



HAL
open science

In a time-lapse. Cinéma et animation du vivant dans les années 1920 et 1930

Teresa Castro

► **To cite this version:**

Teresa Castro (Dir.). In a time-lapse. Cinéma et animation du vivant dans les années 1920 et 1930. Teresa Castro, Perig Pitrou, Marie Rebecchi. Les presses du réel, pp.247-271, 2020, 978-2-84066 940-1. hal-03226452

HAL Id: hal-03226452

<https://hal.science/hal-03226452>

Submitted on 19 May 2021

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.

Puissance du végétal et cinéma animiste

La vitalité révélée par la technique

Teresa Castro, Perig Pitrou et Marie Rebecchi (dir.)

les presses du réel

Intégrer un modèle biologique en esthétique ne signifie pas que l'on doit simplifier l'analyse de la vie par les observations morphologiques ou empiriques. Bien au contraire, le paradigme du « mouvement expressif des plantes » nous montre que la biologie peut permettre d'ouvrir une nouvelle voie – aux côtés de l'ethnographie, de la psychologie, de l'histoire de l'art et des religions – pour penser l'anthropologie de façon dialectique. Tout comme la nature, la dialectique n'aboutit jamais dans une synthèse, dans une *Aufhebung* hégélienne, mais se dépasse par une multitude de procédés comme nous le montrent les mouvements rhizomatiques, la luxuriance des poussées végétales et les débordements foisonnants de l'extase.

IN A *TIME-LAPSE*. CINÉMA ET ANIMATION DU VIVANT DANS LES ANNÉES 1920 ET 1930

MARIE REBECCHI

Comme Virgile, il avait pitié des arbres, il ne les excluait pas de la vie.
« La plante respire », disait-il.
Sergueï Eisenstein, *Notes sur Walt Disney*, 1941

ANIMA, ANIMISME, ANIMATION : EISENSTEIN ET DISNEY

Notre texte se focalise sur la puissance plastique et métamorphique de certaines formes du vivant apparemment inertes, inertes à l'œil nu, notamment les plantes, qui peuvent s'animer sous l'impulsion de différents médias. Dans une perspective esthétique, nous examinerons, d'une part, les rapports entre mouvement et métamorphose du vivant et, d'autre part, la relation entre l'animation des images et l'animisme, à partir de la réflexion autour du pouvoir « animiste » du médium cinématographique, qui existe depuis les années 1910 et 1920, portée par des réalisateurs et théoriciens du cinéma comme Jean Epstein, Sergueï Eisenstein, Jean Painlevé, Germaine Dulac ou Rudolf Arnheim¹.

1 | Maria Ida Bernabei, « L'accélééré dans la théorie des années 1920 : Germination du blé... Cristallisation... Films documentaires et, surtout, films d'avant-garde », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 87, 2019/1, p. 90-111.

Cette réflexion se développe autant dans l'univers plastique du dessin, que dans celui des *images-temps*² cinématographiques : deux médias, le dessin et le cinéma, capables de mettre en mouvement la matière immobile (comme dans le cas du dessin) et de la transformer par le mouvement en un « dessin *animé* », à travers une série incessante de métamorphoses et de transformations. L'analyse de formes filmiques comme le *time-lapse* et le gros plan permet de saisir le bouleversement des coordonnées spatio-temporelles à travers lesquelles nous percevons dans les images le mouvement interne – l'âme – des diverses manifestations du vivant – en particulier dans les films des années 1910 et 1920 sur la « croissance » des végétaux du naturaliste et documentariste britannique Percy Smith et du médecin français pionnier de la micro-cinématographie Jean Comandon, ou dans les films scientifiques de Jean Painlevé (comme *Hyas et Sténorinques*, 1929 et *L'Oursin*, 1928).

Dans ses notes sur Walt Disney au début des années 1940³, qui auraient dû être intégrées aux monographies du livre inachevé *Méthode*⁴, Eisenstein voit dans l'idée de dessin animé une possibilité de saisir la « méthode de l'animisme » dans le mouvement interne à la ligne graphique, capable de « doter » d'une âme les choses apparemment immobiles. Eisenstein précise cette idée dans plusieurs passages :

À cause d'un choc inattendu (quelqu'un qui se cogne dans le noir contre une chaise) on régresse au stade du monde de pensée sensible : on agonit la chaise d'injures, comme si c'était un être vivant. Si l'on veut, l'idée même d'*animated cartoon* est comme l'incarnation de la méthode de l'animisme. *Ce laps de temps* où un objet inanimé est doté

d'une vie et d'une âme, que nous conservons comme une séquelle lorsque, ayant heurté une chaise, nous l'apostrophons tel un être vivant, ou cette durable période où l'homme primitif nantit de vie la nature inanimée⁵.

Dans ce passage, Eisenstein s'applique à la compréhension du concept d'animisme, non seulement comme système de croyances primitives, où tous les éléments présents dans la nature, tous les objets inanimés, ont une âme et une conscience, mais aussi dans une autre perspective, comme le remarque Anselm Franke :

Sous le signe de l'animisme on n'entend pas exposer ou examiner les artefacts des pratiques culturelles considérées comme animistes. Au contraire, ce terme et son bagage sont employés comme un instrument optique, un miroir où peut se révéler la façon particulière dont la modernité conceptualise, met en œuvre et enfreint les limites⁶.

Du point de vue d'Eisenstein, les *dessins animés* sont « une des plus immédiates concrétisations de... l'animisme ! Dans les dessins de Disney, la ligne délimite la forme ; elle est toujours en extase, toujours en mouvement : l'animation est un « dessin qui prend vie »⁷. Dans cette perspective, le cinéma développe la notion anthropologique d'animisme au cœur même de la modernité⁸. Le cinéma est un véritable « médium

2 | Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

3 | Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, traduit du russe par A. Cabaret, Paris, Circé, 2013.

