsi que ns le trouvons à l'origine : là où la danse doit entraîner la tribu à l'action /. C'est ainsi encore

/ agit sur la psychologie. Il

/ telle qu'elle peut s'extérioriser au sein de la culture ds laquelle il vit.

/(ou si l'on veut remonter plus haut encore : la danse de l'abeille.)

1

1) Scénario.

J'entame ce carnet avant d'avoir rempli le précédent dans le but de rassembler ici, sous une forme définitive, si possible, les notes éparses sur le scénario du carnet précédent.

Tout d'abord, le scénario n'est pas une quelconque histoire. C'est une œuvre d'art, en soi. Et non n'importe quoi autour de quoi on bâtit une œuvre d'art. Il faut. C'est une œuvre de'art spéciale. Certaines œuvres d'art sont abstraites. Et il est plus facile, dès lors, de définir ses buts et ses moyens. L'art / a pour but de rendre au spectateur son dynamisme psychologique, sa joie de créer /. C'est ainsi que ns le trouvons à l'origine : là où la danse doit entraîner la tribu à l'action /. C'est ainsi encore

/ agit sur la psychologie. Il

/ telle qu'elle peut s'extérioriser au sein de la culture ds laquelle il vit.

/(ou si l'on veut remonter plus haut encore : la danse de l'abeille).

émousse

(qui est, proprement la joie de vivre).

(1) il ne rend pas n'importe quel dynamisme. Mais le genre de dynamisme qui correspond le mieux à ce que l'auteur estime qu'il doit être dans notre vie actuelle (voir 86 p. 44)

apogéisme

puissant
plus régulier

Aucun autre moyen ne peut ici se substituer à l'art, il s'agit d'atteindre les centres psychiques par un moyen approprié. Que l'humanité emploie depuis qu'elle existe.

émousse

(qui est, proprement la joie de vivre)

(1) il ne rend pas n'importe quel dynamisme. Mais le genre de dynamisme qui correspond le mieux à ce que l'auteur estime qu'il doit être dans notre vie actuelle (voir 86 p. 44)

psychisme

puissant
plus régulier

aucun autre moyen ne peut ici se substituer à l'art, il s'agit d'atteindre les centres psychiques par un moyen approprié. Que l'humanité emploie depuis qu'elle existe.

(2)

que nous le trouvons chez nous, mais agissant d'une manière plus "générale" (ou plus "abstraite"). L'art chez nous n'entraîne plus une collectivité à une action déterminée. Mais chacun de nous, ds l'exercice quotidien de la vie, des refoulements et des défenses auxquelles il donne lieu, fatigue, épuise, sa joie créatrice. L'art la lui rend, (1) par des images, des couleurs, des sons qui, par nos sens, pénètrent nos centres psychiques, l'assailent, en « chassent » les préoccupations du moment, par des images plus fortes, un rythme plus fort, l'hypnotisent de quelque sorte, et ont une action durable par le souvenir puissant qu'elles laissent de leur passage.

2

que nous le trouvons chez nous, mais agissant d'une manière plus « générale » (ou plus « abstraite »). L'art chez nous n'entraîne plus une collectivité à une action déterminée. Mais chacun de nous, ds l'exercice quotidien de la vie, des refoulements et les défenses auxquels il donne lieu, fatigue, épuise, sa joie créatrice /. L'art la lui rend, (1) par des images, des couleurs, des sons qui, par nos sens, pénètrent nostre centres psychiques, l'assailent, en « chassent » les préoccupations du moment, par des images plus fortes, un rythme plus fort, l'hypnotisent en quelque sorte, et ont une action durable par le souvenir puissant qu'elles laissent de leur passage.

Un scénario agit de la même façon, mais par un détour. Le scénario, par son contenu « imagé » s'adresse à l'imagination, par sa continuité, à notre logique. Il s'adresse à nos centres « supérieurs » (un art abstrait peut s'adresser à nos centres « subconscient » ou « inconscient, presque instinctifs, à la pensée (son développement ultérieur en « film » permettra de s'adresser simultanément à tous nos centres). C'est « eux » qu'il faut « paralyser » par une sorte d'hypnose qui les empêche de « penser » normalement, et entraîner « dans une nouvelle logique » plus dynamique que notre logique quotidienne.

De plus, le spectateur, voyant / des « hommes » a tendance à s'incarner en l'un d'eux, à prendre la place du héros. Il faut donc que le héros agisse

/ dans un scénario, un film

Un scénario agit de la même façon, mais par un détour. Le scénario, par son contenu « imagé » s'adresse à l'imagination, par sa continuité à notre logique. Il s'adresse à nos centres « supérieurs » (un art abstrait peut s'adresser à nos centres « subconscients » ou « inconscients, presque instinctifs, à la pensée (son développement ultérieur en « film » permettra de s'adresser simultanément à tous nos centres) / C'est « eux » qu'il faut « paralyser » par une sorte d'hypnose qui les empêche de « penser » normalement, et entraîner « dans une nouvelle logique » plus dynamique que notre logique quotidienne.

De plus, le spectateur, voyant / des « hommes » a tendance à s'incarner en l'un d'eux, à prendre la place du héros. Il faut donc que le héros agisse

/ dans un scénario, un film,

/ au sommet

redoutable et permis
seulement à ceux qui savent qu'ils atteignent les + hautes
valeurs.

/ qui sortent de la vie quotidienne soit
en parlant d'une civilisation différente de la
nôtre, soit, si ns restons ds la nôtre,

/ au sommet

redoutable et permis
seulement à ceux qui savent qu'ils atteignent les + hautes
valeurs

/ qui sortent de la vie quotidienne, soit en parlant d'une
civilisation différente de la nôtre, soit, si ns restons ds la
nôtre,

(4)

comme voudrait agir le spectateur
(même s'il n'ose le faire en fait: le
héros peut être (à la "pointe" / d'une
échelle de valeurs dont le spectateur ne
peut ou n'ose lui, que gravir les 1^{ers}
échelons). Et comme le spectateur
attend un "enrichissement" de son
dynamisme, il faut que l'histoire
procure cet enrichissement au héros.
Si le héros meurt (ce qui est dangereux,
difficile) encore faut-il qu'il meure
pour des valeurs qui valent, aux
yeux du spectateur, le sacrifice de sa
vie.

Le cours normal de la vie produit cette
sorte de sclérose de la faculté de
créer dont nous parlions. Il faut donc,
dans un scénario, créer des circonstances /
(anormales). Partir d'un milieu normal
et y introduire, à l'instar de ce qui se
fait en laboratoire avec un produit que

4

comme voudrait agir le spectateur (même s'il n'ose
le faire en fait : le héros peut être (à la « pointe » /
d'une échelle de valeurs dont le spectateur ne peut
ou n'ose lui, que gravir les 1^{ers} échelons). Et
comme le spectateur attend un « enrichissement »
de son dynamisme, il faut que l'histoire procure cet
enrichissement au héros. Si le héros meurt (ce qui
est dangereux, difficile) encore faut-il qu'il meure
pour des valeurs qui valent, aux yeux du
spectateur, le sacrifice de la vie.

Le cours normal de la vie produit cette
sorte de sclérose de la faculté de créer dont nous parlions.
Il faut donc, dans un scénario, créer des
circonstances / (anormales). Partir d'un milieu
normal et y introduire, à l'instar de ce qui se fait en
laboratoire avec un produit que

/ la "tranche" de

/ en "x" minutes que dure le film
(et permettre ainsi de toucher tous les
centres du spectateur) richesse de tout,
nature "naturelle" et "déborde" comme
tout et "déborde" comme la semence de
l'arbre... pour continuer l'espèce.
Quand tous les centres ont "touchés" le film
doit être terminé.

pour l'effet de la surprise initiale
(ou l'auteur doit "penser" plus vite que
ne le peut le spectateur moyen)

/ la « tranche » de

/ en « x » minutes que dure le film (et permettre ainsi de
« toucher tous les centres » du spectateur :) richesse
« naturelle » de l'art qui touche tout et « déborde » comme
la semence de l'arbre ... pour continuer l'espèce). Quand
tous les centres sont « touchés » le film doit être terminé.

encore que par l'effet de la surprise initiale
savoir
(ou l'auteur doit « penser » plus vite que ne le peut le
spectateur moyen)

(5)

l'on veut analyser, - y introduire, le mettre en
présence d'un réactif. Il faut que le milieu soit assez large
(comme il faut en laboratoire une quantité
suffisante du produit) pour que le réactif puisse agir suffi-
-samment pour et mettre en relief
tous les aspects du milieu original.
Il faut aussi que le réactif soit
suffisamment puissant pour produire
les réactions que l'on veut produire.

De toute façon le but c'est d'annihiler les
réflexions ordinaires du cerveau. Il faut donc que le dé-
-veloppement (tout en restant logique car le
cerveau doit "accepter" la donnée; le fait de
connaître, soit
connaître inattendu, que le
milieu + le réactif, soit tel qu'il
permette à tout instant +ieurs
solutions, également logiques mais toujours
inattendues.

5

l'on veut analyser, - y introduire, le mettre en
présence d'un réactif. Il faut que le milieu soit assez
large (comme il faut en laboratoire une quantité
suffisante du produit) pour que le réactif puisse agir
suffisamment pour et mettre en relief tous les aspects
du milieu original. / Il faut aussi que le réactif soit
suffisamment puissant pour produire les réactions
que l'on veut produire.

De toute façon le but c'est d'annihiler les réactions
réflexions ordinaires du cerveau. Il faut donc que le
développement (tout en restant logique car le

(accepter l'hypnose)
cerveau doit « accepter » la donnée, ne pas se
rebiffer, soit constamment inattendu, que le milieu +
le réactif, soit tel qu'il permette à tout instant +ieurs
solutions, également logiques mais toujours
inattendues.

- le réactif évanoui -

on pourrait résumer ces 3 moyens sous une seule rubrique : la "projection" des désirs (ou craintes) du milieu A, sous (une) forme (matérielle) d'un autre personnage ou d'un autre "milieu", d'un événement, d'un trouble psychologique.

mettre 2 mondes "en circuit" !