4 | Son œuvre capitale, restée inédite jusqu'en 2002 et qui va bientôt être éditée dans les versions anglaise, allemande et italienne (dirigée par Alessia Cervini, Venice, Marsilio, 2020).

5 | Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, *op. cit.*, p. 57-58.

6 | Anselm Franke, « Much Trouble in the Transportation of Souls, or The Sudden Disorganization of Boundaries », in Anselm Franke (éd.), *Animism*, vol. 1, Kunsthalle Bern Sternberg Press, 2010, p. 11.

7 | Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, *op. cit.*, p. 57.

8 | Dans l'idée de développer l'idée d'animisme au cœur de la modernité, il faut rappeler qu'à la fin du XIX^e siècle, début du XX^e, l'animisme est une notion fondamentale en anthropologie religieuse et sociale. Cf. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie*

animiste⁹. L'idée eisensteinienne d'animisme s'incarne donc pleinement dans la nature « protoplasmique » des dessins de Disney, le plasma étant le principe moteur de la métamorphose, l'élément qui permet de penser le mouvement en termes de transformation. À ce sujet, dans un autre paragraphe intitulé *Animisme*, Eisenstein affirme : « Le dessin mobile se nomme en anglais... *animated cartoon* [...]. Et effectivement, le dessin est “animé par le mouvement”. Même cette position d'indissolubilité – d'unité – de l'animation et du mouvement est déjà profondément “atavique” et tout à fait en accord avec le mode de pensée primitive¹⁰. »

C'est toujours dans les notes sur Disney qu'Eisenstein examine les lois constitutives de la pensée prélogique¹¹ dans la production et la réception des œuvres d'art, surtout dans le dessin et le dessin animé. Il y développe l'idée que dans l'*animated cartoon* de Disney se sont fondus deux concepts : l'« animisation » (*anima* – « âme ») et la « mobilité » (*animation* – animation, mouvement)¹². Le mouvement comme transformation « organique », comme *croissance*, mouvement « immobile », qui trouve sa propre mobilité dans la capacité d'un organisme de *façonner* sa propre architecture vivante.

Dans une remarque sur ses propres dessins, datée du 14 septembre 1932, Eisenstein mentionne déjà les « qualités plasmatiques de la forme » et le rythme visuel du dessin animé :

—
religieuse. *Le système totémique en Australie* [1912], Paris, PUF, 1960; Edward B. Tylor, *La Civilisation primitive* [1871], Paris, C. Reinwald et C^e, 1876.

9 | Cf. Teresa Castro, « Penser le “cinéma animiste” avec Jean Epstein », dans *Jean Epstein. Actualités et postérités*, éd. R. Hamery et Éric Thouvenel, Rennes, PUR, 2016, p. 247-260. Souligné par l'auteur.

10 | Sergueï Eisenstein, *Walt Disney, op. cit.*, p. 57.

11 | La réflexion eisensteinienne autour de la pensée primitive et de la pensée prélogique provient, dans le cas particulier, des réflexions du philosophe et anthropologue Lucien Lévy-Bruhl. Cf. Sergueï Eisenstein, *Walt Disney, op. cit.* Souligné par l'auteur.

12 | *Ibid.*, p. 73. Souligné par l'auteur.

« Ce qu'il y a, c'est que ces dessins sont *protoplasmiques avant tout*. Et leur force élémentaire, naturelle, réside en ceci qu'ils couvrent tout le processus entre le proto <plasma> originel et l'homme déjà for<mé>. Dans mes dessins, le véridique *appealing* par le thème s'avère la *transformation* du plasma en humain en formation (ce en cela aussi qu'est l'*attractiveness* d'Olaf Gulbransson¹³ – reproduire ses dessins)¹⁴. »

Dans ces mêmes remarques, Eisenstein note que « Mickey Mouse – premier dessin dynamique réel – possède cette plasmaticité *par excellence*: voici la base authentique de ce que je ramenaï dans les limites kretschmérienne¹⁵ à un développement végétatif (comme plante)¹⁶. » Le développement végétatif est donc entendu ici comme un développement dynamique, interne, « cosmétique¹⁷ », où la plante donne forme à sa propre matière : processus vital dont on peut voir les effets dynamiques justement à travers le mouvement de la ligne, c'est-à-dire à travers le dessin animé¹⁸.

13 | Olaf Gulbransson, illustrateur et caricaturiste suédois, dont on retrouve l'influence dans le style graphique d'Eisenstein.

14 | *Ibid.*, p. 93.

15 | Ernst Kretschmer (1888-1964), psychiatre allemand dont Eisenstein possédait *Körperbau und Charakter* [*La Structure du corps et du caractère*, 1921], *Hysterie, Reflex und Instinkt* [*De l'hystérie*, 1923] ou encore *Medizinische Psychologie* [*Psychologie médicale*, 1922]. Kretschmer interprète les « rythmes végétatifs » (répétitifs et organiques) du sujet comme illustrant le stade « végétal » dans le corps humain.

16 | *Ibid.*

17 | « Cosmétique » dans le sens d'une forme du vivant qui « transforme le fait biologique de l'être vivant en problème esthétique », d'un « esprit qui s'exerce dans le façonnage de soi ». Cf. Emanuele Coccia, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages, 2016, p. 27.

18 | Il faut rappeler qu'en 1929, Eisenstein avait projeté de faire un film sur le « mouvement expressif de plantes » fondé justement sur le dessin animé qui aurait permis de saisir la métamorphose des plantes. Voir le texte d'Elena Vogman dans ce volume.

Quelle est donc la relation entre âme et mouvement, entre âme végétative et mobilité ?

PLASMATICITÉ ET MÉTAMORPHOSES

Comme le souligne le philosophe Michael Marder, malgré son apparente immobilité, *l'âme végétale* présente trois des quatre types de mouvement énumérés par Aristote dans le *Traité sur l'âme* (*De anima*: 406a14-17)¹⁹. Dans ce sens, une plante peut bouger en modifiant son état, croître et se décomposer, mais elle ne peut pas modifier sa position. La plante « bouge » donc de manière appropriée à son être, abritant une *âme* adaptée à son mode de vie et son mode d'existence : les plantes ne sont pas capables de se déplacer et de changer leur position dans l'espace, mais elles sont capables d'un mouvement de *façonnage de soi*²⁰ qui se manifeste dans leurs *croissance*. C'est justement dans les premières pages de la *Non-indifférente nature*, ouvrage rédigé dans les années 1940, qu'Eisenstein affirme : « C'est en partant du facteur fondamental qui distingue la nature organique vivante des autres phénomènes qu'il est plus facile de déceler et définir ces signes. Ce facteur est la *croissance* et c'est autour de cette formule de la croissance, signe fondamental du phénomène organique, que nous allons concentrer nos recherches²¹. »

Selon Eisenstein, les organismes primordiaux, n'étant pas encore parvenus à une forme stable, sont dans un état d'ouverture qui leur permet de prendre, virtuellement et organiquement, toutes les formes, par le biais d'une série de transformations et de métamorphoses, pour

enfin parvenir à se figer dans n'importe quelle forme de l'existence animale. Mickey Mouse est, en ce sens, la figure « protoplasmaticque » par excellence, figure extatique (toujours *hors de soi*) incarnant la « plasmaticité » de l'existence, figure d'où toute chose peut naître (société indistincte, communisme primordial). Dans un chapitre de *Méthode*, intitulé « écart vers le biologique²² », Eisenstein réfléchit sur la coïncidence et l'indistinction de l'histoire naturelle et de l'histoire humaine, s'appuyant sur l'idée que tous les phénomènes vivants ont une structure identique. Ce point lui permet de retracer une ligne évolutive qui consiste en une sorte de *jumping chronology*, soit des sauts d'ordre qualitatif (et non pas quantitatif) reliant les formes les plus élémentaires et primitives de l'existant (c'est-à-dire le plasma, à l'aspect liquide et protéiforme) à ses formes les plus élevées (l'homme). Dans les pages de *Méthode* qu'il consacre à Disney, Eisenstein observe à ce propos : « La forme d'un animal, du point de vue évolutif, est un pas en arrière par rapport à son contenu – à l'homme ! [...] Unité de l'animal et de l'homme (situation évolutive). » Dans un paragraphe des *Notes sur Walt Disney*, intitulé « L'épopée animale²³ », Eisenstein affirme : « Un homme en image – en forme d'animal. [...] La "forme" d'un animal est évolutivement en recul d'un pas par rapport au "contenu" – à l'homme²⁴ ! » Les sources théoriques à partir desquelles Eisenstein formule son idée de biologie évolutive se trouvent dans des auteurs comme Charles Darwin, Ernst Haeckel et le livre *Allgemeine Biologie* (1933) de Max Hartmann. Dans une page de son journal des années 1930, on retrouve esquissée la même idée de Haeckel à propos de

19 | Cf. Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia University Press, 2013, p. 20.

20 | Cf. Emanuele Coccia, *La Vie des plantes*, op. cit., p. 27.

21 | Sergueï Eisenstein, *La Non-indifférente nature 1*, dans *Œuvres*, vol. 1, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 57.

22 | Sergueï Eisenstein, *Metod*, éd. par N. Kleiman, vol. I, Moscou, Muzeï Kino, 2002, p. 278-295. Voir Alessia Cervini, *La Ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Ejzenštejn*, Milan, Mimesis, 2010, p. 60.

23 | Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, op. cit., p. 65-66.

24 | *Ibid.*, p. 65.

l'ontogenèse qui résume la phylogenèse, dans la formule synthétique *From fish to man*.

Pour revenir à la question des qualités plasmatiques de la forme et au dynamisme de la ligne dans les dessins de Disney, dans une note du 8/VII/1946 (Kratovo), Eisenstein écrit :

Habituellement, Disney en appelle à ce domaine (principalement) par le biais de la structure de ses œuvres, par le biais des *procédés* et par le biais des *éléments de la forme*. Exemple : “*Plasma appeal* (attrait plasmatique) dans : 1) le *contour variable* – cous et jambes qui s’allongent ; ou 2) dans les *changements de races* – pieuvres-éléphants, poissons-tigres dans le *Cirque sous-marin*”²⁵.

Dans cette note, Eisenstein utilise l’expression « attrait du plasma », c’est-à-dire « l’omnipotence du plasma qui contient dans son aspect “liquide” toutes les formes et apparences possibles en gestation ». Le plasma est ici identifié avec un état protéiforme et désordonné de la matière (en faisant allusion au mythe de Protée).

Eisenstein caractérise toutes ces transformations dynamiques comme un « élément Protée de la forme » : élément qui coïncide avec la « toute-puissance du plasma », qui inclut toutes les formes possibles à l’état liquide. Le protoplasme est en ce sens un réservoir de la mémoire du corps fondée sur une logique particulière qui repose sur la conception eisensteinienne de la « pensée sensible » et sur la « loi de participation » décrite par le philosophe et anthropologue français Lucien Lévy-Bruhl dans ses écrits sur la mentalité primitive (1922)²⁶.

25 | Sergueï Eisenstein, *Walt Disney, op. cit.*, p. 87. Il se réfère probablement à la *Silly Symphony* intitulée *Water Babies* [Les Bébés de l’océan] 1938.

26 | Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922).