- le réactif évanoui -

On pourrait résumer ces 3 moyens sous une seule rubrique : la « projection » des désirs (ou craintes) du milieu A, sous (une) forme (matérielle) d'un autre personnage ou d'un autre « milieu », d'un événement, d'un trouble psychologique.

mettre 2 mondes « en circuit » !

16

Il faut ainsi que le « héros » gagne. Le réactif « trouble » son milieu. Il vainc les difficultés, il en sort enrichi. Ce réactif peut être de 3 ordres :

- a) psychologique : ex. perte ou gain subit de mémoire (l'oubli est une faculté)
 - b) un événement fortuit qui le place ds des conditions nouvelles contre lesquelles il n'est pas armé
 - c) la mise en présence d'un milieu qui agit selon d'autres normes (ex. une famille rencontre un gangster).
- (voir page 15)

le réactif doit varier avec le genre de « réaction » que l'on veut produire. Et ici, il faut approfondir davantage la notion que l'on a de la culture et plus particulièrement du genre d'hommes (puisque le spectateur s'identifie)

6

Il faut ainsi que le « héros » gagne. Le réactif « trouble » son milieu. Il vainc les difficultés, il en sort enrichi. Ce réactif peut être de 3 ordres :

- a) psychologique : ex. perte ou gain subit de mémoire (l'oubli est une faculté)
- b) un événement fortuit qui le place ds des conditions nouvelles contre lesquelles il n'est pas armé
- c) la mise en présence d'un milieu qui agit selon d'autres normes (ex. une famille rencontre un gangster).

(voir page 15)

Le réactif doit varier avec le genre de « réaction » que l'on veut produire. Et ici, il faut approfondir davantage la notion que l'on a de la culture et plus particulièrement du genre d'hommes (puisque le spectateur s'identifie)

(1) voir vers page 2. C'est sous cet angle "actuel" que doit se faire "le tour" de la psychologie des héros.

(il est d'ailleurs possible que le héros "type" pris de la vie soit trop complexe et qu'il faille, pour l'exprimer en film, le décomposer en +ieurs personnages).

/ chaque action amène une réaction. (différence entre théâtre où description p. ex. dans le dialogue et action tombe entre **illisible**. Au cinéma, les dialogues se ramènent à ce qu'il faut dire pour amener la réaction (voir 86 p. 42).

(climat pour le héros d'une liberté créative quand ils meurent)

× × Les liens d'autorité et d'obéissance du début du film sont troublés par le réactif. L'action : tous les personnages essayent de recréer entre eux des liens sociaux d'obéissance et de commandement. Quand ils y sont parvenus, le film est terminé et le réactif peut disparaître.

(7

au héros) que l'on veut montrer (1). Nous entrons ici dans le domaine de la psychologie et de la définition du caractère que l'on veut donner à ses héros. Il est possible que l'on veuille et même davantage du sens que nous donnons à la vie.

un homme
Un héros de scénario n'est pas isolé / C'est un homme qui réagit en face d'autres hommes. Ainsi un scénario est une question de rapports entre hommes. / Les rapports entre hommes peuvent se schématiser à des questions d'autorité (commandement, soumission, co-existence ou « échanges » de valeurs). × × Il importe de savoir de quel genre d'autorité vous estimez que le héros doit se servir. Brutalité, douceur, amitié, violence. Si vous accordez la préséance aux valeurs de groupe ou aux (il reste le "milieu" à l'état pur, mais transformé).

7

(1) voir vers page 2. C'est sous cet angle « actuel » que doit se faire « le tour » de la psychologie des héros.

/ (il est d'ailleurs possible que le héros « type » pris de la vie soit trop complexe et qu'il faille, pour l'exprimer en film, le décomposer en +ieurs personnages.

ou chaque parole
/ chaque action amène une réaction. (différence entre théâtre où description p. ex. dans le dialogue et action tombe entre **illisible**. Au cinéma, les dialogues se ramènent à ce qu'il faut dire pour amener la réaction (voir 86 p. 42).

× × Les liens d'autorité et d'obéissance du début du film sont troublés par le réactif. L'action : tous les personnages essayent de recréer entre eux des liens sociaux d'obéissance et de commandement. Quand ils y sont parvenus, le film est terminé et le réactif peut disparaître.

au héros) que l'on veut montrer (1). Nous entrons ici dans le domaine de la psychologie et de la définition du caractère que l'on veut donner à ses héros. Il est possible que l'on veuille et même davantage du sens que nous donnons à la vie.

un homme
Un héros de scénario n'est pas isolé / C'est un homme qui réagit en face d'autres hommes. Ainsi un scénario est une question de rapports entre hommes. / Les rapports entre hommes peuvent se schématiser à des questions d'autorité (commandement, soumission, co-existence ou « échanges » de valeurs). × × Il importe de savoir de quel genre d'autorité vous estimez que le héros doit se servir. Brutalité, douceur, amitié, violence. Si vous accordez la préséance aux valeurs de groupe ou aux (il reste le « milieu » à l'état pur, mais transformé).

(femmes, enfants) Il y a vraisemblablement plusieurs dynamismes possibles aujourd'hui, se mariant avec le caractère, le physique, le rôle de l'environnement (habitat, ville, etc...)
(à noter aussi qu'un acte aujourd'hui est rarement favorable à l'ensemble de l'individu voir 86 p. 55).

(femmes, enfants) Il y a vraisemblablement, plusieurs dynamismes possibles aujourd'hui, se mariant avec le caractère, le physique
le rôle de l'environnement (habitat, ville, etc ...)
(à noter aussi qu'un acte aujourd'hui est rarement favorable à l'ensemble de l'individu voir 86 p. 55).

(8)
valeurs individuelles. Si vous estimez celles-ci semblables chez tous les hommes / d'une même culture (le milieu que vous traitez) ou si vous estimez qu'elles sont différentes. Si vous regardez le monde avec compassion, pitié, amour ou si vous le regardez d'un œil sceptique et amusé.

Ce qu'il faut avoir toujours en vue, à mon avis, c'est le bénéfice que le spectateur peut tirer de votre œuvre d'art. Découvrir, plus avant que le spectateur lui-même, ce qui peut lui être valable pour lui.

Conçu ainsi, la réalisation d'un scénario est un problème de grande humanité, qui exige de son auteur une profonde connaissance de l'âme humaine et aussi, un amour suffisant pour se donner à ce qui est, à vrai dire, un apostolat.

8
valeurs individuelles. Si vous estimez celles-ci semblables chez tous les hommes / d'une même culture (le milieu que vous traitez) ou si vous estimez qu'elles sont différentes. Si vous regardez le monde avec compassion, pitié, amour ou si vous le regardez d'un œil sceptique et amusé.

Ce qu'il faut avoir toujours en vue, à mon avis, c'est le bénéfice que le spectateur peut tirer de votre œuvre d'art. Découvrir, plus avant que le spectateur lui-même, ce qui peut lui être valable pour lui.

Conçu ainsi, la réalisation d'un scénario est un problème de grande humanité, qui exige de son auteur une profonde connaissance de l'âme humaine et aussi, un amour suffisant pour se donner à ce qui est, à vrai dire, un apostolat.

/ par l'histoire et son développement,
des spectateurs,
incapables de suivre par eux-mêmes le développement de l'action, mais qui en acceptent le développement avec gratitude, avec joie, comme s'il s'agissait d'un exercice de leur propre esprit auquel est rendue son exaltation créatrice.

/ par l'histoire et son développement,
des spectateurs,
/, incapables de suivre par eux-mêmes le développement de l'action, mais qui en acceptent le développement avec gratitude, avec joie, comme s'il s'agissait d'un exercice de leur propre esprit auquel est rendue son exaltation créatrice.

9
Beaucoup d'éléments entrent ds la composition du scénario. Ce qui importe c'est de mettre chacun à sa place. De sorte de ne pas oublier l'essentiel pour l'accidentel. De sorte qu'autour des centres d'intérêts principaux, les centres accessoires puissent se grouper naturellement.

L'essentiel c'est de créer / les conditions qui créent une « hypnose » des centres psychiques / et-y remplacent les préoccupations quotidiennes par un dynamisme plus précis psychique plus intense susceptible d'agir favorablement sur notre comportement futur.

Le héros du film n'agit pas pour le plaisir d'agir (comme le sportif) ou pour gagner de l'argent (comme le financier), il agit pour arriver à la

9
Beaucoup d'éléments entrent ds la composition du scénario. Ce qui importe c'est de mettre chacun à sa place. De sorte de ne pas oublier l'essentiel pour l'accidentel. De sorte qu'autour des centres d'intérêts principaux, les centres accessoires puissent se grouper orienter naturellement.

L'essentiel c'est de créer / les conditions qui créent une « hypnose » des centres psychiques / et-y ainsi remplacent les préoccupations quotidiennes par un dynamisme plus précis psychique plus intense susceptible d'agir favorablement sur notre comportement futur.

Le héros du film n'agit pas pour le plaisir d'agir (comme les sportifs) ou pour gagner de l'argent (comme le financier) il agit par amour de la

×× d'autant plus que notre personnalité,
- selon les diverses écoles de psychologie
actuelle - se forme dans la 1^{ère}
enfance.

L'art remet en honneur, pour corriger l'homme
et lui rendre une qualité qu'il avait dans
dans la prime enfance, des méthodes dont il
s'est servi dans la prime enfance.

(voir aussi 86 p. 13.)

(10)
création, pour ^{utiliser ou} libérer son dynamisme
psychique, - comme le spectateur va
au cinéma pour libérer sa joie
de créer.

Lorsque la maman « raconte » une
histoire à Bébé pour le faire manger,
elle fait un « raconte un « scénario » ;
qui doit agir sur Bébé comme le
scénario sur l'adulte. Aussi, il y
a à apprendre en étudiant de plus
près ce phénomène naturel. ×× (86 p. 7).