La plupart des éléments « plasmatiques » qu’on trouve dans les *Silly Symphonies*²⁷ des années 1930 sont énumérés par Eisenstein parmi les traits caractérisant les films de Disney. Cette liste peut montrer une sorte de conception graduelle de l’animation qui traverse l’individu et l’espèce, l’ontogenèse et la phylogenèse, l’idée de transformation « organique » à partir d’un fondement « plasmatico-originel ». Dans une note datée de novembre 1941, il écrit :

(*Alma-Ata, 4/XI, 1941*)

A. Des dessins qui ont pris vie.

B. Des dessins – au trait.

C. Animaux humanisés.

D. Et de surcroît – dotés d’esprit (humainement)

E. Absolument synesthésiques (audiovisuellement)

F. Métamorphiques, et qui plus est sur deux plans, et comme « sujet », et comme « forme » ; c’est-à-dire :

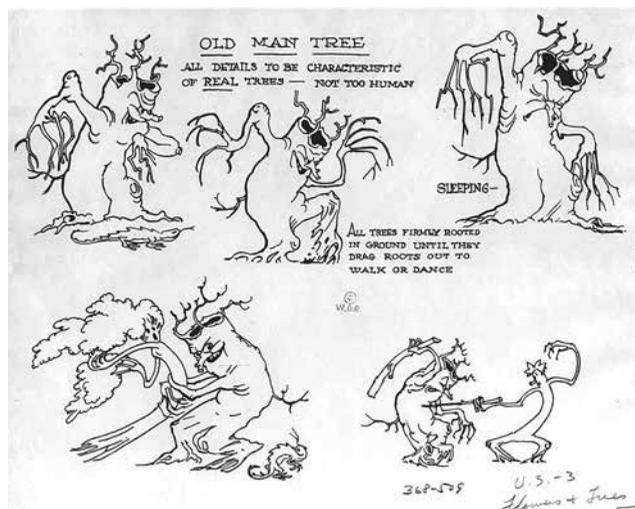
1) Des choses du genre *Cirque sous-marin* (pieuvres « jouant » les éléphants, poisson rouge rayé – tigre).

2) Un fondement plasmatico-originel – c’est-à-dire <l’utilisation> des possibilités polymorphes d’un *objet* : le *feu* adoptant *tous* les masques possibles²⁸.

On peut repérer, chez Disney, ce même pouvoir métamorphique du feu, et plus généralement du plasma dans les contours extensibles des éléments naturels, des végétaux qui poussent leurs propres formes au-delà d’eux-mêmes, dans des directions imprévisibles au départ, comme dans *Flowers and Trees* (1932) [fig. 1].

27 | Les *Silly Symphonies* sont une série de courts métrages animés produits entre 1929 et 1939 par les studios Disney.

28 | Sergueï Eisenstein, *Walt Disney, op. cit.*, p. 54.



1. Walt Disney, *Flowers and Trees* [*Des arbres et des fleurs*], 1932.

Cette *Silly Symphony* est donc un très bon exemple des qualités plasmatiques et extatiques des formes végétales : ici le thème du végétal (des arbres et des fleurs) qui s'animent, et s'anthropomorphise en même temps, est tout à fait central. On ne voit que des formes instables et variables, en continuel devenir, et toujours en mesure d'engendrer un processus de métamorphose inexorable et de déformation délirante.

Dans une autre note sur Disney, Eisenstein parle justement de la métamorphose en ces termes : « La métamorphose n'est pas un lapsus – car en feuilletant Ovide <on voit que> certaines de ses pages ont l'air d'être des transcriptions de courts métrages de Disney²⁹. »

29 | *Ibid.*

JEAN PAINLEVÉ. « ANARCHITECTURE » ET POROSITÉ DU MILIEU SOUS-MARIN

À partir de l'idée eisensteinienne de métamorphose comme *protoplasmaticité*, c'est-à-dire comme la capacité des organismes les plus élémentaires à assumer toute forme, on peut bien formuler l'hypothèse que certains films de recherche du réalisateur et biologiste Jean Painlevé ont influencé, voire même inspiré, la notion eisensteinienne de *protoplasmaticité*, entendue ici comme une transformation perpétuelle de toutes les formes, des plantes et des organismes unicellulaires jusqu'à l'homme.