L'art utilise certains rythmes, comme
les pulsations du cœur, comme la
« circulation » (le retour sur lui-même)
du sang. Un bon scénario doit
contenir ces rythmes dans l'alternance
et le « retour » des scènes. « Retour »,
s'entend, en aucun cas répétition,
mais développement alterné, amorcé
dans une scène, s'entend développement ul-

10

utiliser ou
création, pour libérer son dynamisme psychique, -
comme le spectateur va au cinéma pour libérer sa
joie de créer.

Lorsque la maman « raconte » une histoire à Bébé
pour le faire manger, elle fait un « raconte un
« scénario » ; qui doit agir sur Bébé comme le
scénario sur l'adulte. Aussi, il y a à apprendre en
étudiant de plus près ce phénomène naturel. ×× -
(86 p. 7).

L'art utilise certains rythmes, comme les pulsations
du cœur, comme la « circulation » (le retour sur lui-
même) du sang. Un bon scénario doit contenir ces
rythmes dans l'alternance et le « retour » des scènes.
« Retour » s'entend, en aucun cas répétition, mais
développement alterné, amorcé dans une scène d'un
développement ul-

×× d'autant plus que notre personnalité, - selon les
diverses écoles de psychologie actuelle - se forme dans la
1^{ère} enfance.

L'art remet en honneur, pour corriger l'homme et lui rendre
une qualité de création qu'il avait dans la prime enfance, des
méthodes dont il s'est servi dans la prime enfance.

(voir aussi 86 p. 13).

à 12
 térieur (voir 86 p. 10). Ce sont autant de repos, de points de repaire pour l'esprit qui lui permettent, dans cette "certitude", cette "vérité rythmique" d'accepter le développement "insolite" de l'histoire (insolite en ce qu'elle s'éloigne de son train train habituel de vie).

Plus le "héros" s'éloigne des normes de la "personnalité de base", plus il importe de l'y "ramener" par tout ce qu'il est possible de faire, pour le rendre plus "accessible" et permettre plus facilement au spectateur de s'identifier à lui.

Une remarque qui vaut par cause des conditions particulières du film. Le film "explique" plus lentement que ne le font les "mots" dont l'"extension", la valeur de suggestion est plus grande.

térieur (voir 86 p. 10). Ce sont autant de repos, de points de repaire pour l'esprit qui lui permettent, dans cette « certitude », cette « vérité rythmique » d'accepter le développement « insolite » de l'histoire (insolite en ce qu'elle s'éloigne de son train train habituel de vie).

Plus le « héros » s'éloigne disons des normes de la « personnalité de base », plus il importe de l'y « ramener » par tout ce qu'il est possible de faire, pour le rendre plus « accessible » et permettre plus facilement au spectateur de s'identifier à lui.

Une remarque qui vaut pr cause des conditions particulières du film. Le film « explique » plus lentement que ne le font les « mots » dont l'« extension », la valeur de suggestion est plus grande.

/(comparaison avec le « roman »)

// et donne ainsi à sa pièce son unité de ton.

/(et que le spectateur - à la place du héros - avec lui).

112

De plus le film ne peut durer plus (en moyenne) que 90 minutes ou 100 minutes. Il s'en suit qu'il faut ici développer avec son sujet avec grande économie, éviter les détours, ramasser l'action et le nombre des personnages (dont il faut avoir le temps matériel de faire le tour. (voir 86 p. 23 et 26).)

Faut-il que l'auteur "laisse" agir ses héros ou doit-il se substituer à eux? Car au fond, c'est l'auteur qui parle, qui raconte. Je pense qu'il faut prendre les choses dans leur aspect le plus normal. Que l'auteur parle // par la bouche de ses acteurs personnages /, puisqu'aussi bien, ce sont ses pensées qu'ils doivent exprimer. Mais que chaque ^{personnage} agisse et parle suivant sa propre psychologie. Il peut devoir ainsi faire des gestes ou prononcer des paroles qui sont contraires à son propre

12

De plus le film ne peut durer plus (en moyenne) que 90 minutes ou 100 minutes. Il s'en suit qu'il faut ici développer avec son sujet avec grande économie, éviter les détours, ramasser l'action et le nombre des personnages (dont il faut avoir le temps matériel de faire le tour. (voir 86 p. 23 et 26). /

Faut-il que l'auteur « laisse » agir ses héros ou doit-il se substituer à eux ? Car au fond, c'est l'auteur qui parle, qui raconte. Je pense qu'il faut prendre les choses dans leur aspect le plus normal. Que l'auteur parle // par la bouche de ses acteurs personnages /, puisqu'aussi bien, ce sont ses pensées qu'ils doivent exprimer. Mais que chaque

personnage agisse et parle suivant sa propre psychologie. Il peut devoir ainsi faire des gestes ou prononcer des paroles qui sont contraires à son propre

(une contrainte qui peut aller jusqu'à l'hypnose - une acception, par contre (si le texte ou l'action le permet) qui peut aller jusqu'à l'exaltation).

// au jeu, s'ajoute le "physique" qu'il importe d'employer d'une façon très "typique" pour chaque personnage.

(voir 86 p. 33 et environs).

/ une contrainte qui peut aller jusqu'à l'hypnose - une acception, par contre (si le texte ou l'action le permet) qui peut aller jusqu'à l'exaltation).

// au jeu, s'ajoute le « physique » qu'il importe d'employer d'une façon très « typique » pour chaque personnage.

(voir 86 p. 33 et environs).

(13)

type. Qu'il le fasse donc alors avec la contrainte qui s'impose/. Ainsi, le problème devient une partie du problème de l'unité du personnage ~~est~~ est transposé dans celui de la conduite de son jeu et de l'interprétation par l'acteur lui-même. (1)

Bien entendu, à l'auteur de savoir que ce qu'il demande au jeu et à ses interprètes reste dans les limites du possible. Dans le cas contraire, il pourra être amené à faire dire certaines choses par « d'autres personnages » ou des comparses.

(1) Le jeu peut être d'autant plus simple qu'il y a « accord » dans l'instant (pour provoquer la réaction chez l'antagoniste) entre la psycho du personnage et ce que lui fait dire et faire l'auteur. - Cet « accord » peut révéler aussi une certaine « médiocrité »

13

type. Qu'il le fasse donc alors avec la contrainte qui s'impose/. Ainsi, le problème devient une partie du problème de l'unité du personnage ~~est~~ est transposé dans celui de la conduite de son jeu et de l'interprétation par l'acteur lui-même (1).

Bien entendu, à l'auteur de savoir que ce qu'il demande au jeu et à ses interprètes reste dans les limites du possible. Dans le cas contraire, il pourra être amené à faire dire certaines choses par « d'autres personnages » ou des comparses.

- (1) Le jeu peut être d'autant plus simple qu'il y a « accord » dans l'instant (pour provoquer la réaction chez l'antagoniste) entre la psycho du personnage et ce que lui fait dire et faire l'auteur. Cet « accord » peut révéler aussi une certaine « médiocrité »

spirituelle du contenu du scénario
(cas de certains policiers américains
p. ex. The Great Cambo de Joseph
Lewis; voir 86 p. 24). Voir, en
opposition le jeu beaucoup plus
nuancé et fouillé de "The Desperate
Hours" de W. Wyler (carnet 86).

Si je veux résumer tout ceci en ^{quelques} mots
je dirai : pour faire un bon
scénario je dois, en introduisant
un "réactif" dans un cas/actuel,
produire l'hypnose ^{une quasi} des centres
psychiques du spectateur et lui imposer un
nouveau dynamisme psychique + intense
que le sien, et capable, par après, d'influencer
heureusement le cours de son développement
normal psychique normal.

/ ou mieux : un milieu

spirituelle du contenu du scénario. (cas de certains
policiers américains p. ex. the Great Cambo de
Joseph Lewis ; voir 86 p. 24). Voir, en opposition
le jeu beaucoup plus nuancé et fouillé de 'The
Desperate Hours » de W. Wyler (carnet 86).

Si je veux résumer tout ceci en quelques mots je
dirai : pour faire un bon scénario je dois, en
introduisant un « réactif » dans un cas / actuel,

une quasi
produire l'hypnose ~~des centres~~ l'hypnose des centres
psychiques du spectateur et lui imposer un
nouveau dynamisme psychique + intense que le
sien, et capable, par après, d'influencer
heureusement le cours de son développement
normal psychique normal.

/ ou mieux : un milieu

obligera

Je choisirai, bien entendu, un milieu susceptible de défendre la thèse psychologique que je veux mettre en scène. Et je choisirai le réactif approprié, qui permettra le milieu à dévoiler ce que je désire qu'il dévoile.

De suite page 5 et 6 pour remplacer le passage entre crochets. -

De toute façon le but c'est d'anéantir les réflexions ordinaires du cerveau. Mettez donc et de les remplacer par celles que l'on voudrait qu'il ait. Mettez donc en présence les 1^{ères} et les 2^{èmes} à l'aide d'un subterfuge (qui consiste à les « matérialiser » à l'aide d'un personnage nouveau, - d'un « accident psychologique, - d'un événement fortuit

sur un même plan de réalité.
(ou d'un « réactif »)

obligera

Je choisirai, bien entendu, un milieu susceptible de défendre la thèse psychologique que je veux mettre en scène. Et je choisirai le réactif approprié, qui permettra le milieu à dévoiler ce que je désire qu'il dévoile.

De suite page 5 et 6 pour remplacer le passage entre crochets. -

De toute façon le but c'est d'anéantir les réflexions ordinaires du cerveau. Mettez donc et de les remplacer par celles que l'on voudrait qu'il ait. Mettez donc en présence les 1^{ères} et les 2^{èmes} à l'aide d'un subterfuge (qui consiste à les « matérialiser » à l'aide d'un personnage nouveau, - d'un « accident psychologique, - d'un événement fortuit

sur un même plan de réalité
(ou d'un « réactif »)

les difficultés éteintes !

✕ Le simple "triangle" traditionnel n'agit pas autrement. Mais certainement d'une manière beaucoup moins subtile. = On pourrait ainsi définir la fiction en 3 mots: la fiction, c'est matérialiser nos rêves. Somme toute la littérature "traditionnelle" ou mieux "bourgeoise" exprime les rêves d'une société qui manque d'imagination, de désirs et de sentiments de révolte. — Nous voulons beaucoup plus et nous rêvons beaucoup plus loin.