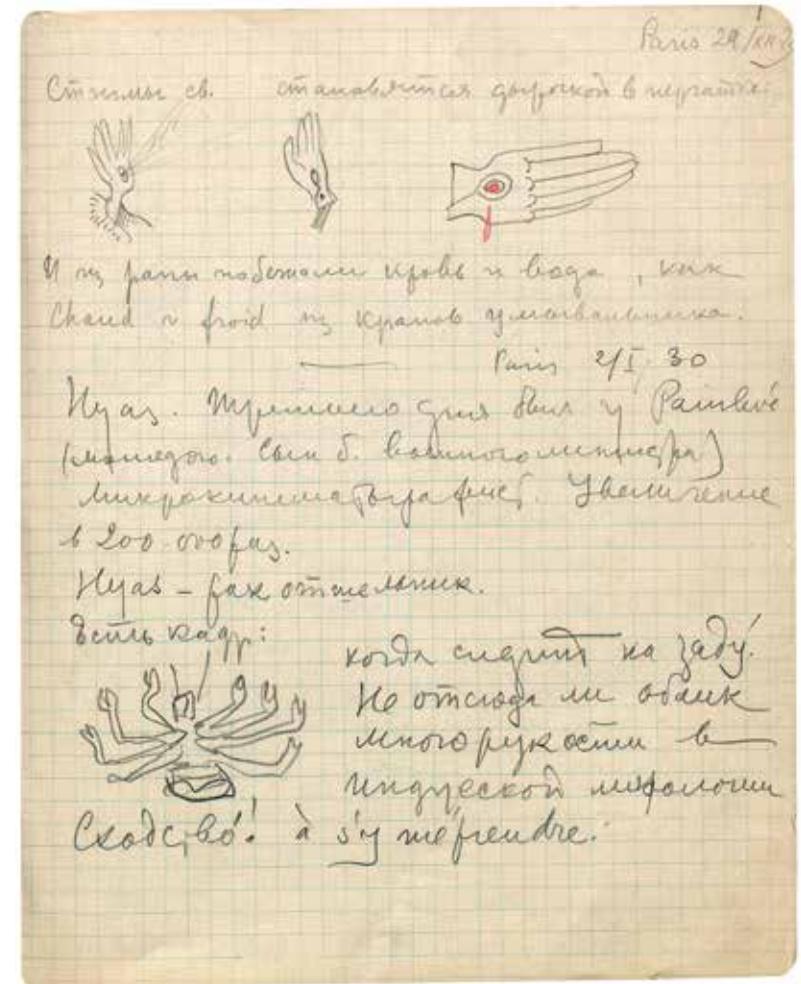
Suite à leur rencontre à Paris en 1930, Eisenstein et Painlevé établissent une amitié dont témoigne la correspondance qu'ils entretiennent pendant les voyages du premier, aux États-Unis et au Mexique, jusqu'à son retour en Union soviétique. Pendant la période où Eisenstein est à Paris, Painlevé demande à son père (Paul Painlevé, mathématicien et ministre de la Guerre et de l'Aviation, de 1917 à 1932) d'aider son nouvel ami à résoudre son problème de visa causé par le « scandale » de la conférence à la Sorbonne³⁰, avec l'aide d'officiers ministériels³¹. Paul Painlevé convainc le chef de la police de ne pas causer d'ennuis à Eisenstein. Dans une des lettres qu'il adresse à Jean Painlevé, le réalisateur russe fait explicitement allusion au rôle providentiel joué par Paul Painlevé, et il termine en qualifiant de « miraculeuse » l'intervention de son ami : « En vous considérant comme le seul concurrent à

30 | Le 17 février 1930 a lieu l'épisode important de la projection ratée du film d'Eisenstein *La Ligne générale* (1926-1929) à la Sorbonne, projection que le préfet de Paris avait interdite à cause du manque d'approbation de la censure, et qui avait été remplacée par une conférence qu'Eisenstein prononça en français, dont le texte fut ensuite publié dans *La Revue du cinéma*, en 1930. Cf. Sergueï Eisenstein, « Épopée », *Mémoires*, Paris, Juillard, 1989, p. 230-231.

31 | *Ibid.*, p. 207.

N.D. de Lourdes en matière de miracle³². » Leur correspondance permet de saisir l'influence des films de Painlevé sur la pensée anthropologique d'Eisenstein dans les années 1930; elle invite à reconsidérer le voyage d'Eisenstein à Paris, ainsi que ses échanges avec quelques figures éminentes du surréalisme «hétérodoxe» proches de Georges Bataille (y compris Painlevé), comme un moment décisif du parcours intellectuel du réalisateur soviétique. On pourrait en effet avancer l'hypothèse que quelques films scientifiques de Painlevé, tel *Mouvement du protoplasme* d'Elodea Canadensis (1928 ca.), auraient inspiré la théorie même d'Eisenstein sur le «protoplasme», fondée sur l'idée que les organismes primordiaux, n'ayant pas encore atteint une forme stable, seraient capables de prendre n'importe quelle forme, à travers une succession de métamorphoses et de transformations.

Revenons alors au lien entre Eisenstein et Painlevé afin de corroborer la thèse de l'influence de Painlevé sur les théories eisensteiniennes sur le protoplasme. À titre d'exemple, penchons-nous sur une page de son journal datée du 2 janvier 1930³³ [fig. 2]. Juste après avoir fait allusion aux «stigmates de saint Augustin», et à son «sang [qui] coule du gant telle de l'eau chaude et froide d'un lavabo», Eisenstein parle d'«un crabe solitaire» – hyas –, un crabe qui ressemble à une divinité religieuse (aux «bras d'un bouddha»). Il continue par le dessin d'un crabe qui rappelle un «bouddha en prière», comme le souligne, de façon ironique, Painlevé, dans le commentaire accompagnant son film *Hyas et Sténorinques*.



2. Sergueï Eisenstein, journal du 29 décembre 1929 et du 2 janvier 1930.

32 | Lettre de Sergueï Eisenstein à Jean Painlevé, 1930 (Archives Jean Painlevé: 00577 1/1 Eisenstein). Pendant son séjour en France, Eisenstein se rend à Sainte-Thérèse de Lisieux mais, comme ce n'était pas la période des pèlerinages, il ne visita pas Lourdes. Voir Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires, op. cit.*, p. 235.

33 | Sergueï Eisenstein, Journal, RGALI, 1923-2-1116, 1 (2.I.1930).

Paris, le 29 décembre 1929

« Les stigmates du saint... deviennent un trou dans le gant :

[dessins]

Le sang et l'eau jaillissent de la blessure tels le chaud et le froid de l'évier.

Paris, le 2 janvier, 1930

Hyas. Il y a trois jours j'étais chez Painlevé (le jeune fils de l'ancien ministre de la guerre).

Micro-cinéaste. Il grandit les images jusqu'à 200 fois.

Hyas-bernard l'hermite³⁴.

L'hyas, cette espèce de crabe ressemblant à la déesse Kali, est sans doute une allusion au film de Painlevé *Hyas et Sténorinques*, 1928 [fig. 3], qu'Eisenstein semble avoir vu, si l'on croit les notes tirées de son journal. Ce documentaire montre deux crustacés, l'hyas et le stenorhynchus, dont on fait ressortir l'opposition du point de vue de la forme, tout en les montrant toujours ensemble, masqués et déguisés en éponges ou en algues, avec lesquelles ils se confondent souvent.