ⓐ dans la mesure où il est fictif ! Le réactif peut ne pas être fictif. C'est celui de la littérature bourgeoise dont je parle en ✕ ci-dessus. — Toute l'habileté (et l'art) consiste à le faire disparaître matériellement — « sans heurts » —, à faire ~~mettre des liens~~ nouer des liens avec le héros le + naturellement possible (et éviter les coups ~~illisibles~~ illisibles).

Voyez comment le personnage en sort « transformé » ✕ et le « réactif », son rôle terminé, ^{pouvant} ~~peut~~ disparaître ✕ devant ⓐ

Cette manière d'agir, en soi, est une sorte de philosophie ! C'est dire que pour sortir de nos difficultés, il faut une sorte de miracle... Mais qui en peut douter ? C'est cependant aussi, en mêlant le rêve et la réalité, (comme le fait une mère avec l'enfant qu'il faut inciter à manger sa ~~illisible~~) un moyen d'exciter le cerveau, et cette excitation, en soi, si elle ne permet pas nécessairement de trouver le remède, permet en tout cas une plus grande joie de vivre et aussi, peut-être, de trouver la « vraie » voie de sortir de ses ~~débo~~ soucis.

✕ les difficultés éteintes !

✕ Le simple « triangle » traditionnel n'agit pas autrement mais certainement d'une manière beaucoup moins subtile. = on pourrait ainsi définir la fiction en 3 mots : c'est matérialiser nos rêves. Somme toute la littérature « traditionnelle » ou mieux « bourgeoise » exprime les rêves d'une société qui manque d'imagination, de désirs et de sentiments de révolte. — Nous voulons beaucoup plus et nous rêvons beaucoup plus loin.

ⓐ dans la mesure où il est fictif ! Le réactif peut ne pas être fictif. C'est celui de la littérature bourgeoise dont je parle en ✕ ci-dessus. — Toute l'habileté (et l'art) consiste à le faire disparaître matériellement — « sans heurts » —, à faire ~~mettre des liens~~ nouer des liens avec le héros le + naturellement possible (et éviter les coups ~~illisibles~~ illisibles)

Voyez comment le personnage en sort « transformé » ✕, et le « réactif », son rôle terminé, ^{pouvant} ~~peut~~ disparaître ✕ devant ⓐ

Cette manière d'agir, en soi, est une sorte de philosophie ! C'est dire que pour sortir de nos difficultés, il faut une sorte de miracle... Mais qui en peut douter ? C'est cependant aussi, en mêlant le rêve à la réalité, (comme le fait une mère avec l'enfant qu'il faut inciter à manger sa ~~illisible~~) un moyen d'exciter le cerveau, et cette excitation, en soi, si elle ne permet pas nécessairement de trouver le remède, permet en tout cas une plus grande joie de vivre et aussi, peut-être, de trouver la « vraie » voie de sortir de ses ~~débo~~ soucis.

Il est évident que si j'avais regardé "3 villes d'eau" sous cet angle, le film aurait été différent. —
 Il ne faut pas "trop abandonner à la réalité" et même s'il faut suivre le client, disons qu'il faut le suivre "dans ses rêves" plus que ds la réalité.

scénario documentaire et fiction

1) Si le scénario d'un film de fiction est une matérialisation de nos rêves ou, si l'on veut, une confrontation de nos intrusions de nos rêves dans notre réalité, le scénario un film documentaire est une sorte de poème de la réalité, la réalité transfigurée par le dynamisme que l'auteur, porte en lui, par la sensibilité de l'auteur. Ici aussi le sens que l'auteur a de la vie a son importance, le sens de la grandeur de l'effort, le sens de la nature. Le documentaire, c'est la réalité mesurée par l'auteur. Peut-être la réalité « souhaitée » par l'auteur. Et ainsi, on rejoindrait « la réalité rêvée » du film de fiction. L'art, sur un certain plan, est « futuriste ». Il est dirigé vers le futur, illisible dynamisme psychique pour tous : le specta-

L'art, sur un certain plan est "futuriste" car il est dirigé vers le futur, vers l'inconnu et l'indéterminé.

scénario documentaire et fiction

2) Si le scénario d'un film de fiction est une matérialisation de nos rêves ou, si l'on veut, une confrontation de nos intrusions de nos rêves dans notre réalité, le scénario un film documentaire est une sorte de poème de la réalité, la réalité

de transfigurée par le dynamisme que l'auteur, porte en lui, par la sensibilité de l'auteur. Ici aussi le sens que l'auteur a de la vie a son importance, le sens de la grandeur de l'effort, le sens de la nature. Le documentaire, c'est la réalité mesurée par l'auteur. Peut-être la réalité « souhaitée » par l'auteur. Et ainsi, on rejoindrait « la réalité rêvée » du film de fiction. L'art, sur un certain plan, est « futuriste ». Il est dirigé vers le futur, illisible dynamisme psychique pour tous : le specta-

Il est évident que si j'avais regardé « 3 villes d'eau » sous cet angle, le film aurait été différent. —
 Il ne faut pas « trop abandonner à la réalité » et même s'il faut suivre le client, disons qu'il faut le suivre « dans ses rêves » plus que ds la réalité.

// Un film de tourisme ne doit dire non « ce qui est » mais le « surcroît de dynamisme » que les touristes pourront acquérir en allant visiter une région dont le film ne donne qu'un avant-goût. (dans ce sens le film d'Eisenstein sur le Mexique était excellent).

Cette dialectique aussi répond à une vision philosophique des choses, qu'il y a lieu d'appuyer bien plus que d'éviter.

L18

teur et aussi - dans le cas du documentaire - les personnages mêmes de l'action // Dire dans le documentaire « ce qui est » n'offre qu'un intérêt scientifique. Un tel film n'est pas un spectacle, ni une œuvre d'art (il n'en remplit pas les buts).

Il faut de plus, dans le documentaire, veiller (comme ds le film de fiction) à un montage « dialectique ». Ds 3 villes d'eaux, trop d'images sont là, pour elles-mêmes, sans « répondre », « répliquer », se « heurter » à d'autres, sans **illisible** de réponse. Si ces **illisible** sont impossibles d'un sujet à l'autre, il fallait les emmener à l'intérieur du sujet, en décomposant l'image actuelle en plusieurs plans, p. ex. les femmes **illisible**

18

// un film de tourisme doit dire non « ce qui est » mais le « surcroît de dynamisme » que les touristes pourront acquérir en allant visiter une région dont le film ne donne qu'un avant-goût. (dans ce sens le film d'Eisenstein sur le Mexique était excellent).

Cette dialectique aussi répond à une vision philosophique des choses, qu'il y a lieu d'appuyer bien plus que d'éviter.

teur et aussi - dans le cas du documentaire - les personnages mêmes de l'action // Dire dans le documentaire « ce qui est » n'offre qu'un intérêt scientifique. Un tel film n'est pas un spectacle, ni une œuvre d'art (il n'en remplit pas les buts).

Il faut de plus, dans le documentaire, veiller (comme ds le film de fiction) à un montage « dialectique ». Ds 3 villes d'eaux, trop d'images sont là, pour elles-mêmes, sans « répondre », « répliquer », se « heurter » à d'autres, sans **illisible** de réponse. Si ces **illisible** sont impossibles d'un sujet à l'autre, il fallait les emmener à l'intérieur du sujet, en décomposant l'image actuelle en plusieurs plans, p. ex. les femmes **illisible**

7
 Caractères
 / l'imagination, les pensées,
 les sentiments.

Il faut, dans le documentaire
 aussi « faire le tour du sujet »,
 le découvrir par tous les aspects
 par lequel il frappe, et comme
 ds le film d'action ne peut
 montrer deux fois le même
 aspect caractère. Il faut les
 montrer ds les sensations, les
 sentiments qu'il éveille, il
 faut le montrer comment il
 parle à la pensée, à la
 logique.

Découvrir le caractère d'une
 réalité, c'est mettre ces
 caractères en présence de
 réactifs.

Si le film de fiction ~~est une~~ montre
 une intrusion du rêve dans notre
 réalité, le documentaire est une intru-

caractères
 / l'imagination, les pensées, les sentiments

Il faut, dans le documentaire aussi « faire le tour
 du sujet », le découvrir par tous les aspects par
 lequel il frappe /, et comme ds le film d'action ne
 pas montrer deux fois le même aspect caractère.
 Il faut le montrer ds les sensations, les sentiments
 qu'il éveille, il faut le montrer comment il parle à
 la pensée, à la logique.

Découvrir le caractère d'une réalité, c'est mettre
 1 caractère en présence de réactifs.

Si le film de fiction ~~est une~~ montre une intrusion
 du rêve dans notre réalité, le documentaire est une intru-

70

Et c'est au documentaire à le procurer.

* Sans oublier, dans aucun des deux cas, le rôle de l'art (rendre au spectateur la joie de vivre).

120

sion du rêve ^{autour d'} que ~~suscitent~~ une réalité. La réalité que montre la fiction est une réalité "que l'on fuit" dans la fiction et que l'on prétend améliorer. La réalité que montre le documentaire "est" plus belle que la réalité tout court. C-a-d. que le documentaire d'abord doit élire son sujet et ensuite, montrer tout ce qu'il contient, mieux qu'on ne le voit avec ses yeux.

La fiction, c'est montrer la réalité comme on voudrait qu'elle soit.
Le documentaire c'est montrer ce qu'il y a de valable dans la réalité. ~~le réactif, c'est "le rêve" pour la fiction (autour duquel s'orientent les autres facultés), l'intelligence pour le documentaire (autour de laquelle~~

20

et c'est au documentaire à le procurer.

× sans oublier, dans aucun des deux cas, le rôle de l'art (rendre au spectateur la joie de vivre).

autour d'
sion du rêve ~~que suscitent~~ une réalité. La réalité que montre la fiction est une réalité « que l'on fuit » dans la fiction et que l'on prétend améliorer. La réalité que montre le documentaire « est » plus belle que la réalité tout court. C-a-d. que le documentaire d'abord doit élire son sujet et ensuite, montrer tout ce qu'il contient, mieux qu'on ne le voit avec ses yeux.
La fiction, c'est montrer la réalité comme on voudrait qu'elle soit^x. Le documentaire c'est montrer ce qu'il y a de valable dans la réalité. ~~Pour les deux, le illisible, le réactif, c'est « le rêve » pour la fiction (autour duquel s'orientent les autres facultés), l'intelligence pour le documentaire (autour de laquelle~~

/ de l'imagination

de l'esprit spirituelle

dans

un être qu'il faut traiter comme un être fictif (ds le film de fiction). En le mettant en face d'un réactif. Que peut être ce réactif dans le documentaire ?

s'orientent les autres facultés).

Primauté du rêve / d'une part, primauté de l'intelligence de l'autre ordonnance rationnelle d'autre part, mais sans exclure l'une de ces facultés de l'autre.

Disons que le documentaire imagine un ordre (vivant c-a-d. comprenant la satisfaction de toutes les facultés) ~~à partir~~ de ce qui est, tandis que la fiction en imagine un "à partir de" ce qui est.

Disons que le documentaire, comme le film de fiction suscite un être fictif, mais l'être fictif qu'il suscite, c'est la "matière" de son film: une usine, un travail, un travail, ce peut être aussi

21

21

/ de l'imagination

de l'esprit spirituelle

dans

un être qu'il faut traiter comme un être fictif (ds le film de fiction). En le mettant en face d'un réactif. Que peut être le réactif dans le documentaire ?

s'orientent les autres facultés).

Primauté du rêve / d'une part, primauté de l'intelligence de l'autre ordonnance rationnelle d'autre part, mais sans exclure l'une de ces facultés de l'autre.

Disons que le documentaire imagine un ordre (vivant c-a-d. comprenant la satisfaction de toutes les facultés) à partir de ce qui est, tandis que la fiction en imagine un « à partir de » ce qui est.

Disons que le documentaire, comme le film de fiction suscite un être fictif, mais l'être fictif qu'il suscite c'est la « matière » du illisible film : une usine, un travail, ce peut être aussi

son "objectivité"
/ que sa sécheresse, son unilatéralité

1) et pour y mettre tout ce qu'il inspire, ou peut être amené à faire de la vraie fiction (en gardant la « matière » comme « fonds »).

☐ Le sujet
non tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être si on supprimait ses défauts, si on exaltait ses mérites. Somme toute, c'est le montrer ce vers quoi il doit tendre, un peu « dans l'abstrait du rêve », comme l'homme de la fiction est « ce vers quoi illisible »
figuration
Ceci est dans le sens général de l'art qui réveille « la faculté de création » un peu par le truchement de « la faculté de l'oubli ».

son « objectivité »

/ que sa sécheresse, son unilatéralité

☒ et pour y mettre tout ce qu'il inspire, ou peut être amené à faire de la vraie fiction (en gardant la « matière » comme « fonds »).

☐ Le sujet

non tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être si on supprimait ses défauts, si on exaltait ses mérites. Somme toute, c'est le montrer ce vers quoi il doit tendre, un peu « dans l'abstrait du rêve », comme l'homme de la fiction est « ce vers quoi illisible »
figuration

Ceci est dans le sens général de l'art qui réveille « la faculté de création » un peu par le truchement de « la faculté de l'oubli ».

22
l'ouvrier qui bâtit, la collectivité du travail, ☐ mais cet être est fictif en tant qu'il est « humanisé »
☒ que son abstraction / est rendue sensible - parce que l'on en découvre les multiples aspects élargies jusqu'à leur signification humaine totale qui rejoint les rêves du spectateur / son besoin de « retrouver sa joie de vivre », et son besoin d'évasion de la médiocrité quotidienne.

« Humaniser » le sujet. Ici les personnages sont souvent les instruments de « fiction » (cas d'un film sur la nature, des moyens de mettre en valeur le sujet, de matérialiser ce que l'on ne peut toujours « dire » ou « montrer » directement ; et dès lors, ils ne doivent être définis que dans la mesure où ils expliquent le sujet.

22

l'ouvrier qui bâtit, la collectivité du travail. ☐ mais cet être est fictif en tant qu'il est « humanisé »

☒ que son abstraction / est rendue sensible - parce que l'on en découvre de multiples aspects

une élargies jusqu'à leur signification humaine totale

le dans qui rejoint les rêves du spectateur / son besoin de « retrouver sa joie de vivre », et son besoin d'évasion de la médiocrité quotidienne.

« Humaniser » le sujet. Ici les personnages sont

figuration souvent les instruments de « fiction » (cas d'un film sur la nature, des moyens de mettre en valeur le sujet, de matérialiser ce que l'on ne peut toujours « dire » ou « montrer » directement ; et dès lors, ils ne doivent être définis que dans la mesure où ils expliquent le sujet.

Il faut cependant mettre l'accent sur le fait qu'il faut montrer les choses, moins comme elles sont, que comme on souhaiterait qu'elles fussent, s'il faut y arriver, non par de la fiction (dans ce cas, même si le film a un but « documentaire » il est de la fiction) mais par « ce qui est ». En somme il s'agit de libérer complètement ce qu'un lieu vous inspire. S'il l'inspire, c'est que d'une façon ou l'autre, il le « contient en puissance », étant donné l'âme de celui qui le voit. L'auteur du documentaire donne en quelque sorte son âme au document qu'il filme.

On pourrait peut-être dire, dans une formule lapidaire, que le film de fiction conduit le rêve jusqu'à la réalité et le documentaire, la réalité jusqu'au rêve.

Il faut cependant mettre l'accent sur le fait qu'il faut montrer les choses, moins comme elles sont, que comme on souhaiterait qu'elles fussent, s'il faut y arriver, non par de la fiction (dans ce cas, même si le film a un but « documentaire » il est de la fiction) mais par « ce qui est ». En somme il s'agit de libérer complètement ce qu'un lieu vous inspire. S'il l'inspire, c'est que d'une façon ou l'autre, il le « contient en puissance », étant donné l'âme de celui qui le voit. L'auteur du documentaire donne en quelque sorte son âme au document qu'il filme.

On pourrait peut-être dire, dans une formule lapidaire, que le film de fiction conduit le rêve jusqu'à la réalité et le documentaire, la réalité jusqu'au rêve.

Tous les éléments du scénario développés dans le film doivent être tels (sous l'influence du réactif) que ni l'auteur ni le spectateur ne perdent leur temps: le réactif doit pouvoir agir à jet continu et en profondeur (voir p. 85 p. 64 et ce qui précède p. 63).

3) science aux Beaux-Arts.

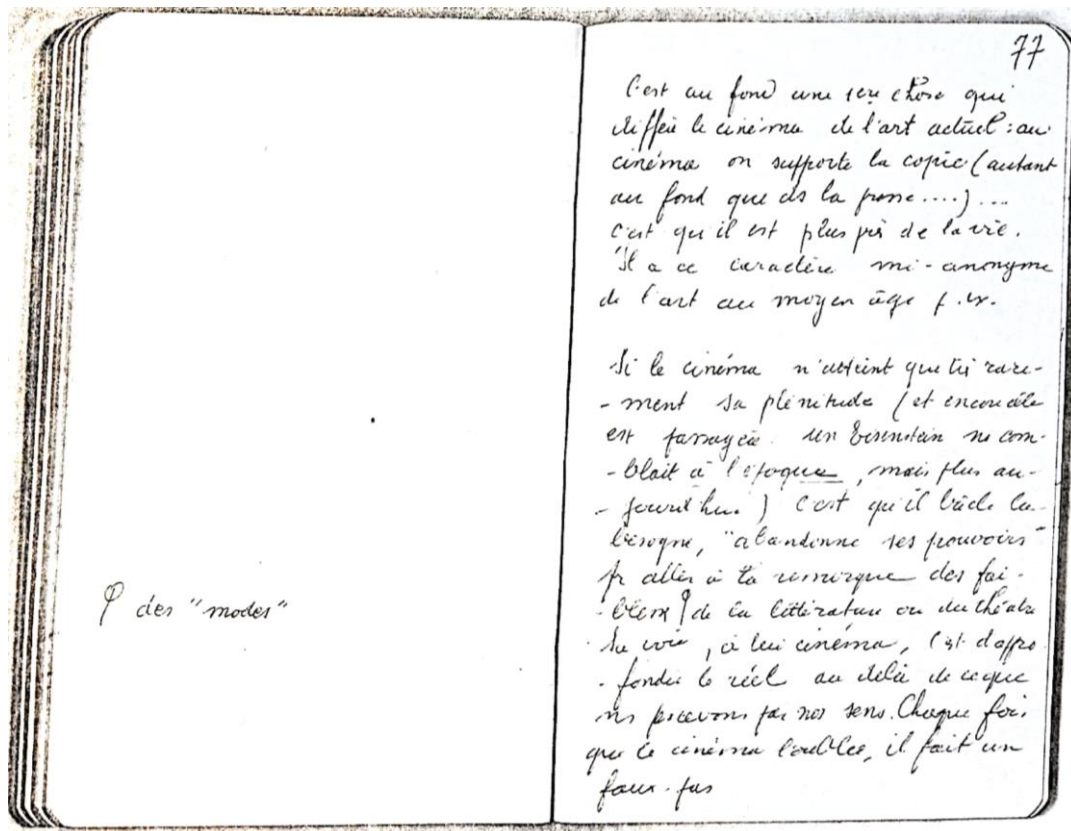
"la Microscopie électronique"
de Raphaële Albert.

(rien à voir).

"A nous il nous faut"
de Olivier

(ce qui m'étonne de Olivier c'est l'absence de synchronisme entre l'image et le son. Sur cette musique européenne, il met souvent des images multinationales plutôt que même, lorsque elles ont "la langue", elles sont filmées plus une technique qui ne l'est pas tout.)