Notre hypothèse est donc que les films scientifiques de Painlevé de la fin des années 1920 auraient inspiré et orienté le tournant anthropologique d'Eisenstein des années 1930³⁵ : que veut dire parler d'*anthropologie des images* chez Eisenstein, en examinant certaines formes de la « pensée primitive », comme l'animisme, qu'il saisit principalement dans le caractère « protoplasmique » des dessins animés de Walt Disney ? Comme l'affirme Oksana Bulgakowa dans la postface de *Disney* : « Il [Eisenstein] repéra les raisons de l'effet de Disney dans la promesse (utopique) de liberté de la forme ossifiée, qui permet un état



3. Jean Painlevé, *Hyas et Sténorinques*, 1928.

de mouvement et transformation éternel, et une liberté dans la relation entre l'homme et la nature [...]. Ainsi, l'art put-il être considéré comme une nécessité anthropologique³⁶. »

Dans un autre film, réalisé a peu près à la même période que *Hyas et Sténorinques*, *L'Oursin* (1928), Painlevé évoque au niveau morphologique des éléments végétaux et architecturaux assez curieux et intéressants pour notre propos. Dans une description tardive, juste avant sa mort, Painlevé parle de cette dimension végétale, inscrite dans le corps même de l'oursin (bouge de mer), en ces termes :

Chez l'oursin, le plus étonnant se trouve sur la carapace. En la survolant d'une pensée distraite, on ne voit qu'une forêt impénétrable ; puis

34 | *Ibid.* Je tiens à remercier Elena Vogman pour m'avoir traduit cette page du journal d'Eisenstein et pour en avoir discuté avec moi.

35 | Cf. Marie Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Milan, Mimésis, 2018.

36 | Oksana Bulgakowa, « Self Portrait as Someone Else », in Sergueï M. Eisenstein, *Disney*, éd. Oksana Bulgakowa et Dietmar Hochmuth, traduit par Dustin Condren, Berlin, Potemkin Press, 2011, p. 140-141.

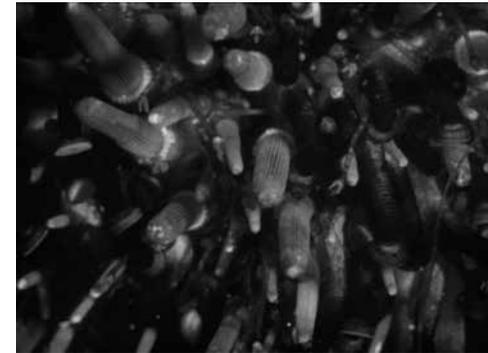
on distingue des piquants qui remuent. Mais enfonçons-nous dans la forêt en la grossissant. Autour des piquants devenus des colonnes doriques, nous découvrons une autre forêt plus petite, des arbustes. Ce sont des pédicellaires, minuscules organes appartenant à l'oursin. Une tige calcaire terminée par trois mâchoires que des muscles ferment et ouvrent perpétuellement. Certains pédicellaires ont des mâchoires longues, fines et ajourées. Chez d'autres, elles évoquent, puissantes et jointives, des têtes de serpent... «Les Oursins», c'était pour moi un film d'architecture, il y avait là toute une série de structures très belles, des colonnades extraordinaires. Je ne veux pas dire du mal des colonnes de Buren mais les colonnes des oursins étaient au moins aussi importantes [fig. 4]³⁷.

Une architecture, celle de l'oursin, qui rejoint le concept d'«ana-architecture» végétale que Michael Marder discute dans son livre *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*:

Tous ces facteurs dépendent des conditions environnementales, c'est-à-dire de ce qui est extérieur par rapport à la plante elle-même. Un élément architectural – anarchitectural – équivalent à ce phénomène serait un bâtiment qui réagit et s'adapte aux changements de son milieu, en changeant ses aspects structurels et fonctionnels, en se dilatant ou en se contractant, en s'ouvrant ou en se fermant³⁸.

37 | Cf. Jean Painlevé. *Les documents cinématographiques*, (catalogue recensant 50 films du cinéaste), p. 75.

38 | Michael Marder, «Vegetal Anarchitectures», in *The Philosopher's Plant*, LARB, 21 juin, 2016, <https://philosoplant.lareviewofbooks.org/?p=164>. Cf. Michael Marder, «The Shape of Freedom», in *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, op. cit. Voir aussi la fonction du concept d'«anarchitecture» chez l'artiste Gordon Matta Clark : Antonio Sergio Bessa et Jessamyn Fiore (éd.), *Gordon Matta-Clark: Anarchitecte*, Paris, Jeu de Paume, 2018.



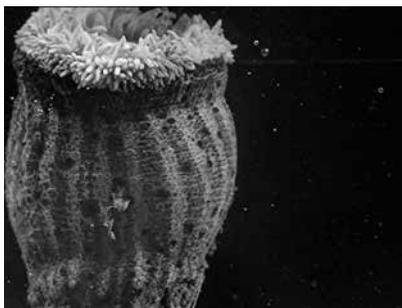
4. Jean Painlevé, *L'Oursin*, 1928.

L'analogie entre la vie végétale et celle animale, en tant que capacité de penser une forme vivante à partir d'une autre³⁹, fait l'objet d'un autre film de Painlevé des années 1920, *Le Bernard l'hermite* (1927), où l'on voit ce petit animal qui bouge caché par une anémone de mer, que Painlevé décrit ainsi : «Ce pot de fleurs : une anémone⁴⁰» [fig. 5 et 6].