Tous les éléments du scénario développement du scénario dans le film doivent être tels (sous l'influence du réactif) que ni l'auteur ni le spectateur ne perdent leur temps : le réactif doit pouvoir agir à jet continu et en profondeur (voir p. 85 p. 64 et ce qui précède p. 63).



Φ des "modes"

77

C'est au fond une 1^{ère} chose qui diffère le cinéma de l'art actuel : au cinéma on supporte la copie (autant au fond que ds la presse ...) ... c'est qu'il est plus près de la vie. Il a ce caractère mi-anonyme de l'art au moyen âge p. ex.

Si le cinéma n'atteint que très rarement sa plénitude (et encore elle est passagère : un Eisenstein ns comblait à l'époque, mais plus aujourd'hui) c'est qu'il bâcle la besogne, « abandonne ses pouvoirs » pr aller à la remorque des faiblesses Φ de la littérature ou du théâtre. Sa voie, à lui cinéma, c'est d'approfondir le réel au delà de ce que ns percevons par nos sens. Chaque fois que le cinéma l'oublie, il fait un faux-pas.

77

C'est au fond une 1^{ère} chose qui diffère le cinéma de l'art actuel : au cinéma on supporte la copie (autant au fond que ds la presse ... à ... c'est qu'il est plus près de la vie.

Il a ce caractère mi-anonyme de l'art au moyen-âge p. ex.

Si le cinéma n'atteint que très rarement sa plénitude (et encore elle est passagère : un Eisenstein ns comblait à l'époque mais plus aujourd'hui) c'est qu'il bâcle la besogne, « abandonne ses pouvoirs » pr aller à la remorque des faiblesses Φ de la littérature ou du théâtre. Sa voie, à lui cinéma, c'est d'approfondir le réel au delà de ce que ns percevons par nos sens. Chaque fois que le cinéma l'oublie, il fait un faux-pas.

Φ des « modes »



⊕ non seulement

78

C'est de la voie de l'approfondissement du réel qu'il faut bâtir un scénario. Mais qu'est-ce que cela veut dire? N'est-ce surtout de technique qu'il s'agit ici?

Je me demande cependant si de la manière même de concevoir le développement thématique, (la thèse) la mutation même il n'y a pas une manière d'approcher + « à fond » la vie que ds les arts traditionnels. Disons : ⊕ aborder le sujet sous un angle impossible ailleurs qu'au cinéma mais aborder des sujets impossibles ailleurs qu'au cinéma parce qu'ils vont au-delà de ce que les autres arts peuvent atteindre. C'est un peu ce que j'essaie dans le Village. Mais je voudrais aussi pouvoir le faire dans la fiction.

78

C'est de la voie de l'approfondissement du réel qu'il faut bâtir un scénario. Mais qu'est-ce que cela veut dire? N'est-ce surtout de technique qu'il s'agit ici?

Je me demande cependant si de la manière même de concevoir le développement thématique, la mutation (la thèse) même il n'y a pas une manière d'approcher + « à fond » la vie que ds les arts traditionnels. Disons : ⊕ aborder le sujet sous un angle impossible ailleurs qu'au cinéma mais aborder des sujets impossibles ailleurs qu'au cinéma parce qu'ils vont au-delà de ce que les autres arts peuvent atteindre. C'est un peu ce que j'essaie dans le Village. Mais je voudrais aussi pouvoir le faire dans la fiction.

⊕ non seulement

thématique et de
/l'invention du thème, du développement

(1) Tout tient sans doute dans une phrase : la caméra peut aller partout, pénétrer tout. Pour rencontrer les possibilités de la caméra, il faut faire une coupe "verticale" dans le monde et non une coupe "horizontale" c-à-d. une coupe qui ne regarde que les possibilités d'un aspect des choses (p. ex. la couleur p. la peinture) ou d'une chose (p. ex. les possibilités du corps humain p. la danse), ou d'un esprit (p. ex. un auteur).

83 droit

79

Il faudrait donc que dans l'écriture même je tienne compte de l'apport propre à la caméra ou ses possibilités.

J'ai si souvent l'impression que le cinéma passe à côté de ses possibilités qu'il me faudrait tout de même pouvoir définir réellement celles-ci (1).

97). "Proble de Suif" film de Christian Jacques d'après les nouvelles de Guy de Maupassant, scénario et dialogue (collaboration) : Henri Jammou.

A: éléments de base.
La ~~mosquée~~ ~~banerme~~ d'arme de la "bonne société". Trois couples bourgeois ("aristocratie" de tête, d'affaires, d'argent) devant un homme (sorte de petit marchand) et une femme de

79

thématique et de
/l'invention du thème, du développement

(1) Tout tient sans doute dans une phrase : la caméra peut aller partout, pénétrer tout. Pour rencontrer les possibilités de la caméra, il faut faire une coupe « verticale » dans le monde et non une coupe « horizontale » c.a.d. une coupe qui ne regarde que les possibilités d'un aspect des choses (p. ex. la couleur pour la peinture) ou d'une chose (p. ex. les possibilités du corps humain pr la danse), ou d'un esprit (p. ex. un auteur).

83 droit

Il faudrait donc que dans / l'écriture même je tienne compte de l'apport propre à la caméra ou

/de
ses possibilités.

J'ai si souvent l'impression que le cinéma passe à côté de ses possibilités qu'il me faudrait tout de même pouvoir définir réellement celles-ci (1).

Fiction, film (idées générales)

(1) on serait étonné sans doute, en les additionnant de voir à nombre de problèmes touchés directement ou indirectement par une gde œuvre.

⊕ et plus facile ~~en ce domaine~~

d'investigation

83

39) 79 gauche

Examiner un problème selon une coupe verticale c'est l'examiner à travers les différentes disciplines de l'esprit, les différents règnes de la nature, (les différents classes sociales), les différents âges de la vie. C'est le voir dans tout son rayonnement humain, c'est l'élargir aux limites de l'univers.

C'est ~~quelque~~^{ce} qui me gêne souvent de la fiction le problème est trop petit, trop étroit, il ne touche pas à suffisamment de choses ou s'il les touche, cela ne ressort nullement de l'œuvre: l'auteur oublie que ~~cela~~^{son sujet} touche toutes choses.

Somme toutes, toute œuvre d'art valable touche l'universel (1) mais les possibilités du film sont tellement + larges ⊕ en ce

83

Fiction, film (idées générales)

(1) on serait étonné sans doute, en les additionnant, de voir le nombre de problèmes touchés directement ou indirectement par une gde œuvre.

⊕ et plus faciles en ce domaine

d'investigation

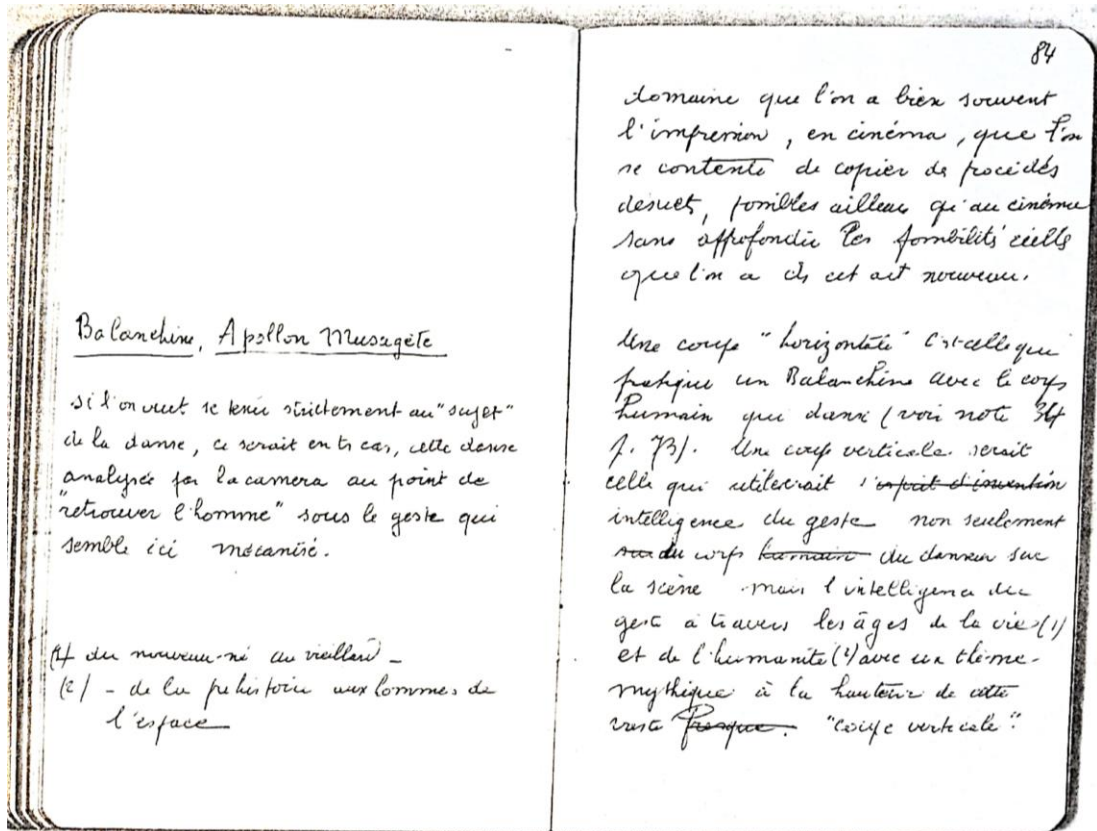
39) 79 gauche

Examiner un problème selon une coupe verticale c'est l'examiner à travers les différentes disciplines de l'esprit. Les différents règnes de la nature, les différentes classes sociales, les différents âges de la vie. C'est le voir dans tout son rayonnement humain, c'est l'élargir aux limites de l'univers.

Ce C'est ~~que~~^{ce} qui me gêne souvent de la fiction le problème est trop petit, trop étroit, il ne touche pas à suffisamment de choses ou s'il les touche, cela ne ressort nullement de l'œuvre: l'auteur

son sujet oublie que ~~cela~~^{son sujet} touche toutes choses.

Somme toutes, toute œuvre d'art valable touche l'universel (1) mais les possibilités du film sont tellement + larges ⊕ en ce



Balanchine, Apollon Musagète

si l'on veut se tenir strictement au "sujet" de la danse, ce serait en ts cas, cette danse analysée par la caméra au point de "retrouver l'homme" sous le geste qui semble ici mécanisé.

(1) du nouveau-né au vieillard -

(2) - de la préhistoire aux hommes de l'espace

domaine que l'on a bien souvent l'impression, en cinéma, que l'on se contente de copier des procédés désuets, possibles ailleurs qu'au cinéma sans approfondir les possibilités réelles que l'on a ds cet art nouveau.

Une coupe "horizontale" c'est celle qui pratique un Balanchine avec le corps humain qui danse (voir note 34 p. 73). Une coupe verticale serait celle qui utiliserait l'esprit d'invention intelligence du geste non seulement sur du corps humain du danseur sur la scène mais l'intelligence du geste à travers les âges de la vie (1) et de l'humanité (2) avec un thème mythique à la hauteur de cette vaste fresque "coupe verticale".

domaine que l'on a bien souvent l'impression, en cinéma, que l'on se contente de copier des procédés désuets, possibles ailleurs qu'au cinéma sans approfondir les possibilités réelles que l'on a ds cet art nouveau.

Balanchine, Apollon Musagète

si l'on veut se tenir strictement « au sujet » de la danse, ce serait en ts cas, cette danse analysée par la caméra au point de « retrouver l'homme » sous le geste qui semble ici mécanisé.

(1) du nouveau-né au vieillard

(2) - de la préhistoire aux hommes de l'espace

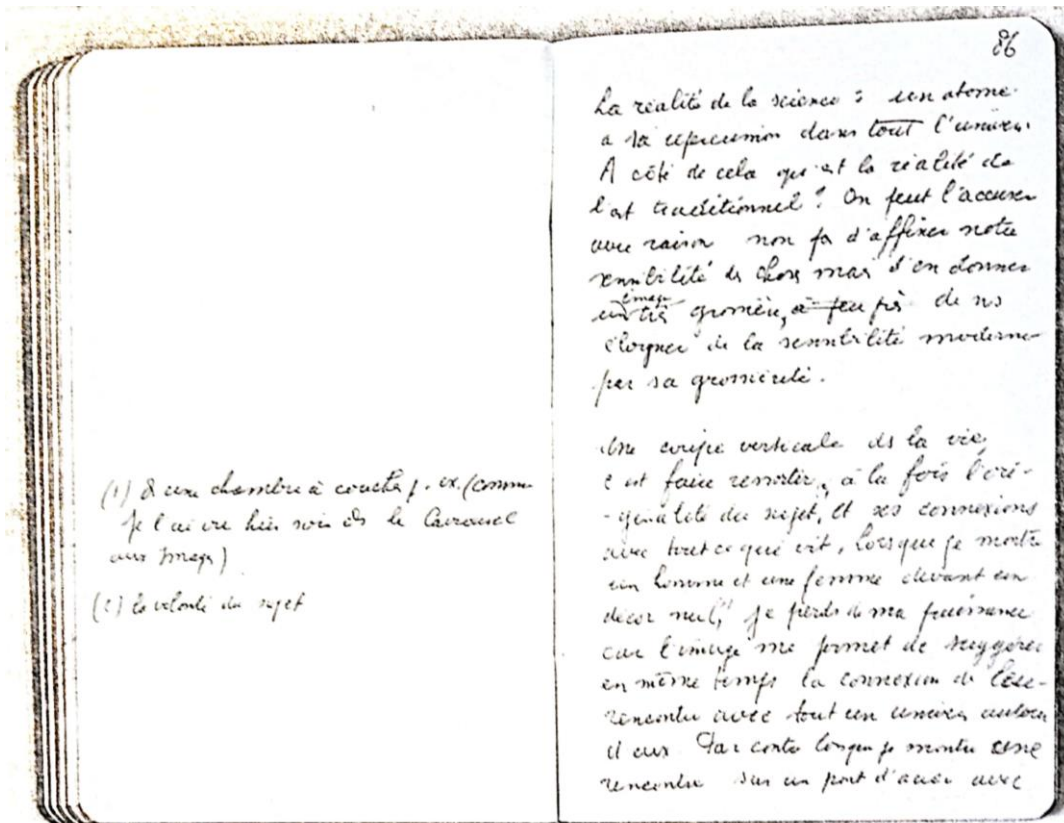
Une coupe « horizontale » c'est celle qui pratique un Balanchine avec le corps humain qui danse (voir note 34 p. 73). Une coupe verticale serait celle qui utiliserait l'esprit d'invention intelligence du geste non seulement sur du corps humain du danseur sur la scène mais l'intelligence du geste à travers les âges de la vie (1) et de l'humanité (2) avec un thème mythique à la hauteur de cette vaste fresque « coupe verticale ».

En somme un thème abstrait comme l'intelligence du geste deviendrait "trop large" pr la coupe verticale alors qu'il est presque "trop étroit" pr la scène.

Un thème traité "verticalement" c'est un "cheveu coupé en 4". C'est l'op. - profondément par toutes les disciplines d'un fait minuscule, c'est la "répercussion de l'atome sur l'ensemble de l'univers". C'est la vraie voie de l'homme moderne. Non à la manière du peintre qui néglige le concret parce qu'il ne sait pas le maîtriser "dans sa réalité verticale" mais ds le concret "plus concret que celui que l'on atteint par nos yeux".

En somme un thème abstrait comme l'intelligence du geste deviendrait « trop large » pr la coupe verticale alors qu'il est presque « trop étroit » pr la scène.

Un thème traité « verticalement », c'est un « cheveu coupé en 4 ». C'est l'approfondissement par toutes les disciplines d'un fait minuscule, c'est la « répercussion de l'atome sur l'ensemble de l'univers ». C'est la vraie voie de l'homme moderne. Non à la manière du peintre qui néglige le concret parce qu'il ne sait pas le maîtriser « dans sa réalité verticale » mais ds le concret « plus concret que celui que l'on atteint par nos yeux ».



(1) ds une chambre à coucher p. ex. (comme
je l'ai vue hier soir ds le Carrousel
aux Images).

(2) la volonté du sujet

86
La réalité de la science : un atome
a sa répercussion dans tout l'univers.
A côté de cela qu'est la réalité de
l'art traditionnel ? On peut l'accuser
avec raison non pas d'affiner notre
sensibilité des choses mais d'en donner
une ^{image} grossière, à ~~peu~~ ^{peu} près de ns
éloigner de la sensibilité moderne
par sa grossièreté.

Une coupe verticale ds la vie,
c'est faire ressortir, à la fois l'ori-
ginalité du sujet, et ses connexions
avec tout ce qui vit. Lorsque je montre
un homme et une femme devant un
décor nu(1), je perds de ma puissance
car l'image me permet de suggérer
en même temps la connexion de leur
rencontre avec tout un univers autour
d'eux. Par contre lorsque je montre une
rencontre sur un pont d'acier avec

86

La réalité de la science : un atome a sa répercussion dans tout l'univers. A côté de cela qu'est la réalité de l'art traditionnel ? On peut l'accuser avec raison non pas d'affiner notre

image sensibilité des choses mais d'en donner une très grossière, à ~~peu~~ ^{peu} près de ns éloigner de la sensibilité moderne par sa grossièreté.

Une coupe verticale ds la vie, c'est faire ressortir (2), à la fois l'originalité du sujet, et ses connexions avec tout ce qui vit. Lorsque je montre un homme et une femme devant un décor nu (1), je perds de ma puissance car l'image me permet de suggérer en même temps la connexion de leur rencontre avec tout un univers autour d'eux. Par contre lorsque je montre une rencontre sur un pont d'acier avec

(1) ds une chambre à coucher p. ex. (comme je l'ai vue hier soir ds le Carrousel aux Images)

(2) la volonté du sujet

(1) sans quoi il n'y aurait plus
d'organisation. Et dès avant ce
stade, il pourrait y avoir des
"approches" de ce stade

89 droit

(1) sans quoi il n'y aurait plus d'organisation. Et
dès avant ce stade, il pourrait y avoir des
« approches » de ce stade.

89 droit

87
en arrière-plan la circulation de la
ville, c'est toute une circulation urbaine
que je suggère (vu également hier
soir et le même Carrousel).

Des clichés littéraires médiocres
s'attachent aux arbres, aux oiseaux,
aux étoiles mais au fond, c'est cette
même verticalité que de l'inspiration
que l'on trouve chez les poètes, ~~disons~~
qui les 1^{ers} ont utilisé ces "images".

40). Selon Teilhard de Chardin, la
conscience ~~commence~~, "l'intérieur des
choses", et "choses vues du dedans"
commence avec la cellule, peut
être avec l'atome. Pourquoi pas? Et
la conscience commencerait
dès qu'un être a besoin pour son
organisation de se connaître ou de
se sentir (1). Cela au moins paraît

87
en arrière-plan la circulation de la ville, c'est
toute une circulation urbaine que je suggère (vu
également hier soir ds le même Carrousel).

Des clichés littéraires médiocres s'attachent
aux arbres, aux oiseaux, aux étoiles, mais au fond,
c'est cette même verticalité que de l'inspiration
que l'on trouve chez les poètes, ~~disons~~ qui les 1^{ers}
ont utilisé ces « images ».

40) Selon Teilhard de Chardin, la conscience
~~commence~~, « l'intérieur des choses », les « choses
vues du dedans » commence avec la cellule, peut-
être avec l'atome. Pourquoi pas? H-y La
conscience commencerait dès qu'un être a besoin
pour son organisation de se connaître ou de se
sentir (1). Cela au moins paraît

(1) D'où viendrait la conscience, dit Teilhard, si ses podromes n'existaient en toutes choses ?

(1) sociaux notamment comme les fourmis ou les abeilles.