Cette «âme» commune entre formes de vie animale et végétale, cette *porosité* entre plantes et animaux, que la photographie et le cinéma décèlent, dessine une sorte d'«unité de la vie» où la transformation et la participation à «une unique *âme commune*» s'inscrivent dans le mouvement du vivant, comme le dit Epstein dans un passage très concis tiré de *L'Intelligence d'une machine*:

39 | Cf. Perig Pitrou, «Vie et mort en Mésoamérique», *L'Homme*, n° 226, 2018, p. 153-168.

40 | L'anémone montre des similitudes avec les vertébrés, mais possède également des caractéristiques qui appartiennent au règne végétal.



5. Jean Painlevé, *Le Bernard l'hermite*, 1927.



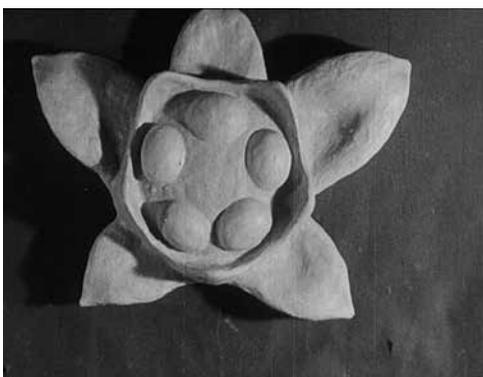
6. Ernst Haeckel, «Anémones de mer», *Kunstformen der Natur* [*Formes artistiques de la nature*], 1899-1904.

L'univers tout entier est une immense bête dont les pierres, les fleurs, les oiseaux sont des organes exactement cohérents dans leur participation à une unique *âme commune*. Tant de classifications rigoureuses et superficielles, que l'on suppose à la nature, ne constituent qu'artifices et illusions. Sous ces mirages, le peuple des formes se révèle essentiellement homogène et étrangement anarchique⁴¹.

LA CROISSANCE DES VÉGÉTAUX : *TIME-LAPSE* ET HÉTÉRO-TEMPORALITÉ VÉGÉTALE

Dans les années 1920 et 1930, les préoccupations d'Eisenstein, Disney et Painlevé font écho à celles d'autres réalisateurs et scientifiques tels que Hans Elias, Percy Smith et Jean Comandon, qui ont pensé l'animation des végétaux, et des images mêmes, de façon nouvelle. Une tentative convaincante de rendre visible le processus d'animation des formes vivantes qui sont, en apparence, incapables de mouvement se trouve dans un film réalisé avec de la pâte à modeler, une forme d'animation en volume réalisée image par image, par Hans Elias, docteur en médecine, émigré aux États-Unis et professeur d'anatomie à partir des années 1950 à Chicago. Cette œuvre d'animation intitulée *Développement de la fleur de Atropa Belladonna* [fig. 7] montre l'éclosion d'une fleur à travers le pouvoir plastique de l'image animée, où le mouvement et l'animation permettent à une réalité, invisible et imperceptible, comme celle de la vie d'une plante, et à une matière inerte (comme celle de la pâte à modeler), de se montrer vivante en fonction du temps et du mouvement dans lesquels on la considère. Le film montre ainsi la manifestation de la vie, la vitalité d'une plante, à travers un processus vital tel que la croissance.

41 | Jean Epstein, «L'intelligence d'une machine» (1946), dans *Écrits sur le cinéma 1*, *op. cit.*, p. 257.



7. Hans Elias, *Développement de la fleur de Atropa Belladonna*, années 1930.

Am Vegetationspunkt: croissance de végétaux.

Une boule de pâte à modeler représente un bouton de fleur qui va éclore.

Entstehen: Kelchblätter: émergence de sépales.

Une flèche nous montrent l'endroit où la première feuille va apparaître. Au fur et à mesure, les pétales apparaissent.

Kronblätter: pétales.

Des flèches nous montrent l'espace entre les pétales, les feuilles où vont apparaître des pétales à l'intérieur de la première corolle.

Staubblätter: étamines.

Des flèches nous montre l'intérieur de la fleur, le cœur où apparaissent cinq petites boules.

Ruchtblätter: feuille.

Pour terminer, une flèche nous montre le cœur, le centre de la fleur où apparaît le pistil.

Schema

Grâce à du papier découpé, un schéma nous explique l'éclosion de la fleur. D'abord les pétales extérieures, puis la corolle intérieure et enfin, le pistil. *Wiederholung*: répétition⁴².

Dans les images animées du film de Hans Elias nous pouvons lire ce que Teresa Castro, dans son essai sur Jean Epstein et le « cinéma animiste », désigne sous les termes de « double sens de l'animisme », qui renvoie à l'attribution d'une « intériorité aux choses du monde » et à « l'imputation au cinéma lui-même d'une vitalité », d'une âme ou d'une intelligence⁴³. Epstein, dans *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926), suggère que le cinéma est à la fois une machine qui rend les choses vivantes et une machine qui est elle-même vivante et intelligente :

Le cinéma accorde ainsi aux apparences les plus gelées des choses et des êtres, le plus grand bien avant la mort : la vie. Et cette vie, il la confère par son aspect le plus haut : la personnalité. La personnalité passe l'intelligence. La personnalité est l'âme visible des choses et des gens, leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent. Tous les aspect du monde, élus à la vie par le cinéma, n'y sont élus qu'à condition d'avoir une personnalité propre⁴⁴.

L'animisme est donc entendu ici comme à la fois la présence matérielle d'une substance vitale et d'une intériorité, une personnalité et une intentionnalité⁴⁵.

42 | Traduction des cartons du film.

43 | Cf. Teresa Castro, « Penser le "cinéma animiste" avec Jean Epstein », art. cit., p. 248.

44 | Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna » [1926], in *Écrits sur le cinéma* 1, t. I, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », 1974, p. 140.

45 | Philippe Descola, « Rapport à soi, rapport à l'autre », in *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 168-169.