(2) p. ex. les plantes insectivores

88

suffisamment clair et logique pour en faire un postulat (2). Il y a bien sûr différents types de conscience et ns-mêmes en connaissons plusieurs. Au moins l'état de veille et l'état de sommeil. La conscience que l'on a sous l'influence de l'alcool ou du coït est encore différente. On peut parler du "moi" comme d'un lieu de rencontre approximatif de toutes ces consciences au moins à l'état de souvenir encore que le souvenir ne couvre pas tout même chez une "conscience normale".

Ce que peut être la conscience d'un être unicellulaire, ns n'en savons rien. Encore qu'en observant certains comportements de végétaux (2) et d'animaux (1) par contre on pourrait dégager d'autres postulats ou des corollaires du postulat énoncé plus haut.

88

(2) D'où viendrait la conscience, dit Teilhard, si ses podromes n'existaient en toutes choses ?

(1) sociaux notamment comme les fourmis ou les abeilles

(2) p. ex. les plantes insectivores

suffisamment clair et logique pour en faire un postulat (2). Il y a bien sûr différents types de conscience et ns-mêmes en connaissons plusieurs. Au moins l'état de veille et l'état de sommeil. La conscience que l'on a sous l'influence de l'alcool ou du coït est encore différente. On peut parler du « moi » comme d'un lieu de rencontre approximatif de toutes ces consciences au moins à l'état de souvenir encore que le souvenir ne couvre pas tout même chez une conscience « normale ».

Ce que peut être la conscience d'un être unicellulaire, ns n'en savons rien. Encore qu'en observant certains comportements de végétaux (2) et d'animaux (1) par contre on pourrait dégager d'autres postulats ou des corollaires du postulat dégagé plus haut.

pr répondre à un besoin 87

4. ex. la possibilité/de créer un organe à partir de son propre corps prouverait que certains plants et certains animaux sont capables - ou ont été capables à un moment de leur histoire - "d'imaginer des besoins". Certaines espèces qui ne voient jamais leur postérité mais travaillent pr elle sont peut-être capables de prévoir l'avenir, - tout comme la fourmillière qui amoncelle la nourriture pr l'hiver, prévoit l'hiver. Mais que représente exactement la fourmi avec ce que ns interprétons ainsi, voilà ce que ns ne pouvons savoir.

87 gauche L'Animal "doit" voir et il voit. Pourquoi ne pas émettre l'hypothèse suivante: si "nous" voyons, c'est parce que "ns" "sentons" à un moment de notre évolution que "ns" devons voir.

89

pr répondre à un besoin

p. ex. la possibilité | de créer un organe à partir de son propre corps prouverait que certaines plantes et certains animaux sont capables - ou ont été capables à un moment de leur histoire - « d'imaginer des besoins ». Certaines espèces qui ne voient jamais leur postérité mais travaillent pr elle sont peut-être capables de prévoir l'avenir, - tout comme la fourmillière qui amoncelle la nourriture pr l'hiver, se prévoit l'hiver. Mais que représente exactement la fourmi avec ce que ns interprétons ainsi, voilà ce que ns ne pouvons savoir.

87 gauche L'Animal « doit » voir et il voit. Pourquoi ne pas émettre l'hypothèse suivante: si « nous » voyons, c'est parce que « ns » « sentons » à un moment de notre évolution que « ns » devons voir.

chez le fœtus
(1) rôle du **illisible** dans ce cas : il « endormirait » cette volonté... et ainsi empêcherait les membres de se former...

(2) bouche cherche le sein maternel.

90
Si ns avons des jambes, c'est que « ns » sentons que ns devons marcher etc... Cette théorie donnerait une part beaucoup plus grande à l'individu ds la construction de son propre être (1)

Cela expliquerait pourquoi le petit canard en sortant de l'œuf va vers l'eau. Pourquoi le jeune poulain essaye de se dresser sur ses pattes... Pourquoi la petite (2)

Si le bébé homme est moins adroit c'est peut-être à cause de la complexité de son système cervical... le grd nombre de possibilités qui s'ouvrent pour lui... c'est peut-être la seule chose qui ns différencie de l'animal.

41) suite de 40 et fiction.

L'atome a une volonté et cette volonté se répercute jusqu'aux confins de l'univers.

chez le fœtus
(1) rôle du **illisible** dans ce cas : il « endormirait » cette volonté... et ainsi empêcherait les membres de se former...

(2) bouche cherche le sein maternel.

90
Si ns avons des jambes, c'est que « ns » sentons que ns devons marcher etc... Cette théorie donnerait une part beaucoup plus grande à l'individu ds la construction de son propre être (1)
Cela expliquerait pourquoi le petit canard en sortant de l'œuf va vers l'eau. Pourquoi le jeune poulain essaye de se dresser sur ses pattes... Pourquoi la petite (2)

Si le bébé homme est moins adroit c'est peut-être à cause de la complexité de son système cervical... le grd nombre de possibilités qui s'ouvrent pour lui... c'est peut-être la seule chose qui ns différencie de l'animal.

41) suite de 40 et fiction.

L'atome a une volonté et cette volonté se répercute jusqu'aux confins de l'univers,

(1) à une envergure de fond qui placerait la conscience humaine en tête de l'intériorité des choses êtres et des choses de notre planète.

(2) et qui par sa naissance saine a déjà montré toute la lutte dont il est capable.

91
voilà la thèse fondamentale d'une vue de l'univers spiritualiste moderne. Nous assistons depuis un certain temps à une hominisation de l'univers (1). A cette hominisation, chaque homme a sa part. L'homme qui dès sa première cellule - ds le sein de sa mère - manifeste sa volonté à l'existence (2), l'homme qui a tendance aujourd'hui, par le scepticisme, à abandonner ses pouvoirs à quelques hommes sans scrupules ou qui n'ont pas ses complexes.

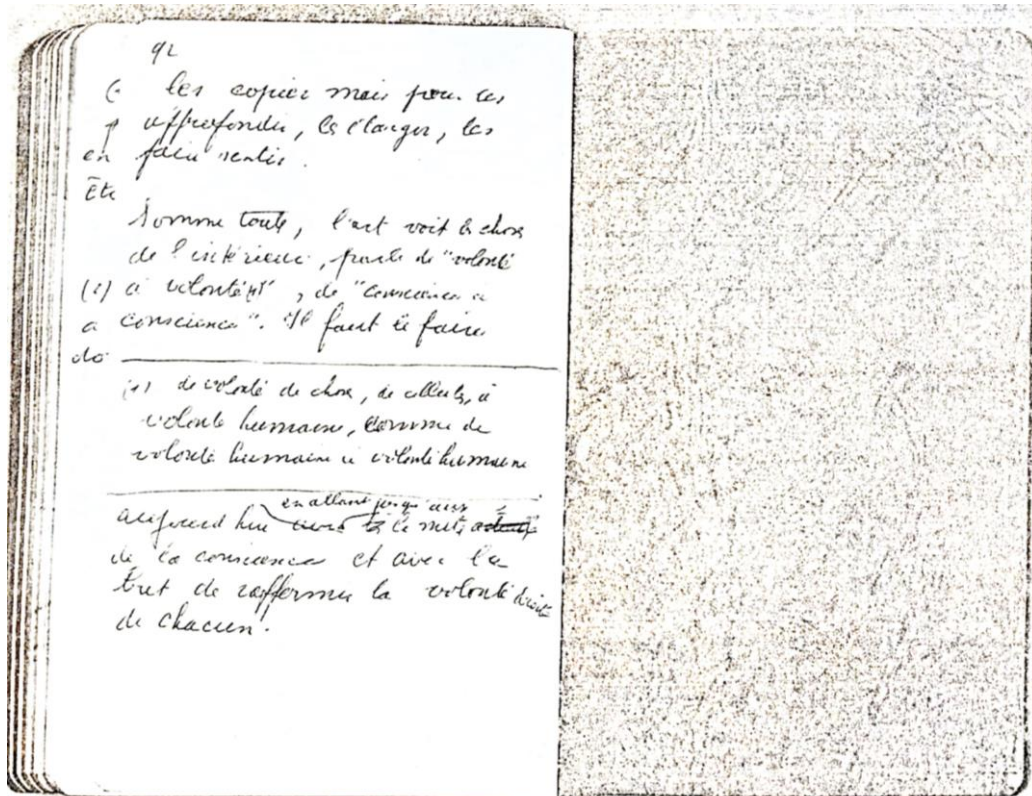
C'est avec cette vision globale des choses à l'arrière-plan qu'il faut bâtir la fiction d'aujourd'hui. Avec la vision d'une coupe verticale des êtres et des choses, avec la vision à travers toutes les disciplines de la science et de la connaissance en général. Non pour

(1) à une envergure de fond qui placerait la conscience humaine en tête de l'intériorité des choses êtres et des choses de notre planète.

(2) et qui par sa naissance saine a déjà montré toute la lutte dont il est capable.

91
voilà la thèse fondamentale d'une vue de l'univers spiritualiste moderne. Nous assistons depuis un certain temps à une hominisation de l'univers (1). A cette hominisation, chaque homme a sa part. L'homme qui dès sa première cellule - ds le sein de sa mère - manifeste sa volonté à l'existence (2), l'homme qui a tendance aujourd'hui, par le scepticisme, à abandonner ses pouvoirs à quelques hommes sans scrupules ou qui n'ont pas ses complexes.

C'est avec cette vision globale des choses à l'arrière-plan qu'il faut bâtir la fiction d'aujourd'hui. Avec la vision d'une coupe verticale des êtres et des choses, avec la vision à travers toutes les disciplines de la science et de la connaissance en général. Non pour



92

les copier mais pour les approfondir, les élargir,
les faire sentir.

Somme toutes, l'art voit les choses de l'intérieur,
parle de la « volonté (2) à volonté (1) », de
« conscience à conscience ». Il faut le faire
illisible.

(1) de volonté des choses, de cellules, à volonté
humaine, comme de volonté humaine à volonté
humaine

en allant jusqu'aux

(2) aujourd'hui avec les limites actuelles de la
conscience et avec le but de raffermir la volonté
droite de chacun.