C'est toujours Epstein qui établit un lien entre la technique de l'accélééré et la découverte du mouvement de certaines formes de vie, qui paraissent inertes à l'œil humain :

[...] l'amplitude des jeux de perspective spatio-temporelle, que réalisent l'accélééré, le ralenti et le gros plan, fait découvrir le mouvement et la vie dans ce qu'on tenait pour immuable et inerte. À une projection accélérée, l'échelle des règnes se trouve déplacée – plus ou moins, selon le rapport de l'accélération – dans le sens d'une plus haute qualification de l'existence. Ainsi, les cristaux se mettent à végéter à la manière des cellules vivantes; *les plantes s'animalisent*, choisissent leur lumière et leur support, expriment leur vitalité par des gestes⁴⁶.

Voir l'invisible est donc le but de la micro-cinématographie; et voir l'ultra-lent et l'imperceptible est l'*objectif* des techniques comme le *time-lapse*.

Le *time-lapse* est un effet d'ultra accéléré réalisé image par image. Pour obtenir l'effet d'accélération, la cadence de prises de vues ne doit pas correspondre à la cadence de projection standard, fixée à 24 images (ou 25 images), mais elle sera de 12-8-6 pour accélérer les prises de 2-3-4 fois. Le naturaliste britannique Frank Percy Smith (1880-1945) fut justement l'un des pionniers de la technique du *time-lapse* au cinéma avec son film de 1910 *The Birth of a Flower* [*La Naissance d'une fleur*] [fig. 8], réalisé en Kinemacolor. Le film comporte neuf scènes qui montrent l'éclosion comme une sorte de transformation d'un même être qui prend les formes distinctes spectaculaires de neuf fleurs, parmi lesquelles des jacinthes, des lys, des anémones, des narcisses, des tulipes et des roses, qui s'élancent et s'enroulent, s'ouvrent et se ferment dans un espace temporel manipulé et perceptible par l'œil humain.

46 | *Ibid.*, p. 287.



8. Percy Smith, *The Birth of a Flower* [*La Naissance d'une fleur*], 1910.

C'est à Jean Comandon qu'on doit l'invention de plusieurs dispositifs permettant d'observer l'invisible dans le vivant, de l'ultra-rapide à l'ultra-lent: « Les végétaux qu'il filme à très petite vitesse sur de longues durées cessent d'apparaître immobiles; les fleurs s'épanouissent, se livrent dans leur plénitude puis se flétrissent⁴⁷. » Son film, *La Croissance des végétaux* (1929)⁴⁸ [fig. 9], ainsi que les premiers films

47 | Texte de présentation de *Ballet botanique*, après-midi d'étude autour du cinéma de Jean Comandon, organisé à la BnF (Paris) le 16 février 2012. Cf. Laurent Mannoni, « Jean Comandon technicien », in *Filmer la science comprendre la vie. Le cinéma de Jean Comandon*, Paris, CNC, 2012, p. 59.

48 | Philippe-Alain Michaud, « *Croissance des végétaux* (1929). *La Melencolia* de Jean Comandon », 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n° 18, 1995, p. 264-283.



9. Jean Comandon, *La Croissance des végétaux*, 1929.

en *time-lapse* sur la « vie des plantes » du botaniste allemand Wilhelm Pfeffer et du photographe américain Arthur Pillsbury, ont été sans doute influencés par les écrits de Charles Darwin sur le mouvement des plantes – *The Power of Movement in Plants* [*La Faculté motrice dans les plantes*, 1880⁴⁹] – et les découvertes d’Ernst Mach dans le domaine des vitesses supersoniques, au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁵⁰.

49 | Charles Darwin (avec la collaboration de Francis Darwin fils), *La Faculté motrice dans les plantes*, traduit de l’anglais, annoté et augmenté d’une préface par Édouard Heckel, 1882. Voir aussi Charles Darwin, *The Formation of Vegetable Mould, through the Action of Worms, with Observations on their Habits*, Londres, John Murray, 1881.

50 | Cf. Oliver Gaycken, « Early Cinema and Evolution », in Bernard V. Lightman et

L’objectif de rendre visible les mouvements des plantes requiert forcément, comme on vient de le voir, d’intervenir sur les coordonnées temporelles : la temporalité des plantes est une « hétéro-temporalité⁵¹ » : une temporalité différente quantitativement et qualitativement de celle qui caractérise l’existence des êtres humains ; un *temps-végétal* qui nécessite l’intervention du cinéma – en tant que médium technique en mesure de développer et étendre les capacités d’un organisme – pour se transformer dans une temporalité maîtrisable par l’œil humain.

Avec les films en *time-lapse*, le cinéma a révélé chez les plantes une sensorimotricité composite, c’est-à-dire une sensibilité qui leur permet d’effectuer des mouvements adaptés à leur environnement, comme la capacité à percevoir différents types de stimuli (la lumière, la température). La sensibilité et le mouvement, rendus visibles grâce aux manipulations spatio-temporelles du cinéma, dotent par conséquent les végétaux de deux facultés généralement considérées comme animales. La vie est saisie à partir de l’idée de transformation et montrée au milieu du mouvement. Comme le suggère Emanuele Coccia, nous pouvons affirmer en conclusion que : « Le monde n’est pas une entité autonome et indépendante de la vie, il est la nature fluide de tout milieu⁵². » L’unité de la vie nous permet d’imaginer cette « métaphysique du mélange » : faire des analogies, penser la transformation d’un être à l’autre et voir ainsi les multiples intersections entre divers domaines du vivant.

Bennett Zon (éd.), *Evolution and Victorian Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 108-109.

51 | Michael Marder, « Plant-Time (I) : Vegetal Hetero-Temporality », in *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, op. cit., p. 95-107.

52 | Cf. Emanuele Coccia, *La Vie des plantes*, op. cit., p. 68.